TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YAHYA KEMAL: HAYATI, SANATI, ESERLERİ

Doktora Tezi

Emine Gözde ÖZGÜREL

ANKARA-2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YAHYA KEMAL: HAYATI, SANATI, ESERLERİ

Doktora Tezi

Emine Gözde ÖZGÜREL

Danışman
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN

ANKARA-2021

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI (YENİ TÜRK EDEBİYATI) ANABİLİM DALI

Emine Gözde ÖZGÜREL

YAHYA KEMAL: HAYATI, SANATI, ESERLERİ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı	**:**	Prof. Dr. Nurullah ÇETİN
Tez Jürisi Üyeleri	**:**	
Adı ve Soyadı		**İmzası**
Prof. Dr. Nurullah ÇETİN		**…….**
Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN		**…….**
Prof. Dr. Ayfer YILMAZ		**…….**
Doç. Dr. Erdoğan KUL		**…….**
Doç. Dr. Murat KÜÇÜK		**…….**

Tez Sınav Tarihi 29.12.2021

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE,

Prof. Dr. Nurullah ÇETİN danışmanlığında hazırladığım "Yahya Kemal: Hayatı, Sanatı, Eserleri" adlı Doktora tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Emine Gözde ÖZGÜREL
İmzası
……

TEŞEKKÜR

‘Yahya Kemal: Hayatı, Sanatı, Eserleri’ adlı Doktora tezime ilişkin çalışmalarımı sistemli bir yöntem ile gerçekleştirmemi sağlayan, tezimi titizlikle inceleyip kontrol eden tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Nurullah ÇETİN’e teşekkür ederim. Tez izleme jürimde bulunan ve çalışmamın aşamalarını dikkatle takip eden kıymetli hocalarım Prof. Dr. Nezahat ÖZCAN ve Prof. Dr. Ayfer YILMAZ’a teşekkürü bir borç bilirim.

Doktora çalışmalarım sırasında maddî ve manevî desteklerini daima yanımda hissettiğim sevgili babam Cemal Gökmen ÖZGÜREL’e, sevgili annem Öznur ÖZGÜREL’e, sevgili ağabeyim Hüseyin Gürkan ÖZGÜREL’e ve rahmetli halam M. Mine ASLAN’a teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR ..... **i**
İÇİNDEKİLER ..... **ii**
KISALTMALAR ..... **ix**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
YAHYA KEMAL'iN HAYATI, KİŞİLİĞİ, SOSYAL VE PSİKOLOJİK DÜNYASI

1. HAYATI **26**
1.1. Soyu, Aile Çevresi, Doğumu, Çocukluğu 26
1.1.1. Soyu, Anne ve Babası 26
1.1.2. Doğumu ve Çocukluğu 28
1.1.3. Yakın Aile Çevresi 34
1.2. İlk Gençlik/Gençlik Yılları ve Öğrenim Hayatı 37
1.2.1. Yeni Mektep Öğrenciliği 37
1.2.2. Mektep-i Edep Öğrenciliği 39
1.2.3. Okul Vazifesi Gören Rifâi Dergâhı ve Sâdî Tekkesi 40
1.2.4. Okuduğu Kitaplar 41
1.2.5. Selânik ile Üsküp Arasında İdadi Yılları 43
1.2.6. Yahya Kemal'in Üsküp'ü 43
1.2.7. Paris'e Firarın Eşiğinde İstanbul Yılları 45
1.2.8. Paris Merkezli Avrupa Yılları (1903-1912) 47
1.3. İstanbul Hayatı (1912-1919) 52
1.3.1. Mütareke, İşgal ve Millî Mücadele Dönemlerinde Yahya Kemal 54
1.3.2. Siyasi ve Diplomatik Görevleri 58
1.3.3. Dost Çevresi ve Edebiyat Toplantıları: 63
1.3.4. Sevgilileri 67
1.4. Psikolojik Dünyası ve Bazı Kişisel Özellikleri 71
1.4.1. Yahya Kemal'in Sohbetleri ve Nükte Söylemeye Meraklı Oluşu 71
1.4.2. Yahya Kemal ve Benmerkezciliği 73
1.4.3. Şiirlerini Kaleme Almaktaki Titizliği 77

1.4.4. İştahı ve İçki ile Olan İlişkisi 81
1.5.5. Hastalıkları ve Ölümü (1947-1958) 83

İKİNCİ BÖLÜM
SANAT HAYATI VE ESERLERİ

1. SANAT HAYATI 88
1.1. Şiir Evrenine İlk Adım 88
1.2. Şiir İdrâkini Besleyen İlk Okumalar, Etkilenimler 88
1.3. İlk Şiirleri 90
1.4. Paris Yıllarında Sanat Hayatı ve Batı Edebiyatı Etkisi Altında Şiir Görüşünün Gelişimi 92
1.5. Kullandığı Takma Adlar 98
1.6. İstanbul'a Dönüşünden Sonraki Sanat Hayatı 99
1.6.1. Nev-Yunânîlik Devresi 99
1.6.2. Modern Şiiri Kurgulamada Türk Tarihine ve Klasik Edebiyatın Olanaklarına Yönelişi 103
1.6.3. Millî ve Klasik Değerlere Yönelmiş Bir Şair; Türkçü Bir Mütefekkir Olarak Yahya Kemal 109
1.6.4. Bir Edebî Okul Olarak *Dergâh* Dergisini Yayın Hayatına Kazandırması 112
1.6.5. Bulunduğu Sanat, Edebiyat ve Kültür Çevresi 114
1.7. Yahya Kemal Enstitüsü ve Müzesi'nin Kuruluşu ve Eserlerinin Kitaplaştırılması 127
1.8. Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti'nin Faaliyetleri ve Şairi Anmak Üzere Gerçekleştirilen Belli Başlı Diğer Faaliyetler 132
1.9. Yahya Kemal'in Aldığı Ödüller 133
2. ESERLERİ 134
2.1. Şiir Kitapları 134
2.1.2. Kendi Gök Kubbemiz 134
2.1.3. Eski Şiirin Rüzgârıyle 136
2.1.4. Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş 138
2.1.5. Bitmemiş Şiirler 139
2.2. Nesirleri 141

2.2.1. Azîz İstanbul 141
2.2.2. Eğil Dağlar, İstiklâl Harbi Yazıları 143
2.2.3. Siyâsî Hikâyeler 146
2.2.4. Siyâsî ve Edebî Portreler 150
2.2.5. Edebiyata Dair 150
2.2.6. Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım 152
2.2.7. Tarih Musâhabeleri 154
2.2.8. Mektuplar, Makaleler 155
2.2.9. Pek Sevgili Beybabacığım 157

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
MODERNLEŞME, KÜLTÜR-SANAT VE MEDENİYET GÖRÜŞLERİ

1. MODERNLEŞME, KÜLTÜR-SANAT VE MEDENİYET ÖRÜNTÜSÜNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ 158
1.1. Alafrangalaşma 160
1.2. Modernleşme ve Yerli Kültürel Bellek 178
1.3. Türk-Osmanlı Modernleşmesi ve Medeniyet Değişimi Sorunsalına Bakış .. 183

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
EDEBİYAT VE DİL GÖRÜŞLERİ

1. EDEBİYAT GÖRÜŞLERİ 193
1.1. Bellek ve Millî Özgünlük Bağlamında Edebiyat 193
1.2. Nazım Türü 197
1.2.1. Şiir ve Manzûme 197
1.2.2. Şiir Okuma Sanatı 207
1.2.3. Vezin- Kafiye 209
1.2.3.1. Vezin 209
1.2.3.2. Kafiye 215
1.3. Nesir 219
1.4. Türk Edebiyatı Çerçevesinde Şiir 226
1.4.1. Eski Şiir 226
1.4.2. Halk Şiiri 237

1.4.3. Yeni Türk Şiiri 239
1.4.3.1. Tanzimat Dönemi 239
1.4.3.2. Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî 246
1.4.3.3. Nev-Yunânîlik 258
1.4.3.4. Millî Şiir 262
1.4.3.5. Cumhuriyet Dönemi Şairleri Üzerine 265
2. DİL GÖRÜŞLERİ 274

BEŞİNCİ BÖLÜM
ŞİİRİNİN İNCELENMESİ

1. İÇERİK İNCELEMESİ 284
1.1. Sosyal, Tarihsel Konular 284
1.1.1. Türk Tarihindeki Fetihler ve Vatan Coğrafyası 284
1.1.1.1. Vatan Olgusu 284
1.1.1.2. Malazgirt Zaferi ve Anadolu Türklüğü 286
1.1.1.3. Balkan Coğrafyası Fetihleri ve Kadim Vatan Toprağı Olarak Rumeli 298
1.1.1.4. İstanbul'un Fethi 309
1.1.1.5. Ortadoğu Seferi 323
1.1.1.6. Millî Mücâdele ve İstiklâl Harbi 342
1.2. Bireysel, Psikolojik Konular 349
1.2.1. Aşk ve Sevgili 349
1.2.1.1. Vuslat ve Hicrân Dairesinde Aşk ve Sevgili 350
1.2.1.2. İstanbul Odağındaki Türk Millî Kültürünün Simgesi Olarak Sevgili 361
1.2.1.3. Diğer Bireysel Duygulanımlar Çerçevesinde Sevgili ve Aşk Duygusu 364
1.2.1.4. Estetik Bir Figür Olarak Kadın 370
1.2.2. Yalnızlık ve Gurbet 373
1.2.2.1. Gurbet Kaynaklı Yalnızlık 378
1.2.2.2. Sosyolojik Yalnızlık ve Gurbet 385
1.2.2.3. Psikolojik Yalnızlık ve Gurbet 391
1.2.3. Ömrün Son Perdesi Olarak Yaşlılık ve Ömür Yolculuğunu Alımlayış: . 395
1.2.3.1. Güzel Hatıraların Anımsandığı Hayat Evresi Olarak Yaşlılık: 397

1.2.3.2. Ömür Rüyasını Sonlandıran Bir Yolculuk ve Geçiş Evresi Olarak Yaşlılık 400
1.2.3.3. Yaşlılık Evresinin ve Ömrün Rint Neşvesi ile Ele Alınışı 408
1.2.4. Ölüm Olgusunu Alımlayış 417
1.2.4.1. Bireysel-Psikolojik Duygulanımlar Çerçevesinde Ölüm Algısı 418
1.2.4.2. Ölümü Şehitlik ve Ulvî Değerler Çerçevesinde Alımlayış: 431
1.2.5. Din Olgusunu Alımlayış 442
1.2.6. Rintlik ve Melâmet Kavramlarını Alımlayışı 460
2. ŞİİRLERİNİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ 475
2.1. Şiirlerinin Biçimsel Değişim ve Gelişimi 475
2.1.1. Oluşma Dönemi/Birinci Evre 476
2.1.2.Oluşma Dönemi/İkinci Evre 478
2.1.3. Sorgulama-Araştırma-Keşif Dönemi 479
2.1.4. Gelişme/Olgunluk Dönemi 485
2.2. Nazım Biçimleri 486
2.2.1. Divan Şiiri Nazım Biçimleri 487
2.2.1.1. Beyitlerle Kurulan Divan Şiiri Nazım Biçimlerinde Kaleme Aldığı Şiirleri 487
2.2.1.1.1. Gazel Tarzı Şiirleri 487
2.2.1.1.2. Kıt'a Tarzı Şiirleri 489
2.2.1.1.3. Beyit ve Mısralar 490
2.2.1.2. Bentlerle Kurulan Divan Şiiri Nazım Biçimlerinde Kaleme Aldığı Şiirleri 491
2.2.1.2.1. Rübâî 491
2.2.1.2.2. Musammat 492
2.2.1.2.3. Terkîb-i Bent 493
2.2.2. Yeni Türk Şiiri Nazım Biçimleri 493

ALTINCI BÖLÜM
ŞİİRİNDE KÜLTÜREL KAYNAKLAR VE ETKİLENİMLER

1. KÜLTÜREL KAYNAKLAR VE ETKİLENİMLER 496
1.1. İslâm'ın Temel Kaynakları ve Kültürü 497
1.1.1. Âyet ve Hadislere Gönderimler 497

1.1.2. Peygamber Kıssaları 502
1.1.3. İslam Tasavvufunun Önemli Şahsiyetlerine Değiniler 508
1.2. Klasik Türk Edebiyatı ve Kültürü 514
1.2.1. Divan Şiiri Mazmunlarının Kullanımı 516
1.2.2. Divan Şairlerine Ait Metinleri İktibas 525
1.3. Diğer Bazı Biçim-İçerik Örtüşmesi ve Nazîre Örnekleri 530
1.4. Masal Öğelerinden Yararlanma 536
1.5. Batı Kanonu Dairesindeki Şiirlerden Yararlanma 544

YEDİNCİ BÖLÜM
ŞİİRLERİNDE DİL VE ÜSLÛP

1. DİL 554
1.1. Şiirinde Türkiye Türkçesinin Yazı Dili Olan İstanbul Ağzının Kullanımı 557
1.2. Konuşma Dili ve Söz Varlığı 563
1.3. İmlâ ve Dilbilgisine İlişkin Özellikler 578
1.4. Konuşma Dili Bağlamında Eski Dilli Şiirlerine Bakış 585
1.5. Cümle Yapısı ve Ulantı 590
2. ÜSLÛP 594
2.1. Lirik Üslûp 595
2.2. Gözleme Dayalı İzlenimci Üslûp 601
2.3. Anlatımcı Üslûp 603
2.3.1. Epik 604
2.3.2. Anlatımcı Üslûpla Kaleme alınmış Olay Unsurlu ve Tasvîrî Şiirler 606
2.4. Hikemî Üslûp 609
2.5. Hicviye ve Lâtîfe Üslûbu 612

SEKİZİNCİ BÖLÜM
PROZODİK YAPI

1. PROZODİK YAPIYA GENEL BAKIŞ 614
1.1. Ritim Öğeleri 616
1.1.1. Şiirde Prozodik Yapının Ritmik Organizasyonunda Bir Zemin Olarak Veznin/Aruz Vezninin Kullanımı 616

1.1.2. Şiirde Prozodik Yapının Ritmik Organizasyonunda Kafiyenin Kullanımı 625
1.2. Akustik Öğeler 642
1.2.1. Asonans Örnekleri 643
1.2.3. Aliterasyon Örnekleri 644
1.2.4. Mısra İçi ve Mısralar Arası Kelime ve İfâde Tekrarları 646

DOKUZUNCU BÖLÜM
EDEBÎ SANATLAR

1. EDEBÎ SANATLAR 653
1.1. Mecazlar 655
1.1.1. Teşbih 655
1.1.2. İstiare 657
1.1.3. Mecaz-ı Mürsel 660
1.1.4. Teşhis ve İntak 661
1.2. Anlamla İlgili Sanatlar 662
1.2.1. Leff ü Neşr 662
1.2.2. Mübalağa 663
1.2.3. Tezat 664
1.2.4. Hüsn-i Talil 665

SONUÇ 667
KAYNAKÇA 676
ÖZET 693
ABSTRACT 695

KISALTMALAR

age. : Adı geçen eser

agm. : Adı geçen makale

akt. : Aktarılan kaynak

Aİ : Aziz İstanbul

bkz. : Bakınız

BŞ : Bitmemiş Şiirler

C : Cilt

çev. : Çeviren

DİA. : TDV İslâm Ansiklopedisi

ED : Edebiyata Dair

Eğ. D : Eğil Dağlar

EŞR : Eski Şiirin Rüzgârıyle

H : Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebî Hatıralarım

haz. : Hazırlayan

KGK : Kendi Gök Kubbemiz

MM : Mektuplar Makaleler

R : Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş

S : Sayı

s. **:** Sayfa

SEP **:** Siyasî ve Edebî Portreler

SH **:** Siyasî Hikâyeler

TM **:** Tarih Musahabeleri

tsz **:** Tarihsiz

yy. **:** Yüzyıl

GİRİŞ

1908-1958 arası dönem, Yahya Kemal'in ürün verdiği tarihsel sürecin çerçevesini oluşturmaktadır. Yahya Kemal'in edebî ve fikrî çalışmalarının etkileşim içinde olduğu sosyal, siyasî, kültürel, edebî ortamı göz önüne koymak; eserleri bilimsel bir değerlendirmeye tabi tutabilmek için ön koşul olmaktadır. Bu anlamda, öncelikle II. Meşrutiyetin ilanından önce 1876 yılında Kanun-ı Esasî'nin ilanıyla başlayan ve 1878 Osmanlı-Rus savaşı ile noktalanan I. Meşrutiyet döneminin genel durumunu kısaca değerlendirmek, II. Meşrutiyet'e zemin oluşturan ortamı ortaya koymak ve bundan sonraki sürecin gelişmelerini aşamalarıyla ele almak doğru olur.

Bülent Tanör, "Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış" adlı çalışmasında ilgili süreci Kanun-ı Esasî'nin ilanından alarak değerlendirir. Buna göre: Kanun-ı Esasî tam olarak meşrutî bir yapı kurmamış olsa da Osmanlı'nın ilk anayasası olarak hukuk devleti yapılanması yolunda önemli bir merhaleyi oluşturur. Anayasa ile padişahın egemenliği "yasama-yürütme-yargı" biçiminde bölünmüş, meclis anlayışı bu ilk anayasa ile yerleşmiştir. 14 Şubat 1878 günü, II. Abdülhamid tarafından Osmanlı-Rus savaşından doğan olağanüstü koşullar gerekçe gösterilerek meclisi kapatılmış, Kanun-ı Esasî etkinliğini yitirmiş; Padişahın II. Meşrutiyet'in ilanına kadar otuz yıl sürecek olan mutlak iktidarı başlamıştır. Dünyanın içinden geçtiği sosyolojik süreç göz önüne alındığında Osmanlı Devleti'nin sosyal ve fizikî bütünlüğünü korumasının "kaçınılmaz olarak" mutlak hâkimiyet rejimine dönülerek sağlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Bu bağlamıyla Sultan II. Abdülhamid'in otuz yıllık bu yönetimini Osmanlı Devlet organizmasının kendini korumak için başvurduğu ontolojik bir içe kapanma olarak değerlendirmek mümkündür. Bu süreçte ifade özgürlüğü kısıtlanmış; ayrılıkçı yaklaşımlar bastırılmış, bununla birlikte aydınlar da baskıcı yönetim altında kendilerini ifade edemez olmuşlardır.

II. Meşrutiyet'i doğuran ana etmen, 1895'ten sonra İttihat ve Terakki Cemiyeti ile belirginleşen Jön Türk muhalefetidir. Jön Türkler II. Abdülhamid'in baskıcı tutumuna karşı anayasanın tekrar işlerlik kazanmasını isteyen; Osmanlı toplumunun din ayrımı gözetmeksizin Osmanlılık temelinde özgürlük ve eşitliğini savunan, Genç Osmanlılarda olduğu gibi, İslamcı, laik, emperyalizm karşıtı ve Batıcı vb. farklı ideolojilere sahip aydınlardan oluşmaktaydı. Balkan savaşları sonrasında ise Osmanlıcılık yolundaki tutumları yerini Türk milliyetçiliği düşüncesine bırakmıştır. Jön Türkler, devletin nasıl diriltilebileceğine dair iki farklı kanat oluştururlar. İttihat ve Terakkiciler, Türkleri yönetici kılan devletçi bir merkezî siyaseti benimserken; Prens Sabahaddin'in öncülük ettiği diğer yapılanma, Adem-i Merkeziyetçilik, eyalet sistemi, liberalizm gibi yaklaşımları benimsemektedir. 1902'de Paris'te yapılan 1. Jön Türk Kongresi iki grup arasındaki farklılıkları ortaya koymuş; 1907 yılındaki 2. Jön Türk Kongresi'nde ise bütün ayrılıklar dış çepere alınıp anayasanın tekrar işlerlik kazanması ve II. Abdülhamid 'in tahttan indirilmesi doğrultusunda amaç birliğine varılmıştır.

II. Meşrutiyet'in ilanını Dünya ölçeğindeki siyasî yönelimler üzerinden okumak söz konusu olduğunda şu değerlendirmeleri yapmak mümkündür: 20.yy başlarında Avrupa ve Asya'da demokratik eğilimler yükselmiş; Avrupa'da krallık işlevini yitirmiş; Rusya'da ve Japonya'da meşrutiyet benimsenmiş; İran 1906 yıllında meşrutî yönetime geçmiştir. Bu dolayımda, ülkelerin güncel deneyimlerinin Osmanlı aydınlarını etkilemiş olduğunu söylemek mümkündür. Sonunda 23 Temmuz 1908'de II. Meşrutiyet ilân edilmiş ve II. Abdülhamid Kanun-ı Esasi'yi tekrar yürürlüğe koymuştur.

13 Nisan 1909'da II. Meşrutiyet, darbe girişimine tanık olmuş "31 Mart Ayaklanması" olarak adlandırılan bu eylem, Mustafa Kemal'in komutanlığındaki 'Hareket Ordusu' tarafından İstanbul'da bastırılmıştır. Bundan sonra II. Abdülhamid tahttan indirilmiş; yerine X. Mehmet Reşat getirilmiş; bürokrasi ve orduda tasfiyeler gerçekleşmiş, padişaha ait değerli bazı mallar devlet hazinesine geçirilmiş ve anayasada

meşrutiyeti daha etkili duruma getiren; hükûmetin kararlarını padişahın önüne alan değişiklikler yapılmıştır. Böylece 1909 anayasasında "kuvvetler ayrılığı ilkesi" ve "parlamenter hükûmet anlayışı" belirgin hâle gelmiştir. Birey hak ve özgürlükleri koruma altına alınmış; şahsî davalara şer'i değil adlî mahkemelerin bakmasına karar verilmiş; laiklik ve kadın hakları konusunda gelişmeler kaydedilmiştir. Aile hukuku şer'i uygulamalardan uzaklaştırılmış; evlilikte çok eşliliğe karşı düzenlemeler yapılmış; kadınların eğitim ve çalışma hakkı konusunda gelişme sağlanmıştır. Ayrıca bu süreçte Padişahın değerli bazı malları devlet hazinesine geçirilmiş; saray ödeneklerinde kısıtlamalar yapılır ve bu düzenlemelerle devlet modern bürokrasiye yönelenir. Meşrutiyetin demokratikleşme yolunda olumlu bir aşama olduğu tartışmasızdır; ancak Türkiye'de II. Meşrutiyet, zamanla bir bakıma kendi mutlakıyetini oluşturmuş ve demokratik çizgiden ayrılmış görünmektedir. İttihat ve Terakki, 1913'ten sonra iktidarı tekeline almış, muhalifleri ve toplumu sindirmiştir. 1908-1912 yılları arasında daha yumuşak olan İttihat ve Terakki politikaları, 1912 yılındaki seçim ve 1913'teki Bâbıâli baskınından sonra sertleşmiş ve I. Dünya Savaşı'nın bitimine kadar devlet tek partinin yönetiminde kalmıştır. Bu dönemde ülkenin geleceğini ilgilendiren hayatî kararlar kapalı bir siyasetle Enver, Talat ve Cemal Paşa'dan oluşan "triumvira" tarafından alınmış ve tartışmaya açılamadan uygulanmıştır. Birinci Dünya Savaşı'nın Osmanlı Devleti için yenilgiyle sonuçlanmasından sonra İttihatçılar yurtdışına kaçmış ve parti dağılmıştır.

1914 yılında I. Dünya Savaşı çıkmış; 18 Mart 1915 tarihinde Çanakkale Boğazı'nı geçmek isteyen İngiliz ve Fransız donanması, büyük bir yenilgiye uğramış; bu yenilgiyi telafi etmek üzere Gelibolu Yarımadası'na asker çıkartmıştır. 25 Nisan 1915'te Arıburnu'na çıkan düşman birlikleri Mustafa Kemal'in komutasındaki 19. Tümen tarafından Conkbayırı'nda durdurulmuştur. İngilizler 6-7 Ağustos 1915 tarihinde Arıburburnu'nda tekrar saldırıya geçmiş, Anafartalar Grup Komutanı Mustafa Kemal 9-10 Ağustos'ta gece taarruzuyla Anafartalar Zaferi'ni tarihe yazmıştır. Bundan sonra 21

Ağustos'ta II. Anafartalar Zaferi kazanılmıştır. Mondoros Mütarekesi'nden sonra İtilaf Devletleri'nin Osmanlı'yı işgâle başlamasıyla 9. Ordu Müfettişi Mustafa Kemal 1919'da Samsun'a geçti ve bu adımla başlayan İstiklal Mücadelesi, İstiklal Harbi'nin kazanılması ile başarıya ulaştı.

II. Meşrutiyet'i genel olarak değerlendirmek gerekirse: Bu dönem anayasa ve meşrutî sistemi, aynı zamanda halife de olan sultanın karşısında üstün duruma getiren ve otuz yıllık baskıcı yönetimin etkisiyle yükselmiş toplumsal tepki ile güç bulan bir özgürleşme eylemi olarak belirmiştir. 1909 yılında yapılan değişikliklerle anayasa bir ferman olmaktan çıkarılmıştır. II. Meşrutiyet, monarşinin yerine, egemenlik yetkilerinin milletin temsilcileri ve padişah arasında paylaştırılmasını esas almış, yasama ve yürütmeyi bağımsızlaştırmış, dinin hukuk üzerindeki etkisini azaltmıştır. Bu anayasa ile din, uyruk gözetilmeden her bireye eşit haklara sahip vatandaş gözüyle bakılması benimsenmiştir. Yeni kurulacak Cumhuriyet'in millî, demokratik, laik yapısı bu dönemde şekillenmiştir. Fakat unutmamak gerekir ki bu yapı teorik boyutu işaret etmektedir. Tüm bu olumlu kararlara rağmen zamanla İttihat ve Terakki tek parti olarak baskıcı kimlik kazanmış, parti yönetimi karar yetkisini tamamen üstüne almış bir bakıma parlamento işlevsizleştirilmiştir. 1914'ten sonra savaş şartları bahane edilerek meclis kapatılır ve ülke parti kararnameleri ile yönetilir. Bu süreçte ordu ve politika da iç içe geçmiş, ordu politikleşmiş, siyasi uzlaşmazlıkların bir kolu hâline gelmiştir. Mustafa Kemal bu dönemlerde İttihatçıların menfî uygulamalarına karşı çıkmış ve özellikle siyasetin orduya, askeriyeye girmemesi gerektiğini belirtmiştir. Olumlu ve olumsuz yönleriyle tıpkı II. Abdülhamid İstibdadı gibi kaçınılmaz bir dönem olarak yaşanılan II. Meşrutiyet'in sonraki dönemin siyasî gelişmelerini etkilediği açıktır (TANÖR, 1985: 21-26).

Türk tarihinin pek çok değişime sahne olan bu safhasında Türkçülük-Milliyetçilik, Osmanlıcılık, İslâmcılık, Batıcılık, Adem-i Merkeziyetçilik gibi fikir hareketlerinin geliştiği görülmektedir. Bu hareketler, birbirlerinden kopuk ya da mutlak

surette birbirlerine zıt değildirler. Dolayısıyla Osmanlı aydınlarının kimi zaman bunları uzlaştırdığı, bu uzlaşımlar yoluyla çağın gereklerini yerine getirebilme çabası içinde oldukları görülür.

Gelişmekte olan fikir hareketlerinin arasında, XVIII. yüzyılın başından itibaren son iki yüz yıllık Osmanlı tarihinin yönünü çizen hareket ise Batıcılıktır. XV. ve XVI. yüzyıllarda gücünün zirvesine ulaşan Osmanlı Devleti, dünya ve Avrupa'daki gelişmelere gerekli dikkati göstermemiş; XVII. yüzyılın sonlarından itibaren bu tavrının olumsuz sonuçları ile yüzleşmeye başlamış ve XVIII. yüzyıldan itibaren de yüzünü askerî sahada gelişmiş, sanayi inkılâbını gerçekleştirmiş, ilmî yönden ilerlemiş olan Avrupa'ya çevirmiş, onu model almaya başlamıştır. Bu süreç Tanzimat Fermanı (1839) ile resmî bir hâl alır.

Çetişli'nin belirttiği gibi, II. Meşrutiyet sürecinde Batılılaşmayı ana hedef olarak benimseyen Tevfik Fikret, Abdullah Cevdet, Baha Tevfik, Satı Bey, Celâl Nuri gibi aydınların, gelenekle ilişkilerini en aza indirmek ve yüzlerini bütünüyle Batıya dönmek biçiminde bir tavrı vardır. Bununla birlikte dile getirmek gerekir ki batılılaşma, medenîleşme, modernleşme kavramları II. Meşrutiyet döneminin tüm fikir hareketlerinin zeminini oluşturmaktadır. Ancak bu hareketler, modernizmi başka değerlerle birlikte ele alır ve benimserler. Bu bir bakıma Batılılaşma fikrinin taklitçi bir tarzda alınmasına karşı, Osmanlı toplumunun ihtiyacı olan gereksinmelerle dönüştürülmesi ve uygulanmasıdır.

Diğer bir fikir hareketi olan Osmanlıcılık da Batılılaşma gibi Tanzimat yıllarından itibaren gelişir. Bu fikir hareketi Avrupalı devletlerin sömürgeci tutumlarına, Haçlı zihniyetine karşı tepkisel olarak doğmuştur. Bundan önce Osmanlı Devleti çeşitli etnik unsurları bünyesinde toplayan sosyal, siyasal, idari koşulları içinde tebaasını din, dil, köken ayrımı yapmaksızın kapsayıcı Osmanlı kimliği altında benimsiyordu ve bu tutum bir ideolojik reaksiyonun sonucu olarak, bir fikir damarı halinde ortaya çıkmış değildi. Sonraki süreçte Genç Osmanlılar tarafından siyasî bir tavır olarak geliştirilen

Osmanlıcılık, II. Meşrutiyet döneminde toplumu bir arada tutma dolayımındaki bir fikir hareketi olarak belirdi. Osmanlıcılık, devlet yönetimi ve aydınlar tarafından Balkan Harbi'ne kadar (1912) devleti bir arada tutma gücüne inanılan bir fikrî odak olarak varlığını sürdürse de Balkan ve I. Dünya Savaşı yıllarında azınlıkların Osmanlı Devleti'nden kopuşları ile sona erdi. (Çetişli, 2012: 133-136)

II. Meşrutiyet dönemindeki bir diğer fikir hareketi olan İslamcılık ise İslâm'ın değerlerini modern dünyanın gereklilikleri içerisinde yaşatmak, medenî bir yaşantıyı kurmanın enstrümanı olarak İslâm'ı önermek; onun modern toplumu kurmadaki yeterliliğini ve geçerliliğini savunmak ve Hristiyan Batının karşısında müslümanlara özgü, taklitten uzak bir çağdaşlık profili oluşturmak için tasarlanan bir fikir hareketidir. Pan-İslamizm, İttihad-ı İslam gibi isimlerle de karşılanan bu hareket önce Osmanlı'daki sonra ise tüm dünyadaki müslümanların birliği fikrini içerir. Buna göre Müslümanlar, Batı'yı üstün kılan teknik gelişmeleri alarak, öz değerleri içinde değerlendirmelidirler (Özgürel, 2014: 143-151).

Çetişli'nin dile getirdiği gibi, İslâmcılığın fikrî bir hareket biçiminde gelişmesi II. Meşrutiyet döneminde gerçekleşir. Buna rağmen II. Meşrutiyet'ten sonra Müslüman Arnavutlar ve Araplar isyan etmiş; üstelik Araplar İngilizler'le birleşmiş ve Osmanlı Devleti'nden kopmuşlardır. Bundan sonra İslamcılığın milliyetçi bir çizgide devam ettiği görülür. İslamcılık Türkiye'de *Sırat-ı Müstakîm*, *Sebilü'r Reşat*, *Beyânü'l Hak, Volkan* gibi dergiler etrafında toplanan Ahmet Cevdet Paşa, Tunuslu Hayreddin Paşa, Mehmet Akif, İskilipli Mehmet Atıf, Elmalılı Hamdi Yazır, Ferid Kam, İsmail Hakkı İzmirli gibi aydınlarca savunulmuştur.

Bu dönemde, Adem-i Merkeziyetçilik de bir fikir hareketi olarak dikkat çeker. Bu hareket büyük ölçüde Prens Sabahattin (1877-1948) tarafından savunulmuştur. Buna göre devlet merkezî otorite yerine; eyalet sistemine benzeyen bir yerinden yönetim biçimiyle idare edilir. Bu doğrultuda vilâyetler idarî ve malî açılardan özerk hâle getirilir. Ayrıca

iktisadî bakımdan şahsî teşebbüs gücünün öne çıkarılır; liberal tutum benimsenir. II. Meşrutiyet sürecinde 'Hürriyet ve İtilaf Fıkrası, 'Osmanlı Ahrar Fıkrası' ve Azınlıklar bu fikir hareketini olumlu bulurken; İttihatçılar yalnızca "şahsî teşebbüs" yönünü benimsemiştir.

Bu dönemin en önemli fikir hareketi, Cumhuriyet döneminin fikrî yapısına zemin oluşturan Türkçülük/Milliyetçilik'tir. Tanzimat yıllarında ilmî bir araştırma sahası olarak görülen Türkçülük, XIX. yüzyılın sonlarında fikir hareketi hâlinde evrilmiş; daha sonra edebiyat sahasında gelişmiş ve Balkan Savaşı sürecinde de siyasî bir görünüm kazanmıştır. Türkçülük, Osmanlı bünyesindeki azınlıkların ayrılıkçı tutumlarına karşı bir tepki olarak gelişmiş; Osmanlı Devleti'nin kurucu gücü olan Türkler tarih, soy, dil ve kültürlerine yönelmiş; bunu Arapça-Farsça etkisi altındaki Türkçe'nin sadeleştirilmesi çabası ve millî edebiyat arayışları takip etmiştir. Bu süreçte Türkçülük düşüncesini topluma yaymak amacıyla başlıca Türk Derneği (1908), Türk Yurdu (1911), Türk Ocağı (1912), Halka Doğru Cemiyeti (1917) olmak üzere pek çok dernek kuruldu. Türkçülük düşüncesini merkeze alan Genç Kalemler (1911), Halka Doğru (1913), Türk Yurdu (1911), Yeni Hayat (1913), Yeni Turan (1913), Yeni Mecmua (1917), Bilgi Mecmuası (1913) gibi pek çok dergi ve gazete yayın hayatına atıldı. Türkçülük düşüncesinin en önemli lideri Ziya Gökalp olmak üzere başlangıcından Cumhuriyet dönemine kadar Ahmet Vefik Paşa, Ali Suavi, Şemsettin Sami, Ömer Seyfettin, Yusuf Akçura, İsmail Gaspıralı, Mehmet Emin, Aka Gündüz, Hamdullah Suphi gibi pek çok aydın Türkçülüğü değişik boyutlarıyla ele alarak geliştirdiler (Çetişli, 2012: 136-146).

II. Meşrutiyet döneminin fikir hareketlerini dönemin sosyo-politik zemininden ayrı düşünmek mümkün olmayacağı gibi; basın hayatındaki gelişmeler de yine bu zemini tüm açıklığıyla yansıtan hem fikrî hem de edebî sahadaki gelişmelerin izini sürebileceğimiz bir inceleme sahası oluşturmaktadır.

Koloğlu, ilgili yazılarında Osmanlı basınını rejim ve içerik bakımından irdelemiş ve II. Abdülhamid'in basın karşısındaki tutumunu değerlendirmiştir. Buna göre, II. Meşrutiyetin ilanından önce, otuz yıl, II. Abdülhamid basını kontrol altında tutmuş; dışardan yayın girişinin önüne geçmeye çalışmıştır. Bu tavrın, 1878 sonrası sosyal, siyasi gelişmeleri içinde, devletin devamı ve Osmanlı toplumunun birlikteliği için takip edilen bir yöntem olarak belirdiği görülmektedir. Buna rağmen, baskıcı bir basın rejiminin toplumsal ifade ortamını kısıtlayarak mevcut siyasi iradeye karşı tepkisel bir çıkışın zeminini hazırlayacağı açıktır. Bu anlamda II. Meşrutiyet'in ilanının (1908) Türk aydınları ve toplumun hatırı sayılır bir çoğunluğunca desteklenmesi, istibdada duyulan tepkinin dinamik bir dışavurumu olarak görülebilir. 1860-1878 arasındaki ifade serbestisinden sonra otuz yıllık dönemde haber özgürlüğünün zamanla ortadan kalkması, toplumun nabzını tutan aydınların siyasi, sosyal, ekonomik, askerî vb. gelişmelere karşı eleştirilerini ortaya koyamamasına neden olmuştur ki bu devletin kendini toplumsal tepkilerle denetleyebilme mekanizmasının işlerliğini kaybetmesine de neden olmuştur. Bu süreçte İstanbul 1860-1878 arasında üstlendiği "İslâm dünyasının ifade özgürlüğüne açılan kapısı, basın ve fikir merkezi" olmak özelliğini yitirmiş; Beyrut basını da daha özgür biçimde yayın yapmak üzere Mısır'a taşınmıştır. 1882'de İngilizler bu bölgeye el koymuş, kendi çıkarları doğrultusunda basına II. Abdülhamid rejimini eleştirmek özgürlüğü vermiştir. Bu, Türk-Arap bozuşmasının temelini atan gelişmelerdendir. II. Abdülhamid'in baskıcı basın rejimi, yurt dışında Türkçe yayın yapan geniş bir sürgün basınının oluşmasına neden olmuştur. İç basın Osmanlılığı savunur/ ya da savunmak durumunda kalırken sürgün basını ulusların kaderlerini tayin etme hakkını benimsemiş ve dillendirmiş; böylece sonraki dönemin etnik kökenleri imleyen parçalanmasının fikrî zemini oluşmuştur. Bu anlamda İttihat ve Terakki'nin Meşrutiyet'i tekrar ilanıyla beliren ayrılıkçı akımlar, bu hazırlık dönemden beslenmiştir. Otuz yıllık suskunluğun sonunda 25 Temmuz 1908 günü, II. Meşrutiyet'in ilanıyla basın, gazetelerini sansürün kontrolüne

sunmadan piyasaya sürmüş; bu yeni dönem, bir basın patlamasına tanık olmuştur. Buna göre İstanbul'da 1908-1909'da 353 süreli yayın faâliyete geçmiş; Türkçe ve diğer lisanlardaki gazeteler ülkenin dört bir yanında yayına girerek binleri bulmuştur. Kanun-ı Esâsî ile basın üzerinden sansür kaldırılmış; ancak "devletin temelini sarsmaya yönelik" yayınları "frenleyici maddeler" konulmuş; bu yasa ana hatlarıyla 1931 yılına değin uygulanmıştır. II. Meşrutiyet'le birlikte II. Abdülhamid döneminin büyük gazeteleri *İkdam, Sabah, Tercüman* ve *Saadet* meşrutiyeti ve ifade özgürlüğünü savunmaya başlamış; *Yeni Gazete, Tanin, Yeni Tasvir-i Efkâr* gibi gazeteler kurulmuştur. 1908 sonrasında basın, İttihatçılar yani meşruti yönetim yanlıları ve federalistler, aşırı dinciler, adem-i merkeziyetçiler, bağımsızlık yanlıları gibi İttihatçılara karşı olanlar biçiminde ikiye ayrılmıştır. I. Dünya Savaşı ile birlikte ise basın üzerine zorunlu bir kontrol getirilmiş; pek çok gazete kapatılmış ya da kâğıt yokluğuyla kapanmıştır. Ancak İttihat ve Terakki yanlısı *Tanin, Sabah, Tasvir-i Efkâr* yayın hayatına devam etmişlerdir. Osmanlı basınında Türkçülüğün yükselişi bundan sonra gerçekleşmiştir. 1917'ye kadar "zafere kadar" savaşmak gerektiği fikrini destekleyen gazeteler bu tarihten itibaren "genel barış" teması ile çıkmış ve Mondros Mütarekesi'nin imzalanması ile basında yeni dönem başlamıştır. 1918-1922 arasındaki sürede ise Mütareke basını ile Millî Mücadele basını arasında büyük bir hesaplaşma sürer. Türkiye Cumhuriyeti'nin temellerinin atılışında Millî Mücadele basınının Kuva-yı Milliye'nin organik bir uzantısı olarak işlev yüklendiği de dile getirilmelidir (Koloğlu, 1985: 82-84; 89-93.).

Toprak'ın ilgili yazısında ele aldığı gibi, II. Meşrutiyet'te fikir dergilerine bakıldığında, ilk yıllarda çoğulcu bir fikir ortamı görülür. İkinci yarısında ise İttihat ve Terakki'nin 'istibdadı' hüküm sürmeye başlar. II. Meşrutiyet'te İslâmcı bir dergi olan *Sırat-ı Müstakim* daha sonra *Sebilü'r-Reşad'*a dönüşecektir. Bununla birlikte *Sırat-ı Müstakim* Türkçülüğe ortam hazırlayan yazılara yer verirken; *Sebilü'r-Reşad* ümmet birliğinin parçalanacağı kaygısıyla Türkçülüğe karşı çıkar. Aynı yıllarda *Sada-yı Hak*

gelenekçi İslamcılığı savunurken; modernist İslâmcı görüşlere geniş yer veren dergi *İslâm Mecmuası*'dır. İslâmcılık ve Türkçülüğü bağdaştıran, Ziya Gökalp'in de yazılarına yer veren dergi, İttihat ve Terakki'nin yarı resmî yayın organlarındandır.

Pozitivist düşüncenin yayın organı ise *Ulum-ı İktisadiye ve İçtimaiye Mecmuası*'dır. Toplumbilimle ilgili yazılar içeren bu liberal yayın evrimciliği savunur. Dönemin uzun soluklu Batıcı dergisi ise 1932'ye değin 358 sayı çıkaran *İçtihad'*dır. İlericilik-gericilik kavramlarını Osmanlı fikir hayatına katan dergi geleneği gericilikle eş tutar, kadın haklarını ve çağdaş aile modelini, medreseye karşı Batı tarzı eğitimi, Arap harflerinin değişmesini, uluslararası ölçü ve tartı sisteminin benimsenmesini, laikleşmeyi, savunur. 1913 Kasım'ında çıkan *Bilgi Mecmuası* ise, iktisadi konuları elen alan Türk bilgi Derneği'nin yayın organıdır. Köprülü'nün ilk bilimsel çalışmaları da bu dergide yer almıştır.

II. Meşrutiyet Dönemi'nin Türkçü, modernist, sosyalist dergileri de dikkat çeker. Türkçülük akımı 1908'in son günlerinde kurulan Türk Derneği çerçevesinde gelişir. Bu dergi uluslaşmada dilin önemini vurgular ve Türkçe üzerine eğilir. Ardından *Türk Yurdu Dergisi* ve Türk Ocağı kurulur. 1912 yılında Selanik'in düşmesiyle bu kentin ünlü fikir ve edebiyat dergisi *Genç Kalemler*'in yazarları Ziya Gökalp başta olmak üzere İstanbul'a gelmiş ve Türk Ocağı'na katılmışlardır. Türkçülüğün fikrî boyutu büyük ölçüde bu yayın organı ve dernek tarafından geliştirilir. Türkçülük Balkan Savaşları sonrası İttihat ve Terakki'nin yarı resmî politikası haline dönüşür. II. Meşrutiyet'in batı kaynaklı fikir hareketlerinden birisi de Sosyalizm'dir ki *İştirak, Felsefe* gibi dergiler bu eksendedir. Bu süreçte yayın yapan modernist dergiler içinde, İslâm modernizminin önde gelen düşünürü olan Ziya Gökalp'in yazılarına geniş ölçekte yer verenler *İslâm Mecmuası, Türk Yurdu, Yeni Mecmua* gibi dergilerdir. Bu dergilerde din ve toplumsal evrim konularına yer veren Gökalp inançlarla uzlaşacak sağduyulu çağdaş çözümler arar. Gökalp'e göre hürriyetin

ilanı ile siyasi devrim gerçekleşmiştir ama asıl zor ve gerekli olan organik bir evrim gerektiren ve zaman isteyen toplumsal devrimdir.

Genç Kalemler Dergisi özellikle dilde sadeleşme bağlamında bu evrimin bir ayağını oluşturur. Ulusal dille ulusal bir edebiyat hedeflenir ve yazı dili ile konuşma dilinin birleştirilmesi önemsenir. Halkçılığın ilk belirtileri de yine bu dergide gözlemlenebilir. Gökalp, İstanbul'a dönüşüyle birlikte *Türk Yurdu* ve *Muallim* dergilerinde yazar; fakat olgunluk dönemi yazıları *Yeni Mecmua*'da yer alır. İttihatçılar'ın parasal yardımıyla çıkan bu dergi ulus-devlete yönelik ideolojinin temellerini atar derginin ana yörüngesini Durkheim'dan esinlenen dayanışmacılık (solidarizm) oluşturur ve bu dayanışmacı toplum anlayışı Gökalp'te halkçılıkla birleşerek sosyal halkçılık halini alır. Bu dönemde uluslaşmanın aşamalarından birisi "harsî Türkçülük" iken diğer boyutu "millî iktisad" dır ve bu eksende dergiler de çıkar, tarımdan yana gözüken *Ulum-ı İktisadiye* ve *İçtimaiye Mecmuası* ile sanayi sahasında atılacak millî adımların önemini vurgulayan Müslüman- Türk girişimcilerinin dergisi *Sanayi Dergisi* bunlardandır. Savaş yıllarında iktisadi sorunlarla ilgilenen bir diğer dergi millî ticaret konusunu önceleyen *Ticaret-i Umumiye Mecmuası*'dır. 1910'lu yıllarda iktisadî bağımsızlık sorununa ilk değinen dergi ise *Türk Yurdu*'dur. Benzer yaklaşım *İslam Mecmuası'*nda da görülür. II. Meşrutiyet yılları "avam", "ahali" sözcükleri yerine "halk" kelimesinin kullanımının yaygınlaştığı bir dönemdir. Bu sözcük ilk kez *Yeni Mecmua*'da yer almışsa da halkçı düşüncenin ilk belirtileri ve "köycülük" Türk Ocağı ile ortaya çıkar. Türk Ocağı ile birlikte Millî Talim ve Terbiye Cemiyeti çatısı altında toplanan Osmanlı aydınları *Türk Yurdu* ve *Halka Doğru* dergilerini yayımlarlar. Halka yönelip onu bilinçlendirmeyi amaçlayan aydınların sözcülüğünü Yusuf Akçura yapmıştır. Buna göre ulus haline gelebilmek için halkı yükseltmek gerekir. *Halka Doğru* dergisi de Türkçü bir yayın olarak aydınların önderliğinde halkın eğitilmesini önerir.

II. Meşrutiyet yıllarında "halka doğru" ilkesi edebiyatta da kendisini göstermiş ve millî edebiyata yönelim kuvvetlenmiştir. 1910'lu yılların ilk yarısında bahsi geçen dergilerde gündeme gelen halkçılık I. Dünya Savaşı sonrası alt gelir gruplarına yönelir, kır ve kent çalışanlarının sorunlarına çözüm arar. Daha sonra İzmir'de çıkan *Halka Doğru Mecmuası*, aynı adlı önceki dergiden daha farklı olarak 'halk' kavramını 'Müslüman-Türk olmak' odağından 'sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel denklikle orta sınıfı oluşturmak' düzlemine taşır. Böylece bir bakıma "halk" sözcüğü boyut değiştirerek, hizmet üreten köylü, işçi, küçük esnafı karşılayacak tarzda ulusal bilincin taşıyıcısı olan "orta tabaka/orta sınıf"tır ve aydınlar bu orta sınıfa "bilinç götürmeyi" amaçlarlar (Toprak, 1985: 126- 132).

Cumhuriyet Dönemi'nde de basın sosyolojik yapının, toplumsal değişimlerin çok yönlü biçimde takip edilebileceği bir odak olmaya devam etmiştir. İstiklâl Harbi sırasında basın bağımsızlık mücadelesinin bir kanadını oluşturmuş; örneğin *İrade-i Milliye* gazetesi Sivas Kongresi tutanaklarını ve İstiklâl mücadelesi fikrini yaymış 1920'de Atatürk'ün isim babası olduğu *Hakimiyet-i Milliye* yayınlanmış; 1920'de adını yine Atatürk'ün verdiği *Anadolu Ajansı* Ankara'da kurulmuş, millî mücadelenin sesi olmuştur. *Yeni Dünya* gazetesi "Türkiye Komünist Gazetesi" olarak 1920'ye kadar çıkmış, Mehmet Âkif'in aralarında bulunduğu İslâmcılar tarafından çıkartılan Sebilü'r-reşad ve ilk olarak 1920'de İstanbul'da *Alay* adıyla yayın hayatına başlayan daha sonra ise – Millî mücadele karşıtı *Peyam-ı Sabah* gazetesine atıfta bulunarak- *Anadolu'da Peyam-ı Sabah* adını alan, millî mücadeleye destek veren mizahi gazete de Millî mücadele Ankara'sında çıkan gazetelerdir (Aydın, 2009: 101-115).

Gevgilili'nin ilgili yazısında dile getirdiği gibi, Cumhuriyet'in ilanının hemen ardından hilafetin durumu tartışma konusu olmuş; hilafeti savunan bazı yazıların *Tanin, Tevhid-i Efkâr, İkdam* gazetelerinde yayımlanması ve bu gazetelerin genel olarak hilafetin kaldırılmaması yönünde tavır almaları sonucunda hükümet bu üç gazetenin

sorumlularını İstiklâl Mahkemeleri'ne vermiştir. Bunun sonucunda biri beş yıl hapis cezası alırken diğerleri beraat etmiştir. 1924 yılında önde gelen basın yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu önderi Atatürk tarafından toplantıya çağırılmış ve kendilerine yeni rejimin siyasal savaşımının henüz bitmediği söylenilmiş, basından millî doğruluş sürecinde destek istenmiştir. 8 Mayıs 1924 yılında Yunus Nadi tarafından yayımlanmaya başlanan *Cumhuriyet* gazetesi yeni kurulmakta olan Cumhuriyet'i, onun temel ilkelerini ve devrimlerini destekler; millî oluşum sürecine katkı sunar.

1925 yılında gerçekleşen Şeyh Said ayaklanmasında İstanbul basınındaki muhalif gazetelerin rol oynadığı CHP tarafından ileri sürülmüş ve Takrir-i Sükûn Kanunu ile basın iki yıl süreyle kısıtlanmış; pek çok gazete kapatılmıştır. 1928 yılında gerçekleşen harf devrimiyle okur sayısı azalan gazeteler yeni harflere alışma sürecinde, hükümet tarafından maddi bakımdan desteklenmiştir. 1930'lu yıllarda Türk basını, Fethi Okyar tarafından Serbest Fırka'nın kurulması ile tekrar sınanır. Bu parti, aldığı toplumsal tepkilerin ardından kendini fesheder ve onu destekleyen yayınlar yapan yüksek satış rakamlarına ulaşmış *Yarın* gazetesi de kapatılır. 1931 yılında Cumhuriyet döneminin ilk basın yasası çıkmış ve "yurt yararına ters düşen" yayınlar yapan gazete ve dergilerin geçici süreyle kapatılabileceği karara bağlanmıştır. Bu durum 1930'lu yıllarda gazetelerin sıklıkla –bazen "Matbuat ve Umum Müdürlüğü"nden gelen bir telefon ile kapatılmış oldukları kendilerine bildirilerek- yayınlarını durdurmaları sonucunu doğurmuştur. Bu dönemlerin önemli yayınları arasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun sahibi olduğu 1932-34 yılları arasında çıkan *Kadro dergisi*, muhalif *Akın* ve *Zaman* gazeteleri; 1933'de Vâlâ Nurettin'in çıkardığı *Hergün* gazetesi bulunmaktadır. 1933 yılı Türkiye'de düşünce hayatında uzun süre etkili olacak yayınların çıktığı bir yıldır. Halkevleri *Ülkü* adlı dergiyi yayınlamaya başlarlarken; Hüseyin Cahit Yalçın *Fikir Hareketleri*, Yaşar Nabi Nayır ve Nahit Sırrı Örik *Varlık* dergisini yayınlamaya başlarlar. 1935 yılında ilk Türkiye Basın Kongresi devlet öncülüğünde bir araya gelmiş; 38 adet günlük, 78 adet süreli gazete ve

127 derginin yayınlanmakta olduğu kaydedilmiştir. Bu dönemde *Ulus, Cumhuriyet, Akşam, Vakit, Son Posta* gibi yayınlar, görüş ayrılıklarına rağmen yeni devlet sistemi ile uyumlu yayın organlarıdır.

Atatürk'ün vefatından sonra İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanlığı döneminde, II. Dünya Savaşı'nın eşiğinde basın üzerindeki denetim ve kısıtlamalar artırılmıştır. Savaş yılları Türkiye'nin savaşa girmemesini sağlayacak, tarafsızlığını korumak üzere esnek bir denge siyaseti izlediği ve bunu başarıyla yönettiği yıllardır. Bu dönemde *Atsız, Ötüken* gibi Turancı yayınlar artmış; Necip Fazıl Kısakürek *Büyük Doğu* dergisini, Ankara Üniversitesi öğretim üyeleri Behice Boran, Niyazi Berkes, Pertev Naili Boratav *Yurt ve Dünya* aylık dergisini yayımlamaya başlamış; sol eğilimli yayımlar da bu dönemde yayın hayatında belirmiştir. Bu yıllar hem basın üzerindeki kısıtlamalar hem de savaş yıllarında kâğıt yokluğu yaşanmasından dolayı gazete ve dergi dünyasının durakladığı bir evredir. Savaş sonrası Demokrat Parti'nin kuruluşuyla geçilen çok partili dönemde basım ve gazetecilik teknolojisi gelişmiş, eleştiri ve haber verme olanakları artmıştır. 1948 yılında Sedat Simavi *Hürriyet* gazetesini çıkarmaya başlar. Bu dönemde *Kudret* gazetesi Ankara'da; *Vatan* ve *Cumhuriye*t gazeteleri İstanbul'da, DP'ye destek verir. 1950'de yine DP'ye daha yakın olan *Milliyet* kurulur. Bu dönemde gazeteciler arasında bazı meslek dayanışma cemiyetleri kurulur. Sabahattin Ali, Rıfat Ilgaz ve Aziz Nesin'in çıkardığı *Makro Paşa* adlı güldürü dergisi çıkmaya başlar ve kapandıkça *Bizim Paşa, Malum Paşa* gibi adlarla yayın hayatına yüksek trajlarla devam eder. 1950-1960 DP partinin iktidarı döneminde, bu partinin liberal tavrı basına da yansımış, yeni yayınların çıkması kolaylaştırılmış, Basın mahkemeleri kurulmuş, basın emekçileri ilk kez 1952'de sosyal güvenlik sistemi çerçevesine dahil edilmiştir.

1950 yılında Kore Savaşı'na katılan Türkiye; 1952 yılında NATO'nun üyesi olmuştur. Savaş sırasında tarımsal ürün ihracatından gelir sağlayan hükümet, savaşın bitmesi, gerginliğin azalmasıyla dış satım yapamamış; dış alımlar büyümüş ve borç batağı

doğmuştur. Bu dönemde basın baskı gördüğü, düşünce ve eleştiri özgürlüğünün kısıtlandığını tespit etmek mümkündür. 1951'de sol görüşe yönelik tutuklama ve yargılamalar yapılmıştır. DP, Özellikle ekonomideki bunalımların basında yer almasına 1954'ten itibaren hoşgörüsüz ve sert bir tavırla yaklaşmış, baskıcı yaklaşımları resmîleştiren bir dizi yasa çıkarılmış, 1957'den sonra ise basında kullanılan kâğıdın devlet tekelinde bulunması, reklamların devlet tarafından dağıtılması gibi ekonomik yaptırımlara da gidilmiştir. Böylece eleştiri ve haberleri hoş görülmeyen gazeteler büyük ekonomik engellemelerle karşılaşmışlardır. DP 1960'a doğru yasaklama ve tutuklamalarını yoğunlaştırır, bir yandan CHP'nin yoğun muhalefeti sürerken, üniversite gençliğinin protestoları karşısında hükümet sıkıyönetim ilân eder; ama bu tavır basının ve toplumun tepkilerini baskılamaz. Bu ortamda DP'nin kurduğu nöbetçi mahkemeler yoluyla bazen gece yarısında gazete manşetleri kazınmış ve sütunlar ertesi gün beyaz boşluklar hâlinde yayınlanmıştır. Sonunda bu süreç 1960 ilkbaharında Ordu'nun iktidara el koymasıyla kapanmıştır (Gevgilili, 1983: 212-222).

Cumhuriyet döneminin siyasî ortamı ile basın hayatı nasıl birbirinden ayrı değerlendirilemezse; Cumhuriyet dönemi fikir hareketleri de Meşrutiyet döneminden kopuk değerlendirilemez. Cumhuriyet döneminde etkin olan fikir hareketleri ilk filizlerini Meşrutiyet sırasında vermiştir. II. Meşrutiyet'te şekillenen ve Cumhuriyet Türkiye'sini belirleyen en önemli fikrî oluşumlar ulusçuluk ve halkçılıktır.

II. Meşrutiyet Döneminin edebî görünümü, Tanzimat'tan itibaren evrilerek gelen tüm bu sosyal, siyasî, fikrî zeminin bir yansıması biçimindedir. Bu "yansıma"nın mutlaka sosyolojik platformda olup bitenlerin edebiyat kanalıyla dillendirilmesi yoluyla olmayabileceğini; sansürlenen bir edebiyatın "yokluğu"nun da siyasî, sosyal süreçlerin açık bir ifadesi olarak görülmesi gerektiğini dile getirmek gerekir.

Türk edebiyatı XX. yüzyıla, Tanzimat'ta köklenen yenileşme gayeleri ile adım atar. XX. yüzyılda bu gayeyi sırtlayan nesil, *Servet-i Fünûn* mecmuası etrafında birleşen

Tevfik Fikret, Cenap Şahabeddin, Halid Ziya, Mehmet Rauf başlıcaları olmak üzere Edebiyat-ı Cedîde neslidir. Edebiyat-ı Cedîde (1896-1901), Önce Tevfik Fikret'in sonra Hüseyin Cahit'in liderliğinde yoluna devam etmiştir. Bu dönem şiirin özgürleştiği, konu serbestliği ve biçimsel yeniliklerle şiirin yeniliklerin denendiği ve keşfedildiği bir ortam haline gelmesine tanıklık ediyordu. Dilin Arapça ve Farsça tamlamalarla ağırlaştırıldığı, batıdan esintiler taşıyan hayallerin ve şairin iç dünyasından doğan benzetmeliklerin ifade sahası bulduğu bu süreç Servet-i Fünûn'un, 16 Ekim 1901'de bir yazı bahane edilerek hükümet tarafından kapatılmasıyla sonlandı. 1901-1908 dönemi II. Abdülhamid'in aydınlar üzerindeki baskısını giderek artırdığı, diğer sahalarda olduğu gibi edebiyatta da sansürün hâkim olduğu bir süreçti. Bu süreçte kimi aydınlar "yazmama" cezasına çarptırılmış, Ziya Gökalp'in Diyarbakır'da ikamet etmeye mecbur tutulması gibi kimi aydınlar memuriyet görevleriyle İstanbul'dan uzaklaştırılmış, kimileri doğrudan sürgün cezası almış; bazıları da yurdu terk etmek durumunda kalmıştır. Şerif Aktaş, bu süreçte şiirin bir tür girdaba girdiğini ve bu aczini siyasî baskı örtüsüyle gizlediğini söyler; ancak şiirin karmaşık hayaller ve ağır bir dil ile kendi olanaklarını daraltmasını, içe kapanışını toplumsal yaşantıdaki baskıcı tutuma ve sansürcülüğe yönelen dil düzlemli bir protesto olarak görmek; bu durumu yeni bir yaratım sahası olarak kavramak da mümkündür.

1908'de II. Meşrutiyet'in ilânı ile hürriyet edebî düzlemde de karşılık bulmuş, pek çok dergi ve gazete yayın hayatına atılmıştır. Diğer taraftan millî edebiyata taraftar şairleri birleştirmek üzere 1917'de Şairler Derneği kurulmuştur. Ömer Seyfettin, Orhan Seyfi, Hakkı Tahsin, Faruk Nafiz, Yusuf Ziya gibi şairlerin katılımıyla oluşturulan dernek, *Türk Yurdu Mecmuası'*nda amaçlarını dile getirmiştir. Buna göre, millî bir edebiyata tarafta olan şairlerden dil konusunda "yeni Lisan" anlayışını benimsemeleri; vezinde heceyi kullanmaları istenir. Şiirlerin içeriği ve üslûbunda ise serbest olacaklardır. Şairler Derneği altında bir araya gelen şairler, önce *Servet-i Fünûn*'da daha sonra ise *Yeni Mecmua, Büyük*

Mecmua ve *Dergâh Mecmuası*'nda şiirlerini yayınlamışlar; dilin sadeleşmesini ve hece vezninin yaygınlaşmasını sağlamışlardır.

1921-1923 yıllarında çıkan ve "Darülfünun Edebiyat Fakültesi öğrencilerinin, Yahya Kemal'in fikrî ve edebî öncülüğünde çıkardıkları on beş günlük fikir, sanat ve edebiyat dergisi" (Ayvazoğlu, 2013: 126-127) *Dergâh* çevresinde birleşen Dergâhçılar da Cumhuriyet öncesi Türk edebiyatında edebî bir hareket olarak belirmiştir. Derginin kuruluşuna önderlik eden Yahya Kemal ile birlikte Ahmet Hâşim, Yakup Kadri, İsmail Hakkı, Mehmet Emin, Mustafa Şekip, Ahmet Hamdi, Halide Edip, Abdülhak Şinasi, Fuad Köprülü, Ahmet Kutsi, Nurullah Ataç gibi pek çok edebiyatçı Dergâh dergisi etrafında bir araya gelmiştir. Yahya Kemal *Dergâh*'ın 15 Nisan 1921'de yayınlanan ilk sayısında yer alan "Üç Tepe" adlı yazısında sanat ve edebiyatın "mektepten memlekete" dönmesi gerektiğini, üç tepe metaforu ile verir. Buna göre Çamlıca tepesi, Namık Kemal, Hâmid, Ekrem gibi şairlerin "bülbül yavrusu dinledikleri" "harap ve şairane" edebiyatı simgeler; Tepebaşı ise Servet-i Fünûn edebiyatının "var kuvvetle medeniyete atıldığı", "tatlı su Frengi" edebiyatını simgelemektedir. Bunların karşısında Yahya Kemal, edebiyata İnönü Meydan Muharebesi'nde düşmanın "tabanları ensesine vurarak" kaçışına tanıklık eden Metristepe'den, "Millî timsâl"in yani Mustafa Kemal Atatürk'ün işaret ettiği yerden bakmak gerektiğini söyler. Metristepe millî, yerli değerlere, duygu-düşünce dünyasına ve edebî estetiğe dönüşün bir simgesidir. (Eğ. D: 63-67)

1908-1923 arasında edebiyat dünyası pek çok arayışa sahne olur. Fakat yine de bu dönemin genel profiline bakıldığında Osmanlı Devleti'nin tarih sahnesinden silinmekte olduğu bir siyasal art planda Millî bir edebiyat anlayışına yöneliş dikkat çeker. Millî Edebiyat, Ömer Seyfettin'in 11 Nisan 1911'de *Genç Kalemler* dergisinde yayınlanan "Yeni Lisan" makalesi ile belirgin edebî bir anlayış halinde belirmiştir. Bundan önce, aynı ruhu besleyen önemli bir metin ise Mehmet Emin'in 1897'deki Türk- Yunan savaşı sırasında yayınladığı "Cenge Giderken –yahut- Anadolu'dan Bir Ses" isimli şiiridir.

Ayrıca Mehmet Emin, 1898'de kaleme aldığı *Türkçe Şiirler* adlı kitabında yer alan "Biz Nasıl Şiir İsteriz" adlı şiirinde millî edebiyatın poetik anlayışını ortaya koyar; buna göre en temel ifadeyle şiir halk için, yalın dil ve doğal bir üslûpla yazılmalıdır.

Tüm bu edebî değişim-dönüşüm sürecinde Yahya Kemal, millî edebiyatı fikrî plandaki makaleleri, Türk Ocağı'ndaki konferansları ile desteklemiş; Türkiye'nin sosyo-kültürel yapılanışı ile koşut olarak zamanla millî edebiyat yörüngesine daha çok edebiyatçı dâhil olmuş; Ali Canip Yöntem, Halide Nusret Zorlutuna, Necmettin Halil Onan Orhan Seyfi Orhon, Yusuf Ziya ortaç, Faruk Nafiz Çamlıbel, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi önemli edebî şahsiyetlerin verimli çalışmalarıyla bu edebiyat Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e uzanmıştır. (Çetişli, 2012: 148-154; Okay, 2005: 159-160; Akyüz, 1995a: 169-176)

Millî edebiyat, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı içinde Memleket edebiyatı hâlinde 1940'lı yıllara kadar etkisini sürdürmüştür. 20. yüzyılın başından itibaren dinamik sosyo-politik süreçler, Osmanlının tarih sahnesinden silinişi, millî mücadele, İstiklâl Harbi, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, öz kaynaklarında ekonomik ve kültürel platformda beslenerek büyüyen, gelişen, medenîleşen bir ülke kurma ideali elbette edebiyata da yansımış, onu şekillendirmiş ulusalcı, millî tavır "memleket şiiri"nin de temelini atmıştır. Bu doğrultuda Atatürk'e sevgi ve övgüyü konu alan, Anadolu'yu yücelten, nikbin, sade dil ve hece vezni ile şiirler kaleme alınmıştır.

Sazyek'in ilgili makalesinde dile getirdiği gibi, 1920'li yıllarda Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatının ilk edebî topluluğu da tarih sahnesine çıkmıştır. *Yedi Meşale* adıyla 1928 yılında bir araya gelen Muammer Lütfi Bahşi, Kenan Hulûsi Koray, Vasfi Mahir Kocatürk, Sabri Esat Siyavuşgil, Cevdet Kudret Solok, Yaşar Nabi Nayır, Ziya Osman Saba yedi genç edebiyatçı olarak eserlerini aynı yıl kurdukları ve sekiz sayı çıkan *Meş'ale* dergisinde yayınlarlar. Yedi Meşaleciler, kitaplarının önsözünde amaçlarını canlı, samimi ve yeni şiirler yazmak olarak açıklarlarsa da dönemin genel romantik,

şairane şiir anlayışına eklemlenen şiirler yazmışlar ve herhangi bir varlık gösteremeden dağılmışlar; aralarından yalnız Ziya Osman Saba şiir sahasında varlık göstermiş, diğerleri araştırmacılık, tarihçilik, dergicilik gibi edebiyatın değişik kollarında etkinlik göstermişlerdir. 1930'lu yıllarda şiirin belli başlı tartışma konuları bireysellik-toplumsallık, inkılapların anlaşılmasında şiirin görevi, gelenekle ilişki ve Divan şiirine bakış gibi konular çerçevesinde gerçekleşmiştir. Sanatın topluma hizmet etmesi gerektiği görüşü, yeni kurulan bir Cumhuriyet'in elindeki tüm maddî ve manevî olanakları millî bir doğruluş için seferber etme zorunluluğu üzerinden düşünüldüğünde son derece anlaşılırdır. Bu anlamda pek çok şair iç dünyalarının meselelerini bir kenara bırakarak Cumhuriyet'in temel ereklerine yönelir. Anadolu'ya, köye; halk şiirinin biçim özelliklerine yönelme ve bu konu ve biçimi modern şiirin kurucu enstrümanlarından biri hâline getirme yaklaşımı söz konusu olur. Bu dönemde Divan şiiri de tartışılır. 1930 yılında Ankara'da yapılan Türkçe ve Edebiyat Muallimleri Kongresi'nde Divan Şiiri'nin lise müfredatından çıkarılması yönünde görüşlerin yoğun varlığı dikkat çeker. Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Nihat Özön ve Abdülbâki Gölpınarlı bu doğrultuda görüş bildirirlerken diğer yandan edebiyat kamuoyunda, Nurullah Ataç, Yahya Kemal, Necip Fazıl, Peyami Safa gibi edebiyatçılar da Divan şiirini hayalcilik, konu bütünlüğünden uzaklık gibi konularda eleştirirler. Bu dönemde Divan şiirine yönelen bu eleştirilerin temelde Osmanlı devletine yönelen sosyopolitik, ideolojik eleştiriler olduğu; yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin kendine Osmanlı'nın küllerinden bütünüyle arınmış bir gelecek tasarladığını ve bu doğrultuda Osmanlı Devleti'nin bir metaforu olarak kabul edilebilecek her unsuru olumsuzladığını söylemek mümkündür. Bu bakımdan 1930'lu yıllarda Divan şiirine yönelen bu değerlendirmelerin ölçütünü estetik sahada değil politik sahada aramak doğru olacaktır.

1930'lu yıllarda, *Dergâh* çizgisini sürdüren bağımsız şairler de dikkat çeker. Ahmed Hamdi Tanpınar, Ahmet Kutsi Tecer, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Muhip

Dıranas gibi 1920'li yıllarda eser vermeye başlamış olanlara Ziya Osman Saba, Cahit Sıtkı Tarancı gibi daha genç edebiyatçılar ile Asaf Hâlet Çelebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca gibi isimler de katılır. Bu şahsiyetlerin edebî, düşünsel temelinde Dergâh'ın temelinde bulunan Bergson'un bazı kuramlarının bulunduğu söylenebilir. Bergson 'duree' ve 'vitalite' çerçevesinde zamanın bütüncüllüğünü; geçmiş, gelecek ve anın yekpareliğini öne sürerken bu bakış açısı Yahya Kemal'de imtidad sözcüğüyle karşılanır ve şaire özgü içsel duyguların zamanın içinde organik birer varlık gibi yaşayan mimari, tarih, vatan gibi değerlerle iç içe algılanması tarzına bürünür. Ahmet Hamdi Tanpınar'da da aynı görüş bahsi geçen yekpare zamanın sindiği dış dünya; ruhu olan eşya biçiminde varlık kazanır. Bu dönemdeki bağımsız şairler Bergson'un poetik görüşlerine yakın olsalar da birbirlerinden ayrı şiirsel etkinlikler sergilerler. Sezgici, kimi zaman sembolik, iç dünyaya dönük, - Çelebi hariç olmak üzere- hece vezniyle yazılmış şiirler kaleme almak noktasında ortak paydada buluştukları görülür (Sazyek, 2007: 21-34).

Bundan sonraki dönemde 1940'lı yıllardan 1958'e değin, edebiyat tarihimizin genel görünümünü belirleyen iki oluşum 1941 tarihinde Garip akımı ve 1950'den itibaren *Hisar* Dergisi etrafında birleşip ürün veren Hisar Topluluğu'dur.

Orhan Veli Kanık, Oktay Rifat Horozcu ve Melih Cevdet Anday'ın şiirlerini *Garip* (1941) adıyla yayımlamalarıyla başlar. Garip akımının şiire bakışı, kitaplarının önsözünde dile getirilmiştir. Buna göre Garipçiler, şiirde vezin ve kafiyeye karşı olduklarını, söz sanatlarının, teşbih ve istiarenin tabiatı zekâ ile bozduğu ve değiştirdiği için şiirden çıkarılması gerektiğini dile getiriyorlardı. Ayrıca şiir için özel bir şiir dilini reddediyor; şiirde şaireneliğe düşman olduklarını ilân ediyorlardı. Şiir bütün geleneklerden uzaklaşmalı, kendilerinden önce gelen, edebiyat geleneğe dair ne varsa atılmalıydı. Garipçiler önsözde yazıldığı gibi sanatlarda tedahüle de taraftar değillerdir ve bundan doğan ses ve şekil oyunlarını da reddeder. Orhan Veli bu hususta, "Şiiri şiir yapan sadece edasındaki hususiyettir, o da manaya aittir" der. Bu anlamda şiir Paul Eluard'ın

dile getirdiği noktaya gelecektir: “Bir gün gelecek o; sadece kafa ile okunacak, edebiyat da böylece yeni bir hayata kavuşacak!”. Denilebilir ki Garip akımı edebiyatımızdaki misyonunu şiiri günlük tartışma konuları arasında sokmak suretiyle yerine getirmiştir. Böylece şiir herkesin konuştuğu ortak bir konu hâline gelir. 1950 yılında Orhan Veli’nin ölümünden sona Garip akımı solar, taklitçilerin elinde yozlaşır ve kaybolur. Garip akımının arka planında II. Dünya Savaşı’nın doğurduğu umutsuzluk, mutsuzluk ve kargaşa ortamından kaçışı sağlayan sürrealizm vardır ki bu yaklaşım biçimi Avrupa’da da sanata hâkimdir. Andre Gide ile başlayan hayata duygularla değil, duyularla bağlanma ve mutlu olma düşüncesi Garip akımını belirler.

1950’den itibaren ise edebiyatımızın ana hatları içerisinde gösterilmesi gereken Hisar grubu doğar. 1950-57 arası süreçte yayımlanan –daha sonra 1964-1980 arasında edebiyat dünyasına dönecek olan- *Hisar* Dergisi etrafında varlık gösteren belli başlı Hisarcılar, derginin kurucuları ve idarecileri de olan Mehmet Çınarlı, Gültekin Samanoğlu, İlhan Geçer ve Nevzat Yalçın’dır. Bu edebiyatçılar, yozlaşmış olan Garip şiirine karşı memleket edebiyatının bir devamı olarak görülebilecek ilkeleri savunan tavırlarıyla dikkat çeker. Sanatta değişim ve gelişimin gelenekten yararlanarak, onu reddetmeden gerçekleşmesi gerektiğini savunan, Batı taklitçiliğinden uzak, sanatın belirli bir ideolojinin aracı olmasını reddeden, dil konusundaki aşırılıklara karşı günlük dili savunan bu edebiyatçılar, “öztürkçe” akımına karşı çıkmışlar ve bu akımın tasfiyeci bir mantıkla dili çoraklaştırdığını savunmuşlardır. Bu dergide birleşen edebiyatçılar vezin ve şekil konularında da gelenekten yararlanırlar. *Hisar* dergisinde, Cahit Külebi, Fazıl Hüsnü Dağlarca, İlhan Geçer, Feyzi Halıcı, Yavuz Bülent Bakiler, Sezai Karakoç *Hisar* grubu şairleri arasında yer alırlar. Yahya Kemal’in öldüğü 1958 yılından sonra, 1960’lı yılların başlarında ise Türk edebiyatının genel görünümünü sonradan “İkinci Yeni” olarak adlandırılacak olan şairler oluşturur. (Enginün, 2005: 99-105)

Elbette Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı da II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda olduğu gibi dönemin siyasal, sosyopolitik ortamından ayrı düşünülemez. "Mudanya Mütarekesi'nin yürürlüğe girdiği 15 Ekim 1922 ile Cumhuriyet'in ilan edildiği 29 Ekim 1923 arasındaki bir yıl yakın tarihimizin en yoğun dönemlerinden birine" sahne olmuştur. Bu süreçte saltanat ile halifelik birbirinden ayrıldı, saltanata son verildi, Lozan Barış Antlaşması imzalandı, I. Meclis'in seçimlere gitmesi, II. Dönem TBMM'nin toplanması, başkentin Ankara'ya taşınması, Halk Fırkası'nın kurulması ve Cumhuriyet'in ilanı bu kısa denilebilecek süreçte gerçekleşti. (Ateş, 1993: 234-235)

1923'ten Atatürk'ün ölümüne dek tarihimiz, Türk milletinin yeniden doğuşuna, siyasi-idari yapılanmanın dönüşümüne, öz kaynaklarını oluşturan ve onlardan beslenen, saygın bir bağımsız Türk devleti olarak ilerleyişine sahne olmuştur. İstiklâl Harbi ile kazanılan millî bağımsızlık, sosyal sahadaki devrimler ve ekonomik politikalarla bir üst seviyeye taşınmış, Atatürk'ün önderliğinde Cumhuriyet ulusal ve çağdaş bir toplum ve devlet yapısı kurma yolunda somut adımlar atmıştır. Hilafetin kaldırılması, yeni Türk harflerinin kabulü, medenî kanun, kadınlara seçme ve seçilme hakkı tanınması, soyadı kanunu, Türk Dil Kurumu ve Türk Tarih Kurumu'nun kuruluşu bu sürecin önemli gelişmeleridir. Bu dönemde Cumhuriyet'in temel ilkeleri "Cumhuriyetçilik, Milliyetçilik, Halkçılık, Laiklik, Devletçilik, İnkılâpçılık" olarak belirlenmiş; Cumhuriyet'in ekonomi politikası "millî iktisat" anlayışını yansıtmış; hem Osmanlı Devleti'nden devralınan örselenmiş ekonomi, hem de 1929'dan sonra Dünya ekonomisinde yaşanan bunalım devletçi ekonomi politikası ile aşılmış; Devletçilik ilkesi Cumhuriyet'e ilk büyük ölçekli sanayi tesislerini kazandırmıştır. İç siyasette 1925'te tekke ve zaviyeler kapatıldı, aynı yıl fes yasaklandı ve şapka devrimi gerçekleşti; gregoryen takvim ve yıl resmen kabul edildi. 1928'de 1924 Anayasasında yer alan devletin resmî dininin İslam olduğu hükmü Anayasa'dan çıkarılarak din ve devlet işleri ayrıldı. 1928'de yeni Türk harflerinin kabulü,

Cumhuriyet'in yüzünü kesin bir tarzda Batı'ya döndüğü gerçeğinin ifadesiydi. (Erdoğan, 1993: 242-243)

Atatürk'ün ölümünden sonra çok partili yaşama geçiş arasındaki süreç ise İsmet İnönü'nün Cumhurbaşkanı olduğu "Millî Şef Dönemi"dir. Bu dönemin büyük bölümü II. Dünya Savaşı içinde geçmiş; savaşa katılmamak için başarılı diplomatik manevralara başvuran Türk hükümeti genç Türkiye Cumhuriyeti'ni savaşa sokmamayı başarmış fakat "en verimli olması beklenen genç kuşaklarını yıllarca silah altında" tuttu; bu anlamda savaşın yükünü ve korkusunu uzun zaman omuzlarında taşıdı. Almanya'ya karşı hükümetçe takınılan olumlu tutum savaşın sonuna doğru basın tarafından da eleştirilir olmuştu. 1944 Mart'ında CHP'nin içinde Celâl Bayar'ın önderliğinde muhalif bir kanat oluşmuştu. Almanya'nın savaşı kaybedeceğinin kesinleştiği sıralarda hükümet basına karşı tavır aldı ve "*Adımlar, Yurt ve Dünya, Yürüyüş, Barış Dünyası* adlı dergilerle *Vatan ve Tan* gazeteleri"ni kapattı. Buna rağmen muhalefet bastırılamadı. İlerleyen süreçte Celal Bayar CHP'den istifa etti ve 1 Aralık 1945'te yeni bir parti kuracağını açıkladı. Cumhurbaşkanı İnönü'nün de onay vermesiyle "Millî Şef" dönemi sona ermiş ve çok partili dönem başlamış olmaktaydı. II. Dünya Savaşı yıllarında Türkiye, savaş yıllarının tüm dünyayı etkileyen olumsuz ekonomik koşullarına rağmen "iktisadî kalkınma hamlelerine" devam etmiştir. Kırsal kesimde modern bir bilinçle; kendi güç ve olanaklarından beslenerek bağımsız bir gelecek kurma gücüne sahip vatandaşlar yetiştirmeyi amaçlayan ve temelleri 1935 yılında yapılan 4. Cumhuriyet Halk partisi Kurultayı'nda atılan Köy Enstitüleri bu dönemde hayata geçmiştir. Köy Enstitülerine asıl karakterini kazandıran millî eğitim bakanı Hasan Âli Yücel oldu ve 1940 yılında Köy Enstitüleri Kanunu ile düzenlenen bu kurumların sayısı CHP'nin iktidarı süresince arttı. 1948 yılında sayısı 21'i bulan Köy Enstitüleri; çok partili rejime geçilmesinden sonra kapanma sürecine girmiştir. Hasan Âli Yücel'in ardından aynı partiden millî eğitim bakanlığına getirilen Reşat Şemsettin Sirer'in döneminde Köy Enstitülerinin felsefesi

değişti; 1942'de açılan Hasanoğlan Yüksek Köy Enstitüsü 1947'de kapatıldı ve enstitülerin programı klasik öğretmen okulları ile birleştirildi. Daha sonra ise Köy Enstitüleri tamamen kapatılmıştır. Millî Şef döneminin bir diğer belirgin hattını 'Varlık Vergisi' uygulaması oluşturur. Bu vergi, savaş sırasında edinilen haksız servet ve kazançları hedef almış; fakat uygulamada gayri-müslimlere yönelmiştir. Aynı zamanda bu uygulama "Türk hükümetinin ırkçılık suçlamalarına hedef olması sonucunu doğurmuş" yoğun tepkilerin ardından kaldırılmıştır (Aurell, 1993: 258-259).

Türkiye 1946 yılında çok partili yaşama geçmiştir. "1950-60 arasında Türkiye'nin siyasî hayatına damgasını vuran" Demokrat Parti'dir. DP döneminde "1954 yılına kadar süren bir liberalleşme dönemi yaşandı. (…)1950'ye kadar biriktirilen bütün rezervler akıtılarak ve başta ABD olmak üzere Batı ülkelerinden bol bol kalkınma yardımı alınarak ülkenin ülkenin 'ekonomik refah' dönemine girmesi" sağlandı. Ancak bu süreç, "ekonomik dar boğaz" ile sonuçlandı. "1950'de adamakıllı 'özgürlükçü' bir siyasal ve toplumsal düzenin savunucusu ve uygulayıcısı olarak işe başlayan Demokrat Parti, muhtemelen sert muhalefetin de etkisiyle 1954 yılından itibaren daha katı ve kısıtlayıcı bir düzen arayışına girdi. 1957 seçimlerindeki bozgundan sonra iyice sertleşen politik ortam ve tırmanan gerginlik" sonucunda 27 Mayıs 1960 ihtilâli gerçekleşti. "Her şeye rağmen, kentleşme, sanayileşme, dışa açılma gibi temel dönüşümlerle toplumun çehresinin ilk defa büyük ölçüde değişmesi de bu dönemin eseridir." (Arıboğan, 1993: 272).

Bu dönemin önemli gelişmeleri arasında şunları anmak gerekir: "1955'te Yunanistan'ın Kıbrıs'ı ilhak etmek istemesiyle başlayan bunalım, 6 Eylül 1955'te Atatürk'ün Selanik'teki evine bomba atıldığı kışkırtmasıyla iç karışıklıklara dönüştü. İstanbul ve İzmir'de azınlıklara yönelik yağmacılık ve şiddet olayları (6-7 Eylül Olayları) üzerine İzmir, İstanbul ve Ankara'da sıkıyönetim ilan edildi." İçişleri bakanı ve ardından tüm bakanlar istifa ettiler. Parti içinden bir grup milletvekili istifa ederek Hürriyet

Partisi'ni kurdu. DP iktidarına karşı "ilk ciddi protesto"yu 1960'da öğrenciler gerçekleştirdi. "'28-29 Nisan Olayları' olarak bilinen öğrenci-polis çatışmasında" bir üniversiteli gencin vurularak öldürülmesi gerginliği tırmandırdı ve 27 Mayıs 1960'da hükümet askerî darbe ile düşürüldü. DP kadroları ile önde gelen yöneticileri tutuklanarak 15'inin ölüm cezasına çarptırılmasına karar verildi. Bunlardan 12'si müebbete çevrilirken, "Hasan Polatkan, Fatin Rüştü Zorlu ve Adnan Menderes'in cezaları 16-17 Eylül 1961'de infaz edildi." Askerî yönetim ise 1961 genel seçimleriyle sona ermiştir (Arıboğan, 1993: 273).

BİRİNCİ BÖLÜM

YAHYA KEMAL'İN HAYATI, KİŞİLİĞİ, SOSYAL VE PSİKOLOJİK DÜNYASI

1. HAYATI

1.1. Soyu, Aile Çevresi, Doğumu, Çocukluğu

1.1.1. Soyu, Anne ve Babası

2 Aralık 1884 Salı günü Üsküp'te anneannesi Adile Hanım'ın İshakiye Mahallesi'ndeki konağında dünyaya gelen Yahya Kemal'in doğumu babası tarafından annesinin mushafının son sayfasına şöyle işlenir: "mahdumum Ahmet Âgâh'ın dünyaya geldiği tarihtir. 14 Seferü'l hayr 1302, 20 Teşrin-i sani 1300 Salı günü saat onbirbuçuk radlerinde." (Banarlı, 1997: 15). Doğumunda Ahmet Âgâh adı verilen Yahya Kemal ise doğumunu şöyle kaleme alır: "1884 Kânun-ı evvelin 2'sinde, Üsküp'te, İshakiye Mahallesi'nde büyük validem Adile Hanım'ın konağında, bu evin cepheye doğru sağ tarafındaki arka odada, sabaha karşı doğmuşum. Salı günü imiş." (H: 1)

Annesi Nakiye Hanım, Vranyalı (İvranya) olup; Şehsuvarzâde İsmail Paşa'nın oğullarından biri olan Dilaver Bey'in kızıdır. İsmail Paşa'nın diğer oğlu ünlü Divan şairi Leskofçalı Galip'tir. Leskofçalı Galip'in yeğeni olan Nakiye Hanım, Rumeli fatihlerinin torunlarından yani 'evlâd-ı fâtihan'dandır. Diğer yandan Yahya Kemal'in Üsküp belediye başkanı olan babası İbrahim Naci Bey'in ve annesi Nakiye Hanım'ın aile kökleri, her iki ailenin de büyük dedesi konumunda bulunan İbrahim Paşa'ya dayanmakta ve böylece iki aile kuşaklar öncesinden akraba olmaktadır.

Yahya Kemal'in baba tarafından soyu, Niş'i 1377 yılında fetheden Yahşi Bey'in silah arkadaşı Şehsuvar Bey'e uzanmaktadır. Dolayısıyla Yahya Kemal'in babası İbrahim Naci Bey'in de evlâd-ı fâtihan'dan olduğunu söylemek gerekir. İbrahim Paşa'nın oğlu

olan Şehsuvar Paşa, Şehsuvar Bey'in soyundan olup; 1757-1774 yılları arasında hükmetmiş olan III. Mustafa döneminde yaşamış bir Sancak Beyi'dir. Yahya Kemal'in babası olan İbrahim Naci Bey, İbrahim Paşa'nın oğullarından biri olan Şerif Bey'in kolundan gelmekte olup; Yahya Kemal'in annesi diğer kardeş olan Şehsuvar Paşa kolundadır. Şair, Şehsuvar adı taşıyan iki aile büyüğünü yâd etmek için bu adın Türkçe karşılığı olan Beyatlı soyadını almıştır.

Ahmet Haşim ve Yahya Kemal arasındaki bir atışma Yahya Kemal'in soyuyla ilgili açıklama yapmasına vesile olmuştur. Bu atışma, Ahmet Hâşim Yahya Kemal'e "Nişli Kemal" deyişi Yahya Kemal'in ise Ahmet Hâşim'e buna karşılık "Arap Hâşim" adını takmasıdır. Bu iki lâkap da edebiyat dünyamızda kolayca unutulup gitmez. Sermet Sami Uysal, Yahya Kemal ile Park Otel'deki sohbetlerinden birinde "şairin eşref saatini kollayarak" bu konuyu gündeme getirir ve: "İslâv, Boşnak ve Arnavut hânedanı ile hiçbir alâkam yok. Daha önce de anlattığım gibi Niş'i 1377'de fetheden Yahşi Bey'dir. Yahşi Bey'in mâiyetinde bir bey olan Şehsuvar Bey, benim bilinen ilk ceddimdir." (Uysal, 2006: 42, 43) Cevabını alır.

1877-1878 Osmanlı- Rus Savaşı'na kadar, Yahya Kemal'in hem anne; hem de baba tarafı geniş topraklarındaki çiftliklerinden sağladıkları gelirlerle rahat bir hayat sürmektedirler; fakat savaşın sonunda Leskofça, Vranya ve Niş; Sırbistan'a verilince, hem anne; hem de baba tarafı göç etmek zorunda kalır. Baba tarafının bütün toprakları Sırbistan'ın elinde kalmıştır. Bu nedenle şairin büyükbabası olan Yunus Refet Bey Bursa'ya, oradan İstanbul'a; oradan da Berlin Antlaşması ile Osmanlı'ya bırakılan Rumeli'deki illerimizden biri olan Selânik'e göç eder. Yunus Refet Bey'in iki erkek bir kız olmak üzere üç çocuğu olur. Niş'te doğan en büyük çocuk olan İbrahim Naci Bey, Âdile Hanım'ın büyük kızı Nakiye Hanım ile evlenerek 1883'te Üsküp'e yerleşir.

Osmanlı-Rus Savaşı sonucunda anne tarafının ise dokuz çiftliğinden yalnız üçü Osmanlı'da kalmıştır. Savaş sonrası Divan şairi Leskofçalı Galip'in küçük kardeşi ve

şairin de anne tarafından dedesi olan Dilâver Bey, hanımı Âdile'yi ve üç kızını alarak kalan çiftliklerden Vranya yakınlarındakine yerleşir ve burada büyük bir çiftlik evi yaptırdıktan bir süre sonra vefat eder. Bunun üzerine Âdile Hanım, Sırpların yoğun olarak bulunduğu bu bölgeden ayrılmayı ve çiftlikevine çok uzak olmayan Üsküp'e yerleşmeyi uygun bulur. Böylece Üsküp'te İshakiye Mahallesi'nde alışık olduğuna yakın bir tarzda bahçeli, geniş bir konak satın almış ve buraya 1877'de üç kızıyla birlikte yerleşmiştir. Yahya Kemal'in bundan yedi yıl sonra doğacağı konak, bu konaktır.

Nakiye Hanım 19 yaşına bastığında, Balkanlı soyundan "köklü bir aileye mensup; 21 yaşında, ince, yakışıklı (…) kibar tavırlı"; fakat "alafranga yanları olan, biraz müsrif ve biraz da çapkın" İbrahim Naci Bey ile Âdile Hanım'ın "Üsküp'teki geniş konağında 1883 yılında gerçekleşen görkemli bir düğün ile" evlendirir. (Uysal, 2006: 39)

1.1.2. Doğumu ve Çocukluğu

Bundan yaklaşık bir yıl sonra 2 Aralık 1884 günü Ahmet Âgâh dünyaya gelecektir. Yahya Kemal anneannesinin konağında geçen çocukluk günlerini pek hatırlamaz; çünkü kardeşi Reşat'ın doğumundan sonra, 1888'de, babası İbrahim Naci Bey, ailesi ile bu konaktan ayrılır ve Âdile Hanım'ın desteği ile yaptırılan yeni konağa taşınır. Burada annesinin ölümüne dek 10 yıl kalacaklar; şairin kızkardeşi Rukiye de 1894'te burada doğacaktır. Bu yeni konakta Yahya Kemal'in en canlı hatıralarından biri babasının kilitli camlı kütüphanesidir. Bu kütüphanede Muallim Naci ve Recâizâde Mahmut Ekrem'in şiir kitapları, Ahmet Agâh'ın şiire ilgi duymasına neden olurken; Naima, Silahdar tarihleri ve Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi onu Türk tarihine götürür. Ahmet Agâh ona okuma zevki kazandıran bu kütüphaneyi gizlice açmakta ve tarih kitaplarını, edebî eserleri okumaktadır. (Uysal, 2006: 50; Uysal 2004:18)

Yahya Kemal, babası Üsküp Belediye Başkanı olan babası İbrahim Naci Bey'in gösteriş meraklısı ve savurgan olduğunu Uysal ile sohbetlerinde dile getirmiştir. Öyle ki

“Gösterişe olan düşkünlüğü yüzünden, yaptırmaya başladığı konağı İtalyan ustalara süsletmeye kalkınca Nakiye Hanım’ın aracılığı ile kayınvalidesinden koparabildiği 300 altınlık ek para ile oturacakları konağı tamamlatabilir (…); çok kısa mesafede bulunan Belediye’deki işine yürüyerek gitmek yerine gösterişli bir faytona biner (…); zamanla dışa dönük karakteri sigara, içki ve akşamcılıkla” (Uysal, 2006: 67) birleşir. Nakiye Hanım yok sayılmakta, özensiz muamele görmektedir. Yahya Kemal bir anısında, annesinin bahçede dinlenirken uykuya dalmış olduğunu, İbrahim Naci Bey’in konağın üst penceresinden attığı izmaritle hem kısmen saçlarının hem de başının derisinin yandığını anlatır. Yahya Kemal annesinin ölümünden sonra son defa görmesi için annesinin yüzünü kendisine gösterdiklerini aktardığı anısında: “Annemin nâşı teneşir üzerinde beyaz bir kefenle örtülüydü. Yüzünü açtılar. Kendisini ruhsuz, gözleri açık ve gülümser bir hâlde gördüm; saçları etinden (?) ayrılmış gibiydi.” (H: 9) Der. Nakiye Hanım, yanan saç derisinin perukla örtüldüğünü vefatına kadar çocuklarının gözlerinden saklamış olsa gerektir. Yahya Kemal annesinin saçlarını yakmakla kalmayıp içkici de olan babasının bu durumundan hatıralarında şöyle bahseder: “[Babam] geceleri içki ve eğlence âlemlerinde puyan oluyordu… [Annem] birçok Türk anneleri gibi kocasının akşamcılığından mânen ve madden bedbahttı.” (H: 4-6) Bu sıralarda İbrahim Naci Bey’in evinden uzaklaşması, daha rahat, alafranga tarzda bir şehir olan Selânik’e çeşitli bahanelerle sık sık gitmesi söz konusu olur. Sonunda ailesiyle Selanik’e taşınmak ister; fakat Nakiye Hanım her yönden bağlı olduğu Üsküp’ten ayrılmak istemez. “Vekar ve haysiyet bahsinde müfrit bir derecede hassas” olan ve “rencîdeliklerini onulmaz yaralar gibi saklayan” (H: 4) Nakiye Hanım, bu huzursuzlukların da etkisiyle, Türk- Yunan Savaşı’nın başladığı 1897 yılında “tez verem” hastalığına yakalanır. Yahya Kemal, çok sevdiği annesinin verem oluşundan babasını sorumlu tuttuğunu hatıralarında “onun yüzünden annem bedbaht ve müteverrim oldu” (H: 4) diyerek dile getirir.

İbrahim Naci Bey Nakiye Hanım'ı Selânik'e yerleşmeye mecbûr etmek için çeyizliğini çarşıda "yok pahasına" sattırır ve Selânik'e yolculuk gerçekleşir. Selânik'te Nakiye Hanım eşinin gündüz memuriyet; gece ise içki âlemlerinde oluşundan ötürü yalnız kalmış hastalığı da kötüye gitmiş ve Üsküp'e dönmek istemiştir. Hasta durumdaki Nakiye Hanım, küçük oğlu Reşat ve kızı Rukiye ile Üsküp'e dönerken; Ahmet Agâh, Selânik İdadisi'ne gittiğinden Selanik'te bir süre daha kalır. Yaz sonunda ise babası ile durumu ağırlaşmış olan annesinin yanına döner. Bu dönüşten kısa bir süre sonra annesi vefat etmiştir. Yahya Kemal bu ölümü aynı gece rüyasında gördüğünü ve o gece büyük bir ızdırap yaşadığını; annesini görmek ve ona kavuşmak için intihar etmeyi düşündüğünü canlı yaşam kesitleri halinde anlatır (H: 8). Annenin kaybı, Yahya Kemal'in ölümüne dek sürecek olan göç hayatının başlangıcı olmuştur. Babası annesinin ölümünün üzerinden bir yıl geçmeden evlenmiş; Nakiye Hanım ile oturmuş oldukları konağı kiraya vermiş ve taşınmıştır. Erkek kardeş Reşat babasının; küçük kız kardeş Rukiye ise Adile Hanım'ın yanında kalırken; üvey anne ile geçinemeyen Ahmet Agâh, teyzesinin oğlu Humbaracızâde Yaşar Bey ile eşi Eşref Hanım'ın geniş konağına gönderilir. Yahya Kemal Humbaracızâdeler Konağı'ndan eski mahallesine, anneannesini ziyarete geldiğinde yaşadığı ruh hâlini şöyle kaleme almıştır: "(...) Bizim evin önünden bir yabancı sıfatıyla geçerken, merhûme annemin hatıraları, onun o eve ettiği ihtimam, onun oradaki orta salonda ölümü, ilâ-âhir birçok şeyler zihnimi sarıyor, oradan boynu bükük bir insan gibi geçiyordum." (H: 54).

Yahya Kemal böylece 1902'de İdadi'yi tamamlaması için İstanbul'a gitmesine karar verilene kadar; eski mahallesini ziyaret ederek, fakat kendi evlerinden çok da bu akraba konağında kalarak yaşamını sürdürür. Uysal'a göre şairin, babasının verdiği ad olan "Ahmet Agâh"ı İstanbul'da okurken "Agâh Kemal"e; daha sonraları ise "Agâh"ı da bırakarak "Yahya Kemal"e çevirmesini ve bu adı nüfusa kaydettirmesini babasından tamamen kopmak; onun yadigârı olan bir isimle yaşamak istemeyişine bağlamak

mümkündür. Yahya Kemal, "Agâh Kemal" adını 1915 yılına kadar şiirlerinde kullanmış; nihayetinde "Yahya Kemal" de karar kılmış, resmî olarak da bu ismi almıştır. Baba İbrahim Naci Bey, Balkan Savaşlarından sonra İzmir'e yerleşmiştir. Reşat Beyatlı Yahya Kemal'in babasını hiç aramadığı ve ziyaret etmediğini; babasının isteği üzerine bir kaç kez İstanbul'da Reşat, Yahya Kemal ve İbrahim Naci Bey olmak üzere buluştuklarını ve her defasında da İbrahim Naci Bey ile Yahya Kemal'in kavgalı ayrıldıklarını söyler ve ağabeyinin huylarının –aslında- babasına çok benzediğini dile getirir. Sermet Sami Uysal, İbrahim Naci Bey'in 1942 yılında ölümüyle Yahya Kemal'in âdeta üstünden yük kalkmışçasına rahatladığını; "yarım kalmış birçok şiirini bu yıl tamamladığı gibi, birçok yeni şiire de yine bu yıl başladığını" yazar (Uysal, 2004:19; Uysal 2006:263).

Yahya Kemal'in küçük kardeşi Reşat'tan da hoşlanmadığı bilinmektedir. Yahya Kemal, erkek kardeşinin adının bulunduğu meclislerde anılmasını "kesinlikle" istemez. Yahya Kemal için onun adı, ağız tadını kaçırır; kulak tırmalar. Bu nefretin temelinde yatan şudur: Balkan savaşları sırasında büyükanne Adile Hanım, Üsküp'teki çiftliklerini terk edip 'muhacir' olarak İstanbul'a yerleşir. Yıllar sonra Yugoslav Hükümeti, bu durumda olanlara topraklarını satma hakkı tanır. Yahya Kemal varisler olan Reşat Beyatlı ve Rukiye vefat etmiş olduğu için kızı Nezihe'den vekâlet ister; Nezihe Hanım vekâleti verir; ancak Reşat Beyatlı, bu vekâletin "umumi vekâletnâme" olduğunu; bu nedenle haklarını tam olarak alamayabileceklerini söyler ve böylece bu işten vazgeçilir. Bundan bir süre sonra Yugoslavya ile yapılan Balkan Paktı sonucu o bölgede kalan Türklere ait topraklar yok pahasına Yugoslavya'ya devredilir ve böylece Reşat Beyatlı yüzünden atadan kalma topraklar elden gider; bu topraklardan ailenin eline para geçmez. Cahit Tanyol, Yahya Kemal'in bu konuda şöyle hayıflandığını bildirir: "Bu kötü mahlûk [Reşat Beyatlı] mirasçıları kızdırmamış olsaydı elimize bir hayli yüklü para geçecekti... Onunla bir ev alacak, otel odalarından kurtulacaktım. Belki de bir yuva kuracaktım." (Uysal, 2004:265'ten aktarımla: Tanyol, 1985:167-168) Görülen odur ki Yahya Kemal'in

kardeşine duyduğu nefret, annesinin ölümüyle sürgün edildiği yuvaya tekrar kavuşmasını sağlayacak; şairi yıllar sonra göçebelikten kurtaracak bir büyük hamlenin önüne geçmiş olmasındandır.

Yahya Kemal'in çocukluğunun geçtiği aile çevresinde şimdiye dek çeşitli vesilelerle bahsettiğimiz anneanne Adile Hanım olduğu gibi teyzeleri Servet ve Hasibe Hanım da vardır. Şairin teyzeleri, baba İbrahim Naci Bey'in gösteriş düşkünlüğünü konu ederek Adile Hanım'ı kışkırtmış ve şairin sevgili annesi Nakiye Hanım'ın üzülmesine yol açan bir ortam oluşmasına neden olmuşlardır. Yahya Kemal ileride bu günleri: "Bu müddet içinde (annemin) en büyük ızdırapları, huysuz ve yüreksiz bir kadın olan annesinden ve son derece kıskanç ve menfaatperest olan hemşirelerinden geliyordu." (H: 3-4; Uysal 2004:260) biçiminde kaleme alacaktır.

İbrahim Naci Bey'in Nakiye Hanım'ı daha iyi tedavi olabileceği bahanesiyle hiç gitmek istemediği Selânik'e zorla götürmesi; ailesinden, komşularından, alışık olduğu ortamdan uzakta, yapayalnız kalan Nakiye Hanım'ın durumunun burada ağırlaşması ve Üsküp'e dönüldüğünde de şair henüz 12 yaşındayken vefat etmesi, Yahya Kemal'in çocukluk dönemine karanlık bir evre olarak kazınır. Annesinin ölümü üzerinden bir yıl geçmemişken babasının bir başkası ile evlenmesi ise şairin beklenmedik bir ana ayrılığıyla yara almış çocukluk hayatını bitmeyen bir göçebeliğe dönüştürür. Hayata gözlerini yuman anne, Yahya Kemal'in mutlu çocukluk günlerinin de kapısını örtecek ve şair bundan böyle daima "gurbet"te kalacaktır. Aslında Yahya Kemal'in hayatına baktığımızda, annesinin ölümünden sonra hayatının sonuna kadar göçebe yaşayan ve hiçbir zaman evi olmayan bir şair ile karşılaşırız. Ana gitmiş; yuva dağılmıştır. Bu bakımdan Yahya Kemal'in 'ana' figürünün aileyi bir arada tutuşunu, milliyetçiliğe bakışında sembolik bir platforma oturtmuş olduğunu söyleyebiliriz. Yahya Kemal, tarihî değerleri ile kimlik kazanan 'vatan ana'nın milleti bir arada tutabileceğini; vatanın tarihî, sosyal ve hatta psikolojik yönleri ve etkileriyle maddî olmaktan öte birçok boyutlu

düzlemiyle ana kucağı olduğunu ve vatan anayı tüm yönleriyle yaşatmanın bir aile olan milleti bir arada tutmanın biricik yolu olduğunu duyumsamıştır. Ortak tarih bilinci ve gelecek hayali silinirse vatan ana ölür; ev halkı; yani millet dağılır düşüncesi ile bu kapsayıcı gökkubbeyi ayakta tutan ve anlamlı kılan geçmişe ve geleceğe aynı duyarlılıkla sahip çıkmak gayesinde olmuştur.

Yahya Kemal elinde annesinin tek bir fotoğrafının dahi olmamasına daima üzülmüştür. Bu konuda: "İslâm tesettürünün en şedîd bir muhitinde doğduğu, yaşadığı ve öldüğü için bir resmini bırakmadan kayboldu" Der. Şair, hatıralarında canlandırdığı kadarıyla annesini şöyle betimler: "(...) annem orta boylu idi. Kumraldı; semizliğe meyyal bir bünyeydi. Çok hisli ve asabiydi. Okumak yazmak bilmezdi. Çok kuvvetli mûtekiddi. Beş vakit namazını kılardı. Vekar ve haysiyet bahsinde müfrit bir derecede hassastı." (H: 3)

Nakiye Hanım'ın dinî duyguları son derece kuvvetlidir ve bu bilinci Yahya Kemal'e de vermeye gayret etmiştir. Yahya Kemal hatıralarında annesini aile fertleri arasında Müslümanlıkla olan ilişkisi bakımından da ayrı bir yere koyar ve: "Hepsinin arasında annem müstesnâ idi. Beş vakitte değilse bile, zaman zaman namaz kılardı; akşamüstleri ölülere Yâsin okurdu; Peygamber'den ve âhiretten bahsederdi. (…) İlk sofuluk zevkini ondan almıştım. Ramazan akşamları ölülerimizin ruhuna Yâsin okumayı ondan öğrenmiştim." (H: 33) Der. Nakiye Hanım, Yahya Kemal'e daha küçük yaşlarda İslâm İlm-i hâl'i, *Kur'an* ve *Muhammediye*'yi okur. Şairin, İslâm'a ve onun etrafında oluşan peysaja, ondan doğan zengin kültüre, sanata, gelenek-göreneklere sevgiyle bağlanmasını sağlayan; İslâm ile özdeşleştirdiği annesidir ki ileride O, "Ezân-ı Muhammedî"sini annesinin kabrine hediye edecektir. (Uysal, 2006:51)

1.1.3. Yakın Aile Çevresi

Yahya Kemal hatıralarında, 'Nana' diye andığı, daha sonra kendisinin de dadısı olacak olan annesinin dadısı Fatma Hanım'dan ve onun kocasından da yakın çevresindeki şahsiyetlerden olarak bahseder. Nana, "sarışın, kuru, ince bir kadın"dir. Vranya'nın bir köyünden Vranya'daki konağa evlâtlık olarak getirilmiş; sonra şairin annesinin dadısı olmuş, yıllar geçtikçe aileden birisi olarak kabul edilmiş, hürmet görmüş ve annesinin lalası Ali Zaim ile evlenmiştir. Ali Zaim, Osmanlı konaklarının geleneksel sosyal dokusunu yansıtan bir kişiliktir. Şair onun için: "ikiyüz sene evvelki konaklarda selâmlığa ve hareme hükmeden kâhyâlardan biriydi. Hâl ve şânı tıpkı onlar gibiydi. Vakurdu. Yüksek bir izzet-i nefis sâhibiydi. İliklerine kadar sâdıktı. Herkesin nazarında muhteremdi. Kıyafetçe heybetli idi. İyi işlenmiş mavi çakşır ve mavi cepken giyerdi. Geniş lâhur kuşak sarınırdı. Boynundan asılmış gümüş köstek taşırdı. Üstünde ve başında Tanzimat'ın fesinden başka bir yenilik görülmezdi. Kadîm bir insandı. (...)" (H: 11-12) der. Yahya Kemal doğduğu konakta Osmanlı çatısında sürüp giden Türk-İslâm yaşantı tarzını, yakın çevresindeki bu tipler üzerinden yaşamış; o dokuya tam olarak temas etmiştir. Yahya Kemal'in "sevgiden, vefadan, merhametten, iyilikten yaratılmış ilâhî bir varlıktı" dediği Nana'sının hiç çocuğu olmamış; onun için Yahya Kemal'i oğlu gibi sevmiştir. Nana, sinirlenmek, kırılmak, kin tutmak bilmeyen; kimseye hiçbir kötü söz söylemeden yaşayıp giden, çok çalışkan, hüzünlü, varlığını büyütmesi gereken çocuklara ve konağa adamış, eli açık, yardımsever, merhametli... "insanlığın emsalsiz bir nümûnesi"dir. Yahya Kemal Nana'sını anarken: "Durup dinlenmeden çalışan hamarat bir kadındı. Yalnız hamaratlığı kimseyi sıkmazdı. Büyük, küçük herkese şâmil olan olan sevgisi de 'baldan tatlı olduğu için yenmez' denilen neviden değildi. Bir Peygamber kalbinin sevgisi gibi derin ve hazindi. Hassâsiyeti etrafta hiç bir aksülamel uyandırmazdı. Nanamı tanımasaydım Ernest Renan'ın naklettiği Hazret-i Îsâ'yı ve Balzac'ın tasvîr ettiği Baba Gorio'yu iyi anlamazdım. Tabiatın hangi nâdir madeninden yapılmıştı? Bunu bütün

hayatımda düşüneceğim." der. Yahya Kemal Paris'teyken Nanasının kocası Ali Zaim ölür; Balkan Savaşı'ndan sonra Rumeli kaybedilince, anneanne Âdile Hanım İstanbul'a hicret eder; Yahya Kemal Üsküp'ten ayrıldıktan on üç sene sonra "Aksaray'da Sinekli Bakkal'da eski bir evde hepsini muhâcir olarak" görmüştür. Bundan sonra Âdile Hanım Balıkesir'e göçtüğünde Nana da burada "Harb-i Umûmî'nin gürültüleri ortasında, orada" ölür. Nana, Yahya Kemal'e "Yeryüzünde onu tanımasaydım insanlık hakkında bedbîn bir fikir taşıyarak hayattan geçecektim." (H: 13) dedirten son derece saf ve derin bir etki bırakarak geçip gitmiştir.

Yahya Kemal'in hatıralarında yer eden Deli Ahmed ve Uşak Hüseyin de yakın çevresinin şahsiyetleri arasındadır. Yahya Kemal'in, çocukluk anıları arasında derin bir iz bırakmış olduğunu söylediği Deli Ahmed için şair: "Deli lâkabını bir yeniçeri neferi gibi taşıyan Deli Ahmed Ağa ailemizin sâdıklarından bir halk adamıydı. Südnem (sütninem) Halime'nin kardeşiydi. (...) İri yarı, uzun boylu, sarışın bir Türktü. Tuna ve Morava boylarından muhâceretin hızı ile Vardar boylarına dökülmüş fütûhat bakiyesinden bir adamdı. Bir muhâcirdi." Der. Arabacılık mesleği yapan; tüm özellikleri; cüssesi, yürüyüşü, kabadayı tavrı, gür sesi ile Osmanlı devrinden olduğunu hatırlatan Deli Ahmed bâzen konağın selamlığına gelir, haftalarca kalıp hizmet eder; bazen de aylarca ortalıkta görünmez. Şairin "Cedlerimizin deli lâkabını kimlere verdiklerini onun şahsında anlamıştım. Deli Ahmed, zeki ve hoş bir adamdı; yalnız rind ve deryadildi. Yüksek sesle ve hiddetli gibi görüşürdü. Bunun için sevimli telâkkî edilirdi" sözleriyle tarif ettiği Deli Ahmed ailenin düğünlerinde, eğlencelerinde, "merdâne lâübâliliği" ile işlerin başına geçer, "karadüzen çalar, gür ve er bir sesle eski türküler" söyler. Deli Ahmed aileden biri gibidir ki konağın hanımları onun yanında sadece başörtüsü ile görünmekten çekinmezler. Yahya Kemal çocukluk anıları arasında, Vardar nehrinde yüzerken nasıl akıntıya kapıldığını ve her yıl beş, on kişiyi kurban alan Vardar'ın akıntısından Deli Ahmed'in onu nasıl –kendi hayatını da tehlikeye atarak- kurtardığını anlatır ve hayatının

kalanını ona borçlu olduğunu söyler. Nâkiye Hanım'ın vefatından sonra Deli Ahmed, arabasını, atlarını satmış düşkün bir haldeyken konağa uşak olarak alınır. Bu yeniçeri tabiatlı eski Osmanlı'ya uşaklığın ağır geldiğini, eski neşesini bulamadığını Yahya Kemal aktarır. Deli Ahmed Yahya Kemal'in "kendi gözüyle gördüğü son yeniçeri"dir. (H: 14-16)

Yahya Kemal'in çocuk zihninde yer etmiş, "Niş muhâcirlerinden çâlâk bir delikanlı" olan uşak Hüseyin ise, "külhanbeyliğe, bıçkınlığa, Üsküp tabiriyle hovardalığa meftun; sadef ve gümüş kakmalı bıçaklara, revolverlere meraklı" bir gençtir. Geceleri odasında Battal Gazi'yi –halk arasında geçtiği adıyla- Seydî Battal'ı okur. Yahya Kemal: "O okurdu; ben dinlerdim. O muhârebe hikâyelerinde sermest olurdum; ilk meraklandığım roman o olmuştu." der. Yahya Kemal Hüseyin'i dinlerken "külhanbeyliğe" merak sardığını; kendisine bir bıçakla tabanca satın aldığını; bunları babasından gizli taşıdığını anlatır. (H: 17) Hüseyin cuma günleri Ahmet Âgâh'ı ve kardeşini Vardar boylarına gezintiye götürür. Vardar'ın bir tarafında bir bakıma plaj gibi olan, isteyenin gelip yüzdüğü bir noktada suya girer saatlerce yıkanır; sudan çıktıktan sonra da tabanca ile nişan tâlimi yaparlar. Yahya Kemal, Üsküp'Ün pek çok mesîre yerini Hüseyin ile gezerek öğrendiğini, büyükbabası onu işten atınca arabacılığa başladığını; bir kabadayıyı katledince on beş sene hüküm giydiğini ve onu son defa "jandarmalar ortasında müftehirâne Hükûmet Konağı'ndan çıkarken gördüğünü" söyler. (H: 17-18)

Yahya Kemal'in dadısı, elinde büyüdüğünü söylediği Zeynep ise, Yahya Kemal doğduğunda aileye katılmış bir Arnavut kızıdır. Yahya Kemal, Zeynep'e büyük bir bağlılık ve sevgi duyduğunu; bunu bilen ailesinin Zeynep'in evlilik haberini kendisinden sakladığını ve o kocaevine gidince nasıl bir hasret çektiğini, bir süre kendi eviyle Zeynep'in evi arasında dolaştırıldığını; yıllarca sonra da dadısını yokladığını ve arada onunla bir gece geçirmeye gittiğini anlatır. Zeynep'in kocasının ağırbaşlı, iyi bir adam olduğunu, çocukları olmayınca kocası Zeynep'i sevdiği halde üstüne bir daha evlendiğini;

yirmibeş sene sonra Balkan Harbi'nde Manisa'ya göçtüklerini ve Zeynep'in hâlâ kocasıyla birlikte olduğunu ve Yahya Kemal'i hiç unutmamış olduğu da yine Yahya Kemal hatıraları arasında aktarır.

Görüldüğü gibi Yahya Kemal'in çocukluğu, kan ortaklığı olmasa da görev bilincinden öte bir duygusal bağ; yüzyıllardan damıtılan aynı zengin kültürün bir parçası olmak temelinde gelişen aidiyet duygusu ile bir arada olan ve Türk-İslâm medeniyeti temelinde gelişen aile kurumunun geniş çerçevesi içinde geçmiştir. Bu yetişme biçimi Yahya Kemal'in Türklük bilincine bakış açısını etkilemiş; millî duyuşun sosyolojik temellerine eğilmesini sağlamıştır.

1.2. İlk Gençlik/Gençlik Yılları ve Öğrenim Hayatı

1.2.1. Yeni Mektep Öğrenciliği

Yahya Kemal'in öğrenim hayatı henüz beş yaşındayken, 1889'da Üsküp'te, geleneksel eski eğitim sistemini sürdüren "Yeni Mektep" öğrenciliği ile başlar. Yeni Mektep, mahallelerinde, Sultan Murat Camisi'nin hemen yanında 500 yıllık bir geçmişi bulunan, ata yadigârı bir okuldur. Yahya Kemal bu okul için daha sonra: "Eğer oraya gönderilmemiş olsaydım, tahsilim doğrudan doğruya bir yeni maarif mektebinde başlasaydı milliyetimin en hoş bir hâtırasından mahrum kalmış olurdum. Çocukluğumda olsun birkaç sene güzel mâzîmiz içinde yaşamış oldum." Der. Şair, bu okula nasıl başladığını hatıralarında, o dönemde süregelen bir Türk-İslâm geleneğini de yansıtır şekilde şöyle aktarır: "Bir sabah İshâkiye Mahallesi'nde, karaağaçların altındaki konağımızın önünde el ele vermiş kız ve erkek mektep çocukları, sarıklı hocaları önde, ilâhiler söyleyerek göründüler. (…) bütün bu çocuklara külahlarla şeker ve birer gün harçlığı verilmişti (…)" (H: 23, 24) Dışarıda böyle bir okul alayı varken konaklarının selâmlığında minderler, Ahmet Agâh'ın okula başlaması nedeniyle yapılan toplantı için gelmiş olan misafirlerle doludur. Şerbet ve kahveler dağıtılır. Ahmet Agâh'ı Hoca Ganî

Efendi'nin önünde diz çöktürürler, Elifbâ kitabını açan hoca küçüğe ilk harfleri tekrar ettirir ve şekere bulanmış bir parça mürekkep yalatır. Dualar edilir ve babası "eti senin kemiği benim" diyerek Agâh'ı hocaya emânet ettiğini bildirir. Bu anıyı Sermet Sami Uysal Yahya Kemal ile yaptığı sohbetlerden yola çıkarak şöyle anlatmıştır: "Yeni Mektep'te hocalardan Gani Efendi eve geldi, ilâhiler okundu, cüz çantası hocanın okuduğu dua ile boynuma asıldı. Gani Efendi bir kâğıda 'Bismillah' yazıp bana yutturdu. Ne olduğunu anlamadığım bu merasimden ürkerek annemin kucağına atıldım, beni zorla teskin ederek, ilâhilerle mektebe götürdüler." (Uysal, 2006:63, 64). Şair, evdeki bu merasimden sonra okula yeni başlayan diğer arkadaşlarının oluşturdukları kortejde ilâhiler söyleyerek okula gittiklerini; kendisinin –olup bitenin şaşkınlığı ile hâlsiz düştüğünden- araba ile okula ulaştırıldığını anlatır. Yeni Mektep'te iki sınıf ve iki hoca vardır. Okulun müdürü gibi olan "muallim-i evvel Sabri Efendi, sarı sakallı; yeşil sarıklı; temiz bir softa"dır. İkinci hoca ise şairin hocası olan Gani Efendi'dir. Sultan Murad Câmii'nin de baş müezzini olan Gani Efendi, "Niş muhâcirlerinden, gür sakallı, gözleri ağrıyan bir hoca"dır; Cuma günleri minarelerden su salâsı veren, ölüleri yıkayan "müdhiş bir gassal"dir. Rahlesinin üzerinde diviti, kitapları ve değnekleri durmakta; Derslikte öğrenciler divanhanenin duvarlarına dizili pöstekilerinde diz çökmüş, sallanarak Amme Cüz 'ünü okumakta; yaramazlık yapanlar -âzamî ceza olarak- falakaya yatırılmaktadır. Bundan başka Gani Efendi, özellikle uzattığı küçük parmağının tırnağıyla çocukların kulaklarını kanatırcasına çeker. Kandiller, bayram ve Ramazanlar tatil günleridir. Gani Efendi bugünler için "evden bir tepsi tatlı gönderilmesini sıkılmaksızın dürüst bir eda ile" emreder; tatlı evde küfürlerle yaptırılır ve Gani Efendi'nin evine gönderilir. Bu küfürlerin sebebi, Ganî Efendi'nin gassâlliğiyle herkesin evine verdiği korku"dur. Yahya Kemal hatıralarında Yeni Mektep'e ilişkin anılarını, okulda olup bitenler, ders sonlarındaki mahalle kavgaları, pencereden gözüken Üsküp'ün doyulmaz manzarası, kış günleri Saat Bayırı'ndaki aşağı kayma eğlenceleri gibi anılarıyla tasvir eder. (H: 26-27). Uysal, yine

şair ile yaptığı sohbetlerinden yola çıkarak, şairin okul anılarına ilişkin şu bilgiyi paylaşır: Okuldaki ilk gününde rahlenin hemen önüne oturtulan Agâh Kemal'in tanık olduğu ilk unutulmaz olay, yaramazlık yapan bir öğrencinin hoca tarafından falakaya yatırılıp ayaklarına değnekle vurularak dövülmesidir. Bu "vahşet" karşısında küçük Agâh korkudan ağlamaya başlar. Bu eski eğitim sistemleri uygulanan okulda öğrenciler amme cüzünü ezberler –ki Ahmet Agâh'ın da iki, üç yılı yalnız amme cüzünü ezberlemeye çalışmakla geçer. (H: 27) Sonuçta okumayı çözemeyince üç yılın sonunda başka bir okula verilmesine karar verilir.

Yahya Kemal okul hayatının ilk üç yılını geçirdiği Yeni Mekteb'i otuz sene sonra ziyaret eder. Sultan Murad Câmi'sine gider, Beyanbaba Türbesi'ni görür, turbenin arkasındaki Yeni Mekteb açıktır. Sırplar bütün diğer okulları kapatmış; yalnız "eski mahalle mektepleri"ni; şairin mahallesinde de yalnız Yeni Mekteb'i bırakmışlardır. Yahya Kemal hatıralarında "[Gittim] Lâkin başım şapkalı olduğu için Yeni Mekteb'i ziyâret edemedim." (H: 29) Der.

1.2.2. Mektep-i Edep Öğrenciliği

Ahmet Agâh, 1892 yılında Üsküp'te Vali Ahmet Eyüp Paşa tarafından açılan yeni ve modern eğitim sistemine dayalı okullardan biri olan Mekteb-i Edeb'e verilir. Sınıflarında sıraların olduğu; kolaylaştırılmış bir alfabenin kısa zamanda çocuklara öğretilebildiği ve okuma yazmanın da çabuk sökülebildiği bu okul önceleri Üsküp halkınca pek sevilmez. Bunda hem okulun müdürü Ali Galip Efendi'nin –Üsküplüler tarafından alafranga bir yer olarak görülen- Selânikli olması hem de okulun "Müslüman mahallesinden uzak [olması] ve Yahudi mahallesinde binâ ettirilmesi" (H: 28)'nin rolü vardır. Yahya Kemal'in "Vali Ahmet Eyüp Paşa'nın bu mektebi açması kadar Üsküp'e iyilik olamazdı" dediği bu okulun hocası Ali Galip Efendi'ye, çok ilerici bir kişi olan; Üsküp belediye başkanlığı sırasında ilk tiyatro binasını yaptıran; bir yandan da *Kur'an*'ın

doğru okunabilmesi için *Tecvit* adlı risaleyi bastıran "tasavvuf ehli" genç bir öğretmen olan Hafız Ferit de destek olur. Sermet Sami Uysal'ın verdiği bilgiye göre, bu ilerici öğretmen, yobazlar tarafından türlü iftiralarla yıldırılmaya çalışılır ve yine ilerici bir aydın olan ve Hafız Ferit'in çalışmalarını destekleyen Vali Mehmet Paşa'ya karşı bir isyan başlatılır. Bu isyan gericilerin cephesinde başarıyla sonuçlanır: Vali "Tarabulus-ı Garb" (Batı Trablus) valiliğine atanır ve Hafız Ferit'i de beraberinde götürür.

Şairin başladığında kendisini "Şark'tan Garb'a geçmiş gibi" hissettiği bu okul; bir süre sonra Üsküplüler tarafından da benimsenmiş ve tercih edilir bir öğrenim kurumu hâline gelmiştir (Uysal, 2006: 64-65). Bu okulu bitiren şair, 1895 yılında Üsküp İdadisi 'ne girer.

1.2.3. Okul Vazifesi Gören Rifâi Dergâhı ve Sâdî Tekkesi

Yahya Kemal'in hem Mekteb-i Edeb'de okurken hem de İdadi yıllarındaki resmî öğrenim hayatının yanı sıra devam ettiği Şeyh Saadettin Efendi'nin postnişin olduğu Üsküp Rifâî Dergâhı da şairin eğitim ve öğreniminde etkili bir okul vazifesi görmüştür. Şair buraya düzenli olarak gider "Delâl-i şerif" ve "na't"lar okur. Cuma günleri gerçekleştirilen geleneksel toplantılarda "arakiyeli serpuşu ile" zikirlere katılır ve ilâhiler okur. Bunun yanısıra aydın bir din adamı olan; kendi de şiirler yazan Şeyh Saadettin Efendi'den Farsça dersleri alır. Şeyh Saadettin Efendi: "Taşranın bu kadar uzak bir şehrinde yetişebileceğine inanılmayacak gibi kibar, tarbiyeli, ince bir adam"dır ve post-nişîn olduğu gibi şehrin eşrafından da addedilmekte"dir. (H: 97) Henüz on beş yaşındaki Ahmet Agâh, Şeyh Saadettin Efendi'nin zarif eşi Redîfe Hanım'a âşık olur ve bu çoc-cuksu aşkın hevesiyle aruzla şiir yazmaya heves eder. Böylece "aruzla, bozuk düzen bir kıt'a söylemeye muvaffak ol[an]" şair, yazdığı bu kıt'ayı "o zaman Üsküp'te yaşayan Bursalı Tâhir Bey gibi, Eşref Paşa gibi fâzıllarla görüşen güzîde bir zat olan, onlaral tasavvuftan ve edebiyattan bahseden ve mutasavvıdâne şiirler neşreden" Şeyh Sâdettin

Efendi'ye gösterir. Yahya Kemal hatıralarını kaleme alırken, şiirdeki otuz senesinin ilk adımını: "Kıt'amı ona [Şeyh Sâdettin Efendi'ye] gösterdim. Beğenir gibi davrandı. Kırmızı mürekkeple birkaç noktada vezin hatâlarını tashih ederek bana verdi. Veznin hayliden hayliye farkına vardım. Aruzun diğer vezinlerini tecrübe etmeğe başladım. (…) Babamın kitapları arasında Muallim Naci'nin *Şerâre*'sini buldum; bütün hevesimle ona sarılmıştım. O mecmûadeki gazelleri yüksek sesle okurken eski şiir lehçemizdeki beliğ ve rindâne edâların zevkine varıyordum." (H: 97) Sözleriyle anlatır. Şiirde vezin meselesine uyanışının ilk adımını attığı Rifâi Tekkesi bu itibarla şair için bir okul vazifesi görmüştür. Şair bir yandan da Sâdî tekkesi Şeyhi Kadri Efendi'den Farsça ve Arapça dersleri almıştır. (Uysal, 2006: 66)

1.2.4. Okuduğu Kitaplar

Bu süreçte şairin okuduğu kitaplar da hem resmî öğrenim hayatına hem de Rifâî Dergâhındaki öğrenim sürecine eklemlenerek onun değişimlere açık; renkli zihni yapısını dokuyan ilmekler arasındaki yerini alır. Yahya Kemal Sermet Sâmi Uysal ile yaptıkları bir söyleşide Hâmid'i, Recâizade'yi, Namık Kemal'i ve özellikle de onun *Vatan yahut Silistre*'sini; Ziya Paşa'yı, Manastırlı Rifat'ı, Muallim Naci ve Ahmet Midhat'ı okuduğunu; Murat Bey'in *Tarih*'inin üzerinde büyük etki bıraktığını; yenilik adına üzerinde en kuvvetli etkiyi Hüseyin Cahit'in *Hayal İçinde* adlı kitabındaki yeni bir tarzda kaleme alınmış nesrin yaptığını; bu romanla alafranga hayata hayranlık duyduğunu söyler ve "Ama hepsinin fevkinde bana tesir eden, Hüseyin Rahmi'nin millî komiği ifâde eden romanlarıdır. Vecihî'nin romanlarında da İstanbul semtlerinde, çok millî muhitte cereyan etmiş aşk vak'alarını derin bir tecessüsle okudum. (…) Ayrıca Halit Ziya'nın romanları kadar tutulan *Zavallı Necdet*'teki tahkiyeye hayran olmuştum." Der. (Uysal, 2006: 67)

Yahya Kemal hatıralarında babasının kitaplarını eski şiirin ve edebiyatın zevkine varmasını sağlayan bir okul gibi anlatır. Uysal ise şairin, "idadiye devam ederken, bir gün

dayanamayıp babasının çalışma odasındaki büyük camlı kitaplığın kapağını kırarak içindeki kitapları büyük bir merak ve dikketle" okuduğunu aktarır (Uysal, 2006: 66) Yahya Kemal daha önce dile getirdiğimiz gibi önceleri özellikle Muallim Naci'nin etkisinde kalmıştır. *Şerrâre, Âteşpâre, İbnül Gaazân, Fürûzan* okuduğu eserler arasında yer alır ve bu şiirlerinin çoğunu ezberler. Recâîzâde Mahmut Ekrem'in *Üç Zemzeme*'sini de okur ancak yine de Naci'nin şiir zevkini kendisine daha yakın bulur. Tâlîm-i Edebiyat ve Istılâhât-ı Edebiyye'yi okur. Burada yer alan şairlerden parçalar okuyarak karşılaştırmalarda bulunur. Tesâdüfen eline geçen Rûhî'nin *Dîvân*'ı, Ziya Paşa'nın *Terkîb-i Bend, Tercî-i Bend* ve *Eş'âr-ı Ziyâ* adlı eserleri, Abdülhak Hâmid'in Makber'i, Mehmet Celâl'in şiirleri, Sırrı Paşa'nın *Mektûbât*'ı arasındaki gazelleri ve adını hatırlayamadığı bir şairin *Mülhemât* adlı şiir kitabı on beş yaşındaki Ahmet Agâh'ın şiir dünyasının sınırlarını oluşturmaktadır. Şair bir süre sonra Selânik İdadisi'ne leylî olarak verilmiş ve orada da yoğun bir şekilde şiir üzerine okur. Servet-i Fünûn nüshalarını okurken Tevfik Fikret, Cenab Şahâbettin gibi yeni imzaları görür. Homeros'un *İlyada*'sından Türkçeye yarım yamalak tercüme edilmiş bazı parçalarını okur ve Homeros olduğunu bilmeden bunlardan çok etkilenir. Edgar Poe'den çevrilen Morg Sokağının Cinayeti de etkilendiği ve okumalarının çerçevesini genişleten bir hikâye olarak kayda geçer. Bu sırada şair *Esrar* mahlasıyla şiirler yazmaktadır.

Yahya Kemal İstanbul'a gönderildikten sonra Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'sini okur ve çok etkilenir. Bu şiirle Muallim Naci, Abdülhak Hâmid ve Recâîzâde Ekrem Bey gözüne "mâziye intikâl etmiş gibi" görünür. Şair bu dönemi için: "Rübâb-ı Şikeste'nin delâletiyle Cenab Şahâbettin'i ve diğer şairleri anladım. Bir kelime Fransızca bilmeksizin alafrangalaştım." Der. (H: 98-100)

Yahya Kemal'in okuduğu bu eserler ilk gençlik yıllarında ve Paris'e firarının eşiğinde onun şiire ve edebiyata bakışını belirleyen birer okul vazifesi görmüşlerdir.

1.2.5. Selânik ile Üsküp Arasında İdadi Yılları

1897 yılı şair için zor günlerin ve gurbet yaşantısının da başlangıcı olacaktır. Bu yıl bir yandan Türk- Yunan Savaşı patlak verirken; diğer yandan da şairin sevgili annesi Nakiye Hanım verem hastalığına tutulur ve tedavi için –ve aynı zamanda daha önce kaleme almış olduğumuz gibi şairin babası Selânik'te yaşamayı arzu ettiğinden- ailece Selânik'e giderler. Şair Selânik İdadisi'ne yazılmıştır. Bir süre sonra durumu ağırlaşan annesi Üsküp'e dönmüştür. Şair ise babası ile Selânik'te bir müddet daha kaldıktan sonra Üsküp'e gider. Bundan kısa bir süre sonra annesi vefat eder. 1898 yılında babası yeniden evlenen şair, evdeki bu yeni duruma uyum gösteremez ve bir süreliğine akrabaları Humbaracızâde Yaşar Bey'in konağında yaşar; bu dönemde hem Üsküp İdadisi'nde okumakta, hem de Rifâî Dergâhına devâm etmektedir. 1899-1900 yıllarında ise yatılı olarak Selânik İdadisi'ne gönderilmiştir. Burada hastalanınca tekrar Üsküp'e döner ve Üsküp İdadisi'ne tekrar yazılır. Bundan sonra ise İdadi'yi İstanbul'da tamamlamasına karar verilir. Böylece şair bir Türk şehrinin dokusunu yansıtan Üsküp'ten ilk defa olarak ayrılıp İstanbul ile buluşmuş olur. İstanbul'daki öğrenim hayatına ve bu şehrin şairin fikrî ve rûhî yapısı üzerinde oluşturduğu değişimlere değinmeden önce; ilk formasyonunu edindiği Üsküp'ün genel havasına biraz daha değinmek istiyoruz.

1.2.6. Yahya Kemal'in Üsküp'ü

Daha önce değindiğimiz gibi şair, Balkanlardaki Türk şehri olan Üsküp'te doğmuş ve çocukluğu ile ilköğrenim hayatı da Vardar nehrinin üzerinde Mimar Sinan tarafından yapılan Taşköprü ile iki yakası kavuşan; Osmanlı mimarisinin en güzel örnekleriyle bezeli camilerin, kervansarayların, medreselerin, tekkelerin ve türbelerin biçimlendirdiği bu Türk-İslâm şehrinde geçmiştir. Üsküp, "Şardağı'nda [Osmanlı'nın taht şehirlerinden biri olan] Bursa'nın bir devamı" dır. Yahya Kemal, kişiliğinin oluşmaya başladığı Üsküp'ü anlatırken bu şehrin bir köyken Yıldırım Beyazıt tarafından "şimâle karşı bir

Türk müdâfaa kalesi diye" alınıp kurulduğunu, bir Türk-İslam şehri olma karakterini hiçbir zaman kaybetmemiş olduğunu, hatta bu şehrin "Murâd-ı Sânî devrinin canlı bir resmi gibi" olduğunu söyler. Üsküp'te ihtiyarlar "Naîmâ Târîhi sahîfelerinden fırlamış gibi" lerdir ve gençlerin hâlleri de "âdetâ bir Yeniçeri Ortası'nı andırmakta"dır. Kadınları "kırmızı canfesten şalvar ve bürümcük gömlek giyerler, boyunlarına sıra sıra Mahmûdiyeler takarlar, ellerinin ve ayaklarının parmaklarını kınasız bırakmazlar" ve halk hâlâ o dönemin lehçesi ile konuşur. (H: 45-46)

Üsküp sadece mimarî özellikleri ile değil sosyal yapısı ile de bir Türk şehridir. Ben de yakın bir tarihte Balkan coğrafyasını görme fırsatı bulmuş, Üsküp'ü gezmiş, Yahya Kemal Sokağı adı verilen sokağı adımlamış ve bugün de Üsküp'ün tıpkı İstanbul'un fethinden önce olduğu gibi Türk olduğunu hem Türkçe konuşan halkı hem mimarisi hem de kendine özgü edası ile Türkiye'nin Balkanlar coğrafyasındaki bir beldesi izlenimi verdiğini gördüm.

Yahya Kemal Üsküp'ün türlü yönleriyle bizi yansıttığını, bir Türk-İslâm beldesi olduğunu anlatırken buranın "âlimleri, şâirleri, münşileriyle; Selâtîn Câmîleri'ne benzer câmileri, medrese, tekke, bedesten ve çarşılarıyla" bir medeniyet merkezi olduğunu söyler. "Kazzazları, bezzazları, haffafları, hallaçları, bakırcıları, kuyumcuları, silahçılarıyla" işleyen bu belde de "Çırak, kalfa ve ustaların sıfatları, mevkileri, kıyâfetleri eskisi gibi"dir. Hatta öyledir ki Üsküp, İstanbul ve Selânik'i alafranga bulur; buralardan gelen yeniliklere karşı sanki direnir. Yahya Kemal bu konuda şöyle der: "Üsküp o kadar eski ve o kadar Türktü ki İstanbul'dan ve Selânik'ten gelen yeni kelimeleri, yeni eşyayı, hatta yeni şarkıları alafranga telakki ederdi. Balık, suyu idrak etmediği gibi, Üsküp de Türklüğünü idrâk etmiyordu, bütün Türk şehirleri gibi kendine sadece Müslüman diyordu." Çocukluğuna Üsküp'ün rûhânî havası sinmiş olan şair, Üsküp için: "Bu şehir Fâtih devrinin rûhânî bir mezarlığıydı. Her köşesinde bir evliyâ yatardı. Hak rivâyet ederdi ki ya Bağdat'ta bir evliyâ fazla imiş yâhud da Üsküp'te; ulemâ henüz bu bahsi

halledememiş." (H: 46-47) der. Üsküp, sadece ruhanî değil aynı zamanda millîdir de. Öyle ki "Rumeli'de ilk Türk fütuhatının ruhu oraya sinmiş gibi"dir. (H: 134) Yahya Kemal hatıralarında Üsküp'ü "câmileri, câmilerinin mezarlıkları, fütuhat devrinden kalma çok sayıdaki çeşmeleri, bedestenleri, hamamları, tekkeleri; tepede görünen kalesi; birer evliyâ kabul edilen fâtih ve gazileri" ile tam bir Türk İslâm medeniyeti şehri olarak tablolaştırır. (H: 134, 135).

1.2.7. Paris'e Firarın Eşiğinde İstanbul Yılları

Yahya Kemal işte böyle bir Üsküp'ün iklimi içinde yetişmiş ve eğitim hayatının bir kısmını da burada tamamlamış olarak Nisan 1902'de İstanbul'a gelir ve yaz boyunca kalacağı büyük annesinin annesi Nuriye Hanım'ın kız kardeşi Afife Hanım'ın oğlu Besim Ömer Paşa'nın Fazılpaşa'daki konağına yerleşir. Sonbaharda ise Nuriye Hanım'ın ağabeyi olan Abdurrahman Paşa'nın küçük oğlu İbrahim Bey'in Sarıyer'deki ahşap köşküne taşınarak kışı burada geçirir.

Varsıl bir kişi olan İbrahim Bey, konağının selâmlığında haftada birkaç defa saz âlemleri düzenler. Bu toplantıların Yahya Kemal üzerindeki etkilerini iki başlık altında toplamak mümkündür. Birincisi Yahya Kemal'in Klasik Türk Musikisi ile tanışması ve onun tınılarına hayranlık duymaya başlamasıdır. Şöyle ki: Bu toplantıların misafirleri arasında Dâr'ül-Musikî'yi kurmuş olan ve burada halk konserleri de veren döneminin musiki üstatlarından biri olan Kanunî Hacı Ârif Bey (1862-1911) de vardır. Bu saz toplantılarına bazen hânende ve sâzendeler ile gelen Hacı Ârif Bey'in gerçekleştirdiği fasıllar o güne kadar ilk kez klasik müziğimizin lezzetini alan Yahya Kemal'i çok etkiler. İbrahim Bey'in konağında gerçekleşen toplantıların Yahya Kemal üzerindeki ikinci etkisi ise, misafirler arasında bulunan Avrupa medeniyeti ve Paris hayranı olan; Paris'i özgür düşüncenin ve sanatların başkenti olarak gören Şekip Bey'dir. Hem Batı yanlısı aşırı fikirlerinden ötürü Paris'e kaçan ve bu nedenle de ordudan atılmış olan Şekip Bey'in

selâmlık toplantılarında anlattıklarının ve Sultan Abdülhamid iktidarının toplum üzerinde hissedilen baskısının; hem Servet-i Fünûn edebiyatının Fransız şiirini örnek alıyor olmasının -ki Yahya Kemal bu etki altındadır ve Tevfik Fikret ve Cenap Şehabettin etkisinde yazdığı şiirleri Agâh Kemal adıyla *İrtika* ve *Malumat* dergilerine göndermektedir- ve hem de dönemin genel atmosferinin bu tarz düşünceleri olumlamasının bir sonucu olarak Yahya Kemal Paris'e kaçmaya karar verir. (Uysal, 2004: 20-21). Yahya Kemal, ölümünden sonra *Siyasi ve Edebî Portreler* adı altında kitaplaştırılan yazılarından birinde bu kaçışla ilgili olarak şöyle söyleyecektir: "Henüz 18 yaşımda iken, yanımda çok küçük bir para ile her türlü muhâtarayı (tehlikeyi) göze alarak Paris'e firar etmemde bu zâtın büyük tesiri oldu." (SEP: 131)

Her ne kadar Yahya Kemal, Paris'e kaçışında Şekip Bey'in etkisini dillendirmiş olsa da bu etkinin ancak 'son damla' olduğunu söyleyebiliriz. Zira Yahya Kemal anılarında, henüz on iki yaşındayken Girit İhtilâli'nin Üsküp'teki yankılarıyla nasıl etkilendiğini anlatır: "Mavi denizin arkasında, uzak bir adada" Rumlar Müslümanları katletmiş, Müslüman kadınların namuslarına göz dikmişlerdir; Avrupalılar onlara yardım etmekte; Yunanlılar arkalarındaki devletlere güvenerek, Müslümanlar'a karşı "sırıtkan ve işkenceci" zalim bir tavır içinde bulunmaktadır. Bunca zillete rağmen Yunanlılar'a karşılık verilememesinin o dönemin genel politik atmosfer ve algısına göre tek nedeni vardır: "Çünkü Sultan Abdülhamid, vehhâm, tabansız, âciz bir padişahtır." Yahya Kemal, küçük Ahmet Agâh'ın o zamanki algısını verirken, sonradan yaptığı değerlendirme ile bu algısının yanlışlığını: "Oysa Sultan Abdülhamid Yunan tecâvüzünü tel'înden hâlî kalmıyordu." Sözleriyle ifade eder. (H: 57-58)

Yahya Kemal'in memleketi kaçılması gereken bir cendere olarak görüşünün temellerinin babasının arkadaş toplantılarında atıldığını söylemek doğru olacaktır. Sultan Abdülhamid'in yoğun baskıcı idari sistemi altında bunalan aydınlar arasında padişah aleyhtarlığı son derece yaygındır. 1897 Yunan Savaşı öncesinde ailece Selânik'e

geldiklerinde babasının bu toplantılarında zihnine dolan söylemler bir gün ona aniden lafa karışıp: "Askerlerimiz Yenişehir'i, Dömeke'yi bu kadar memleketleri fethettiler, alçak Sultan Abdülhamid hepsini yine bu Yunan'a verecek," dedirtir. Küçük Ahmet Agâh'ın sözleri karşısında "hayret ve korku ile" donakalan baba ve arkadaşları bu fikri silmek, ağzına böyle sözler almamasını sağlamak için ona bol bol nasihatler verirler. (H: 60)

Yahya Kemal ilk politika hevesini asıl olarak Üsküp adliyesinin Polis idaresinde kâtiplik yapan; genç, zeki, okumaya meraklı, ahlaklı, vakur bir genç olan Râgıp Efendi'den almıştır. Râgıp Efendi, "milleti uyuşuk, hükümeti berbat, düşmanları münevver ve fedâkar" bulur. Bu durumdan tek kurtuluş ise Namık Kemal'in ufkudur. Râgıp Bey'e göre Nâmık Kemal ile Abdülhamid arasında Hürmüz ve Ehrimen mücadelesi vardır. Abdülhamid'in Namık Kemal'e galebesi, şerrin hayra galebesi demektir. Ahmet Agâh, Ragıp Efendi'nin teşviki ile Nâmık Kemal'in kitaplarını "derli toplu olarak daha şedîd bir merakla" okur.

Yahya Kemal anılarında Râgıp Efendi'nin bir gün ona bir "jöntürk eseri" olan *Hareket* adlı risaleyi verdiğini; Abdülhamit aleyhine yazılmış sert bir hicviye olan, üslubu ve mânâsı ile "kılıç gibi çekilmiş bir ihtilâl parıltısını andıran" bu eserin üzerinde "müthiş bir tesiri" olduğunu yazar ve "Şedîd bir cereyanla ilk temâsım bu kitapla olmuştur." Diye ekler. (H: 64) Dolayısıyla Yahya Kemal'in Jöntürklük hevesinin ve Paris'e kaçışının dip dalgası Şekip Bey'in telkinlerinden ve İbrahim Bey'in konağındaki selâmlık sohbetlerinden önce, Üsküp'te Ragıp Efendi'ye dayanmaktadır.

1.2.8. Paris Merkezli Avrupa Yılları (1903-1912)

Şair İstanbul'a gidişinden kısa bir zaman sonra Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'sini okur ve çok etkilenir. "Muallim Nâcî'yi, hattâ Abdülhak Hâmid ve Recâîzâde Ekrem Bey'i mâzîye intikal etmiş gibi" görür. Cenap Şahâbettin'i ve diğer yeni şairleri böylece anlayan şair hatıralarında "Bir kelime Fransızca bilmeksizin alafrangalaştım."

Der. *Mâlûmât* mecmuâsında yeni şiirin etkisinde pek çok manzumeleri çıkar ve bir yıl sonra da Paris'e kaçar. (H: 100) İstanbul'da on altı ay kalan Yahya Kemal 1902 yılında on sekiz yaşında, "memleketi zindan, Avrupa'yı nurlu bir âlem" olarak görerek, "Paris sevdâsına" tutulmuş ve "Asya ahlâkından müteneffir" biçimde, 1903 yılının temmuz ayında, Selânik'e gidiyormuş gibi gizlice bindiği Messagere Maritime'ın Memphis Vapuru ile Paris'e kaçar. (H: 74-76) Yahya Kemal, İstanbul'dan bindiği vapurdan "demokrasi içinde leziz bir hayat râhiyası"nın yaşandığı Yunanistan'ın Şira şehrinde iner. Şairin ömründe ilk kez olarak şehir ortasına dikilmiş "Belediye Binasının önünde beyaz fistenellalı bir Yunan heykeli"ni görür; Patras körfezinde "şapka giymeye çok heveskâr olduğundan", Marsilya'yı beklemeden kendine bir de hasır şapka alır ve alafrangalık ve jöntürklük merakıyla çıktığı yolculuğunda önce Marsilya'ya oradan da "bir marşandiz tireniyle" Paris'e ulaşır. (H: 84)

Yahya Kemal Paris'te babasının kendisini affetmesi ve para göndermesine kadar birkaç ay boyunca sıkıntı çeker. Eylül ayında Jön Türkler'den Ahmet Rıza Bey, Hüseyin Siret, Sâmipaşazâde Sezai, Prens Sabahattin, Doktor Nihat Reşat gibi kişilerle tanışır; Jön Türkler'in çıkardığı *Şurâ-yı Ümmet* gazetesine siyasi içerikli şiirler verir. Babasının karşı çıkması üzerine ise bu gazete ile ilişkisini keser. Şair 1903 yılında Meaux şehrindeki College de Meaux okuluna yatılı olarak başlar ve Fransızca öğrenmek için yoğun bir şekilde çalışır. 1904 yılında Paris'e dönerek 1912'ye kadar oturacağı Quartier Latin (Latin Mahallesi)'e yerleşir ve aynı yıl Ecole Libre des Sciences Politique (Siyasal Bilgiler Okulu), Dış Siyaset Bölümü'ne başlar. Bu bölümde başta Albert Sorel olmak üzere Albert Vandale, Emile Bourgeois gibi önemli tarihçiler ve önemli bir hukuk akademisyeni olan Louis Renault ders vermektedir. Bir milleti içinden geçtiği çok boyutlu tarihî süreçlerin bir ürünü olarak gören Albert Sorel'in hem dersleri hem de evindeki sohbetleri Yahya Kemal'in tarih anlayışını etkiler. Yahya Kemal bir yazısında

"Milletimizin mâzideki ufuklarına onun musahabelerinde gözlerim açıldı." Demiştir. (SEP: 269)

1904 yılı Paris'te sosyalist hareketler yoğun olarak faaliyet göstermektedir. Yahya Kemal sosyalist mitinglere katılır ve sosyalist international marşını coşku duyarak dinler. Bu süreçte dine olan ilgisini kaybetmiş ve "ihtilâlcilik hevesi"ne kapılmıştır. Anarşist Jean Grave'in *Temps Nouveaux gazetesi*nin "ateşli bir kâri'i ve müfrit bir tilmizi" olur. "İhtilâlci harareti 1905'e kadar süren ve sonra sönmeye yüz tutan" Yahya Kemal kendisini "Paris'in eğlencelerine hevâ vü heveslerine" kaptırır (H: 102). 1905 yılında eline topluca para geçtiğini söyleyen şair, o kış Paris'in "eğlenen muhitlerini" tanır. Sıklıkla tiyatrolara giderek hem Fransızcasını geliştirir hem de Fransız sanat, edebiyat hayatını; kültürünü tanır ve sever (H:104-105).

Yahya Kemal hatıralarında Paris yıllarının edebî, fikrî boyutuna eğilir. Paris yıllarında yaşadığı geçim sıkıntısı; okul taksitinin zamanında ödenmesi endişesi, kış hazırlığı için kılık kıyafet ihtiyacı; ticaret ile para kazanma çabası gibi maddî konuları, babasına gönderdiği, Paris'i türlü yönleriyle tanıtan 92 adet kartpostalda dile getirmiştir. Anneannesinin kendisine göndermeye söz verdiği harçlığın gelmeyişi, babasının göndereceği paranın zaman zaman gecikmesi karşısında şair "adeta yalvararak" (Uysal, 2004: 30) babasından para ister. 1908 yılında sınavlarında geçemediği Siyasal Bilgiler Okulu'nu bıraktıktan sonraki süreçte ise ticaret yoluyla para kazanmaya çalışmış; Üsküp'te icra memuru olan babasının önerisiyle tütün, kenevir, kereste, sülük ticareti yapmıştır. Hatta babası 1909'da Paris'e gelerek ticareti yapılabilecek ürünler için piyasa araştırmasında bulunmuştur. Yahya Kemal'in 1910 yazında Cenevre'ye gerçekleştirdiği yolculukta, İsviçre'nin doğal güzelliklerini gezip görmek istemesinin yanı sıra; ticarî faaliyetlerinin de etkisi olduğu anlaşılmaktadır (Rado, 1958: 272).

Bir yandan okulda sınavlara giren ve bu konuda babasına gönderdiği kartpostallarda bilgi veren Yahya Kemal; diğer yandan Le Vachette Kahvesi'nde Jean

Moreas'ın şiir üzerine konuşmalarını ilgiyle dinlemektedir (Uysal, 2004: 24-25). 1906 Temmuz'unda ise Londra'ya giderek Regent's Park'a yakın bir yerde bir İngiliz ailenin pansiyon olarak da kullandığı evinde iki buçuk ay kalarak bol bol gezer ve okur. Bu süreçte Abdülhak Hâmit ile de görüşür; fakat "şiir tarafına kayıtsız kalan" Hâmid'e açılmak, şiirlerini göstermek istemez. Londra'da Gustave Flaubert'in Salammbo'sunu okur. Verlaine'in şiirlerini ise "okuya okuya kalbine sindirir." Fakat; "Verlaine'i bu kadar derin okurken, sanatça ondan bambaşka, hatta ona tamamıyle zıt bir vadide dolaşmakta"dır. Londra'da yeni bir Türk destanı yazmaya koyulur. Eski Türk akınlarına dair mısralar; *Akınlar, Akıncılar, Korsanlar* şiirlerini *y*azar. Yahya Kemal bu destan fikrinin kendisini senelerce peşinden koşturduğunu, onu tam olarak yazamadığını söyler; fakat bununla birlikte bu destan 'projesi' varlığıyla temelde asıl önemli görevini yerine getirmiştir: Şair onu tamamlayamamış, "lâkin yazmağa uğraşırken, 'Tevfik Fikret'in, Cenab Şahabeddin ve muakkiblerinin lisanından büsbütün başka, marazilikten ve muammâlıktan uzak' kendi[n]e göre bir şiir lisânı bul[muş]"tur. Bu şiirinden parçaları Londra'da buluştuğu Hüseyin Siyret'e Hâmid'in şiiriymiş gibi okur ve büyük övgüler alır. Paris'e döndükten sonra da okuduğu başka Türkler üzerinde de bu yeni şiir "sarîh bir yenilik tesiri" yaratır. (H:102-104)

Yahya Kemal, Fransızca'nın zevkine vardığı, tiyatroları, kabareleri takip ettiği; şiir ve edebiyatla yoğun şekilde meşgul olduğu bu dönemi için Fransız kültürü ve şiiri içinde "balık suda yaşar gibi" yaşadığını söyler. Yine bu sırada başlıca şair ve yazarları tamamıyla öğrenmek için "külliyât" okumaya merak sarar (H: 106).

Yahya Kemal, Siyasal Bilgiler Okulu'nda üç yıl okuduktan sonra, sınavlarında başarılı olamaz ve babasına 8 Ekim 1907 tarihli mektubunda okulunu değiştirip; "Sorbonne Dârülfünunu Edebiyat Şubesi" ne yazılmak istediğini bildirir; fakat bu isteği babası tarafından kabul görmez. (Uysal, 2004:27)

Yahya Kemal kendi tabiriyle şiirle "malûl" bir siyaset bilimi öğrencisidir. Paris'te tanışıp arkadaş olduğu Tıp Fakültesi öğrencisi İstamos için kullanır bu ifadeyi: İstamos, aslında tıp tahsili yapmakta; ama "şiirle malûl olduğu için ömrünü kahvehanelerde geçirmekte"dir. Seçtiği kelimeye bakılırsa Yahya Kemal için bu dönemin Paris'inde şiir, üniversite öğrencilerini yaşadığı ve geliştiği yere yani kahvehanelere çeken; üniversitelerinden, ailelerine verdikleri sözlerden koparan belâlı bir alışkanlık, hastalıklı bir arkadaş, bir illettir.

Şair, bu süreçte Hugo'nun inceliklerine varır; Gautier'i ve Banville'i sever. Baudelaire'in şiirini tadar ve "Şer Çiçekleri'nin birçoğunu ezber[e] bilir." (H.106) ve "Baudelaire'cilik üstünde uzun zaman bir sıtma gibi"kalır; "bütün hissini ve havassını bir büyü gibi" tutar. "Baudelaire'den sonra Verlaine'i daha başka bir zevkle sevmeğe" başlar. Onu sanki yakından tanır gibi hisseder. (H:106-107)

Tüm bunlara rağmen Yahya Kemal'in şiir zevki, bahsi geçen şairlerin "çok gerisinde" sayılan Heredia'nın şiirine dönüktür. Bu klasik şairin şiirine bağlanmış olmayı "hayatının en esâslı bir tâlihi" olarak görür (H:108); Edebî "modaya" göre köhnemiş olan bu şair kanalıyla Yunan ve Latin şairlerinin değerini öğrendiğini, onun sonnet'leri ile "şiirin asıl madenine dokunduğunu hissettiğini", 1907'de, Quartier Latin'de, hâlâ "Heredia'yı seven bir gencin, çok geri kalmış göründüğünü" ama Heredia'yı sevmekle çok isabetli bir iş yapmış olduğunu sonradan daha iyi anladığını" (H:108) dile getirir Yahya Kemal.

Yahya Kemal'in, klasik olanın değer kaybetmeyeceğine; aksine yeni edebî anlayışların doğru değerlendirilebilmesinde temel ölçüt olarak daima önemini koruyacağına dair bilgisi; şiire bakışının inceldiği ve klasik olanın değerini takdir eder hâle geldiği bu dönemine denk gelmektedir. "Heredia'yı severken, eski Yunan ve Lâtin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkçe'nin yanına yaklaştığımın bu

münâsebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Latin şiirindeki 'beyazlisan' gibi bir şeydi." Der. (H:108)

Şiir sanatını algılayışının değişip geliştiği bu dönemlerde Yahya Kemal bir edebiyat dergisinde Mallarme'nin Verlaine için sarf ettiği, şiir sanatını öğrenmek isteyen gençler Verlaine'in [küçük bir şiir kitabı] *Fetes Galantes*'ini okusunlar, mealindeki sözlerini okur ve dikkatini bu esere yönlendirerek, Verlaine üzerine yoğunlaşır. Yahya Kemal, Verlaine'in bu kitapçıkta somutlaşan şiir anlayışından ve tarzından, klasik şiir zevkini modern şiire yansıtmakta izleyeceği yolda bir pusula gibi yararlanmıştır. Bu kitapçıkta Verlaine, 18. yy.'da Versailles parkındaki güzellikleri, şatoları, saray hayatının incelik ve asaletini, bu zamanın aşklarını yine 18.yy'da sarayda konuşulan incelmiş, zarif dil ile şiir hâline getirmiştir. (Banarlı, 1960: 98)

İşte bu sıralarda Yahya Kemal, daha önce belirttiğimiz, eski Türk akınlarına dair mısralar yazmaya başlamış; Türk tarihinin zaferli seferlerini, o muzaffer ruhu yansıtacak duru bir Türkçe ile mısralara dökme gayesinde olmuştur. Daha sonra Lâle Devri'ni de tıpkı Verlaine'in 18.yy Fransız saray hayatını anlatırken o devrin dilini şiirinin üslup özelliği hâline getirmesi gibi; Osmanlı sarayında kullanılan incelmiş teşrifat dili ile kaleme almış; bir ruhun, özün yansıtılmasında dili özenle işlenmiş bir araç olarak değerlendirmiştir.

1.3. İstanbul Hayatı (1912-1919)

Yahya Kemal 1912 Nisan ayı sonunda Paris'ten ayrılarak İstanbul'a döner. Hatıralarında bu dönüşün kendisine ne kadar zor geldiğini, dokuz yıl boyunca gittiği kahvelerde kendisini tanıyan ve seven garsonların onu yola dizilerek uğurlayışlarını, Marsilya'ya giden tren Lyon Garı'ndan koparken, damarlarının koptuğunu sandığını, kendisini nasıl Paris'in bir parçası gibi hissettiğini, Quartier Latin'deki son gecesinde gençliğini de arkada bırakarak Paris'ten ayrılıyor olduğu hissinin kendisini nasıl

kederlendirdiğini anlatır. (H: 88-89) Paris'teki yaşantısını bunca sevmesine ve benimsemesine; Paris'e gelişini hayatında yaptığı en iyi işlerden biri olarak görmesine, ayrılırken "damarları kopartılıyormuş gibi" hissetmesine rağmen Türkiye'ye dönen Yahya Kemal, bu dönüşün nedenini açıklamaz. Paquet Kumpanyası'nın Médie vapuru Marsilya'dan yola çıkarak altı gün sonra Çanakkale Boğazı'na yanaşır. İtalya'nın Trablusgarp'ı işgali nedeniyle Boğazlar kapalıdır. Yahya Kemal ertesi gün İstanbul'a ayak basar. Şair, Avrupa'dan Türkiye'ye döndüğünde ruh ve fikir dünyasının durumunu: "Bu uzun Avrupa hayatından dönerken müslümanlaşmış, kendi vatandaşlarım için fazla mütehassis bir ruha rücû' etmiştim." sözleriyle tahlil eder.

Yahya Kemal İstanbul'a dönüşünde şehrin gözüne bir köy gibi geldiğini; daha sonra ise camileri, türbe ve medreseleri, mezarlıkları gezip gördüğünü; âdeta yeniden keşfettiğini, Türklüğün bir mahalle hâlinde yaşadığı Fatih, Üsküdar, Atik Valide gibi semtleri; Çamlıca ve Erenköy'ü, Boğaziçi'ni; hem tabiat güzellikleri; hem de Türk milletine has kültürel değerleri ile hayranlık duyarak sevmeye başladığını dile getirmiştir (Banarlı, 1960: 50).

"1902'de Paris'e alafranga geldim, 1912'de memlekete alaturka döndüm" (Yörükoğlu, 1968: 11) deyişi bu fikrî dönüşümünü yansıtmaktadır.

Şair, İstanbul'a geldikten sonra Refik Halit, Yakup Kadri, Ziya Gökalp gibi edebiyat ve fikir insanlarıyla yakınlaşır. Şiir dilinde arılaşmayı ararken Akdeniz havzası medeniyetlerinin kültürel temelinde bulunduğunu düşündüğü antikiteden yola çıkarak Yakup Kadri ile "Neo- hellenisme" denemesinde bulunmuştur. Şair, "Bir gençlik hevesinden başka bir şey olmayan bu Nev-yunânîlik günahından, Cemil Meriç'in ifadesiyle 'istiğfar ederek tez zamanda asıl sesini bulmuş, başka bir kelimeyle kendisi olmuş"tur. (Ayvazoğlu, 1985:31) Bu süreçte aradığı "klasik" in Helenistik kültürde değil; Osmanlı Devleti'nin ihtişamlı dönemlerinde şekillenen Türk-İslâm Medeniyeti'nde

olduğunu anlamış ve bu doğrultudaki şiirlerini 1918 yılında Ziya Gökalp'in çıkardığı *Yeni Mecmua*'da "Bulunmuş Sâhifeler" adıyla yayımlamaya başlamışır.

Yahya Kemal, 1913'te Darüşşafaka'da tarih ve edebiyat dersleri vermeye başlamıştır. Bu dönemde, kısa bir süre için Darülbedâyi'nin seçiciler kurulunda ve müdürlüğünde bulunmuştur. 1914 yılında "Medresetü'l Vâizîn" de vekâleten tarih dersleri vermiştir. 1915'te Çanakkale'de Anafartalar Zaferi'ni kazanan Mustafa Kemal'e kalben bağlanır ve ona olan bağlılığı süreç içerisinde millî harekete olan bağlılık ve şüphesiz inanç hâline evrilir (Ünver, 1980: 114). Mustafa Kemal'in önderliğine duyduğu güveni daha sonra "1914'te Enver Paşa'nın yerinde Mustafa Kemal bulunsaydı harb-i umumi devresindeki mukadderatımızın seyri değişirdi. Bugün vatanda iki milyon Türk fazla bulunurdu." sözleriyle ifade eder. (Tarih Musahabeleri, 1965: 26) 1916-1922 yılları arasında Dârülfünun'da Medeniyet Tarihi, Garp Edebiyatı Tarihi ve Türk Edebiyatı Tarihi kürsülerinde dersler verirken diğer yandan *Yeni Mecmua*'da "Bir Saki", "Şerefâbâd", "Abdülhak Hâmid'e Gazel" gibi şiirleriyle; daha sade bir Türkçe ile kaleme aldığı şarkılarını yayınlar.

1.3.1. Mütareke, İşgal ve Millî Mücadele Dönemlerinde Yahya Kemal

Yahya Kemal Dârülfünun'da dersler vermekteyken; 1919 yılı ağustos ayından başlayarak, *Zafer Gazetesi; İleri; Tevhîd-i Efkâr; Hâkimiyet-i Milliye* gazetelerinde Millî Mücadele'yi destekleyen makaleler yazmaya başlar. Ayrıca, "Dârülfünun'daki derslerinde ve öğrencileriyle yaptığı sohbetlerde, düzenlediği "fetih" ile ilgili gezilerde; gençleri millî mücadele ruhu ve heyecanı etrafında birleşmeye davet ettiği gibi, o acı günlere katlanma gücü de verir. Ayrıca da Türk Ocağı'ndaki ateşli konuşmalarıyla da aydın kesimin Millî Mücadele'ye daha sıcak bakmasını sağlar." (Uysal, 2004: 135) 15 Mayıs 1919'da Yunan ordusu İzmir'i işgâl etmiş; ertesi gün ise Mustafa Kemal Samsun'a hareket ederek 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkmış; işgale uğrayan Osmanlı

topraklarından doğacak tam bağımsız bir Türk Milleti'nin ve Cumhuriyeti'nin temellerini bu ilk adımla atmıştır. Yahya Kemal bu bağlamda Mustafa Kemal Paşa'yı "fert olarak değil; Türklüğün timsali olarak" görmüştür.

Millî Mücadele, 24 Temmuz 1923'te Lozan Barış Antlaşması'nın imzalanması ve bugünkü sınırlarımızın –Hatay hariç olmak üzere- çizilmesi ile tamamlanmıştır. Yahya Kemal, bu sürece, başından itibaren kalemi ile korkusuzca dâhil olmuş, yerli ve millî duyuşa sahip bir Türk münevveri olarak tarihi görevini en iyi biçimde yerine getirmiştir. Yahya Kemal, Millî Mücadele'yi destekleyen yazılarına 1919 Ağustos'undan başlayıp 30 Ağustos 1922'de Büyük Taarruz gerçekleşip büyük zafer kazanılana dek sürdürür; diğer yandan da, "Mehlika Sultan", "Akıncı", "Deniz" gibi şiirlerini yayınlar. 1921 yılında yayın hayatına başlamasına katkı sunduğu ve isim babası olduğu *Dergâh* dergisinde millî mücadeleyi destekleyen yazılarına devam eder ve "Ses" şiirini yayımlar.

Şair, *Dergâh*'ın 6. sayısında çıkan son başyazısı (5 Temmuz 1921) ile 5 Kasım 1921 tarihli 14. sayı arasında yazılarına ara vermiş ve Bulgaristan'a bir seyahat gerçekleştirmiştir. Bu seyahati hakkında daha sonra *Dergâh* (1921)'ta "Balkan'a Seyahat" ve *Tevhîd-i Efkâr* (1922)'da "Bulgaristan Tahassüsü" adıyla iki yazı kaleme almış olan Yahya Kemal, Balkanlar'ın ruhunda uyandırdığı izlenimleri konu almış; daha sonra Nihat Sami Banarlı ile yaptığı bir sohbette gidiş nedenini 'hastalanması ve tedavi için Sofya'ya gitmesi' olarak açıklamıştır. (Nihat Sami Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları*, Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı Yayınları 2, İstanbul, 1960, s.139. [Banarlı 1960:139])

Fırat Karagülle, "Yahya Kemal'in Mütareke ve Millî Mücadele Dönemindeki Konumuyla İlgili Yeni Bilgiler" adlı makalesinde Yahya Kemal'in Bulgaristan ziyareti hakkında bir gazetede çıkan kısa habere yer verir. Buna göre: Dönemin yayın organlarından *Vakit*'in 28 Eylül 1921 sayısında *Şark* adlı gazetede çıkan Atina kaynaklı "Yahya Kemal'in Sofya'ya Ankara Hükümeti tarafından özel bir görevle gönderildiği"

haberine yer verilmiş; bu haber *Vakit* gazetesinde "Ankara, Yahya Kemal Bey'i Sofya'ya göndermiştir. Yahya Kemal Bey, Bulgar hükümeti nezdinde bir memuriyet-i mahsusa ile muvazzaftır." (Karagülle, 2012: 79) Biçiminde yer almıştır.

Yahya Kemal, Bulgaristan seyahatinden sonra *İleri* gazetesinde 27 Aralık 1921-30 Haziran 1922 tarihleri arasında Millî Mücadele'yi ve Mustafa Kemal'i destekleyen altmış iki makale yazarken; aynı zamanda 9 Mart 1922 tarihinden itibaren de *Tevhid-i Efkâr*'da aynı konulu yazılarına başlayarak on dokuz makale yayınlar. Daha sonra ise Ankara'da Hâkimiyet-i Milliye gazetesinin başyazarı olmuş ve yazılarını burada da sürdürmüştür (Uysal, 2004: 35).

Şair 1922 yılında Mustafa Kemal ile ilk kez olarak görüşür. Bursa'nın 10 Eylül'de kurtuluşu üzerine Atatürk'ün Bursa'ya geleceğini öğrenen Yahya Kemal, bu şehre gider. Yahya Kemal bu görüşmesini: "1922'de İstanbul'dan Bursa'ya gittim. Orada Gazi Mustafa Kemal, İsmet, Fevzi, Kâzım Kara Bekir, Fahreddin, Kemâleddin Sâmî, Âsım Paşa'ları gördüm. İki hafta sonra Gazi Mustafa Kemal Paşa Ankara'ya dâvet etti. Onunla Âhu Dağlarını geçtim; Karaköy İstasyonuna geldim. Karaköy'den tirenle Ankara'ya gittim." (H: 86) sözleriyle ifade eder. Sermet Sami Uysal, Yahya Kemal ile yaptığı söyleşilerden yola çıkarak, Mustafa Kemal'in şairi "millî mücadeleyi destekleyen imanlı yazılarından ötürü çok iyi tanıdığını; hatta bu yazıları cephede bile heyecanla okuyup; kimi zaman da kesip sakladığını" aktarır. (Uysal, 2004: 35) Böylece Bursa'da Mustafa Kemal tarafından çok sıcak bir şekilde karşılanan; millî mücadele süresince kaleme aldığı yazıları ile Önder tarafından tanınan ve Paris'te siyaset bilimi üzerine aldığı eğitim ile diplomatik platformlarda temsil yetkisi taşıyabilecek nitelikte bir aydın olan Yahya Kemal, 21 Kasım 1922'de başlayacak olan Lozan Barış Antlaşması görüşmelerinde "basın danışmanı" olarak görevlendirilir. (Uysal, 2004: 35, 36)

Yahya Kemal, Ankara'ya gelişinden bir hafta sonra, Lozan Görüşmeleri için, İsmet Paşa ile İstanbul'a döndüğünü, buradan Lozan'a geçtiklerini ve iki buçuk ay

kaldıklarını söyler. Yahya Kemal hatıralarında Lozan Görüşmeleri'ni "Seyahatlerim" başlığı altında anmış, Lozan görüşmelerinin tahlilini yapmamış; sadece yaptığı uzun seyahaten biri olarak diğerlerinin arasında Lozan seyahatini de adeta listelemişir: "(...) Lozan'a gittik. İki buçuk ay kaldık. O kış İsviçre'de tekrar Cenevre, Montreux'yü ve Parame'yi gördüm. Tenezzüh tarîkiyle Villard'a çıktım. İki gün geçirmek üzere Hüseyin Câhid'le beraber, Paris'e gittim. Konferans bitti. İsmet Paşa kaafilesinden ayrılarak Venedik'e gittim, üç gün kaldım. Tekrar Express Orient'la İstanbul'a geldim; İstanbul'da İsmet Paşa kaafilesini buldum; Ankara tirenine bindim. Tren Eskişehir'de Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın İzmir'den gelen tirenini bekledi. Birleştikten sonra hep beraber Ankara'ya döndük. Ankara'da bir ay kadar oturdum ve İstanbul'a döndüm. 1923 sonbaharında meb'us intihâb edilmiştim; İstanbul'dan Bursa'ya gittim; bir hafta kadar kaldım. Âhu Dağı'ndan tekrar geçerek Karaköy'e geldim; oradan tirenle Ankara'ya gittim. O sene üç defa İstanbul'a gidip geldim. (...)" (H: 86, 87)

Uysal Yahya Kemal'in, belli bir antlaşmaya varılmaksızın 4 Şubat 1923'te kesintiye uğrayan Lozan Görüşmeleri'nden sonra Venedik'e gidişini yine Yahya Kemal ile olan sohbetlerinden yola çıkarak anlatırken, "Yahya Kemal'in Venedik'i gönlünce gezdiğini, Büyük Kanal'ın iki yanında dizilmiş konakları Boğaz'ın iki yanına dizilmiş yalılara benzettiği için çok sevdiğini; Küçük Kanal üzerindeki Fratelli Oteli'nin ikinci katında şirin bir odada kaldığını, bu şehre çok ısındığını" dile getirir. (Uysal, 2006: 200)

Yahya Kemal 23 Nisan 1923'te tekrar başlayan ve Türkiye'nin Hatay hariç olmak üzere, şimdiki sınırlarını çizen ve tam bağımsız bir ülke olarak tanınmasını sağlayan Lozan Barış Görüşmeleri'nin ikinci bölümüne Urfa milletvekili olarak seçilmesinden dolayı katılamamıştır.

1.3.2. Siyasi ve Diplomatik Görevleri

Yahya Kemal, 1923 sonbaharında Mustafa Kemal Atatürk tarafından Urfa milletvekili olarak görevlendirilmesinin ardından aynı yıl içerisinde Bursa, İstanbul ve Ankara seyahatlerinde bulunur. O sene İstanbul'a üç defa gidip geldiğini dile getirir; fakat bu seyahatlerin nedeni hakkında bilgi vermez (H: 87) Milletvekilliğinin ikinci yılında yurtdışı seyahatlerinde bulunan şair, Paris, Viyana ve Budapeşte'ye bir buçuk ay kadar süren bir seyahat gerçekleştirir. İstanbul'a döndükten hemen sonra ise Dumlupınar yengisinin kutlamaları için Dumlupınar'a hareket eder. Sonbaharda Ankara'ya dönen Yahya Kemal kış boyu İstanbul'a gidip gelir (H: 87)

1925 yılında şair, Mustafa Kemal Atatürk tarafından Fransızlar'la yapılan Suriye sınırıyla ilgili sorunları çözmek üzere görevlendirilmiştir. Nihat Sami Banarlı ile yaptığı söyleşilerde bildirdiğine göre, delege olarak bulunduğu bu görüşmeler sonucunda "Payas istasyonunun arkasında altı kilometrelik arazi ile Kilis'ten 13, Hassa'dan 15 Türk Köyü'nün anavatana ilhâkını" sağlar. (Banarlı, 1960: 58) Bu dönemde Yahya Kemal, *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinde Falih Rıfkı ve Yakup Kadri ile birlikte makaleler yazmaktadır. Bu makeleler daha sonra *Eğil Dağlar* ve *Mektuplar ve Makaleler* adı altında topluca yayınlanacaktır (Yahya Kemal Beyatlı, Ölümünün 50. Yılı, ed. Kazım Yetiş, Şahmurat ARIK, Yahya Kemal'in Milletvekilliği ve Elçilik Yılları, İstanbul 2008, s.394, Arık:2008, 394). Aynı yıl ana kucağı olan Üsküp'e ziyarette bulunan şair buradan Paris'e geçer ve ardından da Nis'e geçerek 1926 yılına Nis'te girer (Uysal, 2004: 37).

Yahya Kemal'in diplomasi alanında sergilediği başarılar onun yedi yıl sürecek olan elçilik görevine adım atmasının da başlangıcı olur.

Şair, Nisan 1926'da Polonya orta-elçiliğine atanmış; 14 Haziran 1926' da ise görevine başlamıştır. O dönemde Lehistan'ın bölüşülmesini tanımayan tek ülkenin Türkiye olması Yahya Kemal'i, ilk elçilik görevinde çetrefilli ilişkiler yumağından

koruyan olumlu bir ortam sağlamıştır. Yahya Kemal Varşova'da başladığı ve iki yıl dokuz ay süren görevi boyunca Avrupa'da bol bol seyahat etmiş; Berlin, Leipzing, Viyana, Bükreş, Sofya gibi önemli Avrupa şehirlerinde bulunmuştur. Şairin Varşova'daki elçiliğinin edebiyatımıza en önemli hediyesi, "gamlı bir erganun gibi hüzünlü ve devamlı bir sesle yağan" kar, yine bir Varşova gecesini örterken, "yalnız ve mustarip geceler[inden]" birinde Türk musikisi plakları eşliğinde yazdığı "Kar Musikileri" şiiridir. (Banarlı, 1997: 62)

Yahya Kemal 14 Mart 1929'da –Polonya elçiliği bittiği gün- Madrit'e orta-elçi olarak atanmıştır. Atanmasından iki ay sonra 22 Mayıs 1929'da göreve başlayan Yahya Kemal, bu süre boyunca seyahat hâlinde bulunduğunu Banarlı ile yaptığı sohbetlerinde dile getirmiştir. Buna göre şair, Varşova, Prag, Cenevre, Lozan, Bern ve diğer bazı şehirleri gezer ve Madrit görevine bundan sonra başlar. (Banarlı, 1960: 131, 132) Banarlı, 'El Yazısıyle Hâtıraları' başlığı altında, Yahya Kemal'in seyahatlerini şairin kendi kaleminden olduğu hâliyle aktarmıştır. Yahya Kemal seyahatlerini öykülemez. Adeta unutmamak için şehirlere gidip gelişlerinin envanterini kronolojik bir sıra ile çıkarmak ister gibidir.

Yahya Kemal Madrit'e gitmeden Ankara'ya gelerek yeni görevi hakkında Atatürk ile görüşmüş; mayıs başında Madrit'e varmış ve hemen önce Toledo'ya geçmiş; tarihi eserleri gezmiş, Escurial, Gırnata, Kurtuba, İşbiliye şehirlerini ziyaret edip Madrit'e dönmüş; yaz mevsimi başlar başlamaz ise ünlü bir Fransız deniz şehri olan Biaritz'e gitmiş, kıyı şeridindeki şehirleri gezmiş, Piraneler'de Gavarnie ve Luchon vadilerini görüp Madrit'e öyle dönmüştür. (Uysal, 2004: 39) Bol seyahatli geçen İspanya elçiliğinde Yahya Kemal iki kez Afrika'ya geçer; Paris, Bern, Floransa, Roma ve Napoli'ye gider; Augusto transatlantiği ile Cebelitârık'a ve Elcezire'ye seyahat edip Madrit'e döner ve elçiliğinin ikinci yazında yine Biarritz'e gider. Endülüs'ü ziyaret eder. "Endülüs'te Raks" adlı şiiri de böylece madrit elçilik yıllarının bir meyvesi olarak şiirimizdeki yerini almıştır

(Uysal, 2006: 277). Yahya Kemal 1931 yılında aynı zamanda Polonya elçiliğini de üzerine almış olarak İspanya'daki elçilik görevini sürdürmektedir.

Yahya Kemal'in İspanya elçiliği, bu ülkenin son derece çalkantılı bir dönemine denk gelmiştir. İspanya Kralı XIII. Alfonso ile Cumhuriyetçiler arasında gerilimli bir hava esmekteyken elçilik görevine başlayan şair, Kran ile yakın ilişkiler kurar ve bu ilişki zamanla bir dostluğa evrilir. 1931 yılında Cumhuriyetçilerin önemli kentlerde belediye seçimlerini kazanmaları ve kralı tahttan inmeye zorlamaları üzerine XIII. Alfonso gizlice ülkeyi terkedip Fransa'ya yerleşmek zorunda kalmış; bundan az zaman sonra 25 Nisan 1932'de de Yahya Kemal yine gizlice Paris'e gelerek elçilik görevini bırakır. Hatıralarında bu konuyu açıklamaz; ancak: "1932 Mart'ında Madrid elçiliğinden çekildim." Demekle yetinir. (Banarlı, 1960: 133)

1931-1932 yılları şair için can sıkıcı alacakaranlık bir dönem oluşturmaktadır. Zira şair, 1931 yılnda, bol seyahatli ve geniş sofralı yaşantısının üzücü bir sürprizi ile başbaşa kalarak şeker hastası olduğunu öğrenir; diğer yandan İspanya Kralı, Cumhuriyetçiler'in baskıları sonucu ülkeden kaçmak zorunda kalmıştır ve Yahya Kemal de kralın dostu olarak bilinmekte ve kendini tehlikede hissetmektedir. Diğer yandan Sermet Sami Uysal ile söyleşilerinde dile getirdiğine göre kendisini çekemeyenler Ankara'da hakkında kötü söylentiler çıkarmakta ve Atatürk'e onu kötüleyerek gözden düşürmeye çalışmaktadırlar. Hatta şairin kulağına Ankara'ya döndüğünde tutuklanacağına dair haberler gelir. Tüm bunların toplamından doğan ağır psikoloji nedeniyle şairin sinirleri bozulur ve nevrasteni hastalığına tutulur, şeker hastalığı da kötüye gider. Bunlar olup bitmekteyken 5 Nisan 1932'de şair Ankara'ya dönmesini emreden bir telgraf almıştır. Yaşadığı bunalım, ona merkeze döndüğünde tutuklanacağını düşündürmektedir. Bu nedenle zaten hasta olan şair hemen yola çıkmaz ve iki hafta kadar "büyük bir korku ve endişe içinde kalır, tutuklanacağını düşünerek korkudan çıldıracak gibi" olur. Sinirleri bozulup şekeri de fırlayan şair, 20 Nisan 1932 günü Ankara'ya tedavi

için Paris'e gideceğini bildirmiştir. O sırada Dışişleri bakanı olan ve Yahya Kemal'e göre kendisini Atatürk'e kötüleyen Tevfik Rüştü, Yahya Kemal'in bu izinsiz yolculuğunu "fırsat bilerek" şairi istifa etmiş kabul eder ve Bakanlık tarafından istifa işlemlerinin yapılması emrini verir. Şairin yaşadığı sıkıntıları boğucu bir kâbusa çeviren Tevfik Rüştü'den bugün geriye kalan, yine Yahya Kemal'in yazdığı ve ona "külüstür" diye hitâp ettiği bir beyitlik hicviyeden ibârettir.

Yahya Kemal böylece 1932 Nisan sonunda Paris'e gelmiştir. Burada Paris'te öğrenci olarak bulunduğu dönemlerden tanıdığı Doktor Nihat Reşat'a gider ve tedavi olur. Şekeri kontrol altına alınıp biraz rahatlayınca 1933 yılında İsviçre'ye giden şair Bern, Cenevre ve Lozan'da kalır ve Kasım ayında Bükreş elçisi olan Hamdullah Suphi Tanrıöver ile buluşmak üzere Bükreş'e gitmiştir. Yahya Kemal bu eski dostuna yaşadığı sıkıntıları ve kaygılarını anlatır ve Tanrıöver'den Atatürk'ün kendisini affetmesi için arabuluculuk yapmasını rica eder. Böylece birlikte Ankara'ya dönerler. 20 Aralık 1933 tarihinde Atatürk Yahya Kemal ile Hamdullah Suphi'yi Çankaya'da karşılamış; hatta Yahya Kemal'in memelekete dönüşünü kutlamak için yemek düzenlemiştir. (Uysal, 2004: 39-43).

Yahya Kemal 1934 yılında Yozgat milletvekili olarak meclise dönmüştür. Aynı yıl Tekirdağ milletvekilliğine seçilmiş ve bu görevini 1943 yılına kadar sürdürmüştür. 1943 yılına dek Yahya Kemal yurtiçi ve dışındaki seyahatlerini sürdürür. 1934- 35 yıllarında Ankara- İstanbul arasında seyahat eder, 1936 yılında İzmir, Manisa ve Çeşme'ye gider, 1937 yılında İstanbul'da Park Otel'in denize bakan birinci katındaki odasında dört ay geçirir. 1938 yılında bir ay İzmir'de kalıp daha sonra İstanbul'da yaşar. Yahya Kemal 1939 yılında meclisin tatile girmesiyle Suriye'ye ve Mısır'a seyahat etmiştir. Romanya vapuruyla Atina'ya, Kahire'ye gider; Beyrut yoluyla dönerken Şam'ı, Zahle'yi görüp Trablusşam'da kalır. Şair aynı sene Diyarbakır, Ergani, Kayseri, Malatya,

Adana, Mersin'i de ziyaret eder. Aynı yıl "harp başlayacağı sırada Erzurum hattının küşadına" gittiğini; Erzurum ve Sivas'ı gördüğünü de dile getirir. (Banarlı, 1960: 133)

1943 yılında hiç uğramadığı için Tekirdağ aday yoklamasında listeden düşen Yahya Kemal işsiz kalmış ve maddî sıkıntı içine düşmüştür. Bu durum kendisine iletilen İsmet Paşa, Yahya Kemal'i milletvekili maaşı ile "CHP estetik müşaviri" olarak görevlendirmiştir. İçinde bulunduğu zor durumdan kurtulmasını sağlayan İsmet Paşa'ya 28 Haziran 1943 tarihli mektubu ile teşekkür eden Yahya Kemal'in bu mektubunda: "Hayatımın bu devresinde göstermiş olduğunuz asil dostluğun hatırasını daima saklayacağım. Büyük kalbinizde bir yerim olduğunu görmek beni size daha çok bağlamış ve minnettar etmiştir. Kalbimin en derin hürmet ve muhabbetleriyle ellerinizi sıkarım." biçimindeki sözleri, yıllar sonra 7 Kasım 1960 tarihli *Ulus* gazetesinde yer alacaktır. (Uysal, 2004: 45)

Tekrar İzmir'e, Bursa'ya ve İstanbul'a seyahat eden şair bu şehirlerde değişik otel ve pansiyonlarda, misafir olduğu ama çoğunlukla da kiraladığı konak odalarında iki gün ile iki bucuk ay arasında değişen zaman zarflarında kalır. Bununla birlikte Ankara'da kaldığı zaman Ankara Palas'ta 257 numaralı odada kalırken; İstanbul'da ise 1941-46 yıllarında Park Otel'in 75 ve 175 numaralı odaları ev gibi benimsediği mekânlar hâlini almıştır. (Uysal, 2004: 44) Nihat Sami Banarlı, *Yahya Kemal'in Hatıraları* adlı eserinde 1939'dan beri şairi Park Oteli'nde ziyaret ettiğini, Park Otel'i Yahya Kemal'in adıyla özdeşleşmiş aziz bir bina olarak gördüğünü dile getirir. Yıllar yılı şairle burada buluşur, hep aynı köşeleri seçerek oturur; önemli konular konuşacakları zaman otelin 75 numaralı odasına çekilirler. Banarlı, burada hayatının en güzel sohbetlerini dinlediğini; îtinâ ile notlar aldığını, şairin kendisine "bunları yaz!" dediğini; bu sohbetleri dinlemenin ve notlar almanın kendisi için bir vazife, bir ders olduğunu aktarır. (Banarlı, 1960: 135) Şair, 1941-1946 yılları arasında işte bu, misafirlerini kabul edip sohbetlerini gerçekleştirdiği,

bir ev gibi benimsediği Park Otel'deki odasında, İstanbul'da yaşar; yalnız bir defa İzmir'e gider ve Ali Agâh'ın Kordonboyu'ndaki evine misafir olur. (Banarlı, 1960: 134)

Yahya Kemal 1946 yılının Nisan ayında İstanbul milletvekili seçilmiştir. Şair, İstanbul milletvekili seçilmesinden kısa zaman sonra, 21 Temmuz 1946 günü yapılan genel seçimler sırasında aday olmamıştır. Şair 1947 yılında kurulan Pakistan'a, 21 Şubat 1948'de, Türkiye'nin ilk Büyükelçisi olarak atanmıştır. 1948 yılının Nisan ayında 65 yaşına girerek emekliliğe hak kazanacak olan şair, iklimine ve siyasî ortamına alışamadığını söylediği (Ayda, 1984: 31-38) Pakistan elçiliğinden emekliye ayrılmak istemiş ve Dışişlerine müracaat etmiştir, ancak bu talebi kabul edilmeyerek elçiliği bir yıl daha uzatılır. Buna rağmen Yahya Kemal, bir ay izin alarak geldiği İstanbul'da iznini uzatmış ve sonunda 24 Mart 1949'da orta-elçi olarak emekliye ayrılmıştır (Yetiş, 1998: 199) Pakistan elçiliğinden şiirimize yadigâr "Yabancı gökte parıldar yabancı yıldızlar!" (Uysal, 2006: 277) dizesi kalmıştır.

1.3.3. Dost Çevresi ve Edebiyat Toplantıları:

Yahya Kemal, uzun yıllar kaldığı Paris'ten döner dönmez, misafir olduğu dost konaklarında geniş bir edebiyat çevresi içerisine girmiştir. Zamanla bu çevre içerisinde yakın dostlar edinen şairin sosyal çevresinin ana hatları da böylece belirlenmeye başlar. Yahya Kemal Paris'ten dönüşünde tanınmış bir avukat olan Şefik Esat'ın konağına yerleşmiştir. Sultanahmet'teki bu konakta sıklıkla akşam toplantıları gerçekleşmekte; edebiyat dünyasından pek çok isim burada bir araya gelmektedir. Yahya Kemal burada Tevfik Fikret ile tanışmış ve dost olmuş; birlikte Yakup Kadri'nin de yönetiminde bulunacağı, *Havza* adlı bir dergi çıkarmayı düşünmüşlerdir. Tevfik Fikret bu dergiye Cenap Şahabettin ve Rıza Tevfik'in de katılmasını ister; fakat sonuçta bu planı hayata geçirememişlerdir. (Yetiş, 1998: 40)

Diğer yandan şair, Emin Paşa Konağı'nda düzenlenen, dönemin tanınmış edebiyatçılarının, fikir dünyasından kimselerin katıldığı sazlı sözlü edebiyat toplantılarına katılmaktadır. Buradaki sohbetleriyle tanınan ve "yıldızlaşan" Yahya Kemal, bir yandan da Süleyman Nazif, Cenap Şehabettin gibi edebiyatçıların sohbetlerinin de tadına bu toplantılarda varır.

Sonradan yakın dost olacağı Yakup Kadri ile ise Kıbrıslı Şevket aracılığıyla Beyoğlu'nda bir pasajda tanışmıştır. (Uysal, 2004: 196) Yakup Kadri, o gün kendisine 'edebiyat üstadı' diye tanıtılan bu genç adamın 'üstat' payesinin nereden geldiğini, aynı günün akşamında Şefik Esat'ın konağında tekrar karşılaştıklarında anlayacak; şairin edebiyat üzerine konuşmalarındaki geniş ufka, edebiyat meselelerini kavrayıştaki sağlamlık ve öngörüye burada tanık olacaktır. Bu dönemde şair hem dostlarının konaklarındaki edebiyat toplantıları hem Türk Ocağı'ndaki konuşmaları hem de *Peyam* gibi dönemin önemli gazetelerinde kaleme aldığı yazıları ile ünlenmiştir.

Yahya Kemal, İstanbul'a dönüşünden sonra misafir olduğu "Şefik Esat'ın Divanyolu'ndaki evi"nden sonra Kıbrıslılar'ın Kandilli'deki yalısında da misafir olmuş, sohbetlerde bulunmuş ve dost çevresini genişletmiştir. Daha sonra Yakup Kadri'nin Kızıltoprak'ta kira ile oturduğu evde misafir olmuş; bir süre Büyükada'da Savoie Oteli'nde kalmıştır. Bundan sonra bir süre Yakup Kadri ile birlikte Tahsin Nahit ve eşi Şefika Hanım'ın Büyükada'daki evlerinde kalan Yahya Kemal, adalı bu aile sayesinde sosyo-kültürel bakımdan üst düzeyde olan önemli bir çevrenin içine girmiştir. Burada [eski Adalet bakanlarından Mahmut Celalettin Bey'in oğlu olup yükseköğrenimini Fransa'da Saint Ciona yüksek öğretmen okulu ve Sorbonne Üniversitesi'nde tamamlayan; sonradan İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nde Pedagoji Profesörü olacak olan] "Sadrettin Celal'den [Türkiye'nin ilk Müslüman kadın tiyatro ve sinema oyuncularından olan Bedia Hanım' a kadar pek çok kimse" (Uysal, 2004: 199) sosyal

çevresine dâhil olur. 1914 baharında ise Yakup Kadri ile yine Büyükada'da küçük bir köşk kiralamıştır (Banarlı, 1960: 138).

Bu dönemde Yahya Kemal, adaya kendisini ziyarete gelen Celâl Sahir ve eşi Hâlet Hanım, Ali Kemal, *Peyam*'ın sahibi Necip Şakir, Ahmet Refik ve Nezihe Muhittin Hanım ile de yakın dost olur. Yahya Kemal'in sosyal çevresini kültür dünyamızın değişik alanlarından pek çok değerli şahsiyet oluşturmaktadır. Dostları arasında Abdülhak Şinasi, Yakup Kadri, Hamdullah Suphi gibi nesir ustalarının yanısıra "Ziya Gökalp, Ziyaeddin Fahri gibi düşünce adamları; Hilmi Ziya Ülken, H. Vehbi Eralp, Cahit Tanyol gibi felsefeciler; Adile Ayda, Fuat Bayramoğlu, İbrahim Çallı, Hasan Âli Yücel, Kadri Yörükoğlu; başta Fevzi Çakmak ve uzun bir süre Mustafa Kemal Paşa ve İsmet Paşa da içlerinde olmak üzere pek çok askerî ve sivil erkân; Münir Nurettin ve Safiye Ayla gibi musiki ustaları bulunur. (Uysal, 2004: 203)

Dostları arasında Ziya Gökalp'ın yeri Yahya Kemal için ayrıdır. Paris'ten döndükten hemen sonra Ziya Gökalp ile tanışan şair, onunla Millî Mücadele doğrultusunda kader birliği etmiş olmaktan doğan bir yakınlık içindedir. Yahya Kemal Ziya Gökalp'in Turancılık temelli Türk birliği görüşüne karşılık farklı bir Türk tarihi fikri ortaya koyar ve "tarih içinde akıp gelen büyük Türk tarihi içinde 1071 tarihini Anadolu Türklüğü için bir başlangıç, bir milat sayar." (Çetin, 2013a: 21) Yahya Kemal bu bağlamda: "Türklüğün Anadolu'ya, Rumeli'ye ve İstanbul'a yerleşmesiyle ve Osmanlı İmparatorluğu'nu kurmasıyla, Avrupa ile Asya arasında yeni bir hâdise olmuştu: Avrupa'nın Asya'ya, Büyük İskender'le başlayan, Roma ile ve Bizans'la devam eden galebesi durmuş, İran'ın da artık Avrupa'ya doğru yürüyüşüne imkân kalmamıştı. Osmanlı Devleti 1473'te Otlukbeli ve 1514'te Çaldıran muzafferiyetleriyle İran'ın Anadolu'ya doğru yürüyüşünü bile durdurmuştu." (Aİ: 53) Demiştir.

Diğer yandan Ziya Gökalp, halka ulaşmak için "duru dil" ve "hece vezni" ile şiirler kaleme alırken; Osmanlı devletinin tarihini tema olarak millî bir edebiyatı

besleyecek güçte bulan ve Türk İslâm medeniyeti temelindeki Divan şiirinin inceliklerini Türk milletine mâl olmuş kabul eden Yahya Kemal "Osmanlı Türkçesi" ve "aruz vezni" ile gazeller yazmaktadır. Edebiyat anlayışlarına yansıyan bunun gibi bazı görüş ayrılıklarına rağmen Yahya Kemal'in şiirleri ilk olarak Ziya Gökalp'in çıkarmakta olduğu *Yeni Mecmua*'da "Bulunmuş Sahifeler" adlıyla yayımlanır. Yahya Kemal ve Ziya Gökalp arasında gelişen dostluğun bir ifadesi de Ziya Gökalp'in Yahya Kemal'in önerisi üzerine bir yaz boyu Büyükada'ya taşınmasıdır. Yahya Kemal'in İstanbul Darülfünunu'nda açılan hocalık görevine seçilmesi de o dönemde İttihat ve Terakki'nin ileri gelenlerinden olan Ziya Gökalp sayesinde olur. (Uysal, 2004: 198) Vatanın içinden geçtiği güç bir süreçte buluşan ve dost olan; Türk toplumuna kazandırdıkları kültür değerleriyle "Işıklı kafaları yaratan ve yaşatan" bu iki insanın dostluğu böylece tarih sayfalarına geçmiştir.

Yahya Kemal'in sosyal çevresinin halkasına hocalık yaptığı okullardaki öğrencileri de katılmıştır. "Dersten çok 'sohbet'i; sohbetten çok da Anadolu'yu yurt edinen Türkoğlu'nun tarihiyle ilgili 'irşadı' andıran derslerine, yalnız kendi öğrencileri değil, başka sınıflardan öğrenciler de akın akın gelirler. Bu yüzden de Yahya Kemal'in sınıfı, diğer hocalarınkinden her zaman daha kalabalık olur." (Uysal, 2004: 202)

Öğrencileri arasında Ahmet Hamdi Tanpınar, Necmettin Halil, Mustafa Nihat, Ali Mümtaz gibi edebiyatçılar bulunmaktadır.

Ayrıca Nazım Hikmet de Heybeliada Bahriye Mektebi'nden ve Celile Hanım'ın evinde verdiği edebiyat derslerinden öğrencisi olur. Necip Fazıl da yine aynı okuldan öğrencisidir. Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Halit Fahri, Behçet Kemal gibi öğrencileri dışında kalan genç şair hayranları da Yahya Kemal'in çevresinde yetişmektedirler. İsmail Habib ve çok yakınında bulunan ve kendisini sıklıkla ziyaret edip, sohbetlerinde notlar alan Nihat Sami Banarlı ve Sermet Sami Uysal da Yahya Kemal'in dost meclisinde yer alırlar.

1.3.4. Sevgilileri

Yahya Kemal, gerek sohbetleri gerekse hatıralarında ilk aşkı hariç olmak üzere âşık olduğu kadınlar için hiçbir şey dillendirmemiştir. Şairin ilk aşkı, hatıralarında, şiirdeki otuz senesini kendisine duyduğu aşkı anlatmakla başladığı çocukluk aşkı Redife Hanım'dır. Böylece Yahya Kemal şiire "bir aşkla başla[r]." (H: 93). Şair beş yaşındayken babaannesi Adile Hanım, bir şenlik gecesinde Vardar boyunda gezintiye çıkar ve Üsküp Beylerinden birinin kızı olan kumral, güzel, ince endamlı Redife Hanım'ı da arabasına alır. Yahya Kemal Redife Hanım'ı ilk kez burada görür ve günlerce unutamaz. Redife Hanım'ı ikinci kez on iki yaşındayken bir düğün gecesi görmüştür. Şair, bütün gece yanından ayrılmadığı Redife Hanım için bir türkü güftesi yazmaya girişir. Bir süre sonra ise bu çocuksu aşkını unutur. Bundan birkaç yıl sonra, 18 yaşlarında olan Redife Hanım, "Taşranın bu kadar uzak bir şehrinde yetişebileceğine inanılmayacak kadar kibar, terbiyeli ve ince bir adam" (H: 96) olan Üsküp Rifâî Şeyhi Saâdettin Efendi ile evlenir. Yahya Kemal, 1899 yılında 15 yaşındayken "Saâdettin Efendi'nin post-nişin olduğu; eski, güzel, ziyaretgâh, çeşmeli ve şadırvanlı Rifai Dergâhına, bir cuma günü gittiğinde; zikir ve devranın bittiği sırada, kadınlar tarafından çıkan Redife Hanım ile yeniden karşılaşır." (Uysal, 2004: 344) Böylece "mektepte vazifelerini, evde ve sokakta eğlencelerini unutur." (H: 96) Aşkını ifade etmek için, Redife Hanım için aruzla bir kıt'a yazan şair, bu şiirini Saâdettin Efendi'ye gösterir, vezin üzerinde gerekli düzeltmeleri yapan Şeyh Saâdettin Efendi, böylece Yahya Kemal'in vezni iyiden iyiye anlamaya başlamasını da sağlar. (H: 97) Bundan iki yıl sonra 1901 yılında Yahya Kemal'in 'Hatıra' isimli ilk şiiri İstanbul'da çıkan *Terakki Mecmuası*'nda yayınlandığı sırada Redife Hanım, ilk çocuğunu dünyaya getirirken vefat etmiştir (Uysal, 2004: 344).

Yahya Kemal'in sevdiği, platonik bir aşkla bağlandığı kadınlar arasında –ki hiçbir zaman isimlerini telaffuz etmemiş, onlara şiirlerinde 'cânân' demiştir— önemli bir isim Melek Keçeci Hanım'dır. Melek Keçeci, İstanbul'un eski, köklü ailelerinden birinin kızı

olarak 1896 yılında dünyaya gelir ve 1952 yılında kanser hastalığı nedeniyle vefat eder. Sadrazam Fuat Paşa'nın torunu olan Şevket Fuat Keçeci ile evlidir. Sermet Sami Uysal, şairle gerçekleştirdiği sohbetlerinden ve yaşadığı olaylardan yola çıkarak şairin 'Bir Tepeden', 'Erenköyünde Bahar' şiirini onun için söylediğini dile getirir (Uysal, 2004: 345). 'Geçmiş Yaz' adlı şiirin de yine Melek Keçeci için söylendiği Nihat Sami Banarlı tarafından dile getirilmiştir (Banarlı, 1968: 47-49) Melek Hanım'ın ölüm haberini hiç beklemediği bir anda alan Yahya Kemal, onun için 'Duyuş ve Düşünüş' adlı şiirini yazmıştır (Uysal, 2004: 349)

Yahya Kemal, Melek-Şevket Keçeci'nin aile ortamında bir dost olarak bulunmuş ve Melek Keçeci'ye öldüğü güne kadar süren büyük, temiz, derin bir platonik aşkla bağlanmıştır (Uysal, 2004: 348-349).

Yahya Kemal'in benimseyip hoşlandığı kadınlar arasında İstanbul'da köklü bir ailenin kızı olan Fatma (Devrim) Hanım da bulunmaktadır. Fatma Hanım, Yahya Kemal'i de ağırlayan edebiyat toplantılarının yapıldığı konaklardan birinin kızıdır. İlk eşinin vefatı sonrasında yazar İzzet Melih Devrim ile evlenen Fatma Hanım ile Yahya Kemal arasında şairinin son yıllarına uzanan şefkat dolu bir dostluk sürüp gitmiştir. Bununla birlikte, Sermet Sami Uysal'ın bildirdiğine göre, Yahya Kemal cephesinde bu dostluk platonik bir aşka evirilmiştir. Fatma Devrim, şairin bu duygusunu Cerrahpaşa Hastanesi'nde yattığı son zamanlarında aralarında geçen bir konuşma üzerinden aktarmıştır. Cerrahpaşa Hastanesi'ne şairi ziyarete giden Fatma Devrim, pişirdiği çorbayı şaire eliyle içirir. Şefkatle geçen bu anlardan sonra Yahya Kemal: "Sen ikinci evliliğini, hemen hemen benim yaşımdaki bir adamla yaptın (İzzet Melih Devrim). Vaktiyle seni isteseydim bana varır mıydın?" Der. Fatma Devrim'in: "Aman beyefendi sizin gibi bir büyük şair hangi Türk kızını isterse alırdı." Yanıtıyla duygulanan şair, Fatma Devrim'in ateşine bakmak için uzattığı elini öper ve "Fatma Sultan, öldüğüm zaman gözlerimi sen bağla!" Der (Uysal, 2004: 353).

Yahya Kemal'in hayatında önemli yeri olan kadınlardan bir diğeri Sultan Abdülhamit'in yaverlerinden olan Enver Paşa'nın iyi eğitimli kızı; Nazım Hikmet'in annesi Celile Hanım'dır. Yahya Kemal İstanbul'a döndükten sonra Dârülfünun'da ve Heybeliada Bahriye Mektebi'nde dersler vermekteyken bu okuldaki öğrencileri arasında Nazım Hikmet de vardır. Yine de Şair ile Celile Hanım'ın ilk karşılaşmaları Nazım Hikmet yoluyla değil; Bektaşi Dergâhı'nda olmuştur. Yakup Kadri tarafından Bektaşi Dergâhı'na götürülen şair, burada – tıpkı Yahya Kemal gibi- Bektaşi olmadığı halde, misafir olarak bu dergâha gelen Celile Hanım ile karşılaşmıştır. Şair bir süre sonra Nazım Hikmet'in özel edebiyat hocası olarak Celile Hanım'ın evinde derslere gitmeye başlamıştır. Bir ressam olan Celile Hanım, edebiyat ve güzel sanatlar hakkında sohbet edebildiği Yahya Kemal'den etkilenmiş ve tanışıklıkları aşka dönüşmüştür. Bu aşk 1916'dan 1919 yılına kadar olanca şiddetiyle sürmüştür. Uysal'ın şairle olan sohbetlerinden yola çıkarak anlattığına göre, Celile Hanım ile aralarında gelişen aşkı fark eden Nazım Hikmet, şairin paltosunun cebine "Hocam olarak girdiğiniz bu eve babam olarak giremezsiniz." Yazılı bir not bırakmıştır (Bek, 2001: 97). Bunun üzerine Yahya Kemal, Celile Hanım'a evlilik teklif ettiği hâlde, Nazım'a verdiği dersleri iptal etmeye ve dolayısıyla Celile Hanım'ı eskisi gibi sıklıkla görmemeye başlamıştır. Celile Hanım aralarında oluşan bu mesafenin, oğlu Nazım'ın kıskançlığından kaynaklandığını anlayınca Yahya Kemal ile konuşmuş, onun kaygılarını gidermiştir. Buna rağmen Nazım'ın dinmeyen kıskançlığı, bir gün Yahya Kemal'in üzerine yürüyerek onu ölümle tehdit etmesi ile sonuçlanmıştır. Bunun üzerine şair bir süre Ada'ya taşınarak Celile Hanım ile görüşmez. Sonuçta hem bu kıskançlık hem de o dönemde dar gelirli bir öğretmen olan şairin, Celile Hanım'a alıştığı yaşantıyı sağlayamayacağı yolundaki kaygıları ile aile babası olmak fikrinin yarattığı psikolojik yük şairi bu evlilikten vaz geçirmiştir (Uysal, 2004: 357-371). Uysal'ın Mina Urgan'dan aktarımla bildirdiğine göre bu aşktan geriye, "Yahya Kemal'in en güzel aşk şiirlerinden olan 'Telakki', 'Eski

Mektup' gibi şiirler kalır." (Uysal, 2004: 377; Urgan, 2001: 101) Şairin sohbetlerde bulunduğu Fatma Devrim ise Celile Hanım'ın Yahya Kemal'in en büyük aşkı olduğunu aktarmış ve şairin 'Ses' şiirini onun için yazdığını (Uysal, 2004: 381) dile getirmiştir.

Yahya Kemal'in kısa süre için hoşlandığı, yakınlık hissettiği ya da âşık olduğu başka kadınlar da rivayet edilir. Bunlar arasında Ressam Celile Hanım'dan sonra âşık olduğu, Ahmet Ferit Tek'in eşi, *Aydemir* (1918) romanının yazarı Müfide Ferit Tek de bulunmaktadır. Şairin bu aşkı Melek Hanım'a duyduğu gibi platonik bir aşk olarak kalmıştır. Şairin hoşlandığı kadınlar arasında 1950'li yılların tanınmış sosyetik simalarından Benli Belkıs (Belkıs Söylemezoğlu)'nun da bulunduğu rivayet edilmektedir. Yahya Kemal, güzelliği ve cazibesi ile bilinen bu hanımın "edebiyat âleminin son peygamberine" biçiminde imzalayarak kendisine verdiği 1954 tarihli fotoğrafı 1956 yılında, aralarında Sermet Sami Uysal'ın da bulunduğu ziyaretçilerine "muzip bir gülümseme ile" gösterir (Uysal, 2004: 356).

Münevver Ayaşlı'nın aktardığına göre ise Yahya Kemal, Yunan prensi Piyer'in Rus asıllı eşinden de hoşlanır ve Kar Musikileri "şiirinde yer alan "Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden" dizesinin Prenses tarafından duyulmasını istemez ve Münevver Ayaşlı'ya bu şiiri Prensese tercüme etmemesi için "defalarca" ricada bulunur. (Ayaşlı, 1973: 72)

Yahya Kemal'in âşık olduğu kadınların ortak özelliği güzel olmaktan başka zarafet sahibi olmalarıdır. Münevver Ayaşlı şairin bu yaklaşımını gösteren bir yaşantısını aktarır. Buna göre Yahya Kemal, Celîle Hanım'a âşık olduğu sıralarda Ada (Büyükada)'da oturan bir hanımdan hoşlanır; onu yolda, vapurda görür; fakat bir türlü konuşamaz. Bir gün bu alımlı hanımın koyu bir Rumeli şivesiyle biletçiye: "A be kuzum, siz İstanbullular ne dubaracı insanlarsınız." Dediğini duyar. "Bu şiveyi işiten şairimiz, (…) ondan bucak bucak kaçmaya başlamış. Taşralı olan her şeyden kaçtığı gibi." (Ayaşlı,

1973: 68) Sözleriyle Münevver Ayaşlı, şairin âşık olabilmesi için güzellikle birleşen zarafeti aradığını işaret eder.

1.4. Psikolojik Dünyası ve Bazı Kişisel Özellikleri

"Yeryüzünde yegâne ihtirâsım, milletimin lisanında istediğim gibi birkaç manzume vücuda getirmektir." (Banarlı, 1968: 18) Diyen yegâne aşkı şiir olan Yahya Kemal'in belirgin kişisel özellikleri, huyları ve alışkanlıkları üzerinde durmak hem onun şiirine hem de şahsiyetine ışık tutacaktır. Yakın çevresinin anlattıklarından yola çıkarak Yahya Kemal'in belirgin bazı özelliklerini sıralamak mümkündür.

1.4.1. Yahya Kemal'in Sohbetleri ve Nükte Söylemeye Meraklı Oluşu

Yahya Kemal'İn İstanbul'a dönüşünden sonra kısa bir zamanda geniş bir sosyal çevre edinmesinde, Paris'te bulunduğu yıllar boyunca edindiği zengin ve çok yönlü bilgi birikimini son derece renkli bir anlatımla sunabilmesinin büyük rolü olmuştur. Bu anlamda şair, dost konaklarında gerçekleştirilen edebiyat toplantılarındaki sohbetleriyle tanınmış ve zamanla da bu toplantıların başlıca konuğu haline gelmiştir. Sermet Sami Uysal, şairin sohbetleriyle ilgili olarak, dost çevresinin izlenimlerini aktarır. Buna göre Ahmet Hamdi Tanpınar, şairin "zekânın her türlü parıltısıyla dolu" sohbetlerinden yola çıkarak şarin konuşmalarının son derece duru olduğunu, belirsiz ya da şüpheli hiç bir fikre rastlanmadığını söyler. Bu renkli konuşmalar özellikle de tarih ile ilgili olan sohbetlerde pek çok anektodla süslenmekte, şair çizdiği tarihî portreler yoluyla dinleyenlerini "canlı hayat parçaları" ile başbaşa bırakmaktadır. Faruk Nafiz Çamlıbel ise, Yahya Kemal'in az ürettiğinden dem vuranlara şairin sohbetlerini işaret eder ve "onun her sohbeti başka bir eserdir." ifadesinde bulunur. Çamlıbel'e göre şair, sohbetlerini nüktelerle donatan, "mektepte olduğu gibi sohbette de yeni bir mektep kuran emsalsiz bir cemiyet adamı"dır. (Uysal, 2004: 311-313)

Yahya Kemal'in nükteli anlatımı sohbetlerinin temel özelliklerinden biri olarak gösterilmektedir. Bu bakımdan "Yahya Kemal'İn nükteye meraklı hiciv söylemeği seven manzum ve mensur lâtifeler, fıkralar anlatan hazırcevaplılığı da çok meşhurdur. (Banarlı, 1988: 297) Abdülhak Şinasi Hisar'ın aktardığına göre şair gençlik yıllarından itibaren sohbetleri sırasında nükte söylemekte, "ziyan olmaması için bunları güzel yazısıyla itina ile deftere kaydetmekte" (Hisar, 1979: 185) dir. Hisar: "Yahya Kemal, ilk gençlik zamanlarından beri, yavaş yavaş ve kendi kendine, güldürücü fıkralar, müskit cevaplar, nükteli sözler söylemeyi meşk etmiş ve şairlik şöhretini bunlarla kazanmaya başlamıştı. Bütün bu sözlerini de mısraları gibi, tâdil, tashih ve mübalağa ede ede güzelleştirir ve onları sonuncu şekillerine ulaştırırdı. (…) Yahya Kemal, bu sözlerinin, mısralar gibi, yazılmasını istemez ve biz de bunun için belki bunların çoğunu tesbit etmez, hatırımızda kalanlarla iktifa ederdik." (Hisar, 1979: 182) sözleriyle Yahya Kemal'in sohbetlerini renklendiren bu özelliğini aktarır. Hisar'ın örneklediği hazır cevaplılıkla el ele veren nüktelerden biri şöyledir: "Bir genç için, 'Hem şiir yazıyor hem resim yapıyor; lâkin acaba hangisini tercih etseydi?' diye sormuşlar. Yahya Kemal, 'Resmi tercih etsin!' deyince, 'Ama siz daha resimlerini görmemişsiniz?' demişler. Yahya Kemal de 'Evet, resimlerini görmedim ama şiirlerini gördüm!' demiş."

Bir diğer nükte ise şöyledir: Hüseyin Siret bir manzumesini Yahya Kemal'e okumuş ve: 'Rehgüzarımda bir garib horoz / Eyliyordu benimle istihza' diye bitirmiş şiirini. 'Nasıl buldunuz?' diye sorunca Yahya Kemal, 'Horozun hakkı var!' diye cevap vermiş." (Hisar, 1979: 182-183)

Nihat Sami Banarlı ise, şairle olan sohbetleri sırasında not ettiği bazı nükte ve fıkraları "lâtife edebiyatımızın en zengin eserlerini teşkil edecektir" sözleriyle aktarır. Bunlardan ikisi şöyledir: "Florinalı Nâzım, ibn'ül Emin Mahmut Kemal'e vakitli vakitsiz gelir, rahatsız edermiş. İbnü'l Emin, bir gün: "Be adam, demiş her gün bana geleceğine bir gün de kendine gel!" Yahya Kemal'in beğendiği Bektaşî nüktelerinden biri ise

şöyledir: “Gece yarısı, Yeniçeriler, sokakta adam soyuyorlarmış. Adam: “Cankurtaran yok mu!” diye bağırmışsa da ses veren olmamış. Bu sefer: “Bir Müslüman yok mu!?” diye bağırmaya başlamış. Sokak üzerindeki evlerden birinde oturan Bektâşî, pencere kafesinin arkasından şu cevabı vermiş: ‘Vardır, vardır ama çıkamaz!’” (Banarlı, 1988: 301-302)

Uysal, şairin sohbetlerinde bulunan, yakın dostlarından Fazıl Ahmet Aykaç’ın ise, Türkiye’de şiir, edebiyat ve tarihten en büyük zevkle bahseden bir adam varsa o Yahya Kemal’dir, deyişini aktarır. Aykaç, şairin sohbetlerini: “Eskiliği onun kadar yeni bir damakla tatmış şâir bilmiyorum. Gene biliyorum ki en taze yeniliği onun kadar kibar an’ane içinde söyleyebilen arkadaşımız kaç tanedir?” (Uysal, 2004: 313) sözleriyle anlatmıştır.

Yahya Kemal’in sohbetleri hakkında eski dostu Yakup Kadri Karaosmanoğlu şairin ölümünden sonra: “Biz, hepimiz birden, Yahya Kemal’İn şiirlerini –ki çoğunluğu ezberimizdedir- okuyarak teselli bulabilirz. Fakat kapılarını yalnız kendi eliyle açıp kapadığı o geniş edebî ve tarihî kültür haznesinin bilgi, düşünce ve nükte zenginliklerinden kâm alma saadetine bundan böyle nasıl erebileceğiz?” sözleriyle şairin sohbetlerinin doldurulmaz yerini vurgulamıştır. Şairin ölümünden hemen sonra 1958 yılının *Vatan, Cumhuriyet, Yeni Sabah, Ulus* gibi gazeteleri ile *Varlık, M.T.O. Dergisi, Şehir-İstanbul* gibi dergilerinde şairin vefatına duyulan üzüntü dile getirilirken, Hilmi Ziya Ülken, Nurullah Ataç, Yaşar Nabi Nayır gibi pek çok değerli aydın, şairin sohbetlerini övgü dolu sözlerle anar (Uysal, 2004: 313-318) ve onu ebedî yolculuğuna, anılarda yaşayacak olan sohbetlerinin ışıkları içinde uğurlarlar.

1.4.2. Yahya Kemal ve Benmerkezciliği

Yahya Kemal, hayatının merkezine şiiri; şiirin merkezine ise, batı edebiyat ve kültürü ile birlikte Türk-İslâm medeniyetine özgü değerlerin ve klasik şiirimizin

inbiğinden geçirerek büyük bir titizlikle oluşturduğu kendi şiirini yerleştirmiştir. Şairin yakın çevresinde bulunmuş kimselerin aktardıklarına göre Yahya Kemal'in bulunduğu edebiyat toplantılarında, sohbetlerde, Yahya Kemal'den başka şairleri övmek, onlardan şiirler okumak son derece güçtür; çünkü şair bundan hiç hazzetmez. Sermet Sami Uysal şairin bu "edebî kıskançlık"ını "şiir perisine gönlünü kaptırmasında ve âşık olduğu şiiri herkesten kıskanmasında" bulur. Buna göre Yahya Kemal, bütün büyük şairler gibi kendi yapıtlarının hayranıdır. Bu yapıtların başkaları tarafından da baş tacı edilmesini ister. Uysal'ın aktardığına göre bu konuda Cahit Tanyol "Başka şâirlere hiç yardım etmemiştir, ederse kendi şiirinden, sanatından kaybedeceğini sanıyordu" der. Şairin yakın çevresinde bulunan Halil Şehsuvaroğlu ise, Yahya Kemal'in çok iyi bilinen bir özelliğini: "Sofrasında kendi şiirlerinin okunmasını tercih ederdi. (...) Ben arasıra Hâşim'den okumak isterdi. Bundan hazzetmez; fakat beni de kırmamak nezaketini gösterir ve susardı" sözleriyle dile getirir. Uysal, şairin benmerkezci tutumlarını ve kendisinden başka çağdaşı olan hiç bir şairi beğenmeyişini bir anısını paylaşarak dile getirir. Buna göre öğretmen olan Uysal'a öğrencilere hangi şairleri okutacağını soran Yahya Kemal, "Ahmet Hâşim" cevabını alınca birden çok öfkelenir ve: "Nasıl olur da çucukların kafasını öyle saçma sapan şeylerle doldurmaya kalkarsınız!" diye sitem eder. (Uysal, 2004: 273) Bununla birlikte Yahya Kemal, herkesin içinde değil ama gizli bir sır söyler gibi, egosunu sarsmayacak bir tarzda, bazı şairlere olan beğenisini de dile getirmiştir. Örneğin bir gece, Büyükada'da Selâmi İzzet Sedes'le yürürlerken yolda durmuş, "yeşillikler arasından mehtabın vurduğu uzayıp giden denize dalgın dalgın bakarak" Hâşim'in "Melâlî anlamayan nesle âşine değiliz" dizesini tekrarlamış ve Sedes'in kulağına eğilip "bir sır verir gibi": "Büyük şair!..." Demiştir. (Uysal, 2004: 274)

Sadri Sarptır ise genç bir kurmay subayken, babasından üç yaş küçük olan Yahya Kemal ile aralarında gelişen dostluğu ve şairin yüksek egosuna dair izlenimlerini aktarır. Sarptır şairin monolog hâlinde, "çok tatlı bir şekilde saatlerce" konuştuğunu söyler ve

şairin hem bilgisini aktarmak arzusunu; ama hem de eleştiriye açık olmayan mizacını yansıtır biçimde: "Bir seferinde fikirlerini bana saatlerce izah etmiş ve arkadan beni, neler anladığım hususunda imtihan etmişti." Der.

Sarptır Yahya Kemal'in şâirler hakkındaki görüşlerini de aktarmıştır. Buna göre Yahya Kemal, "Hâmid'in [Avrupa'da kullanılan, moda olan] tek gözlüğü, monklu vardır; ama Hâmid Garbı hiç anlamamıştır." Der ve "güler". Ziya Paşa söz konusu olunca ise: "[Terkib-i Bend'indeki: "Bed-asla necâbet mi verir hiç üniforma? / Zer-dûz pâlân ursan eşek yine eşekdir." Beytini imâ ederek] Öyle eşek, meşek diye şiir olmaz!" Yorumunu yapar. Başka şairlerin beğenilen mısralarını sıklıkla eleştirir ve kendi zevkine göre değiştirmeler yapar. Kendisine yapılan herhangi bir müdahaleyi ise asla kabul etmez ve affetmez (Sarptır, 1988: 78-82). Örneğin Peyami Safa, şairin 'Hayal Şehir' adlı şiirini "Pierre Loti'nin bir romanındaki üsküdar tasvirinin yavan bir dille nazma çekilmesi" biçiminde değerlendirmiş; bunun üzerine adı sonsuza dek "kara liste" ye alınmıştır. Uysal, Yahya Kemal'in kendisini iğneleyici sözlerle eleştiren Peyami Safa, Zahir Güvenli, Doğan Nadi gibi kişileri asla affetmemiş olduğunu ve "huzurunda bu kişilerin adlarından söz etmeyi bile en bağışlanmaz suçlardan saydığını" dile getirir (Uysal, 2004: 274).

Sadri Sarptır Yahya Kemal için: "Çok gururlu; daha doğrusu vekarlı idi; hayatına kimsenin müdahalesini istemezdi; dostlarına âdeta hükmederdi." (Sarptır, 1988: 83) Der.

Yahya Kemal, Mustafa Şekip Tunç tarafından kendisine takılan, Nurullah Ataç tarafından da Yahya Kemal' e yönelik bir hitap olarak kullanılan "Tanrı Şair" lakabını kelimenin tam mânasıyla benimsemiştir. Şair, Muallim Nâci, Tevfik Fikret, Abdülhak Hâmit, Recâizade Mahmut Ekrem'i; Namık Kemal ve Ziya Paşa'yı, pek çok Divan şairini de eleştirir ve onların kendi şiir anlayışı ile çatışan yönlerini kusur olarak kabul eder. Bunu yaparken bazen ince ve zarif bazen de yaralayıcı ve keskin hicivlerde bulunmuştur. Uysal Yahya Kemal'in benmerkezciliğini, başka şairlerin yerilmesine ses çıkarmayıp

övmesine ise tahammül edemediğini, edebî kıskançlıklarını ele almış ve bu konuya dair yakın çevresinin anılarını aktarmıştır. Buna göre Mahir İz'in bir anısı şöyledir: Bir gün, İbrahim Alaaddin Gövsa şaire, Fikret'in şiire ses getirdiğini söyleyince Yahya Kemal "Şiire sesi ben getirdim!" (Uysal, 2004: 277 akt. İz, 1975: 283) Der. Yusuf Ziya Ortaç ise Yahya Kemal'in şiirlerinin edebiyatımıza yazışta ve okuyuşta yeni bir ses getirdiğini söylemekle birlikte konuyu bir kişik özelliği olarak şairliğini üstün görüşüne ve bu bakımdan da kendini beğenmiş oluşuna getirir ve: "İsterse dünyanın en sevimli insanı olurdu. Ama bunu istemesi için sizden istemeyeceği şey yoktu. En azı kendisine tapmanızdı!" biçiminde 'Tanrı şair' in beklentisine değinir. *Günlerin Getirdiği* adlı kitabında türlü vesilelerle Yahya Kemal'e değinen ve onun şairliğini cömert bir biçimde öven Nurullah Ataç da şairin bu kişilik özelliğinin hışmına uğramıştır. Yahya Kemal'in yanında genç şairleri methedince Yahya Kemal, Ataç'ı "Sen bir şey bilmezsin, bir şey anlamazsın!" diyerek azarlar. (Uysal, 2004: 280) Tanrı şair, edebiyat dünyamıza büyük bir titizlikle işlnmiş şiirler kazandırırken daima övülmeye alışmış; başka şairleri övmekte, beğenmekte, genç şairleri şiire teşvik etmekte ise hiç bir zaman gönüllü olmamıştır. Ahmet Haşim'in Cahit Tanyol'a aktardığı, şairin bu özelliğinin muzip yanıyla birleştiği ilginç bir hatıra şöyledir: Ruşen Eşraf *Diyorlar ki* adlı edebî anketinde dönemin şair ve yazarlarının şiir ve edebiyat üzerine görüşlerine yer vermektedir. Bu sırada Yahya Kemal ve Ahmet Hâşim arkadaştırlar. Yahya Kemal Hâşim'e: "Ruşen Eşref anket için sana geldiğinde sen benim şiirlerimi öveceksin, bana geldiği zaman da çağımızın en güçlü şairinin sen olduğunu söyleyeceğim." Böylece Hâşim Ruşen Eşref'in anketinde Yahya Kemal'i bol bol övmüştür; fakat "sıra kendisine gelince ortadan kaybolmuş"tur (Uysal, 2004: 283).

Yahya Kemal'in şiir konusundaki bu benmerkezci tavrı, "mısra benim haysiyetimdir!" deyişiyle örtüşerek şahsî olmaktan çıkmış, kusursuzluk ile buluşturulmak istenen dizelerin övgüsü hâline gelmiştir.

1.4.3. Şiirlerini Kaleme Almaktaki Titizliği

Yahya Kemal şiirlerini son derece titiz bir biçimde kaleme alan; duyuşunu deyişe dönüştürmesini sağlayacak sözcükleri kimi zaman yıllara yayılan süreçlerde araştıran bir şairdir. Yahya Kemal yazmaya "bir aşkla başladığını" söyler; fakat hemen arkasından da ekler: "Bu aşk hatırasından bahsetmekle şiirin kuvvetli hislerinden kendi kendine doğduğunu söylemek istemiyorum. Ben buna asla inanmam. (…) Ben şiirin, en adi görünen tarifiyle, lisan, vezin ve kafiyeyle söylenir bir sanat olduğuna kailim. Lisanı, vezni ve kafiyeyi varlığının bir ifade âleti hâline ancak şair getirebilir. Lâkin o da bu âleti yavaş yavaş, vukuf hâsıl ede ede, alışa alışa benimseyebilir." (H:94-95) Banarlı bu konuda: "Yahya Kemal, vakur ve şerefli hayatını milletinin dilinde, istediği gibi birkaç manzume vücuda getirmeğe hasretmiş nadir şairlerdendir. Şiirleri üzerinde 10 yıl, 20 yıl, bazen 40 yıl işlemesi, onun bu güzel ihtirasının neticesidir." Der (Banarlı, 1968: 18). Banarlı, Yahya Kemal ile Vuslat adlı şiiri üzerine yaptığı bir söyleşide: "halk öteden beri duyuşu deyiş hâline getiren şiiri anlar, sever ve yaşatır" demiş, Nedim ve Nef'î gibi Divan şairleri ile beraber ritim duygusu kuvvetli halk söyleyişlerini de duyuşun deyişe dönüşmesi için örnek göstermiştir. Yahya Kemal'e göre: "Dadaloğlu'nun 'Ferman Padişahın, dağlar bizimdir.' Şiiri, 6+5 hece ile söylendiği için değil, bir duyuşu deyiş hâline getirdiği için halk hâfızasına yerleşmiştir." (Banarlı, 1968: 20) Yahya Kemal'in şiirlerini yazmadaki titiz tavrı da hislerini yansıtabilecek en pürüzsüz mısraları bulmaya yönelik bir çaba olarak belirmektedir. Banarlı Vuslat şiirinin yazım sürecindeki müsveddeleri ortaya koymuştur. Bu müsveddeler bize Yahya Kemal'in şiirini bir denklem gibi oluşturduğunu, seslerden doğan dizileri hesapladığını ve örneğin "Ömrün bütün ikbâlini vuslatta duyanlar" mısrasının kendinden önce dört türevi olduğunu göstermektedir. Vuslat şiirinin oluşma sürecinde dikkat çeken şudur: Şair şiirini bir hissin kalpte uyanışına benzer ani, kendiliğinden, zahmetsiz bir hava vermek üzere daraltmış, açıklama hissi veren kelimelerden sakınmaya çalışmıştır. Hisssi kalpte uyandığı hâlinden

uzaklaştıran işaret sıfatlarını, zarfları ve edatları mümkün olduğunca atmaya çalışmıştır. Ayrıca Banarlı'nın verdiği örneklere ve tespitlere göre Yahya kemal mısraların sesini ve sırasını kafiyeler yoluyla tespit eder ve belirlediği kafiyelerle bitireceği mısraları birer ses tasarısı halinde düşünür. Bunu yaparken mısra ortalarında henüz belirlenmemiş kelimeler için çizgi çeker. Böylece aynı kafiyeli pek çok beyit varyasyonu doğmaktadır. Yahya Kemal'in bu şiiri için tasarladığı fakat sonra şiire almadığı mısraları da Banarlı makalesinde verir. Bunlar arasında "her fıskiye ellerde kadehler gibi yüksek", "Her bûse birer meyva ve ….. gülüş gül?", "yükselmede ellerde kadehlerle beraber" gibi mısralar vardır. Şiire dâhil edilmeyen bu mısraların iki âşık arasındaki vuslatın yarattığı çarpıcı hissi zayıflatan bir edilgenlik içermesi dikkat çeker.

Yahya Kemal mısralarını oluştururken haşivli bir söyleyişten de özellikle sakınır. Gereksiz kelimeleri kullanmamayı ve bu yolla hâlis bir mısra oluşturmayı gaye edinir. Bu nedenle Vuslat'ın denemelerinde bulunan "Bir çölde, kum üstünde, susuzlar gibi yanmak" biçimindeki mısrayı "Günden güne hicranla susuzlar gibi yanmak" olarak değiştirmiştir. Banarlı'nın ifade ettiği gibi: "çölde insan elbette susar ve yanar. Yanıyorsa ise elbette bir susamışlığı vardır." Oysa hicranın bunaltıcılığı, çöl çağrışımı ile verildiğinde hem gereksiz kelimelerden sakınılmakta hem de anlam yoğun bir dokuya kavuşmakta ve hâlis mısra ortaya çıkmaktadır (Banarlı, 1968: 26) Yahya Kemal'in Vuslat şiirindeki çalışma tarzı bize genel olarak şiirini nasıl oluşturduğuna dair bilgi vermektedir.

Yahya Kemal'in mısra oluşturmadaki bu titizliği az şiir kaleme almasına neden olmuş ve edebiyat çevrelerinde de değişik yorumların kapısını aralamıştır. Hakkı Süha *Yeni Mecmua*'nın 15.06.1939 tarihli sayısında konuyla ilgili olarak şöyle yazar: "Herkesin bildiği gibi o çok az yazar. Yıllar süren sancılardan sonra doğan mısralar belki kendisini de kandıramıyor. Sanata karşı söylenişleri (Yahya Kemal 10 Temmuz 1935 yılında *Yeni Gün* gazetesinde şiirden haz aldığını fakat fayda görmediğini tersine zarar gördüğünü söyler ve "şiir mukaderatıma karışmasaydı çok isabet olurdu." diye ekler.

Hakkı Süha'nın 'söyleniş' diye kastettiği Yahya Kemal'in bu yazısıdır.) belki de maddi hayatın tamamiyle üstünde ruhi sitemlerdir. Verimsizliği eskiden beri tarizlere uğradığı için bunu da tabii bulmalıyız" der ve Yahya Kemal için "Tık nefes" denildiğini, edebiyatımızda Laedri imzalı bir takım şairsiz şiirlerin Yahya Kemal'e verilmesi, böylece şiirlerin şairsizlikten; Yahya Kemal'in de şiirsizlikten kurtulacağı yollu esprilerin yapıldığını yazar.

Yahya Kemal'in az şiir yazması ile milletvekilliği ve elçilik gibi önemli görevlere getirilişi üzerinden de bazı yazılar kaleme alınmıştır. Şubat 1938'de Yücel adlı süreli yayında imzasız olarak yayımlanan bir yazıda Yahya Kemal'in milletvekili ve elçi olarak kazandığı para az sayıdaki şiirinin mısralarına taksim edilirse, mısralarının millete ne kadar pahalıya mal olduğu görülür, biçiminde akıllara zarar diyebileceğimiz bir değerlendirme yapılır. (Yücebaş, 1958: 60-61)

Daha önce dile getirdiğimiz gibi Yahya Kemal şiiri 'duygu' değil 'uğraş' sonucu elde edilen bir edebî ürün olarak görmektedir. Melih Cevdet Anday şairin bu özelliğine değinmiş; Yahya Kemal'in sadece kendi şiirimizi ya da Fransız şiirini öğrenmekle kalmayıp yoğun biçimde tarih okuduğunu da vurgulamıştır. Şair, Osmanlı tarihi ile birlikte diğer milletlerin tarihini ve çağlarını da en küçük ayrıntılarına kadar bilir. Anday'a göre Yahya Kemal'in bu yaklaşımı şiirini besleyecek kaynakları araştırma isteğinden temellenmektedir (Yücebaş, 1958: 67). Bu tarih okumaları, şiirini biçimsel olarak son derece özenli kurgulayan şairin, içerik ve tarihten gelen hayaller itibariyle de şiirini titiz bir tarzda oluşturmasının başka boyuttaki bir görünümünü oluşturmaktadır. Fuat Bayramoğlu, Yahya Kemal'in tarih konusundaki geniş bilgi yelpazesinden söz ederken onun Osmanlı, Fransız ve Dünya tarihini; edebiyat ve müzik tarihini az görülür bir biçimde ayrıntılı olarak anlattığını söyler ve "kültür adına aklınıza ne gelirse ondan cevap alabilirdiniz" diye ekler (Uysal, 2004: 296)

Ahmet Hamdi Tanpınar, "Çok defa onunla konuşurken veya ondan ayrıldığım zaman, bu adam, bu kadar sarahatle ve bu şaşmaz realite duygusuyla nasıl oldu da bize bu hayal ve şiir âlemini yaratabildi, diye düşünürüm" der. (Yücebaş, 1958: 182) Gerçekte, Yahya Kemal'in şiirlerini kaleme almaktaki titizliği; duygu, düşünce ve hayal dünyasını deyişe dönüştürmekteki başarısı, onun tam da bu 'şaşmaz realite' sinden gelmekte; böylece duyuşunu belli bir matematikle, metnin olanakları üzerinden okura yansıtabilmektedir.

Bilindiği gibi Yahya Kemal hayatta iken şiirlerini kitaplaştırmamıştır. Şevket Rado Yahya Kemal'in şiirlerini bir türlü kitaplaştırmayışını şarin mükemmeliyetçiliği üzerinden değerlendirir ve "belki [şiirleri] bir kitaba geçerse değişmez hâle geleceğinden korkardı. Çünkü şiiri kelimelerin istifi olarak kabul eden Yahya Kemal, en mükemmel istife ulaştığından emin olamıyordu. İhtimal daha mükemmelini bulduğu zaman mısraı değiştirebileceğini düşünürdü. Kaç defa kitabını bastırmayı hazırlamış, sonunda yine vazgeçmişti." Der. Rado, Yahya Kemal ile 1947-48 yıllarındaki sohbetlerinden sonra eve gelip, şairin anlattıklarını not aldığını söyler. Bu notlardan biri, şairin nasıl şiir yazdığına dair kendi sözlerinden oluşmaktadır. Bu sohbette Yahya Kemal, "şiir madeni"nin az olduğunu söyler, Rado'nun: "Belki maden çok ama işleyicisi az," demesine "Hayır" diye cevap verir: "şiir insanın ruhunda da azdır. Pek az yer tutar ve zaman zaman belirir. İyi şair o anı işleyendir. Mesela ben bir şiiri hazırlarken günlerce bir kelimeyi ararım. Bulamam. Fakat bir an olur, bir de bakarım ki kelime kendiliğinden geliverir; günlerce âdeta ıstırap çekerek aradığım kelime dudaklarımdan dökülüverir. Zaten şiir bana mısra hâlinde gelmez; bütünüyle, şekliyle, vezniyle, muhtevasıyla, örgüsüyle gelir. Yani bir mısra söyleyip onun üzerinde işleyerek diğerleri tamam olmaz. Şiiri heyeti umumiyesiyle ve her tarafından işlerim ve mukadder olan kelimeyi ararım." (Rado, 1958: 212) Yahya Kemal'in şiir yazma tarzı hakkındaki bu söylemi, Banarlı'nın şairin bazı şiirlerinin yazım sürecini gösteren müsveddeler üzerinde yaptığı çalışma ile de örtüşmekte ve Yahya

Kemal'in şiirlerini âdeta projelendirerek önce şiirinin genel görünümünü oluşturduğunu; sonra kelimeler üzerinde ince bir çalışma süreci başlattığını doğrulamaktadır.

1.4.4. İştahı ve İçki ile Olan İlişkisi

Yahya Kemal'in güzel yemeklere düşkün oluşu ve iştahı dost çevresi tarafından bilinen belirgin özelliklerindendir. 1930 yılında İspanya elçiliği sırasında diyabet hastası olmasının nedeni de büyük sofralara aşırı düşkünlüğünden kaynaklanmıştır. Şair leziz yemeklerle bezenmiş geniş sofralı edebiyat toplantılarının baş davetlisi olarak dostlarının evlerinde yerini aldığı gibi, İstanbul'da dönemin ünlü lokantalarında da sık sık boy gösterir; dostlarıyla uzun sohbetler eşliğinde yemek yer. Şairin iştahı ve yemeğe olan düşkünlüğü çevresinde bazı esprilere de neden olmuştur. Uysal, şaire, İstanbul sevgisinden başka iştahına gönderimde bulunmak üzere "Boğazlı şair" dendiğini söyler. Safiye Ayla'nın aktardığı bir anı ise Yahya Kemal'in bu özelliğini göz önüne sermektedir. Safiye Ayla şair ile İzmir'de bir davette karşılaştığını, şairin yedi çipurayı art arda yedikten sonra sofrada "fasulye piyazı dâhil diğer yemeklerden de payına düşeni" yemekten geri kalmadığını, söyler ve "Üstad, bir yerlerde yemek yemeği şehvet etmişti kendine." diye ekler. Ayla'nın anlattığına göre, şair, 1957 yılında şişmanlıktan doğan diyabet ve yüksek tansiyonun yol açtığı hastalıklar nedeniyle gözlem altına alındığı Cerrahpaşa Hastanesi'nde, doktorunun verdiği perhizi kendisince yorumlamış, günde iki krik krak yeme hakkını, günde iki paket krik krak olarak uygulamıştır. Aynı dönemde kendisini ziyarete gelen kardeş torunu Şarık Tara'nın annesi Mahmure Hanım'dan ise Üsküp usulü bıldırcın dolması yapmasını ister ve bir sonraki ziyarette kavuştuğu bıldırcın dolmasını, doktorlardan gizleyerek yer. (Uysal, 2004: 301)

Yahya Kemal'in evli olmayışı; sağlıklı, hafif ve düzenli ev yemekleriyle beslenemeyip öğünlerini lokantalarda geçirmesinde önemli bir nedendir. Bu düzensiz, kalorili ve büyük öğünler zamanla şairin fazlaca şişmanlamasına ve giderek de sağlığının

bozulmasına yol açmıştır. Bununla birlikte Yahya Kemal'in İstanbul'un en güzel lokantalarında yemek yemekten şikâyetçi olduğunu söylemek mümkün değildir. Şair öğünlerini rast gele girdiği lokantalarda değil İstanbul'un en şık ve güzel lokantalarında geçirir. Bunlar arasında şairin gitmeyi alışkanlık hâline getirdiği iki yer Abdullah Efendi Lokantası ile Pandeli Lokantısı'dır. 1952 yılında dönemin mizah dergisi *Akbaba*'da yer alan, bir taksicinin ağzından kaleme alınmış mizahî hikâyede Yahya Kemal'in Hamdi Tanpınar ile birlikte Pandeli'ye gidip yemek yemesi; dönüşte Tanpınar'ı bıraktıktan sonra tekrar yemek yemek için aynı lokantaya geri dönüşü şaka yollu anlatılır. (Uysal, 2004: 301-303)

Yahya Kemal'in içkiye olan merakı ise ölçülüdür. Şairin içki içtiği bilinmekle birlikte oturduğu sofralarda aşırı içki içtiğine ya da sızdığına dair bir bilgi bulunmamaktadır. Uysal'ın aktardığına göre, hastalık dönemlerinde doktorların önerisi olan diyetleri pek sıkı takip etmeyen, damak tadından feragat etmek istemeyen şair, içkiyi tamamen bırakmakta tereddüt etmemiştir. 1950 yılında Muhtar Tevfikoğlu'na içki tercihi ve ölçüsüyle ilgili olarak: "İçkinin en iyisi rakıdır. Sarhoş olmak hamâkattir, neşelenmek ölçüdür. Ben altı kadeh içerim. 45-50 sene hep 6 kadeh içtim. 7 kadeh içemem, bünyem kabul etmez. Bunu bildiğim için 45-50 senedir içtiğim hâlde alkolik olmadım." (Uysal, 2004: 304) der.

Şair hatıralarında içkiye ilk merak duyuşunu Muallim Naci'nin "Meyhânede Bir Söyleniş" şiirinden etkilenmesine bağlar ve bundan sonra lise yıllarında gizli olarak rakı içtiğini dile getirir (H: 98). Yahya Kemal İstanbul'a geldikten sonra konuk olduğu İbrahim Bey konağında da kurulan bu içkili sofralara tanık olur; fakat çok kısa süre içerisinde İstanbul'dan ayrılarak Paris'e kaçtığından bu Türk usulü rakı sofrasına alışmamıştır. Yakup Kadri, Yahya Kemal'in Paris'te geçirdiği dokuz yılın ardından İstanbul'a geldiğinde içki kültürünün yemek öncesi Fransız tarzı vermut ile yemek sırasında da Fransız markası şarap içmek biçiminde olduğunu; alaturka yemekleri severek

yediğini ama rakı kadehine dokunmadığını dile getirir. (Karaosmanoğlu, 1969: 145) Yahya Kemal'in rakı içmeye alışması ve yukarıda dile getirdiğimiz gibi "içki rakıdır" deyişi için epey zaman geçmesi gerekmiş; rakıya alışmasında İstanbul'da dostlarıyla gerçekleştirdiği toplantıların, zengin mezeli rakı sofraları etrafında yapılmasının payı olmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar, Yahya Kemal'in Madrid elçiliğinden ayrılıp izinsiz olarak gittiği Paris'te, "asabının çok bozuk olduğu ve türlü vehimler içinde bunaldığı" döneminde içmeye devam ettiğini ve aslında Yahya Kemal'in içkiyi Baudelaire gibi kavradığını söyler ve ekler: "Büyük Fransız şairinde içki (afyonla beraber) realiteden kaçma yahut yaşama kudreti veren rüya ve hayâl imkânıdır." (Tanpınar, 2007: 143). Yahya Kemal'in şiirinde içki genel olarak 'mey' tabiri ile geçmektedir. "Modern Türk şiirinde "rakı" kelimesini Orhan Veli'den önce kullanan Yahya Kemal, 'Yol Düşüncesi' adlı şiirinde Zahle rakısından söz etmiş; (…) 'İstanbul Ufuktaydı' adlı şiirinde ise Allah'tan İstanbul gecesinde yıldızlara karşı Cânânla berâber içecek sıhhati kendisine bahşetmesini" (Ayvazoğlu, 2013: 224). İstemiştir.

1.5.5. Hastalıkları ve Ölümü (1947-1958)

Yahya Kemal'in sağlığının bozuluşu, Madrid elçiliği döneminde henüz elli yaşına gelmeden, kilosunun fazlaca artması ve ardından diyabet hastası olması ile başlar. Madrid elçiliğinden ayrılıp Paris'e geçen şairi burada yakın arkadaşı Prof. Dr. Nihad Reşad Belger tarafından muayene eder. Belger, Yahya Kemal için: "Yaşı elliye yaklaşmış ve bir hayli şişmanlamıştı. Yürüyüşünde eski canlılık kalmamış, nefesinde kolaylıkla fark edilen bir darlık başlamıştı." Der. (Ayvazoğlu, 2013: 206) Yahya Kemal'in bu dönemde şeker hastası olmasında fazla kiloları ve yeme tarzı olduğu kadar, o dönemde yoğun bir stres altında olmasının da payı vardır. Daha önce değindiğimiz gibi, İspanya'da Cumhuriyetçilerin önemli kentlerde belediye seçimlerini kazanmaları ve kralı tahttan

inmeye zorlamaları üzerine, Yahya Kemal ile çok yakın olan İspanya Kralı XIII. Alfonso gizlice ülkeyi terkedip Fransa'ya yerleşmek zorunda kalmış; bundan az zaman sonra 25 Nisan 1932'de de Yahya Kemal yine gizlice Paris'e gelerek elçilik görevini bırakmıştır. Hatıralarında bu konuyu açıklamaz; ancak: "1932 Mart'ında Madrid elçiliğinden çekildim." Demekle yetinir (Banarlı, 1960: 133). Yahya Kemal Madrid elçiliğinden ayrılmadan önce Ankara'ya merkezde görev yapmak üzere çağırılmış, fakat hasta olduğunu söyleyerek Ankara'ya dönmeyip Paris'e geçmiştir. Ankara'ya dönmeyişinde, kendisi hakkında olumsuz söylentiler çıkarıldığına, bir komplo kurulduğuna, görevini ihmal ettiği dedikodularının yayıldığına ve cezalandırılacağına dair türlü vehimlere kapılmasının payı vardır. Yahya Kemal'in bu vehimlerinin gerçekte bir karşılığı olduğuna dair hiçbir belge yoktur. Ancak şair o dönemde şeker hastalığının da vermiş olduğu sağlıksız bir ruh hâli içindeydi ve belki de bir depresyon geçirmekteydi.

Şair, Paris'te Belger tarafından tedavi edilmiş; takip etmesi gereken diyeti bir süre tam olarak değilse de uygulamıştır. Sağlık durumu iyiye gitmişse de fazla kilolarından doğan yüksek tansiyon ve diyabet hastalıkları yıllar sonraki ölümünü hazırlayan temel neden olmuştur. Bundan sonra şair uyması gerektiği hafif yemek, alkolü bırakmak ve bol bol yürümek üzerine kurulu diyeti rahatsızlığı arttıkça az çok uygulayarak; fakat genellikle de diyabet hastası değilmiş gibi yiyip içip yaşar.

1934 yılında milletvekili olmasından 1947 yılına kadar şair diyabetin bozduğu damar sisteminin ve yüksek tansiyonunun yarattığı sorunlar ile uğraşır. Tansiyon rahatsızlığının bir sonucu olarak yüz felci geçirip sağ kol ve bacağında kuvvetsizlik yaşar. Bu rahatsızlığı kısa zamanda tedavi edilmiştir. 1947 yılında ise ilk kez bağırsaklarından kan gelir. Tekrar Belger tarafından muayene edilen şairin bu kan kaybı fazla değildir ve hemoroit kaynaklı olduğu düşünülür. Yine de kontrol altına alınır. Şair1948 yılında bu rahatsızlığı iyileşmeden Pakistan'a elçi olmuş; aynı yıl emekli edilerek İstanbul'a dönmüştür. Yahya Kemal İstanbul'a ve evi gibi kabul ettiği Park Otel'deki odasına

döndükten sonra da zaman zaman kan kaybı yaşar. Hâlsizlik, fazla kilolar ve şeker hastalığının yarattığı düşkün ruh hâli hayatını gittikçe hareketsizleştirmektedir. Böylece yaşamda kendisini oyalayan ve mutlu eden yemeğe ve -sarhoş olmayacak kadar da olsa- içkiye yönelir. Bu yaşam tarzının şairin sağlığını gittikçe bozması kaçınılmaz olacaktır.

Yahya Kemal 17 Ocak 1950 günü kansızlık teşhisi ile Cerrahpaşa'ya yatırılmış; arkadaşları Prof. Dr. Kâzım İsmail Gürkan ve Prof. Dr. Muzaffer Esat Güçhan tarafından tedavi altına alınmıştır. (Ayvazoğlu, 2013: 207) Şikâyetleri arasında: "hâlsizlik, kudretsizlik, baş dönmesi ve nefes darlığı" vardır. Bu sırada kilosu 100'e dayanmıştır ve içtiği filtresiz "Birinci" sigarası nedeniyle uzun öksürük krizlerine tutulmaktadır (Uysal, 2004: 51). Cerrahpaşa Hastanesi'nde Yahya Kemal'in kalbi ve karaciğerinin durumunun iyi olmadığı belirlenir. Yahya Kemal Cerrahpaşa Hastanesi'ne yatışından 1 ay 10 gün sonra 28 Şubat 1958 günü kendisini daha iyi hissederek ve genel durumu iyileşmiş olarak taburcu olmuş ve Park Otel'e dönmüştür. Bir süre sonra şairin bağırsaklarından tekrar kan gelmeye başlamış ve kansızlık sorunu tekrarlanmıştır. Bir süre daha Cerrahpaşa'da yattıktan sonra 1951 yılında Paris'e giderek buradaki doktorlara görünmeye kara verip yolculuğa çıkar; fakat "derdine derman bulamadan" İstanbul'a döner (Uysal, 2004: 52). 1955 yılında Roma'daki doktorlara görünmek üzere yola çıkıp 10-15 Ocak 1955'te beş gün İtalya'da kalır fakat aradığını bulamadan tekrar İstanbul'a döner. 1957 yılında ise Belger'in tavsiyesi ile Paris'e gitmiş, Dr. Arnous tarafından tedavi altına alınmıştır (Ayvazoğlu, 2013: 207). Hastalık yılları sırasında Yahya Kemal zihnindeki "diken"lerden kurtulmak için de yoğun çaba harcamıştır. Fuat Bayramoğlu'nun aktardığı kadarıyla şair "bir türlü bitiremediği yahut bitmiş saymadığı için kendisini sürekli rahatsız eden şiirlerine "diken" demekte" (Bayramoğlu, 1985: 185) dir. Şair hastalıklarla mücadele ettiği bu döneminde 1950 yılında 'Üsküdar'ın Dost Işıkları', 'Kaybolan Şehir', 'Maltepe', 'Bâkî'nin Gazelini Taştir', 'Hüzün ve Hâtıra' başlıklı şiirlerini; 1953 yılında *Resimli Hayat* dergisinde: 'İstinye', 'Cinler', 'Eski Paris', 'Moda'da Mayıs' ile dört 'rübâî',

‘Kocamustâpaşa’nın birinci ve ikinci bölümleri ile ‘Hayalî Söyleniş’ i yayımlar. 1956yılında ise Nihat Sami Banarlı’nın teşviki ile bitmemiş şiirlerini tamamlamaya yönelmiştir: 11 Mart 1956’dan itibaren iki hafta dışında her Pazar, Banarlı’nın aracılığı ile Hürriyet gazetesinin üçüncü sayfasında yayımlanan ‘O Taraf’ şiiri ile başlayıp, 16 Haziran 1957 günü ‘Hayyam Rubâîleri’ni Türkçe Söyleyiş’ ile tamamlanan 70’ten fazla şiiri arasında, daha önce yazılmış olan ‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ ile kimi bölümleri daha önce yayımlanmış olan ‘Kocamustâpaşa’, ‘Selimnâme’ gibi uzun şiirleri ve henüz bitmemiş izlenimi veren başka bazı şiirleri de yayımlanmıştır (Uysal, 2004: 53). Böylece şair bir yandan zihnini dikenlerden arındırmaya ve bir yandan da şiir dünyasının “iklimi” ne sığınıp; hastalık, otel ve hastane odaları, hâlsizlik ve yalnızlık ağlarıyla örülmüş karanlık bir hayat realitesinden de kurtulmaya çalışmıştır. Muzaffer Akalın, 11.11.1958 tarihli Vatan gazetesinde Yahya Kemal ile bazı anılarını kaleme almıştır. Akalın yazısında şairi ölümünden iki hafta kadar hastanede ziyaret ettiğini; şairin ona şiirlerini iki kitap hâlinde bastırmak istediğini söylediğini ve isimlerini de *Eski Şiirin Rüzgârı İle* ve *Kendi Gök Kubbemiz Altında* olarak belirlemiş olduğunu aktarır (Yücebaş, 1958: 231).

Yahya Kemal 1957 yılında hem tedavi olur; Orhan Şaik Gökyay’ın yakın arkadaşı Burhan-Rükzan Günaysu çifti tarafından yalnız bırakılmayarak çok sevdiği Paris’i son defa gezip dolaşır. 8 Temmuz 1957 günü İstanbul’a dönen şairin kanamaları kısa bir süre sonra nüksetmiştir. 14 Ekim 1958 günü şair Cerrahpaşa’ya tekrar yatırılır. Sürekli artan kanaması ve kansızlığını tedavi etmek için tekrar Paris’e gitmeyi düşünmekteyken şairin hastalığı ilerlemekte, hâlsizliği oda içerisinde bir yerden bir yere geçmekte zorlanacak noktaya varmaktadır. Buna rağmen şairin Paris’e yolculuğuyla ilgili işlemler sürdürülür. Bu sırada Yahya Kemal kanamalar nedeniyle komaya girmiştir. 1 Kasım 1958 günü ise Yahya Kemal’in durumu tekrar ağırlaşır. Sabaha karşı 03.30’da başlayan kanamaya müdahale edilir; ancak şair Cerrahpaşa’nın denizi gören bir odasında 1 Kasım 1958

Cumartesi sabahı saat 9.30'da hayata gözlerini yumar (Uysal, 2004: 57). Yahya Kemal'in vefat haberi nöbetçi doktorlarca Prof. Dr. Kâzım İsmail Gürkan'a verilmiştir. Hastanede bulunan İhsan Şükrü Aksel ve Hasan Refik Ertuğ'un yanına Ahmet Hamdi Tanpınar da gider. Şairin odasında yatağı başında hazır bulunan öğretim üyeleri, asistanlar, öğrenciler, çalışanlar… saygı duruşunda bulunurlar. Şairin hastanedeki eşyaları tespit edilirken kapı vurulur ve içeri giren polis memuru şairin hastalığının tedavisi için çıkmak istediği Paris yolculuğuna ilişkin izin belgeleri ile pasaportu getirir. O sırada: "Ahmet Hamdi Tanpınar köşede hıçkırıklarla ağlamakta, yaşlı gözlerle odaya giren genç hekim adayları Kâzım İsmail'e baş sağlığı dilemektedirler. Asistanlardan biri de şairin yastığının altında bulduğu buruşuk bir kâğıdı uzatır. Kâğıtta kurşunkalemle ve eski harflerle [daha sonra *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta yer alan] şu mısralar yazılıdır:

> Ölmek kaderde var, yaşayıp köhnemek hazîn!
> Bir çâre yok mudur buna ya Rabbe'l âlemin" (Ayvazoğlu, 2013: 209)

İKİNCİ BÖLÜM

SANAT HAYATI VE ESERLERİ

1. SANAT HAYATI

1.1. Şiir Evrenine İlk Adım

Yahya Kemal sanat hayatına şiirle adım atmıştır. Şiire ise bir aşk ile başladığını söyler. Üsküp'te Bey hânedanlarından birinin kızı olan Redîfe Hanım'a âşık olan henüz on iki yaşındaki Ahmet Âgâh, bu ilk aşkı için bir türkü güftesi "karalar". Üsküp Îdâdîsi'nin ikinci sınıfına geçtiği sene ise "nazımdan bîhaberken" Redîfe Hanım'ı tekrar görür. O sırada Redîfe Hanım, Üsküp'teki Rifâî Dergâhı'nın şeyhi olan, "kibar, terbiyeli ve ince bir adam" olmakla birlikte şehrin eşrâfından da sayılan, tasavvuf ve edebiyat ile ilgilenip mutasavvıfâne şiirler neşreden Sâadettin Efendi ile evlidir. Ahmet Âgâh o sırada 15 yaşındadır ve aşk acısı ile bu defa bir türkü güftesi değil, "kitaplarda gördüğü manzûmeler nevinden, aruzla bir şiir söylemeye" çalışır. Yazdığı kıtayı Şeyh Sâdettin Efendi'ye okutur. Sâdettin Efendi'nin vezin hatâlarını tashihinden sonra ise "veznin hayliden hayliye farkına var[ır]." (H: 93-97)

1.2. Şiir İdrâkini Besleyen İlk Okumalar, Etkilenimler

Bir önceki bölümde, ayrıntılı olarak dile getirdiğimiz gibi, Yahya Kemal'in ilk gençlik yılları çalkantılarla geçmiştir. 1897 yılında babasının ısrarıyla, tam da Türk-Yunan Savaşı'nın başladığı (Teselya Harbi) sırada ailece Selanik'e göç etmişler; bu değişiklikten üzüntü duyan annesi seyahatlerinin hemen öncesinde verem hastalığına tutulmuştur. Aynı yılın eylülünde durumu ağırlaşan anne Üsküp'e döner, Selânik İdadisi'nde okuyan Ahmet Âgah'ın da Üsküp'e dönmesinden hemen sonra aynı yıl anne Nakiye Hanım ölür. Annenin ölümü, Yahya Kemal'in ömrünün sonuna dek sürecek olan

‘ev’sizliğinin de başlangıcı olacaktır. Annenin ölümünden bir yıl sonra babası yeniden evlenmiştir.

Ahmet Âgah geçtiği zorlu süreci dine sığınarak; annesinin mânevî çehresine bürünerek atlatmaya çalışır. Rifâi Dergâhı’na ve Sadi Tekkesi’ne devam eder. Bu sırada daha çok okuduğunu ve aruzla şiir denemelerinde bulunduğunu anılarından öğrenmekteyiz. Aruz ile tanışan Âgah, yeni açılan Sâdî Degâhı’nın semâhânesi için bir târih söylemek hevesiyle ebced hesâbını öğrenir. Bu dönemde sanat hayatının temelleri atılmakta, bir şiir “çırağı” olarak eskilerin tahmis ve tanzir usûlünü bir “atölye” gibi kullanmaktadır. Böylece babasının kütüphanesinde bulduğu, Muallim Nâcî’nin *Şerâre*’sine “sarılır” ve seslerindeki edâyı duyabilmek için gazelleri yüksek sesle okur, bir gazeli tahmîs eder. Yine Muallim Nâcî’nin *Âteşpâre, İbnül Gâzân ve Fürûzân*’ını edinir. Recâizâde Ekrem’in üç *Zemzeme*’sini okur. Bu iki şaire ait “misâl kılıklı parçalar göstermekten başka mühim bir faydaları olmayan sözde edebiyat tâlim eden” *Tâlîm-i Edebiyyat* ve *Istılâhât-ı Edebiyye* adlı kitaplardan ise şairlerden yapılan alıntıları mukâyeseli tarzda okumak için yararlanmıştır. Yine bu kütüphanede bulduğu Rûhî’nin *Dîvân*’ından, *Terkîb-i Bend*’ini ve gazellerini okur, Ziyâ Paşa’nın *Terkîb-i Bend* ve *Tercî-i Bend*’i ile *Eş’âr-ı Ziyâ*’sını; Abdülhak Hâmid’in *Makber*’ini, Mehmed Celâl’in bir şiir kitabını, Sırrı Paşa’nın *Mektûbât*’ı arasındaki gazelleri ve adını unuttuğu bir şairin *Mülhemât* eserini okur. 15 yaşındaki Ahmet Âgah’ın “şiir kâinatının çerçevesi” böyledir. Yahya Kemal, bu dönemde okudukları arasında kendisini en yakın hissettiği şairin Muallim Naci olduğunu söyler.

Selânik İdadisi ’ne devama başladığı sırada, Servet-i Fünûn’un en harâretli zamanlarıdır. Okul arkadaşları ile oturdukları kırâathanede Servet-i Fünûn nüshalarını okur. Yahya Kemal anılarında bu sırada Tevfik Fikret ve Cenab Şahâbeddin’den hazzetmediğini dile getirmiştir. Üsküp’e duyduğu hasret Onu daha çok okumaya yönetmiştir. Bu sırada Homeros’un *İlyada*’sının Türkçe’ye yapılmış eksik ve kötü bir

çevirisi olduğunu daha sonra öğreneceği "İlyas" adlı şiiri ve yine daha sonra Edgar Allan Poe'nun eseri olduğunu öğrendiği "Morg Sokağının Cinayeti" adlı hikâyeyi okur. Bir yandan da şiir yazmaya devam etmektedir. Selânik İdadisi'nde "Esrâr" mahlasıyla şiirler yazmakta olduğu bütün öğrencilerce bilinmektedir. Ahmet Âgah Selânik'te hasret ve hastalıklarla dolu bir öğrenim devresi yaşar ve bir yıl kadar sonra Üsküp'e döner.

1.3. İlk Şiirleri

Vezinlerin çoğunu kullanmaya alışan ve kâfiyeleri acemilikten kurtulmaya başlayan Ahmet Âgah'ın Üsküp'te çıkan bir isyanı tasvîr ettiği manzûmesi halk arasında yayılır. 10 Ekim 1901'de ise Yahya Kemal'in hatıralarında, "hiç görmediği İstanbul manzaralarını tasvir ettiği"ni (H: 99) söylediği "Hâtıra" isimli ilk şiiri *Musavver Terakki* dergisinin 27 Eylül 1317 (10 Ekim 1901) tarihli nüshasında "Üsküp'ten A. Âgah" adıyla basılır. Bununla birlikte bu şiirde İstanbul'dan hiç söz edilmiyor. Kahraman'ın ifâdesine göre, İstanbul manzaralarından söz ettiği ilk şiiri *Musever Malumat'ın* 13 Mart 1319 (26 Mart 1903) tarihli 378. sayısında çıkan ve "Hâtıra" şiirinin değiştirilmiş bir versiyonu olan "Terâne-i Ruh"tur. Buna göre Yahya Kemal, ilk şiirinin adını doğru hatırlamakta; içeriğini ise diğeriyle karıştırmaktadır. (Kahraman, 2003: 235-250)

Ahmet Âgah, "Hâtıra" şiiri için, derginin başyazarından bir de takdir mektubu alır. İstanbul'a gidişinden sonra da aynı dergide şiirleri yayımlanmaya devam etmiştir. Ayrıca *Musavver Malûmat, İrtikâ, Musavver Terakki, Musavver Fen ve Edeb* dergilerinde de şiirleri çıkar. (Kolcu, 2006: 155; Kahraman, 2003: 235-250) Nisan 1902'de Üsküp'ten İstanbul'a gelir. O sırada Anadolu'dan İstanbul'a vize ile girilmektedir. Yahya Kemal, bir taşralı olarak İstanbul'a girerken, Sultan Abdülhamid usûl-i idâresi'nin taşralılara karşı gösterdiği hoyrat tavra uğradığını ve kendisini bir ecnebi gibi hissettiğini anılarında dile getirmiştir. İstanbul'daki ilk deneyimin yönetimin baskıcı tutumununa yönelik ilk

izlenimi oluşturarak Paris'e kaçışında etkili olan muhalif duygularını beslediği söylenebilir.

Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'sini okuyan Ahmet Âgah bu şiir tarzını çok sever ve bu kitaptan çıkışla Cenab Şahâbettin'i ve diğer yeni şairleri, Edebiyât-ı Cedîde'yi kavrar. Daha sonra hayatının bu evresi için, "Bir kelime Fransızca bilmeden alafrangalaştım." Diyecektir. Böylece sanat hayatında Muallim Naci'yi, Abdülhak Hâmid'i ve Recâîzâde Ekrem'i "maziye intikâl etmiş" olarak gördüğü yeni bir evreye açılmaktadır. *Mâlûmât* dergisinde bu yeni şiir tarzında pek çok şiiri yayınlanır.

1902-1903 yıllarında *Malûmat* ve *İrtikâ*'da yayımlanan 14 şiirinden ikisi Abdülhamid'e cülûsiye; ikisi ise Tevfik Fikret'in 'Âveng-i Şuhûr' adlı yılın on iki ayını tasvir eden şiirlerinden Mart ve Nisan aylarına yapılmış birer nazîredir. Bu şiirler daha sonra *Bitmemiş Şiirler* kitabında yayımlanmıştır.

Musavver Fen ve Edeb'de ise üç şarkısı ile bir mensur şiiri yayınlanır. Şarkılar, Servet-i Fünun tarzında kaleme alınmış; mensur şiir "Tahattur" ise, Alfred de Musset'in "Rappelle-toi (Tahattur Et)" adlı Nigâr Hanım tarafından Türkçe'ye çevrilen şiirine gönderimde bulunmaktadır ki bu dönemde pek çok ünlü edebiyatçı bu şiire nazîreler kaleme almıştır.

Bu şiirler Yahya Kemal'in 17-18 yaşlarında yazdığı taklit şiirlerdir. Yahya Kemal'in sanat hayatında ve şiirinde estetik değerleriyle yer almayan, Osmanlı Türkçesini ve aruzu kullanmak bakımından pratik kazandığı, şiir yazma kabiliyetini geliştirdiği kalem alıştırmaları olarak kabul edilmeleri doğru olacaktır. Yahya Kemal bir sohbetinde bu şiirler için: "O şiirler o kadar eski ve sanatımla alâkasız ki artık benim sayılmazlar. 1908'den sonra yazdığım şiirler bana aittir… Bu Avrupa'da da böyledir. Meselâ Victor Hugo ilk gençlik yıllarında birçok şiirler yazdı. Fakat sonradan onları kendisinin saymadı." Paris'e kaçışından sonra da bir süre günde bu tarzda üç, dört şiir

karalamaya devam eden genç şair, taklit yoluyla bir yere varamayacağını anlamıştır. (H: 67:93-100; Uysal, 2009:18-22)

1.4. Paris Yıllarında Sanat Hayatı ve Batı Edebiyatı Etkisi Altında Şiir Görüşünün Gelişimi

Şair, Temmuz 1903'te, hiç Fransızca bilmediği hâlde, Paris'e gitmiştir. Aynı senenin kışında Paris'te Sâmi Paşazâde Sezâî, Hüseyin Sîret, Abdullah Cevdet ve Abdülhalim Memduh'u tanır. Zamanın bu tanınmış edebiyatçıları genç bir şair olan Ahmet Âgah'ın şiirdeki yeteneğini anlar ve takdir ederler. Şair aynı yıl Paris'te arkadaşlarıyla *Meşveret* gazetesini çıkaran Jön Türklerden Abdullah Cevdet'in önerisiyle Meaux kolejine yazılarak Fransızca öğrenmeye başlamıştır. Burada bir yıl öğrenim gören Yahya Kemal, anılarında Fransızca'yı öğrenmenin kendisini "bir küreden bir küreye geçiş kadar değişti[rdiğini]" söyler. Bundan sonra Ahmet Âgah, Rue des Ecoles'de önce 32 sonra 33 numarada oturmak üzere Quartier Latin'e taşınır ve burada, müdavimleri arasında özellikle sembolist şair ve ressamlar olan, heyecanlı edebiyat sohbetlerinin, tartışmalarının gerçekleştiği Soufflot, le Vachette, Closerie des Lilas gibi kahvelere devam etmeye başlar. Buradaki heyecanlı tartışmalara kulak verir ama genç şairin burada geçen konuşmaları 19 yaşında öğrenmeye başladığı Fransızcası ile ne kadar anlayabildiği tartışma konusudur. Tam olarak anlaması mümkün olmayan bu tartışmalardan edindiği izlenimleri, yoğun okumalarla destekleyerek belli sonuçlara vardığını söylemek daha doğru olacaktır.

1907 yılında şair, "Fransız şiirinin, fikrinin, zevkinin havası içinde balık suda yaşar gibi yaş[amakta]" dır. Yahya Kemal'in hatıralarını esas alacak olsak, şairin Paris'in kültür-sanat yaşantısından üst düzeyde yararlanıyor olduğunu söylememiz gerekirdi. Oysa Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal ile Paris'te birlikte oldukları süreçte daha farklı bir çerçeve çizmektedir. Hisar: "Yahya Kemal, talebe mahallesi olan Quartier

Latin'in hududundan [gerçek anlamda] dışarı çıkmıyordu. Kendisi büyük gezinti mahallerine, operaya, büyük tiyatrolara devam etmez, Sarah Bernhardt, de Max gibi harikûlâdeliklerine hayran olduğumuz sanatkârları görmeye gitmez, bazan da birdenbire bize büyük bir tesir veren yarı müze olmuş, bir Eyüpsultan gibi Versailles'yı ziyaret ettiğimiz günler bize refakat etmezdi." der. Bununla birlikte Yahya Kemal'in ayrılmak istemediği Quartier'in kafelerinin açık, hür bir üniversiteye benzediğini, burada edebiyat ve sanat konuşulduğunu, edebî piyeslerin oynandığını, yerel gazetelerin edebî baş makaleler bastıklarını, doğrudan doğruya edebiyat, tiyatro ve sanat gazeteleri çıktığını, tanınmış yazarların bu kafelerde edebiyata dair konferanslar verdiklerini, sürekli gelen müşterilerin toplantılarının akademi toplantılarına benzediğini yazar ve Yahya Kemal'in Quartier'i terketmek istememesini başka hiçbir şeyi şiire değişmiyor olması ile açıklar. (Hisar, 1979: 169-171)

Yahya Kemal hatıralarında hayatının bu döneminden bahsederken, çok okuduğunu, her gece tiyatroya gittiğini, şiir okuma yarışmalarını kaçırmadığını yazar. Meaux kolejinden döndüğü zaman artık Edebiyât-ı Cedîde şiirini sevmemekte, Hüseyin Sîret'in Paris'te basılan 'Leyâl-i Girîzân'ı gözüne "cılız ve zavallı" görünmektedir. Bu yeni tarz şiir, Ona göre "Fransızca'nın gölgesi, zevksiz, köksüz ve acemîce"dir. Bu sırada ilk defa kendisine Yeni Türkçeyle kendi duygularımızın ifâdesi, hâlis ve samîmî bir şiir nasıl olabilir?" sorusunu sorar ve daha önce olduğu gibi "gelişigüzel yazmaktan kesil[ir]" (H: 101, 102).

Şair 1904 senesinde Paris'e dönüp öğrenci muhiti olmakla birlikte kültür, sanat, edebiyat üzerine konuşulan kafeleriyle de bir entelektüel merkez konumunda olan Quartier Latin'e yerleşmiş ve 1912 yılında Paris'ten ayrılışına kadar burada yaşamıştır.

1904'te Siyasal Bilgiler Okulu (Ecole Libre des Sciences Politiques)'na yazılan şair; Albert Sorel'in tarih ve millet kavramları üzerine düşünmesini sağlayan derslerini takip eder. Tarih görüşünde Camille Jullian'ın "Fransız toprağı bin yıl içinde Fransız

halkını yarattı." biçimindeki cümlesinden etkilenen Yahya Kemal Türklük kavramını 1071'den sonra Anadolu'da tarihsel süreç içerisinde şekillenen, sosyolojik bir kimlik olarak görmeye başlarken sadece siyasal bir bakış kazanmış olmamakta; aynı zamanda, kültür köklerinin de geçmişte aranması ve bu köklerden beslenilerek çağdaş olanın kurulması fikrini edebiyat sahası, dolayısıyla sanat hayatı için de geçerli kılmaktadır.

Yahya Kemal, hiçbir zaman mezun olamadığı Siyasal Bilgiler Okulu'ndan çok; yeni muhitindeki kafelerde süren edebiyat ve şiir sohbetlerine ilgi göstermiştir. Özellikle Vachette Kahvesi dönemin önemli şairlerinin uğrak yeridir. Burada Picasso ve Matisse'yi, Apollinaire gibi önceki neslin edebiyatçılarını burada tanıyan şair, Jean Moreas'ın şiir sohbetlerini dinler. Bu döneminde Heredia'nın *Trophées*'sini, Verlaine ve Baudelaire'i de keşfetmiştir. Montagu'nun çevirisinden Shakespeare'in başlıca dramlarını okur, Gustave Flaubert'in *Salammbô*'su ilgisini çeker (H: 103).

Victor Hugo'yu, Theophile Gautier'yi ve De Banville'i okuyup sevmiş, Charles Baudelaire'in *Şer Çiçekleri* adlı kitabındaki şiirlerin çoğunu ezberleyecek; çocukluğunun, gençliğinin geçtiği yerleri, öldüğü hastaneyi ve kabrini görmeye gidecek kadar etkisinde kalmıştır. (H: 7) Fakat bu etkilenimlerden Yahya Kemal anılarında yazdığı için haberdâr olmaktayız; şiirlerine yansıyan böyle bir Baudelairyen etki söz konusu değildir. Metinler üzerinden tespit edebileceğimiz etkinin daha çok Verlaine ve Heredia etkisi olduğunu söylemek mümkündür.

Yahya Kemal bu döneminde özellikle Paul Verlaine'in şiirleri üzerinde dikkatle durmuş, okumaları neticesinde âdeta "Verlaine'i yakından tanır bir hâle" gelmiştir. Yahya Kemal anılarında, "Verlaine'i bu kadar derin okurken, sanatça ondan bambaşka bir vadîde dolaşmakta" olduğunu bu sırada yeni bir "Türk Destanı" yazmaya niyetlendiğini (H: 103) söyler. Bununla birlikte, Yahya Kemal'in bütünüyle başka bir "vadi"de gezdiğine katılmak mümkün değildir. Zira şair, Mallarmé'nin, şiir sanatını öğrenmek isteyen gençlere Verlaine'in *Fetes Galantes* adlı eserini tavsiye etmesi, Verlaine yönelmesini

sağlamıştır. Beyatlı, *Fetes Galantes*'in ilhamıyla, İstanbul'da saray çevresinde gelişen sanat ve estetiğin doruğu olarak gördüğü ve Lâle Devri olarak adlandırdığı III. Ahmet (1703-1730) devrinin şiir ve hayâl zevkini yansıtan şiirlerini kaleme almaya başlamıştır. Fuat Bayramoğlu, şairle yaptığı bir sohbetinde, Yahya Kemal'in tarihî atmosferde şiirler yazmaya yönelmesinde Verlaine'in etkisinden bahsettiğini; "Onun ünlü *Fetes Galantes* adlı eserini okuduktan sonra bu görkemli sahneleri Türkçe yazsam, Türk tarihini böyle anlatsam nasıl olur" düşüncesiyle bu doğrultuda ilk olarak 'Sene 1140' adlı şiirini yazdığını bildirir (Parlatır, 1992:301-310).

Böylece Yahya Kemal, 'Şark Dilleri Mektebi'nin kütüphanesinde, eski edebiyatımıza ait divanları, 'Batılı gözüyle' okuyacak, klasiklerden beslenen Fransız şairlerinin başarısından esinlenerek, kendi klasiklerine dönecektir.

Yahya Kemal, Nihad Sami Banarlı ile gerçekleştirdiği bir sohbetinde ise, *Fetes Galantes*'i nasıl alımladığını ve kendisi için önemini dile getirir. Buna göre, Verlaine bu eserinde XVIII. asır Versailles'ının ve Versailles parkındaki şatoların güzelliklerini, asâletini, bu ortamda yaşanan aşkları XVIII. asır Fransızcası ile hatta sarayda konuşulan dille şiirselleştirmektedir. Bunun üzerine Yahya Kemal Paris'teki Şark Dilleri Mektebi''ne koşar, Arapça ve Farsçasını ilerletip Divan şiirini okuyup anlamanın yollarını araştırır. Böylece tıpkı Verlaine'in yaptığı gibi tarihinin ince zevklerini klasik şiirin olanaklarından yararlanarak işleyebileceği çağdaş bir yeni Türk şiiri oluşturmanın peşine düşer (Banarlı, 1997: 98-99).

Özmen, Yahya Kemal'in şiirindeki Fransız şiiri etkisini tartıştığı yazısında: "Yahya Kemal'in bir dizi paradoks içinde bir şairden diğerine geçerken, ne derece özgün metinlere nüfuz edebildiğini; edindiği bilgilerin özümseyici okumalardan mı, yoksa kahvehane sohbetlerinden, duyduklarından, aldığı notlardan mı geldiğini" Sorgular.

Özmen Yahya Kemal'in *Fetes Galantes*'i doğru anlamamış olduğunu, şairin şiirine yeni bir yönelim kazandıran tespitlerinin temelde hatalı bir yorumdan doğduğunu

söyler. Daha önce dillendirdiğimiz gibi Yahya Kemal, *Fetes Galantes*'deki şiirlerin "Konu ettikleri devrin dili ile, 18. asırda sarayda konuşulan asîl lisânla, bir nevi teşrîfat lisânıyla" yazılmış olduğunu ifade eder ve bu tarz bir biçim-içerik örtüşmesini Türk şiirinde uygulamak düşüncesiyle Şark Dilleri Mektebi'nde araştırmalar yapar; Verlaine'in yaptığı gibi eski şiire nüfûz edecek tarzda mısraları kurabilecek dili edinmeye çalışır. Özmen'e göre *Fetes Galantes*'in 18. yüzyıl diliyle, sarayın ince lisanıyla yazılması söz konusu değildir: "Bir kez, '18. asır Fransızcası' diye adlandırılabilecek özel bir Fransızca yoktur. (...) 17. yüzyıldan itibaren konuşulan dil, bugün de konuşulan Modern Fransızca'dır. 'Sarayda konuşulan asîl lisan', 'bir nevi teşrifat lisanı' konusunda söyleyebileceğimiz tek şey, böyle bir lisanın varlığından Fransız dilcilerin haberli olmadıklarıdır. Kaldı ki Verlaine'in şiirlerinde böyle bir lisanın izi de yoktur. Eğer Yahya Kemal (...) Verlaine'in kullandığı değişik imgeleri, aktarmaları, benzetmelei, kullandığı kimi özel sözcükleri, kimi farklı ve incelikli söyleyiş özelliklerini, duyguların örtülü anlatımını 'lisan' olarak algılıyorsa, bunun temellendirilebilir bir yanı olmadığı ortadadır; bu olsa olsa bir 'biçem'dir, yani söyleyiş biçimi, özelliğidir; yoksa '18. asır Fransızcası' değildir. Mallarme'nin, şiire ilgi duyan gençleri Verlaine'in bu eserini okumaya davet ederkenki amacı, şairin bu kitapçığında ulaştığı teknik olgunluk ve mükemmeliyete dikket çekmek içindi. (...) Oysa Yahya Kemal, Verlaine'in geçmişe, 18. asra, kendi klasik ulusal kültür değerlerine dönerek 'gerçek şiir'i bulduğuna nasılsa kendisini bir kez inandırmıştı. (...)" Der ve Yahya Kemal'i "Hindistan Yolu" bulacağı umuduyla Amerika kıtasını, "Yeni Dünya"yı keşfeden Kolomb'a benzetir (Özmen, 2016: 147-154).

Yahya Kemal'in *Fetes Galantes* üzerindeki yorumunun doğru ya da yanlış olduğunu tartışmak; "doğru yorum"un neliğini tartışmayı gerektiriyor; bunu inceleme konumuz itibariyle anlamlı bulmuyoruz, fakat bu yorum 'aşırı' da olsa, Beyatlı, Fransa'daki sanat hayatı süresince edindiği tecrübe ve inanışlarla, klasiklerden beslenen ve klasiği doğasına uygun bir biçimle modernize eden şairlerin kalıcı ve başarılı eser

verdiği neticesine varmıştı. Bu bakımdan *Fetes Galantes* için zihninde oluşturduğu algının onu, sonuç olarak, yanlış noktaya değil; varmak istediği noktaya ulaştırdığını, Yahya Kemal'in kanılarını uygun yorumla temellendirdiğini ve bunun sanat ediminin doğasına aykırı olmadığını söylemek mümkündür. Zira sanat eseri doğal olarak izlenimsel bir zemin üzerine kurulan bir kırılma, eğip bükme yeniden biçimlendirmedir.

Yahya Kemal, anılarında, hayatının bu evresinde "kuyumcu kudretiyle işlediği yüz yirmi kadar sonesi ile bir iki uzun manzume sahibi" olan Jose Maria de Heredia'ya – Qartier Latin'de 'köhnemiş' kabul edilmesine rağmen- heyecanla bağlanmış olduğunu dile getirir ve bunu kendisi için büyük bir şans olarak görür. Zira Yahya Kemal, Heredia'yı severken eski Yunan ve Lâtin şiirinin zevkine varır ve "öteden beri aradığı yeni Türkçe'nin yanına yaklaştığının" farkına varır. Aradığı Türkçe, "çok gecikmiş, klasik bir sanatkâr olan Heredia"nın şiirinde kullandığı, "Yunan ve Lâtin şiirindeki beyaz lisan gibi" bir dildir ve eski şairlerimizin mısra-ı berceste'lerindeki "hikmet" de bundan kaynaklanmakta, bu mısraların güzelliği klasik lîsanın içinde olabildiğince duru bir Türkçe ile yazılmalarından gelmektedir (H: 107-110).

Böylece Yahya Kemal sanat hayatının Paris'te geçen arayış yıllarında kendi şiir dilini keşfedip olgunlaştırmaya çalışırken, yeni Türk şiirinin de kapısını aralamaktadır. Şair, saf şiirin taklitten uzak, klasik söyleyiş özelliklerinden yararlanan bir dil ve deyiş sanatı olduğunu, vezin ve kâfiyeden başka, kelimelerin istifinden doğan bir iç âhengin önemini ve kelimelerin seçildiği düzlemin "Sophokles'in Yunancası ve Tacite'in Lâtincesi gibi saf bir asıl Türkçe" olması gerektiği yolundaki görüşlerini geliştirir ve uygulamalarda bulunur. Yahya Kemal, 1908-1918 yılları arasında "'Mâhurdan Gazel', 'Sene 1140', 'Şerefâbâd' başta olmak üzere 'eski dil'li gâzellerini ve 'Akıncı', 'Mohaç Türküsü', 'Mehlika Sultan', 'Nazar' gibi konuşulan güncel Türkçe'yi benimsediği şiirlerini yazıp 'dinlendirme' dönemine girer." (Uysal, 2009: 23).

1.5. Kullandığı Takma Adlar

Yahya Kemal, şiir ile adım attığı sanat hayatının ilk günlerinden, Yahya Kemal olarak biline geldiği yazınsal hayatının olgunluk zamanlarına dek bir kaç farklı imza kullanmıştır.

Şair, Selanik İdadisi'nde okurken şiirle iştigâl ettiğini; "Esrâr" mahlasıyla yazdığı şiirleri bütün talebenin bildiğini, hatıralarında dile getirmiştir. (H: 100). Yayımlanan ilk şiiri olan "Hatıra"yı *Musevver Terakkî* dergisinde doğum adı olan 'Ahmet Âgah' imzasıyla yayımladıktan sonra, İstanbul günlerinde, başka dergiler ile de bağlantı kurmuş ve şiir yayımlamaya devam etmiştir. 'Ahmet Âgah' adı, 'Yahya Kemal' e evrilirken şairin 'Âgah Kemal' imzasını kullanmaya başladığı görülür. Âlim Kahraman, 24 Temmuz 1902'de *Malumât;* 1 Eylül 1902'de ise *İrtikâ* dergilerinde yayımlanan iki şiirinde kullandığı bu imzada 'Kemal' adının tercih edilmiş olmasını, "Kemal, (...), aydın zümre arasında mevcut olan bir hassasiyeti karşılıyordu ve doğrudan doğruya Namık Kemal'in karizmatik kimliğine göndermede bulunuyordu." (Kahraman, 2013: 59). Biçiminde açıklamaktadır. Bununla birlikte, 'Âgah Kemal' adıyla imzaladığı şiirlerden biri II. Abdülhamid'in tahta geçişinin yıl dönümü için yazılmış bir cülusiye niteliğindedir. Bu bakımdan şairin bu ismi benimsemesinde Namık Kemal'in aydınlar arasında benimsenmiş kimliğinin etkisi varsa da bu, geriye itilmiş, protestan çizgilerini yitirmiş bir etki olsa gerektir.

Şair, 'Yahya Kemal' adını kullanmaya başlamasını ise, "Vaktiyle bir gazetede yazılar yazıyordum. Birgün bir başmakale yazmam icap etti. Yahya Kemal diye imza attım. Bunun üzerine ismim Yahya Kemal olup çıktı." (Kahraman, 2013: 58-61) sözleriyle açıklar. Kardeşi Reşat Beyatlı'ya göre ise şair, Paris'e kaçarken, kimliğini saklamak üzere (Ayvazoğlu, 2013: 15) bu ismi kullanmıştır. Reşat Beyatlı'nın bu iddiasını doğrulayan bir veri, Paris'te Vachette kahvesinin garsonunun Yahya Kemal adını kullanarak şaire söylediği "Le poete Yahya Kemal/ Est un formidable animal!"

biçimindeki beyittir (Hisar, 1979: 174). Bununla birlikte Paris'ten babasına gönderdiği kartları 'Â. Kemal' ve 'Âgah Kemal' biçiminde imzalamaktadır. 'Yahya Kemal' adını ise ilk defâ, 12 Temmuz 1330 (25 Temmuz 1914) *Peyam* gazetesinde "Bir Fikir" başlıklı yazısında kullanmıştır. Ayrıca *Peyam* gazetesinin edebî eki olan *Peyâm-ı Edebî*'deki yazılarında "Süleyman Sâdi" takma adını ve "***" işaretini de kullanmıştır (Ayvazoğlu, 2013: 15; 456). Bazen de 'Süleyman Sâdi' ye atfen 'S.S.' kısaltmasını kullanmış; imzasız yazılar da yazmıştır (Hisar, 1979: 229).

1.6. İstanbul'a Dönüşünden Sonraki Sanat Hayatı

1.6.1. Nev-Yunânîlik Devresi

Yahya Kemal'in daha sonra Nev-yunânîlik biçiminde gelişecek olan sanatsal eğilimi, Paris yıllarına, "Avrupa'nın klâsikleri ve romantikleri ne vücûda getirmişse onda sıkı bir inbikten geçirilmiş hâldeydi" sözleriyle betimlediği Heredia'yı tanıdığı ve sevdiği 1907 yılına uzanmaktadır. Yahya Kemal, "çok gecikmiş, klâsik bir santkârdı" dediği Heredia'yı severken eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini alır ve şiirini üzerine kurmak istediği yeni Türkçe'nin tıpkı eski Yunan ve Latin şiirinde olduğu gibi duru, çetrefilsiz ve akıcı, şairin deyişiyle, "beyaz lisan" gibi bir dil olduğuna karar verir. Divan şairlerinden kalan, mısra-ı berceste denilen dizeler tam da bu nedenle 'berceste'dirler: Duru bir Türkçe ile yazıldıkları, klasik dilin içinde sadeliği ve ahengi yakalayabildikleri için. Böylece Yahya Kemal, "Yeni Türkçeyi, eski Latin ve Yunan şiirinin tâ yanı başında görmeğe başla[r ve] asıl Türkçe [gözüne] Sophokles'in Yunancası ve Tacite'in Latincesi gibi saf görünü[r]." (H: 110).

Yahya Kemal bu bakış açısıyla iki ayrı önermede bulunmuş olmaktaydı. Birincisi 'yeni Türkçe'nin, bizim klasiğimiz olan Divan edebiyatının asırları içinde, iyi şairlerin elinde incelmiş ve değer kazanmış bir enstrüman olarak, bâzen görünüp bâzen kaybolsa da hep bulunduğu ve bir damar olarak tarih içindeki akışını sürdürdüğü önermesidir.

İkincisi ise yeni Türkçe'nin asırları tutan bu kesintisiz varoluşuyla eski Yunan ve Latin şiirine uzandığı, Akdeniz havzasının ortak gözesinden beslendiği önermesidir ki bu ikincisi Yahya Kemal'in, İstanbul'a döndükten hemen sonra 1912-1914 yılları arasında Yakup Kadri ile geliştirmeye çalışacağı Akdeniz Medeniyet Havzası (Bahr-i sefîd havza-i medeniyeti) edebiyatının temelini atar. Bu noktada not düşmek isteriz ki şair, kısa bir süre sonra ilk önermesi üzerine yoğunlaşmış, sosyolojik bir vaka olarak gördüğü Türk kültür ve medeniyetinin Anadolu'da, Selçuklu ve Osmanlı asırlarında geliştiği ve Avrupalı çağdaş şairlerin modern şiiri kendi klasiklerinden beslenerek oluşturdukları gibi; bizim de Osmanlı Devleti'nin yükselme devrinde doruk noktaya ulaşmış olan Divan şiirinden beslenebileceğimiz görüşünde karar kılmıştır. Üstelik, daha sonraki yıllarda ulus toplum bilinci ve çağın pozitivist, realist ideolojik bakış açısına koşut biçimde, devrim niteliğindeki bir varoluş hamlesiyle kurulacak olan yeni Türk Cumhuriyetinin ümmet toplumu ve siyasi bir erk olarak Osmanlı Devletini simgeleyebilecek, bunlara hayat kazandırabilecek her türlü kültürel öğeyi yok kabûl etmesine ve bu dolayımda divan şiirinin ve ondan yeni şiir ve edebiyata aktarılabilecek zenginliğin de yeni Türk Cumhuriyetinin entelijansiyesı tarafından reddedilmesine rağmen; Yahya Kemal moderni klasik içinden kavramak yolunu tutacaktır.

Yahya Kemal modern Türk şiirinin en önemli kurucularındandır derken onun modernin kuruluşundaki buhranlı, 'maziperestlik' suçlamasıyla baskı altına alınmış sanatsal üretim sürecini; modernin aydın rasyonalizmi ve romantizm arasındaki gerilimli inşâ sürecinin işçiliğini yapmış olmasını kastediyor olmalıyız. Yahya Kemal'in bahsettiğimiz ilk önermesi üzerine düştüğümüz bu notu daha sonra açımlamak niyetiyle bir kenara bırakarak Akdeniz Medeniyeti Havzası görüşünden doğan Nev-Yunânîlik eğilimine dönelim.

Yahya Kemal, İstanbul'a döndükten hemen sonra tanıştığı, Lâtin ve eski Yunan edebiyatlarına Anatole France'ı okuyarak ilgi duymaya başlamış yeni yazarlardan olan

Yakup Kadri ile bu edebî fikir üzerine yoğunlaşır. Yahya Kemal girdikleri bu yol için "yeni bir çığır açmaya heveslenmiştik" (ED: 20) der. Yahya Kemal'in, bu hevesin dayandığı fikrî arka planı nasıl temellendirdiğini Yakup Kadri hatıralarında aktarmıştır. Buna göre şair Türk milletini Asyalı ya da Doğulu değil; Akdenizli olarak kabûl etmektedir. Bugünkü medeniyet Akdeniz havzasında doğmuştur. Akdeniz "bütün insanî değerlerin eritilip süzüldüğü bir pota"dır ve bu Akdeniz mucizesi, Yunanlılar'a mâl edilemez. Bugün Batılılar tarafından Yunanlılara mâl edilen bu "fikir, sanat ve medeniyet unsurlarında, Mısırlılar başta olmak üzere, Akdeniz kıyılarına yerleşmiş bütün milliyetlerin payı vardır." Böylece Yahya Kemal, "Hâlâ Acem mukallitliğinden kendini kurtaramayan Osmanlı şiirine yeni bir istikamet ve yeni bir ideal vermek lüzumundan söz aç[ar]." (Kahraman, 2013: 143-145). Dolayısıyla Yahya Kemal, Avrupa'da eski Yunan ve Latin kültür ve edebiyatlarının neo-klasik bir anlayışla modernize edilerek modern bir edebiyatın ortaya çıkarılmasından yola çıktı ve Akdeniz havzası medeniyetlerinden biri olmamız nedeniyle bizim de eski Yunan'a varis olduğumuz ve modern edebiyatı bu temelle oluşturabileceğimiz fikrini savundu. Avrupalılar tarafından Yunanlılara mâl edilmiş olsa da aslında eski Yunan'ın sanat ve medeniyetinde Akdeniz kıyılarına yerleşmiş bütün kavimlerin, Eflâtun'un, "Akdeniz'in etrafında, bir havuzun kenarlarındaki kurbağalara" benzettiği tüm "medenîler"in, (Ayvazoğlu, 1985: 28) payı vardır.

Yahya Kemal, Nev-Yunânîlik yıllarını, 1949'da Hasan Âli Yücel'e de anlatmış ve o yıllarda Modern Türk edebiyatı'nın Avrupa'ya yöneldiğini; ancak rol modelin Fransızların son şiiri ve son nesri olduğunu, bunun ise kâfi olamayacağını, Avrupa'yı anlamak için coğrafyaca ve kısmen de medeniyetçe varisi olduğumuz Yunan'a dönmek gerektiğini düşündüğünü bu yolda Yakup Kadri ile uzlaştıklarını aktarmıştır (Gariper, 2008: 116 akt. Yücel, 1957: 255-256). Beyatlı şöyle der: "[Yakup Kadri ile] İkimiz bir hülyaya kapıldık: İran'dan Yunan'a geçmek. Eski edebiyatın mihrâkı, İrandı. Geç

olmakla beraber Yunan klasiklerine dönecektik. Nazariye şuydu: Modern edebiyatımız, gerçi Avrupa'ya dönmüştü; fakat bu model, Fransızların son şiiri ve son nesri idi. Bu kâfi olamazdı. Bütün Avrupa'yı anlamak için ancak Yunanlılardan başlamak lâzımdı. Biz coğrafyaca, kısmen de medeniyetçe Yunanlıların vârisiyiz. Bu verasete din, mânî olmuştur. Bu hâl, 1850-1860 senelerine kadar sürmüştür." (Yücel, 1989: 255).

Yahya Kemal, nev-yunânîlik düşüncesi çerçevesinde, Heredia'nın *Trophees* adlı eserindeki sonelerin ve daha sonra Moreas'ın da etkisiyle, bir Akdeniz havzası medeniyeti olarak bizim de köklerimizde yattığını düşündüğü Greko-Latin'e yönelmiş ve bu doğrultuda 'Havza' adlı bir dergi çıkarmayı düşünmüştür. Bu yolla İran'ın süslü edebî dilinden; Yunan'ın "sobre ve beyaz lisanına, sağlam ve oturaklı cümlesine" geçilecektir. Bu çerçevedeki fikirlerini destek bulmak umuduyla Rıza Tevfik ve Cenap Şahabettin'e açan iki şair umduklarını bulamamışlar, *Havza* dergisini çıkarmaktan vazgeçmiş; fakat fikirlerini Ali Kemal'in 1913 yılında çıkarmaya başladığı Peyam'ın edebî ekinde anlatmışlardır. Yahya Kemal'in açıkladığımız bu Helenistik görüşleri çerçevesinde 1914 yılında seri hâlinde yazdığı "Çamlar Altında Musahabe"leri Süleyman Sadi imzasıyla bu edebî ekte çıkmıştır. Bu yazılarda yarı mitolojik, hayâlî bir atmosfer içinde resmedilen İstanbul, Helenistik bir bakışla yeniden kurulmuş gibidir. Yahya Kemal "Sicilya Kızları", "Bergama Heykeltıraşları" ve yarım kalmış olan "Biblos Kadınları" adlı şiirleri de aynı havayı oluşturacak biçimde yazar. Mehmed Tevfik Paşa'nın 1913 yılında tamamlanan *Esâtîr-i Yunaniyan* adlı eseri üzerine aynı süreli yayında yazdığı "Bir Kitâb-ı Esâtîr" (13 Nisan 1914) adlı yazısı ise Nev- Yunânîliğin bildirisi olarak okunabilir. Yahya Kemal yazısında, atalarımızın Asya medeniyetine bağlı kaldıklarını; oysa insanlık tarihinin doğduğu yerin Akdeniz havzası olduğunu söyler. Yunan mitolojisi ise destan, trajedi ve şiirin kaynağıdır ve evrenseldir.

Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin bu yeni sanatsal eğilimleri, farklı tepkiler almıştır. Tevfik Fikret ve Ziya Gökalp olumlu yaklaşırken bu arayış başta Millî edebiyat

mensubu edebiyatçıların bir kısmı tarafından eleştirilir. Ömer Seyfettin, 30 Mayıs 1914 tarihli *Tanin* gazetesinde "Boykototaj Düşmanı" adlı hikâyesinde ima yoluyla Yahya Kemal ve Yakup Kadri'yi Yunan donanmasına iane toplamakla suçlar ve hicveder. Bununla birlikte Ömer Seyfettin bundan bir kaç yıl sonra 1919 yılında *Türk Kadını* dergisinde çıkan bir yazısında, "Sanatın sırrı Yunan- Latin klasikleridir. Sadelik, saflık, samimîlik, vuzuh bu büyük eserlerde esastır. (...) mukaddes bir kitap gibi Homer[ors'un *İlyada ve Odesa*'sını] okumalısınız." (Gariper, 2008: 123) diyecektir. Daha önce Yahya Kemal'e yönelttiği ağır eleştiriler ise edebî bir yönelimin/ürünün siyasi atmosferin durumuna göre ve güdülen siyasetin ölçültleriyle övülmesi ya da yerilmesi tavrının bir örneği olarak Türk kültür ve edebiyat tarihindeki yerini alır.

Yahya Kemal, kısa bir zaman sonra bu görüşten uzaklaşmış, *Peyam* gazetesinin o günlerde kapatılması, şairin "sessizliğe gömülmesi için vesile olmuş"tur. Daha sonra "gençlik harareti ile" girdiğini söylediği bu yoldan I. Dünya Savaşı'nın Türk münevverlerini millî ve yerli bir duruşa davet eden atmosferi içinde uzaklaşmış ve Osmanlı Devleti'nin görkemli dönemleri ile Klasik edebiyatımız olarak kabûl ettiği Divan şiirine, modern şiiri besleyecek kurucu kaynaklar olarak yönelmiştir. Yahya Kemal, eski Yunan ve Latin edebiyatlarından "sobre ve beyaz lisan" ile, "sağlam ve oturaklı cümle" oluşturmak fikrini damıtmış; eski Yunan atmosferini yaşatan içerikten ise tamamen uzaklaşmıştır.

1.6.2. Modern Şiiri Kurgulamada Türk Tarihine ve Klasik Edebiyatın Olanaklarına Yönelişi

Yahya Kemal'in Nev-Yunânîlik deneyimi, Balkan Savaşları ve 1. Dünya Savaşı'nın kara gölgeleri altında, edebiyatın güdülen siyasetlerin metaforu olarak algılanıp değerlendirildiği bir ortamda, ait olduğu yeri bulamamış bir puzzle parçasını andırıyor; dahası iddiacılarını dönemin gergin siyasi ortamında 'Yunancı' gibi gösteren

tehlikeli yorumlara da neden oluyordu. Bununla birlikte Nev- Yunânîlik eğilimi Yahya Kemal'in yeni Türk şiirini kurgulama, onun dilini arayıp bulma sürecinin önemli bir aşamasını oluşturuyordu. Daha önce dile getirdiğimiz gibi şair, Heredia'nın şiirinden yola çıkarak eski Yunan ve Latin şiirinin diline gitmiş, onun arınmış duru anlatımını beyaz lisan olarak adlandırmış ve bu lisanın bizim klasik edebiyatımızdaki mısra-ı bercestelerdeki dil olduğunu ifade etmiştir. Aranılacak dil, kendini şiir sanatında ritmin varlığı ile belli eden, bir musiki cümlesini mısra hâline getiren 'asıl Türkçe'dir. Böylece Yahya Kemal, "Türkçe'nin 'Yunan sanatı gibi beyaz ve çıplak olan güzelliğini' Türkçe'de bulacak yolu denemeye koyulur," (Özmen, 2016: 135); antik eserlerle ilgilenip Havza medeniyetinin ruhunu arar ve antik Yunan şiirinin edasını aruzla ve asıl Türkçe ile oluşturmaya çalışır. Böylece Yahya Kemal, ritmi lisan haline getiren, konuşulan Türkçe'nin aruzla mısra hâline geldiği şiiri bulmaya çabalar. Nev-Yunânîlik eğiliminin Yahya Kemal'i getirdiği nokta işte tam da budur: Modern Türk şiiri, gelişmiş ve üstün olan edebî tarihsel birikimden –Akdeniz havzası medeniyeti görüşünden yola çıkıldığında eski Yunan'dan- beslenecek, duru bir dil ve ritim –derûnî ahenk- ile yazılacaktır.

Yahya Kemal çok geçmeden besleneceği edebî tarihsel birikimin adresinin Osmanlı- Türk düşünce dünyası ve klasik şiiri olduğuna kanaat getirmiştir.

Yahya Kemal'in doğu-batı sorunsalı karşısında, eşitlikçi konumlanışı, yerli değerleri gözardı etmeden; üstelik onlardan beslenerek şiirde neo-klasik bir açılım gerçekleştirmeye yönelmesi ve düz yazılarıyla da yerli bir duruş içinde bulunması bir realitedir. Bu bakımdan Yahya Kemal'in edebiyatçı kimliğiyle, bir estet olarak şiir planında; bir aydın-siyasetçi-düşünür olarak ise nesir planında yerli, çağdaş bir senteze ulaştığı görülmektedir.

Yahya Kemal, bu süreçte, yayımlamamış olduğu; ancak mısraları kulaktan kulağa yayılan Nev-Yunânî deneylerinden sonra yerli kaynaklara dönmüş; Avrupa'da, "Yunan ve Roma kültür birikiminin Rönesans ve Aydınlanma düşüncesi üzerinden eklemlenerek

20. yüzyıla kadar süreklilik izlediği" (Özmen, 2016: 136), Modern Fransız şiirinin başarılı ürünlerinin de doğal bir akışla kendi klasikleri olan bu Avrupa klasiğinden beslendiği gibi; Yahya Kemal de –Avrupa klasiklerini Havza düşüncesi üzerinden kendimize mâl etmek gayretinden vazgeçip- modern Türk şiirini Osmanlı'nın görkemli devirleri ve incelmiş Divan şiiri örneklerinden yola çıkarak kurgulama yoluna girmiştir. Bu bakımdan Nev- Yunânîliğin, Yahya Kemal'i modernin kurulup-çatılması yoluna çıkaran önemli bir patika işlevi gördüğü söylenmelidir.

Yahya Kemal'in edebî deney ve araştırmaları sürerken, Balkan Savaşları sonrası Türkçülük, İstanbul'da dernekler, yurtlar, dergilerle heycanlı bir sene yaşamaktadır. Yahya Kemal, tüm bu hareketlere uzak yaşadığını, hatta bazı gençler tarafından Türkçülüğe muhalif olarak görüldüğünü aktarır. Bu görüş bize, Yahya Kemal'in Nev-Yunânîlik eğiliminin tamamen edebî amaçlar taşıdığının; bir estet olarak modern şiirin dilini araştırıyor olduğunun anlaşılamadığını -ya da pek az kişi tarafından anlaşıldığını diyelim- ifâde eder. Bununla birlikte, Yahya Kemal Yusuf Akçura'dan iltifat almakta; İstanbul'a döndüğü ilk günlerde tanıştığı Ziya Gökalp tarafından da beğenilmekte ve mısraları gençlere örnek olarak gösterilmektedir. Ziya Gökalp'in *Türkçülüğün Esasları*'nda Klasik bir Türk edebiyatı oluşturabilmemiz için, "eski Yunan ve Latin edebiyatlarına kadar çıkmamız, onların meziyetlerini almamız ve bunu kendi bünyemize uydurmamız lâzım gelir." (Ayvazoğlu, 1985: 58) biçimindeki sözleri dikkate alınacak olursa, Gökalp'in Yahya Kemal'in oluşturmaya çalıştığı şiiri takdîr edişi anlaşılacaktır. Yahya Kemal bu sırada Dârülfünun'da tarih ve edebiyat hocalığına getirilmesini *Siyâsî ve Edebî Portreler* adlı yapıtta derlenen yazılarında iki ayrı yerde: "Ziya Gökalp bu teveccühünü, hiç görüşmediğimiz hâlde, Dârülfünun Müderrisliği'ne intihâb edildiğim sırada tekrar gösterdi" ve "[Dârülfünûn müderrisliğine] intihâb edilmemde Ziya Gökalp'in reyi hayli müessir olmuştu." (SEP: 13; 35), diyerek açıklar. Yahya Kemal bu

üniversitede 12 Ekim 1913-14 Ekim 1915 yılları arasında iki yıl hocalık yapmıştır. (Yetiş, 1998: 150)

Böylece Ziya Gökalp ile görüşmeye başlayan ve Büyükada'da yaşamakta olan Yahya Kemal, 1916 yazını geçirmek üzere Ziya Gökalp'i de ailesi ile beraber Büyükada'ya gelmeye râzı eder. Bu, Büyükada'da "muayyen kafalardan bir muhîtin" kurulmasının da başlangıcı olmuştur. Ziya Gökalp, cuma günleri verdiği yemek dâvetlerine "Ağaoğlu Ahmed'i, Hamdullah Suphi'yi, Celâl Sahir'i, Köprülüzade Fuad'ı Necmeddin Sadık'ı, Halim Sabit'i" çağırmakta ve bu toplantılar "fikirlerin meydan muhârebesi gibi bir şey ol[makta]" dır. Aynı zamanda Yat Kulübü de bu toplantılara ev sahipliği yapar. Sonraki bahar, Ziya Gökalp Büyük Ada'ya ailesiyle gelirken; "millî fikirlerin başında çalışan diğer arkadaşlar[ı] da aileleriyle berâber sürükle[r]." Burada oluşan sohbet ortamının saatlerce sürdüğünü, esâsta anlaşan bu milliyetçi vatanperverlerin görüş ayrılıkları da yaşadıklarını, Ziya Gökalp'in arada herhangi birini "parmağına dolayıp kızdır[dığını], tasniflerin ağı içine al[dığını]" söyler ve "bu saatler en eğlenceli saatlerimiz olurdu" diye ekler. Yahya Kemal, tatlı bir atışma biçiminde gerçekleşen –daha sonra bu bağlamdan koparılıp sert bir tartışmaymış gibi sunulan- şu anısını aktarır:

"Bana tarîz etmek istediği bir gün, kafamı tarihin zevklerine kaptırdığımı vesîle bulmuş:

Harâbîsin harâbâtî değilsin!
Gözün mâzîdedir âtî değilsin!

Demişti. İrticâl dedikleri nâdir tesâdüfün sevkiyle, ben de kendisine demiştim ki:

Ne harâbî ne harâbâtîyim,
Kökü mâzîde olan âtîyim.

Bu mevzun muhâveremizin zemînini bir türlü unutmamış, beni mağlub edinceye kadar tâzelemiş, devâm etmişti." (SEP: 11-16).

Büyükada'da oluşan ve Ziya Gökalp'in etrafında halkalanan bu çevre zamanla bir dergi çıkarmaya karar vermiştir. Yahya Kemal "*Mecmua*" adını önermiş, Ziya Gökalp'in katkısıyla derginin adı *Yeni Mecmua* olarak belirlenmiştir. Her türlü siyâsetten uzak, bağımsız bir dergi oluşturmak hayâli ile çıkan dergi, maddî imkânsızlıkları aşamamış ve "merkez-i umûmî âzâsından Tâlât Bey'in maddî işleri üstüne almak fakat yazı ve fikir bakımından tamamıyla özgür bırakmak teklifini kabul etmiştir. Böylece dergi hükümetin desteği ile çıkmaya başlamış, "Talât Bey, *Yeni Mecmua*'nın idaresini eline almış, büyütmüş, güzelleştirmiş ve bu sûrette [dergi] Türk edebiyatına hizmet etmiş"tir. Yahya Kemal'e göre "Yeni Mecmua katî bir rengi ve fârikası olan bir mecmûa olduğu için, memleketin en taze ve en yeni edebiyatını topladığı için, muntazam ve iyi çıktığı için muvaffakiyyet kazanmış"tır (SEP 1968: 18). Yahya Kemal'in Nev-Yunânîlik eğilimini geride bırakıp, İstanbul'a döndükten altı sene sonra 1918 yılında *Bulunmuş Sayfalar* üst başlığıyla yayınladığı ilk şiirleri de burada çıkmıştır. Daha çok klasik şiirimize atıfta bulunan bu şiirler 'Bir Sâki', 'Mahurdan Gazel', 'Tahmis-i Manzume-i Hümayun', 'Şerefâbâd', 'Nazar', 'Şarkı' (Dün kah...), 'Şarkı' (Şen şar...), 'Telâki', 'Abdülhak Hâmid'e Gazel', 'Özleyen' adlı şiirlerdir (Kahraman, 2013: 180; Uysal 2009: 24). Bununla birlikte, 'Tahmis-i Manzume-i Hümayun'un ilk şekli Tasvir-*i Efkâr* (nr.1181, 2 Ekim 1916)'da yayınlanmıştır (Kahraman, 2013: 155).

Yahya Kemal, İstanbul'a dönüşünden sonra 1918'den 1958 yılına değin sanatını yansıtan ve yapılandıran şiirleriyle kırk yıl boyunca okuyucuya ulaşmıştır. Sermet Sami Uysal, şairin 1918-1958 yılları arasında yayımladığı olgunluk dönemi şiirlerini yayın ve yıl bilgisi ile kronolojik olarak listelemiş; aynı zamanda şairin ölümünden sonra, şiir kitaplarında ilk kez yayınlanan şiirlerinin isim listesini de Selçuk Çıkla'nın çalışmasına (Çıkla: 2008) dayanarak vermiştir (Uysal, 2009: 24-37).

Yahya Kemal'in yıllara göre şiirinin yayınlanışındaki dağılıma bakıldığında 1918 ve 1919 yıllarında yaptığı, iyiden iyiye tanınmasını sağlayan, çoğu *Yeni Mecmua*'da

yayınlanan şiirlerinden sonra 1938 yılına kadar bazı yıllar bir ya da iki şiiri yayınlanırken bazı yıllar hiç şiiri basılmaz. 1939'dan itibaren ise daha sonra özellikle *Eski Şiirin Rüzgârıyle, Kendi Gök Kubbemiz* ve *Rubailer* adlarıyla derlenecek kitaplarda yer alacak olan şiirleri birbiri ardınca yayınlanmaya başlanır. 1939 ve 40 yıllarında en çok *Akşam* gazetesinde olmak üzere *Cumhuriyet* ve *Foto-Magazin*'de yayımlanan şiirlerinin ardından *İstanbul Mecmuası, Akademi Mecmuası, Salon Mecmuası* ve *Resimli Hayat'*ta da şiirleri yayınlanır. Yahya Kemal'in en yoğun biçimde şiir yayınladığı yıllar ömrünün son yıllarına denk gelen 1956 ve 1957 yıllarıdır. Açıktır ki kötüye giden sağlığından duyduğu endişeler, yarım kalan şiirlerini bir an evvel tamamlamak yolunda bir çaba sarfetmesine neden olmuştur.

Şairin şiirlerini yayınladığı süreli yayınlar ve yılları şöyledir:

1918: *Yeni Mecmua.*

1919: *Şâir Mecmuası*, *Edebî Mecmua, Şâir Nedim Mecmuası, İnci Mecmuası*

1921-1938: *Dergâh Mecmuası, Tavus Mecmuası, Yedigün Mecmuası, Perşembe Mecmuası, Foto Magazin, Der-Saadet, İnsan Mecmuası.*

1939: *Foto Magazin, Akşam;* 1940 yılında *Akşam, Cumhuriyet*.

1943: *İstanbul Mecmuası*.

1944: *İstanbul Mecmuası, Realite*.

1946: *Akademi Mecmuası*.

1947: *Aile Dergisi*, *Salon Mecmuası*.

1948: *Aile Dergisi, Salon Mecmuası, Cumhuriyet*.

1949: *Şadırvan Mecmuası*.

1950: *Aile Dergisi*.

1952: *Resimli Hayat*.

1956: *Hürriyet.* (Uysal, 2009: 24-33).

Peyam'ın kapatılmasından ilk şiirlerini yayımlamasına kadar geçen süreci aydınlatmak, Yahya Kemal'in sanat hayatının yön kazandığı ve edebî ürünlerinin olgunlaştığı arka planı yansıtmak bakımından önemlidir. Bu bakımdan 1915 yılından *Yeni Mecmua*'da ilk şiirlerinin yayınlandığı 1918'e; *Türk Ocağı*'ndaki konferanslarından, 1921'de *İleri* gazetesinde yoğun bir biçimde yazmaya başladığı siyasî yazılarına ve beraberindekiler ile *Dergâh* dergisini çıkarmasına; Osmanlı Devleti'nin son günlerinden yeni Türk Devleti'nin canlanmakta olduğu İstiklâl Mücadelesi yıllarını içine alan sürece kadar, Yahya Kemal'in nasıl konumlandığını gösterecek çerçeveyi ana hatlarıyla çizmek gereklidir. Bu süreç bir kaç başlık altında değerlendirilebilir:

1.6.3. Millî ve Klasik Değerlere Yönelmiş Bir Şair; Türkçü Bir Mütefekkir Olarak Yahya Kemal

Yahya Kemal, 1912-1914 yılları arasında, antik Yunan ve Latin edebiyat ve kültürünü kavramanın ve değerlendirmenin önemini vurgulayan ve Türkçü çevrelerde önder olarak görülüp benimsenen Ziya Gökalp'e rağmen genel olarak müsbet sayılmayacak tepkiler almıştır. Yusuf Akçura, *Türk Yurdu* dergisinde (1 Mart 1915, s. 78) Yahya Kemal'i Akdeniz Havza Medeniyeti fikrini, *Türk Yurdu* dergisinde sistemli bir tarzda açıklamaya davet eder (Kahraman, 2013: 175). Bundan kısa bir süre sonra ise Yahya Kemal ile Ziya Gökalp *Türk Yurdu* dergisi binasında bir araya gelerek, Türkçe'nin nasıl olması gerektiği ve geleceği konusunda tartışma programı gerçekleştirirler. *Türk Yurdu*'nda gerçekleşen bu program ve aynı zamanlara denk gelen, Boğazların düşman işgâli altına alınması üzerine Türkçü mütefekkirlerin 'Bilgi Derneği'nde gerçekleştirdiği, Yahya Kemal'in de katıldığı toplantılar göz önüne alındığında Osmanlı Devleti'nin ve Türk varlığının tehdit altında olduğu tarihî günlerde, Yahya Kemal'in –kendisinin de ifâde ettiği gibi (SEP: 33)- İttihadçı olmayan, dünya Türkleri'nin birleşmesi tarzında bir hedef koyan bir Tûrancı da olmayıp; Anadolu'da Türk devletinin korunmasını savunan,

"milliyetperver" ve bağımsız bir Türkçü olduğu; bunun bilindiği ve kendisine güvenildiği anlaşılmaktadır.

Yahya Kemal'in Türk Ocağı'nda konferanslar vermeye başlaması, bu toplantılara katılan, aralarında Nurullah Ataç'ın da olduğu genç öğrenci kuşağının anılarından yola çıkılarak 1915 yılı ortalarıdır. Yahya Kemal, Darülfünûn'da hocalığa başladıktan bir kaç ay sonra 1915 Aralık ayında Türk Yurdu'nda yapılan konferans ve özel derslerin artırılacağı duyurulmuştur. "Din, medeniyet, edebiyat tarihi ve içtimaiyâta dair serbest dersler"i verecek hocalar: "Ağaoğlu Ahmet, Gökalp Ziya, Köprülüzade Mehmet Fuat ve Yahya Kemal" olarak ilân edilmiştir (Kahraman, 2013: 177).

Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal'in Türk Ocağı'ndaki konuşmalarında ne gibi konular üzerinde durduğuna değinmiştir (Hisar, 1979: 177-181). Buna göre şair, Türk Ocağı'ndaki konferans ve derslerinde, Victor Hugo ve Abdülhak Hâmit'ten şiirler okumakta, edebî fikirlerini uzun uzun anlatmakta ve kendi şiirlerinden mısraları – üzerinde düşünür gibi- tekrar etmektedir. Türk Ocağı'ndaki konuşmalarında eskiden çıkan bütün şiirlerini reddeden Yahya Kemal'in yayımladığı herhangi bir şiiri bulunmamakta; yine de kulaktan kulağa yayılan mısralarıyla "şair Yahya Kemal" olarak anılmakta; şiirsiz bir şair olarak Yahya Kemal'in bu durumu devrin edebiyatçıları arasında yarı şaka yarı ciddi konu olmaktadır (Hisar, 1979: 178-179). Şair, şiirlerinin yazılıp okunmasından değil; deyiş ve şarkılar gibi ezberden söylenilmesinden böylece millî kültüre girmesinden hoşlandığını da dile getirir. Ona göre sanat acelesiz, sabırlı ve vefalı olmalıdır. Hisar şairin bu tutumunu aktarırken:

"Yahya Kemal her mısraını bir pirinç tanesine bir fâtiha yazar gibi her birine bir gazel, her gazeline bir Divan icmal etmek ister gibi hazırlıyor ve bir şiire malâyâni şeyler değil, hakikî bir klasik, bir millî kültüre lâyık en ince ve olgun fikirleri ve ahenkleri duyurmak azmiyle bu şiirin en yüksek nümunelerinden ibdâ etmek istiyordu. Burada söylediği nazariyeler ve okuduğu mısralar gençler üzerinde etmek istediği tesir edebiyat

ve sanata çok hayırlı oluyordu." Der. Hisar'a göre, Yahya Kemal'in buradaki konuşmaları, "Tanin gazetesinin tesirine muadil telakki edil[mekte]" (Hisar, 1979: 179) dir.

Türk Ocağı'nda konferans ve dersler veren bütün edebiyatçılar, birbirlerinden birer sanatkâr olarak farklı olmakla birlikte hepsinin millî bir duruş ve hassasiyeti vardır. Hisar, bunlar arasında Hamdullah Suphi ve Yahya Kemal'i ayrı bir yere koyar ve: "Türk Ocağı'nda doktrin olarak milliyetçilik esasına daha ziyade sadık kalan Hamdullah Suphi ile Yahya Kemal olmuşlardır." Der. Yahya Kemal'in sonraki yıllarda da Türk Ocağı'ndaki konferansları sürecek, konuşmaları millî kültür, İstanbul'un fethi ve İstanbul'un millî manevi önem ve özelliklerine yoğunlaşacaktır (Hisar, 1979: 181).

Yahya Kemal'in yayımlanan ilk şiirleri, ülkenin içinde bulunduğu durumu konu bakımından işliyor değildir; Yahya Kemal, bir şairin millî duruşunu; ülkenin içinde bulunduğu koşulların ve bu durumdan kurtuluş yollarının şiire konu edilmesiyle değil; "millî kültüre lâyık", o milletin klasik hâline gelmiş edebî birikiminin ve değerlerinin özümsenip biçimsel olarak işlendiği şiirin oluşturulmasıyla ölçer. Diğer konular Yahya Kemal için nesrin konularıdır. Nitekim, 1920-21 yıllarında *İleri* gazetesinde imzasız siyasi yazılar yazmış, milliyetçi bir tavırla toplumu yüreklendirmeye gayret etmiş, Ankara'ya gittikten sonra *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinin baş yazarlığını yapmış, İstiklâl Harbi'ne doğru giden süreçte, Kuva-yı Milliye zamanlarında milliyetçi ve bağımsızlık taraftarı gündelik yazılar, siyasî makaleler yayımlamıştır. Abdülhak Şinasi Hisar, Yahya Kemal'in *Türk Ocağı*'ndaki konuşmalarından, *Türk Yurdu*'ndaki toplantılara, *Yeni Mecmua*'daki -belirtilen hassasiyetlerle kaleme alınmış- şiirlerinden; *İleri* ve *Hâkimiyet-i Milliye* gazetelerindeki yazılarına değin belli bir odağı kaybetmediğini "Bütün bu millî buhranlar karşısında yazılarında milliyetçi ve mücadeleci bir muhafazakâr görünebilmiş, gûya Türkçe'den büsbütün başka bir dille konuşularak yazılmak istenildiği zamanlarda

bile bu aykırı hareketlere uymamıştı. Türk dilinin bozulmasında milliyetçi bir mütefekkir sıfatiyle muhafazakâr vaziyetinde kalmıştı." (Hisar, 1979: 230) sözleriyle ifâde etmiştir.

Yahya Kemal 1915 yılında Çanakkale Savaşı sırasında Kızılay Hastanesi hâline getirilen Galatasaray Lisesi'nde de konuşmalar yapmış; hastanede çalışan her meslekten aydınlar ve üniversitelilerin, hastane çalışanlarının morallerini yükseltmek üzere gerçekleştirilen şiir ve musıkî akşamlarında şiirler okumuştur. Yahya Kemal'in "kendine has, tarifi imkânsız üslûp, şive ve ahengiyle okuduğu" şiirlerini ve Udî Nevres'in ud ya da kanunla yaptığı taksimleri" (Yetiş, 2000: 404) dinlemek üzere İstanbul'un uzak semtlerinden tanınmış şahsiyetler; "hastanede gönüllü hemşire olarak çalışan birçok Mısırlı prenseslerle, İstanbul'un o ayardaki hanımefendileriyle genç kızları" Yetiş 2000: 405) gelir. Yahya Kemal, bu çok ilgi gören toplantılarda, savaş günlerinin ağır psikolojisini dağıtmaya ve Türk aydınlarını yüreklendirerek mücadele ruhunu canlı tutmaya çalışır.

1.6.4. Bir Edebî Okul Olarak *Dergâh* Dergisini Yayın Hayatına Kazandırması

"Yahya Kemal'in Millî Mücadele içindeki en önemli faaliyetlerinden biri de, etrafında toplanan üniversitelilerle beraber 16 Nisan 1921'de yayımlanmaya başlayan *Dergâh* adında bir dergi çıkarması olmuştur." (Kahraman, 2013: 240) Yahya Kemal, bu dönemde bir yandan *İleri* gazetesinde baş yazardır; bir yandan da *Dergâh* dergisini "Millî Hareket'in edebî bir nefhası gibi sevk etmeğe çalışma[makta]" (SEP: 38)dır. *Dergâh* dergisinin edebiyat hayatına kazandırılmasının temelinde Yahya Kemal'in Darülfünun'daki öğrencileriyle kurduğu yakın iletişim ve ders saatlerinin sınırlarını aşıp fakültenin boş sınıflarında, kıraathânelerde; bâzen İstanbul'un semtlerindeki gezintilerde devam eden edebî sohbetler bulunmaktadır. Yahya Kemal ve içlerinde Ahmet Hamdi (Tanpınar), Mustafa Nihat (Özön)'ın da bulunduğu öğrencileri, İkbâl Kıraathânesi'nde

gerçekleşen bu sohbetlerden birinde *Dergâh* dergisinin çıkarılması kararını alırlar. Daha sonra da bu kahvehâne, *Dergâh*'ın basıldığı Tanin Matbaası'na yakınlığından ötürü buluşma noktası olmuş; devrin kültür-sanat dünyasının pek çok ismi burada buluşmuştur. Yahya Kemal Paris hayatının kahvehâne kültürünü İstanbul'a taşımış gibidir (Ayvazoğlu, 1985: 81-82).

Dergâh dergisinin ilk sayısında, Yahya Kemal'in, derginin çıkış bildirisi niteliğindeki "Üç Tepe" adlı yazısı yer almıştır. Yahya Kemal bu yazıda, Batı etkisindeki Türk edebiyatının durumunu gözden geçirir. "Namık Kemal ve arkadaşlarının; Hâmid, Ekrem, Sezâî ve ötekilerin" elli sene evvel Türk edebiyatına Çamlıca tepesinden, burada bülbül sesi duyulan bahçelerden, "ağır, harâb ve şairâne" baktıklarını; daha sonra Servet-i Fünuncuların Tepebaşı'ndan edebiyatı seyretmeye başladığını ve Batı'ya yönelişi "ihtiras hamleleriyle" takip ettiklerini, "bütün güçleriyle medeniyete atıldıklarını", bir bakıma öz kimliğin yitimi pahasına batılılaştıklarını yazar. Şimdi ise Türk edebiyatına Metris Tepe'den bakmanın, mektepten memlekete dönmenin zamanı gelmiştir (Eğ. D: 63-67; Ayvazoğlu, 1985: 83). *Dergâh,* kadrosuna Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi, Yakup Kadri, Falih Rıfkı, Mustafa Şekip, İsmail Hakkı, Necmettin Halil, Ali Mümtaz, Yunus Kazım, Hasan Âli, Ahmet Kutsi, Nurullah Ataç gibi geniş bir çerçevedeki edebiyatçıları da katarak, 15 günde bir olmak üzere 42 sayı olarak, iki yıla yakın yayın hayatını sürdürmüştür (Kahraman, 2013: 240).

'Dergâh' adı, Yahya Kemal'in 'İthaf' şiirinden esinle konulmuştur (Ayvazoğlu, 1985: 87; Kahraman, 2013: 242), Şiirde, dergâh dergâh dolaşan ve dil-âgâh bir pîrin gelişini bekleyen şair, bir devrin kapanıp solduğunu anlar. Aba ve post oradadır ama meydanda er yoktur. Dergi tarihin raflarına kalkmış saf bir aşk ve yaşam gücünün tekrar işlerlik kazanmasını yayın hayatına adım atarak kendince başlatmış, bir bakıma dergâhın kapılarını açmış, kalem erlerini meydâna çağırmıştır. *Dergâh*'ın devrin pozitivist ve relativist düşünme tarzından "Bergson felsefesinin yarattığı ümit ve imân havasına

sığınması" ve Millî mücâdele yıllarında, Tanpınar'ın ifâdesi ile "istatistiğe karşı mücadele veren vitalite" (Ayvazoğlu, 1985: 87)'nin, yaşam gücünün ve hamlesinin öncelenmesi, derginin düşünsel arka planı ile örtüşmektedir. Tanpınar'ın bu ifadesi, Türk istiklâl mücâdelesinin içinde bulunduğu durumu ifâde etmekteydi. İstatistik bakımdan maddî yetersizlikler içerisinde olan ve işgâlci devletlerin karşısında güçsüz görünen Türk milleti, sahip olduğu vitalite; diğer değişle yaşama arzusu, var olma azim ve kararlılığı ile üstündü. *Dergâh* dergisi, Millî Mücâdeleye bu anlamda moral desteği vermiş; Yahya Kemal ise yazılarıyla Millî Mücâdele ruhunu besleyen önemli kalemlerden olmuştur.

1.6.5. Bulunduğu Sanat, Edebiyat ve Kültür Çevresi

Yahya Kemal'in psikolojisinde, kişilik oluşumunda ve dolayısıyla sanatında da etkili olan ilk çevre Üsküp'tür. Şair, Nihat Sami Banarlı ile konuşmalarında, Çocukluğunda Üsküp'te kulağına dolan ezan seslerinin kendisini ömrü boyunca bırakmadığını; "içinin bu seslerle dolarak büyüdüğü[nü]", "Paris'teyken bile hiç münâsebeti olmadığı hâlde, kulakları[n]a Üsküp'teki ezan seslerinin bir hâtıra gibi akse[ttiğini]" söyler. Şaire göre Üsküp semâsındaki ezan sesleri, "Hz. Muhammed'in Bilâl-i Habeşî'den dinlediği", bu bakımdan asr-ı saadetin saf müslümanlığını yansıtan, "asırlarca sonra bizim semâmızda hem dînî; hem millî bir mûsıkî ol[an]" ezan sesleridir. Yahya Kemal, "Üsküp'te doğduğum için iftihâr ederim. Çünkü Üsküp, Rumeli'de Türklüğün tekâsüf ettiği yerdir. O kadar Türktür ki her taşında milliyetimizn rûhu şekillenir." (Banarlı, 1960: 26-28) Der.

Ünver Yahya Kemal'in: "Üsküb'ü severim. Zira orada doğdum. Çünkü çok Türk. Benim zihniyetime büyük tesiri oldu. Annem derdi ki: Evvela Peygamberimizi sonra Sultan Murad Efendimizi severim. Hangi Murad bilmezdi. Namaz kılarken, bizi buraya getirmişler diye, dua ederdi. Maksat büyük olan I. Murad'dır. Napolyon'dan çok büyük. Napolyon onun yanında cüce. Murad üç hükümdarı kaldırarak Kosova'yı alıyor. Ve 600

sene kalıyor. Ne Fatih?" (Ünver, 1980: 121) Biçiminde sohbet sırasındaki sözlerini yansıtır. Yahya Kemal için Üsküp, "zamanın fethedilmesiyle" (Ünver, 1980: 120) edinilmiş 600 yıllık "bir millî bucak" tır (Ünver, 1980: 131).

Şairin Üsküp'e duyduğu sevgi ile Üsküp'ün mânevî atmosferini benimseten annesine olan sevgisi iç içedir. Yahya Kemal, müslümanlığın Türklük edâsıyla "hayata girdiği" bir ortamda, *Kur'an* dinleyerek, kandilleri ve bayramları yaşayarak, annesinin İsm-i Celâl'i mırıldandığını duyarak, tekbirleri dinleyerek, "Türk çocukluğunun en güzel rüyasını" görerek büyür (Aİ: 102). "Kadîm ananeye tamamıyla uygun olarak", çocuk kâfilesiyle, ilâhîler eşliğinde eski usûl eğitim yapan beş yüz yıllık Murâd-ı Sânî vakfı olan Yeni Mektep adlı mahalle mektebine yazılır, "çocukluğumda olsun birkaç sene güzel mâzîmiz içinde yaşamış oldum" (H: 21) dediği bu okulun havasını solur. Çocukluğunda devam ettiği, Üsküp halkının aktığı, güzel mimârisiyle ve zikirleriyle hatıralarında canlanan Rifâi Dergâhı, ilk aşkına yazdığı şiirin edebiyata ilgili aydın bir kişi olan Rifâi Dergâhı'nın şeyhi tarafından düzeltilmesi ve aruzun böylece farkına varmaya başlaması, daha önce dillendirdiğimiz, sanatını etkileyen ilk okumalar hep çocukluk, ilk gençlik dönemlerine denk gelmektedir. Dolayısıyla Yahya Kemal'in kişilk oluşumu "içinde sayılamayacak kadar çok hâtıralar barındıran vatan" (MM: 260) olarak adlandırdığı, "her Anadolu şehri kadar Türk, hattâ onlardan ziyâde Türk âsârına cilvegâh" (MM: 156), "Şar Dağı'nda Bursa'nın devamı olan" (KGK: 43) "kayıp şehir, Üsküp"te gerçekleşmiştir.

Yahya Kemal, lise öğrenimi için İstanbul'a geldiğinde hayatının bir başka merhalesine adım atmış olmakta ve sanat hayatını şekillendirecek başka bir sosyal çevre içine girmiş bulunmaktaydı. 1902 yılında, on sekiz yaşında Galatasaray Sultanisi'ne kayıt yaptırmak üzere İstanbul'a gelen Ahmet Agâh, annesinin akrabalarından biri olan İbrahim Bey'in konağına yerleştirilmiştir. Genç şairin sonraki yaşantısını temelli biçimde değiştirecek olan ilk çevre burada gerçekleşen ve gençlerin söze karışmadan bir köşede oturmasına izin verilen mehtap ve mûsikî geceleri olacaktır. Kanûnî Hacı Ârif Bey'in

riyâsetinde bir fasıl heyeti hemen her gece icrâ-yı âhenk et[mekte]", genç şairin kulakları bu gecelerde "mûsikî ile dol[makta]dır" (Banarlı, 1960: 40). Yahya Kemal, hatıralarında İbrahim Bey'in bazı zamanlar iki pazar kayığı tutarak birine saz heyetini, diğerine kendi ailesini bindirdiğini ve Boğaziçinde "saza çıktığını", söyler. Bu gecelerde ve fasıllarda dinlediği Türk mûsikîsi şairi derinden etkilemiştir. Yahya Kemal bu geceler için: " [Bu fasıllar] ruhumu, kulaklarımı vatanın her toprağından estiğine inandığım seslerle doldurmuştu. Türk mûsikîsine dâir ilk merakım, bu mûsikîye ait birçok şeyler öğrenmek isteyişim bu gecelerde başlamıştır." Der (Banarlı, 1960: 41). Bu gecelere devam edenlerden biri siyâsî görüşleri nedeniyle bir ara Paris'e kaçmış, döndüğünde ordudan uzaklaştırılmış, Yahya Kemal'in "çok âhlaklı, çok seciyeli lâkin Avrupalılaşmış" diye andığı bir Jöntürk olan Şekip Bey'dir. Yahya Kemal'in daha önce Selânik'te babasının çevresinde kulağına dolan, Abdülhamid aleyhtarlığı, Paris'in hürriyet diyarı olduğu tarzındaki konuşmaları bu defa bir delikanlı olarak Şekip Bey'den dinler. Gençleri etrafına alıp Avrupa medeniyetinden başka medeniyet olmadığını söyleyen, Avrupalı filazofların fikirlerinden bahsedip Paris'i hararetle öven Şekip Bey hâli, tavrı, Fransızcasının mükemmelliği ile Ahmet Agâh'ın da aralarında bulunduğu gençler için "rol model" gibidir. Müslümanlığa, Osmanlılığa, Türklüğe düşman olan Şekip Bey, gençlere bir yolunu bulup Paris'e kaçmalarını telkin etmektedir. Yahya Kemal anılarında, henüz on sekiz yaşında, az bir parayla Paris'e kaçışında bu zâtın önemli bir tesiri olduğunu söyleyecektir (Banarlı, 1960: 41).

Böylece Ahmet Agâh, 1903 senesinde "millî muhitinin cenderesinden kurtulmak isteyerek" Paris'e kaçar. Anılarında, ailesinden geçinmesi için para getirtinceye kadar zorluk çektiğini, para geldikten sonra ise Paris'te öğrenci muhiti olarak bilinen ve dönemin kültür, sanat, edebiyat merkezi olan Quartier Latin'de kendine küçük bir oda tutarak oradaki Jön Türkler'e karıştığını söyler. "Hayatım her gün Jön-Türkler arasında geçiyordu" diyen Yahya Kemal, "Ahmet Rıza, Sami Paşazade Sezai, Mustafa Fazıl

Paşazade Mehmet Ali Paşa ile görüş[ür] ve onların çıkardıkları *Şûrayı Ümmet* gezetesine, vatan ve ihtilâl mevzuunda manzumeler vermeye başla[r]" (Tanyol, 1985: 136). Ayrıca Abdullah Cevdet, Doktor Nâzım ve Hüseyin Sîret ile tanışır. Yahya Kemal, bir iki yıl zarfında Jön-Türklüğün amaçsız bir hareket olduğuna kanaat getirecek ve "Bu hareket fikir sahasında hiç, fiil sahasında yine hiç"tir, (H: 191) diyecektir.

Jön-Türkler arasında, genç şairin kültür-sanat hayatını dolaylı olarak etkileyen kişi, onun Quartier Latin'de vakit geçirmeyip Meaux Kolleji'ne yazılmasını teşvik eden Abdullah Cevdet olmuştur. Yahya Kemal bu telkinle Meaux kolejinde bir yıl okuyup Fransızcasını geliştirir ve Paris'e dönerek "Ulûm-ı Siyâsiye Mektebi'nin seksiyon diplomatiğine, hâricî siyaset şubesine" kayıt olur.

Genç şair, bir yandan Quartier Latin'in birer edebî okul özelliği taşıyan, edebî toplantılar düzenlenen ve dönemin şair ve ressamlarının devam ettiği kahvelerinde zaman geçirirken; diğer yandan kayıt yaptırdığı üniversitede önemli hocalardan dersler alır. Bu kişiler arasında Albert Sorel, verdiği tarih dersleri ve konferansları ile Yahya Kemal'i özellikle etkilemiştir. Sorel, "târih ortasında Fransızlığı arama" usûllerini anlatırken Yahya Kemal de "tarih ortasında Türklüğü aramak ve bulmak hevesine" kapılır. Yaşıtları olan Fransızlardan geride olduğunu farkederek "kendisini hapsedercesine harâretli bir okuma istiyâkı" ile kitaplara, gazete ve mecmualara yönelir. Diğer yandan Paris'in hareketli fikir hayatı içinde Üniversite haricinde konferanslara, mitinglere katılır. Neredeyse her akşam gittiği Tiyatro ile ise hem fransızcasını ilerletir; hemde kültürünü, hayat görüşünü artırır (Banarlı, 1960: 44).

Şair, Paris'teki sosyal, kültürel çevrenin etkisiyle ilk bir iki yıl boyunca dinsiz ve ihtilâlci bir kimliğe bürünmüştür. Mitinglere gider, İnternational'i dinlerken "kalbi insanlık sevgisiyle dolar ve gözleri yaşarır"; "Jaures, Preasence, Vailiant, Alman anarşist Sebastien Faure ve Malato'nun nutuklarını hararetle" dinler. "Dinsizlik ve ihtilalcilik

heveslerim arta arta anarşist Jen Grave'ın *Temps Nouveaux* gazetesinin ateşli bir kaari'i ve müfrit bir tilmizi oluverdim" (H: 102) Dediği bir dönem yaşar.

"O dönemde Paris, sosyalizmden komünizme ve anarşizme kadar uzanan büyük bir fikir çalkantısına ve alabildiğine bir hürriyete sahneydi. Bütün fikirler Quartier Latin'den üniversitelere, üniversitelerden meydanlara taşar, akla durgunluk veren bir hürriyet sarhoşluğuna inkılap ederdi." sözleriyle Paris'teki kültürel atmosferi ifade eden Yahya Kemal, pek çok farklı düşünce biçimiyle karşılaşır. Bir yandan Anarşistlerin toplantı ve gösterilerine katılır, bir yandan Jean Jaures'in etkisiyle sosyalizmin faziletine inanırken; diğer yandan Jaures'in karşısında konumlanan Comte de Mun'un üniversitede verdiği, Fransa'nın kuruluş tarihine ilişkin derslerinden etkilenir. Mun, Fransız ruhunun Fransız köyünün atmosferi içinde; su, toprak ve çan sesleriyle iç içe işlendiğini ve oluştuğunu anlatırken Yahya Kemal de "Türk vatanının Anadolu'da nasıl mayalandığını" araştırır. Yahya Kemal daha sonra, "Bu benim tarih ve devlet görüşümün hareket noktası oldu." diyecektir (Tanyol, 1960: 138).

Diğer yandan Yahya Kemal: "[Türk tarih görüşümün oluşmasında] Bir taraftan Sorel'in mektepteki derslerinde Alman ve İtalyan milliyetlerinin uyanışlarını anlatması, bir taraftan Fransız nasyonalistlerinin neşriyatı ve [milliyetçi düşünür ve edebiyatçı] Maurice Barres'in telkinleri; diğer taraftan Osmanlı târihini, yeni baştan lâkin yeni bir usûlle ve yıl sırası ile iyi okumamın büyük tesiri oldu." Sözleriyle tarih görüşünün oluşmasındaki diğer boyutu da açıklamıştır. Yahya Kemal bu sıralarda Camille Julian'ın "Fransız milletini bin yılda Fransız toprağı yarattı" sözünü okuyacak ve "bizi de 1071 Malazgirt Zaferi'nden sonraki süreçte sekiz yüz senede Türkiye'nin toprağı yarattı" düşüncesinden hareket edecektir (Banarlı, 1960: 46-47).

Yahya Kemal, bu ilk yıllarında kısmen Jön-Türk çevresinde kısmen ise şair ve sanatkârların çevresinde yaşamaktadır. Fransızca öğrenmesi, genel kültürünü artırması ve Paris'in çok boyutlu kültür, sanat, siyaset, fikir atmosferini tetkik edebilmesi sonucunda

Jön-Türkler'den uzaklaşır; Jön-Türkler gözüne, devrin çok gerisinde, yetersiz ve amaçsız bir topluluk gibi görünmeye başlar. "Ben, bizim kendi milletimizin uyandırılması, millî bir ceryan açılması, Türklüğün idrâk edilmesi müddeâsında idim." Diyen Yahya Kemal, bu düşünüşünde, Paris'teki Bulgarların, Rumların ve Sırpların yaptıkları mitinglerde millî bir şuûr ve milliyet mefhûmunu öne çıkartmalarının payı olduğunu dile getirir.

Yahya Kemal'in içinde on sekiz on dokuz yaşlarından 28 yaşına değin bulunduğu Paris'in bu sosyal atmosferi, fikrî olgunlaşmasını çok boyutlu olarak şekillendirmiştir. Tarih ve devlet görüşünün hareket noktalarının belirlendiği bu yıllarda bir yandan da "Quartier Latin ve Montparnasse'den esen sanat dünyası"nın içindedir:

"Bütün sanat tartışmaları, genç neslin ressam ve şairleri oradaydı. Onlarla düşüp kalktım. Üniversite salonlarında, akademilerde konferanslar, meydanlarda anarşistler ve sosyalistler hâkim olduğu gibi Montparnasse ve Quartier Latin kahvelerinde de Baudelaire, Verlaine, Mallerme isimleri rüzgârlanırdı. Saf şiir meselesi çözümlenmiş, şiirin ne olduğu ve ne olmadığı meselesi vuzuha kavuşmuştu. Gerek tarihte ve gerekse şiirde zihnimin teşekkülünü bu döneme borçluyum. Henüz içki masama, yastığımın başucuna Baudelaire, Verlaine misafir olmadan önce Fikret'in ve diğer Servet-i Fünûn şairlerinin yazdığı neviden günde sekiz on şiir yazardım. Şiir cevherinin ne olduğunu anlayınca bunların hepsini yırtıp attım." (Tanyol, 1960: 138) Sözleriyle içinde bulunduğu sanat çevrelerinin üzerindeki etkisini ifade etmiştir.

Şairin bu çok yönlü sanatsal atmosfer içerisindeki okuma ve gözlemleri de onun yerli kaynaklara ve Türk edebiyatının klasik dönemlerine dönmesinde etkili olmuştur. Mallarmé'nin, genç şairleri Verlaine'in *Fetes Galantes* adlı eserini okumaya teşvik etmesinden yola çıkan Yahya Kemal: "Onun ünlü *Fetes Galantes* adlı eserini okuduktan sonra bu görkemli sahneleri Türkçe yazsam, Türk tarihini böyle anlatsam nasıl olur" düşüncesiyle bir Türk destanı yazmaya niyetlenir (Parlatır, 1992: 301-310). Divan şiirini okuyup anlamanın yollarını araştırmak, Arapça ve Farsça'sını ilerletmek için Paris'teki

Şark Dilleri Mektebi'nde araştırmalar yapar (Banarlı, 1960: 98) Bununla birlikte Yahya Kemal'in Türk edebiyatının klasiklerine yönelmek; oradaki incelmiş söyleyişten yararlanarak modern şiiri oluşturmak düşüncesini bu anektod ile açıklamak doğru olmayacaktır kanaatindeyiz. Her ne kadar Yahya Kemal anılarında Mallerme- Verlaine üzerinden kurulan böyle bir etkilenime yer verdiyse de onun klasiklere dönüşününde Paris sanat çevresindeki şairlerin genel tavrı etkili olmuş olsa gerektir.Zira bakıldığında bu dönemde Henri de Regnier, J.M. De Heredia'nın şiirlerinin çığırına, eski şiirin açıklığına dönmüştür; Moreas sembolizmin isim babasıyken, sembolizmden uzaklaşa uzaklaşa 17. asır şiirinde karar kılmıştır; Charles Peguy ise milli olduğu için, "yani Fransız katolik diyanetinin ve toprağının, vatanın kökleri olan asırlarana kadar uzandığı için", şiiri ile Fransız sanat hayatında önemli bir etki uyandırmıştır (H: 115-116). Dolayısıyla Yahya Kemal'in yerli ve millî kaynaklara; klasiklere yönelmesinde Paris'in bu edebî panoramasının etkili olduğu göz önüne alınmalıdır.

Yahya Kemal'in Paris'teki kültür sanat çevresini belirleyen Paris'in işte bu toplumsal, kültürel, politik, edebî profili olmuştur. Şair, 1912 yılında kaydolduğu Paris Siyasal Bilgiler Üniversitesi'nden ve Sorbon Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü'nden de diploma alamadan İstanbul'a dönerken aldığı dersler, dinlediği konferanslar, katıldığı sanatsal etkinlikler ile ve Quartier Latin'in çok yönlü entelektüel atmosferi içinde genç bir şair olarak yetişmiş, "millî cenderesinden kurtulmak üzere" kaçıp geldiği Paris'ten, "tarih ortasında Türklüğü arayan" bir kişi olarak İstanbul'a dönmüştür.

Yahya Kemal, 1912 Nisan ayında Trablusgarb Savaşı sürmekteyken yurda döner. Afrika'daki son topraklarımızı kaybetmemizin yanı sıra Rodos ve On İki Ada İtalya tarafından işgâl edilmiş durumdadır. Yahya Kemal'i getiren Medie Vapuru, bir kısmı torpil nedeniyle kapalı durumda olan Boğaz'dan girereK "Kal'a-i Sultâniye" önünde demirler. Yahya Kemal buradan vapura alınan, on yıldır görmediği vatandaşlarının "sırtlarında heybeleri, katlanmış yatak ve yorganları, ellerinde nevâle sepetleriyle" içeri

girişlerini, Rum kamarotun giren Türkler'e hakaret ederek haşladığını, Türkler'in ise bu "ecnebî tahkîri karşısında sessiz ve mutî" kalışlarını gözlemler. Avrupa medeniyetinin Şark medeniyetine karşı asırlardan beri uyguladığı bir muamelenin temsili karşısında olduğunu duyumsayan Yahya Kemal: "Bu uzun Avrupa hayâtından dönerken müslümanlaşmış, kendi vatandaşlarım için fazla mütehassis bir rûha rücû etmiştim. Orada akşamın o garipliği içinde bu hâlden fazla düşünceli kaldım." Der (H: 125).

Ertesi gün "emsâlsiz bir bahar sabahı"nda İstanbul'a varan Yahya Kemal, bu şehri on yıl sonra tekrar gördüğünde gözüne bir köy gibi gözüktüğünü ve Paris'i özlediğini, bir zaman bu histen kurtulamadığını söyler. Daha sonra ise, "Türklüğü tarih ortasında ve coğrafyada aramak müddeası" şaire yeni bir bakış kazandırır. İstanbul'u gezip tarihî mimârisini inceler; kadim semt ve mahalleler ona "Türklüğün bir mahalle hâlinde tekevvünü" gibi gelir. Şair: "Üsküdar'ı, Çamlıca'yı, Erenköyü'nü, bütün Boğaz'ı, tabiatın ve milliyetimizin bu vatana işlediği güzelliklerle bir arada görerek, şedid bir hayranlıkla sevmeye başladım" (Banarlı, 1960: 50) Der. Zaman içinde İstanbul Yahya Kemal için, müslüman Türklerin "vatanın ve tarihin her bucağından getirdikleri hünerler ve hatıralarla binâ edilmiş, Türk tarihinin ve coğrafyasının terkîbi, hulâsası ve tecellîsi" (Banarlı, 1960: 51) olan bir ev hâlini alacaktır.

Yahya Kemal İstanbul'a döndüğünde ilk kaldığı yer, gelir gelmez eşyasını bıraktığı Paris'ten arkadaşı olan Şefik Esat'ın evi ve Kıbrıslı Şevket Bey'in Kandilli'deki yalısıdır. Yakup Kadri, Yahya Kemal'in Yurda avdetinde çok ilgi gördüğünü dost evlerinde şeref misafiri gibi ağırlandığını dile getirir. Zira Yahya Kemal geldiğinde şiirleri kulaktan kulağa duyulmuş ve yayılmış belli bir üne kavuşmuş durumdadır.

Şair, Şefik Esat ve Kıbrıslı Şevket Beyler tarafından dönemin aydın çevresine sunulan Yahya Kemal, ilk olarak Ziya Gökalp, Yakup Kadri, Tevfik Fikret, Rıza Tevfik ve Süleyman Nazif gibi önemli kalemler ile tanışır. (Kahraman, 2013: 128)

Yahya Kemal, fikirlerini Paris'te duyduğu ve gıyabında tanıdığı Ziya Gökalp ile İstanbul'a geldiği ilk günlerde tesadüf eseri olarak, Paris'ten arkadaşı Doktor Nazım'ın yanında görerek tanışmış; Doktor Nâzım tarafından Gökalp'e "eski bir Türkçü" olarak takdim edilmiştir. Her ne kadar Yahya Kemal Türklük ve milliyet olgusunu, Ziya Gökalp'in Dünya Türkleri'nin birleşmesi doğrultusundaki Turancı bakış açısından farklı bir çizgide algılıyor ve : "[Ben, Doktor Nazım'ın] Paris'deki muhitimizde tanıdığı müfrit Türkçü değildim, hayâlini türkçülüğe ilk kaptıran her Türk'ün gördüğü Turan rüyâsından uyanmıştım, ırk birliği gibi ve saf menşelerimize rücû' gibi ilk şedîd arzularımız bahsinde uslanmıştım, kendi vatanımızın o zamanki siyâsî hududları içinde bir Türklüğe râzı olmuştum (...) Ziya Bey'e benim uslanmış düşüncelerim dar ve tatsız göründü." (SEP: 12) demişse de Ziya Gökalp samimi bir şekilde görüşmek isteğini dile getirmiş; fakat "siyâset ve gerek san'at telâkkilerinden başka muhitler[in] de farkı yüzünden bu ilk mülâkattan sonra senelerce" görüşmezler (SEP: 12). Buna rağmen Ziya Gökalp tarafından görüşleri takip edilen Yahya Kemal, daha önceki başlıklarda ayrıntılı olarak dile getirildiği gibi Darülfünun müderrisliğine Ziya Gökalp'in önerisi ile alınacaktır.

Yakup Kadri ile tanışmaları da aynı yıl içerisinde Kıbrıslı Şevket Bey yoluyla gerçekleşir. Şevket Bey, Yahya Kemal'i takdîm ederken Yakup Kadri'ye "acayip" bir şekilde: "öp elini büyük edebiyat üstadımızın!" der. Yakup Kadri bu durumu anlamlandıramasa da daha sonra kültür, sanat, edebiyat çevresinin buluştuğu meclislerde karşılaştığı Yahya Kemal, tarih bilgisi; siyasete hâkim oluşu, hitâbetindeki incelikler ve geniş edebî birikimiyle Fransız şairlerinden, bizim eski ve yeni şairlerimizden okuduğu şiirlerle herkesi kendisine hayran bıraktığı gibi Yakup Kadri'yi de etkileyecektir (Uysal, 2006: 148). Böylece tanışan ve dost olan Yahya Kemal ve Yakup Kadri sonraki süreçte önce Yakup Kadri'nin annesi ile birlikte kaldığı küçük evde; daha sonra ise Büyükada'da ev tutarak birlikte yaşayacak kadar yakınlaşmışlar, Nev-Yunânîlik hareketini birlikte başlatacaklardır.

Yahya Kemal'in kültür ve sanat çevresinde bulunan ve sık görüşmeseler de onun "edebiyat ve maârif âleminde" benimsenmesine (SEP: 10) vesile olan önemli bir isim de Tevfik Fikret'tir. 1912 yılında Şefik Esat aracılığıyla tanıştığı Tevfik Fikret için: "On seneden beri şiirine âşinâ idim. Kendi neslimin bütün çocukları üzerinde olduğu gibi, rûhumda, ahlâkımda, zevkimde, lisânımda, san'atımda en büyük tesîri o icrâ etmişti. Şark âleminden kafamı o çıkarmıştı." Diyen Yahya Kemal, Tevfik Fikret'in diline ve şiirine kendi neslinden ilk ciddi eleştiriyi getirenin de kendisi olduğunu dile getirir. Yahya Kemal Tevfik Fikret ile aralarında gelişen sıcak ilişkiyi ve dostluğu: "onun aleyhinde yazmayan ve ona hürmet eden, onu ilk mürşid gibi telâkkî eden bir ferd oldum. Gaalibâ beni bilhassa bununçün sevdi." sözleriyle açıklar. Tevfik Fikret, Aşiyan'daki buluşmalarında Yahya Kemal'in şiirlerini görmek istemişse de Yahya kemal "garip bir hisle" göstermek istemez, Daha sonra Fikret etrafından duyduğu, Yahya Kemal'e ait kimi mısraları çok beğendiğini Yahya Kemal'e kendisi söylemiş; böylece şair, Fikret'e şiirlerini okumuştur. Tevfik Fikret Yahya Kemal'in şiirlerini beğendiğini kendisini ziyaret gelen kültür, sanat, edebiyat çamiasından kimselere: "Çok yeni olan bu şiir bir itibarla yeni değildir, çünkü bu şiir bizim söylemek istediğimiz, lâkin bir türlü vücûda getiremediğimiz şiirdir" sözleriyle ifade eder. Bu durum edebiyat çevrelerince hayretle karşılanır. Zira "Tevfik Fikret gibi yenileri hiç beğenmemiş bir [edebiyat adamının genç bir şair olan Yahya Kemal] hakkındakı teveccühü müthiş bir mazhariyettir" (SEP: 9). Yahya Kemal, Tevfik Fikret'in kendisi hakkındaki görüşünü söylediği kişilerin bu haberleri etraflarına ulaştırdıklarını, hatta Ruşen Eşref'in Fikret'in aktardığımız cümlesini kitaplarında bir kaç defa yazdığını dile getirdikten sonra: "İstanbul'da edebiyat ve maârif âlemindeki tefeyyüzümün başlıca sebeplerinden biri *Tevfik Fikret'in* Âşiyân'da gıyâben hakkımda gösterdiği teveccühtür." Sözleriyle Fikret'in kültür, sanat, edebiyat çevresindeki tanınırlığına ve bu çevrelerce benimsenmesine katkısını dile getirir (SEP: 9).

Yahya Kemal'in kültür-sanat çevresinde yer alıp daha sonra edebî fikir ayrılıkları temelinde görüşmedikleri Ahmet Haşim de Paris'ten döndükten sonra tanıştığı önemli isimlerdendir. Yahya Kemal Ahmet Haşim ile buluşmalarında, ona şiirin ne olup ne olmadığından uzun uzun bahsettiğini, Ahmet Haşim'in dikkatle dinlediğini ve "Yahya Kemal, şiir işte bu senin söylediğindir, bu akşam gözüm açıldı." dediğini aktarır. Yahya Kemal'in ifadesiyle o günden sonra dost olurlar; hatta Haşim'in '*Piyale* Mukaddimesi', bu konuşmaların etkisini taşımaktadır. Buna rağmen Ahmet Haşim, Yahya Kemal'e göre, bu etkiyi gizler. Yahya Kemal bu durumu: "ille de ayrı bir şey söylemiş olmak için sembolistleri kendisine kalkan edindi." sözleriyle ifâde etmiştir (Tanyol, 1985: 177). Uysal Yahya Kemal ve Ahmet Haşim'in ara sıra bir araya gelip uzun uzun sohbet edebilmelerine rağmen "birbirlerinin şiirleri, ünlerini alabildiğine kıskanmaları" nedeniye yakınlaşamadıkları yorumunu yapar. Ahmet Haşim'in bir mektubunda Yahya Kemal'e hitaben "ruhun benim ruhumun cinsinden" demesine ve 1917'de Ruşen Eşref'in "Diyorlar ki" adlı anket tarzındaki kitabında Hâşim'in Yahya Kemal için övgü dolu sözler sarfetmesine rağmen iki şairin ilişkisi karşılıklı atışmalarla; türlü nüktelere konu olacak tarzda sürmüş; aralarında "güvenilir bir dostluk" tesis edilememiştir (Uysal, 2004: 232).

Yahya Kemal'in şiirleri daha önce dile getirdiğimiz gibi ilk kez 1918 yılında Yeni Mecmua'da yayımlanmaya başlamıştır; fakat bundan önce şair, duyulan şiirleriyle belli başlı bir üne kavuşmuş; kültür-sanat çevresini önce şiirlerinin etrafında oluşan bu ilgi halkası dahilinde genişletmiştir. İsmail Habib bu durumu: "Birinci Cihan Harbi sırasındaydı. Yahya Kemal'in ilk şiirleri neşredilerek değil, şifahî olarak yayıldı... Kulaktan kulağa fısıldanıyor ve hâfızalarda hemen perçinleniyordu." (Uysal, 2004: 200) Sözleriyle ifade eder. Bununla birlikte Yahya Kemal'in kültür-sanat çevresinde yer etmesinde dost davetlerindeki renkli konuşmaları; daha sonra ise Türk Ocağı'ndaki konferans ve dersleri ile Darülfûnun'da verdiği derslerin de etkisi yatsınamaz.

Yahya Kemal 1913-1920 yılları arasında özellikle yaz mevsimini Büyükada'da geçirmiştir. Önce Savoie Oteli'nde kalmış, 1914 yılında Yakup Kadri ile bir eve çıkmış; sonraki yıllarda ise tuttuğu köşkler ile Büyükada Klubünde kalmış; burada geniş bir dost çevresi edinmiştir. Tahsin Nahit ve eşi Şefika Hanım, Celâl Sahir ve eşi Hâlet Hanım, Paris'ten arkadaşı olan Ali Kemal, Peyâm gazetesinin sahibi Necip Şâkir, tarihçi Ahmet Refik ve Nezihe Muhittin Hanım dostları arasında yer alırlar. 1916 yılında Yahya Kemal'in ısrarıyla, Ziya Gökalp'i ailesi ile Büyükada'ya gelmiştir. Gökalp adaya gelmekle kalmaz, "millî fikirlerin başında çalışan [Yahya Kemal'le ortak] arkadaşları[nı] da Büyükada'ya sürükler." Böylece Büyükada'da "muayyen kafalardan bir muhît" oluşmuştur. "Ağaoğlu Ahmed, Hamdullah Suphi, Celâl Sahir, Köprülüzade Fuad, Necmeddin Sadık, Fazıl Ahmet, Halim Sabit" bu isimler arasındadır (Kahraman, 2013: 180; Beyatlı, 1968: 16).

Yahya Kemal'in kültür, sanat ve edebiyat çevresinin önemli bir halkasını da Paris'ten döndükten sonra Hocalık yaptığı okullardaki özellikle de Darülfünun'daki öğrencileri oluşturmaktadır. Yahya Kemal'in *Dergâh* Mecmuası'nı birlikte çıkardığı bu çevreden öğrencileri arasında Mustafa Nihat (Özön), Ali Mümtaz (Arolat), Ahmet Hamdi (Tanpınar), Nurullah Ata (Ataç) bulunmaktadır. Ayrıca aynı dergiye katkı sunan Ahmet Haşim, Abdülhak Şinasi (Hisar), Yakup Kadri (Karaosmanoğlu), Falih Rıfkı (Atay), Mustafa Şekip, İsmail Hakkı, Ahmet Kutsi (Tecer), Hasan Âli (Yücel) gibi edebiyatçılar da Yahya Kemal'in kültür, sanat, edebiyat çevresi içinde yer almışlardır. (Uysal, 2004: 202; Kahraman, 2013: 241) Yahya Kemal'in öğrencileri arasında Heybeliada Bahriye Mektebi'nden öğrencileri Nazım Hikmet ve Necip Fazıl da vardır.

Yahya Kemal'in sanat çevresinde öğrencileri dışında kalan genç şairler de vardır. Faruk Nafiz, Orhan Seyfi, Yusuf Ziya, Halit Fahri; daha sonraları Orhan Şâik, Behçet Kemal, Munis Faik bu isimlerdendir. İsmail Habib Sevük ve Nihat Sami Banarlı de şairin dost çevresinde bulunan önemli şahsiyetlerdendir. "Şerif Muhittin, Mesut Cemil, Münir

Nurettin ve Safiye Ayla gibi musikimizin dorukları"nı da bu dost çevresinde dahil etmek doğru olacaktır (Uysal, 2004: 202).

Cahit Tanyol, Yahya Kemal'in dostlarıyla toplantılarında, toplanılacak yeri ve günü genellikle kendisinin belirlediğini, mevsimlere göre İstanbul'un neresi güzelse orayı seçtiğini dile getirir ve "İstanbul'un gazinolarını, meyhanelerini, manzaralarını onun tarihi kadar, bütün ayrıntılarıyla tanırdı. Bir sözcükle o, İstanbul'u tarihi güzellikleriyle duyar; doğa güzellikleriyle tadardı. İnsan onunla bulunduğu zaman doğa güzelliğinin damak lezzetiyle karışıp kaynaştığını hissederdi. (...) Kimsenin tadamadığı ve bir iksir gibi dost çevresine sunduğu bir İstanbul vardı ki bunu ancak yakınları hissederdi." Der.

Yahya Kemal'in yakın çevresi içinde bulunan Cahit Tanyol, şairin dost çevresini küçük dost çevresi ve büyük dost çevresi olmak üzere ikiye ayırır ve temelde bu iki halka arasında hiçbir fark olmadığını; sadece şairin bazı dostlarını haftalık toplantılara çağırırken bazılarını mesleklerini, uğraşlarını dikkate alarak katılmaları güç olanları küçük toplantıların dışında tuttuğunu dile getirir. Şair yalnızca "bir düğüne hazırlanır gibi hareket ettiği" veya bir dost evinde ya da bir gazinoda gerçekleşen doğum yıldönümlerinde bütün dostlarını etrafında görmek istemektedir.

Tanyol'un aktardığına göre, şairin küçük dost çevresinde bulunan kişiler: Nihat Reşat Belger, Doktor Şefik Esat, Satvet Lütfi Tozan ve Adnan Adıvar, Ahmet Hamdi Tanpınar, Prof. Halil Vehbi Eralp, Prof. Mustafa İnan, İhsan Kongar, Halis Erginer, Tevfik Celiz, Hicabi Fıratlı, Salim Rıza, Esat Kural, Cahit Tanyol, Hilmi Ziya Ülken, Mustafa Şekip Tunç, Münir Nurettin Selçuk, Behçet Kemal'dir.

Genel olarak dost çevresi: Kâzım İsmail Gürkan, İhsan Şükrü Aksel, Muzaffer Esat Güçhan, Vehbi Eralp, Ahmet Hamdi Tanpınar, Hasan Refik Ertuğ, Münir Nurettin Selçuk, Refik Fersan, Fahire Fersan, Doktor Tarık Temel, İhsan Kongar, Cahit Tanyol, Mustafa İnan, Behçet Kemal Çağlar, Orhan Şaik Gökyay, Hicabi Fıratlı, Esat Kural, Salim Rıza, Bedii Bey (Eski Stockholm Büyükelçisi), Halis Erginer, Sait Nazif ve Asım

Sönmez'den oluşmaktadır, şair bu kişileri her zaman çevresinde görmek istemektedir (Tanyol, 1985: 59- 64) Bu kişilerin arasında Yahya Kemal ile olan ilişkileri göz önüne alındığında Nihat Sami Banarlı'yı da katmak gerektiği açıktır.

1.7. Yahya Kemal Enstitüsü ve Müzesi'nin Kuruluşu ve Eserlerinin Kitaplaştırılması

Yahya Kemal Enstitüsü, şairin 1 Kasım 1958 günü ölümünden bir hafta sonra, İstanbul Fetih Cemiyeti'nin 7 Kasım 1958 tarihli yönetim kurulu tolantısında, Nihat Sâmi Banarlı öncülüğünde kurulmuştur. Banarlı Enstitü'nün kuruluş neden ve amaçlarını dile getirdiği, *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası*'nın 1959 tarihli 1. sayısında yayımlanan yazısında, şâirin ölümünden sonra hakkında pek çok yayın yapıldığını, yurdun birçok yerinde 'Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti' adlı teşekküller kurulduğunu; bu iyi niyetli çabalara memnun olmakla birlikte yapılan yayınların neredeyse tamamında "şairin ruhunu incitecek hatalara, sözünü bilmezliklere" rastlamış olduklarını dile getirir. Banarlı, şairin: "Ben bir şiirimi bâzan yirmi yılda bütünlüyorum. Sonra, onu yazan ve nakledenler iki saniyede bozuveriyorlar. Buna nasıl tahammül ederim" dediğini aktarır ve şiiri ve kendisi hakkında söylenilenler hakkında son derece titiz olan şairin, bu hassasiyetine hürmet etmenin onu sevenlerin ilk görevi olduğunu bildirir. "Hele o kadar hassasiyetle ve ibâdeti andırır bir sanat kaygısıyla işlediği mısralarının şurada burada gelişigüzel ve yanlış neşri çok üzücü oluyor." diyen Banarlı, 1953 yılında kurulan İstanbul Fetih Cemiyeti'nin bir yönetim kurulu toplantısında bu durumun tartışıldığını dile getirir.

İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul'un çok yönlü kültürel zenginlikleri ile tarihine; "Anadolu ve Balkanlar Türkiyesi'ndeki medeniyetimizin muhassalası İstanbul'un tüm özelliklerine" yönelik inceleme, araştırma ve yayınlar yapan bir kuruluştur ve bu çalışmalarını, Yahya Kemal'in de İstanbul Fetih Cemiyeti ile beraber fahrî âzâsı olduğu

İstanbul Enstitüsü bünyesinde gerçekleştirmektedir. Bu enstütünün üyeleri arasında Ekrem Hakkı Ayverdi, Abdülhak Şinâsi Hisar, Sıddık Sâmi Onar, Ömer Lütfi Barkan, Fehmi Karatay, Ali Vasfi Egeli, Safiye Erol, Feridun Dirimtekin, Halûk Şehsuvaroğlu, Fatin Uluengin, Sâmiha Ayverdi, Nezihe Araz, Reşad Ekrem Koçu gibi Türk kültür, sanat, edebiyat ve fikir dünyasının önemli kalemleri yer almaktadır (Banarlı, 2012: 95).

İstanbul Enstitüsü, Yahya Kemal'in ölümünden bir hafta sonra gerçekleştirdiği toplantıda bir araştırma enstitüsü daha kurmuş ve hâlen Çarşıkapı'daki Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesi'nde çalışmalarını sürdüren bu yeni esntitüye, 'Yahya Kemal Enstitüsü' adını vermiştir. Banarlı yazısında Yahya Kemal Enstitüsü'nün amaçlarını şöyle sıralar: "Yahya Kemal Enstitüsü, büyük şairin hayatını, sanatını, eserlerini ve tesirlerini (...), Yahya Kemal'i yetiştiren tarihi, ictimai, estetik çevreleri; millî ve Avrupaî kültürü; Yahya Kemal'in hayat, hatırat ve eserlerini; kısaca Yahya Kemal'e ait bütün yazılı ve şifâhî vesikaları modern tenkidin her türlü usulleriyle incelemek; onun sanatının, eserlerinin tahlillerini yapmak ve bütün bu çalışmaların neticelerini ya enstitü mecmuasıyla yahut müstakil kitaplarla kültür ve sanat dünyamıza arzetmek, Yahya Kemal Enstitüsünün gayesini ve programını teşkil etmektedir." (Banarlı, 2012: 96).

Banarlı Yahya Kemal Enstitüsünün yedi kişi olması düşünülen asli âzâsı içinde belirlenen isimleri: Ekrem Hakkı Ayverdi, Dr. Nihad Reşad Belger, Abdülhak Şinasi Hisar, Said Nazif Ozankan, Hâlis Erginer olarak sıralar. Enstitünün İstanbul Fetih Cemiyeti tarafından finanse edileceğini; bununla birlikte her türlü maddî, manevî yardımlara açık olduklarını Yahya Kemal'in dostlar ve hayranlarına duyurur (Banarlı, 2012: 96).

Nihat Sami Banarlı, şairin ölümünden hemen sonra açılması planlanan Yahya Kemal Müzesi için de harekete geçmiş, "Yahya Kemal'in evrâkını ve özel eşyasını (kitapları, fotoğrafları, nüfus cüzdanları, pasaportları, Park Otel'de kullandığı çalışma masası, koltuğu, bavulları, elbiseleri, şapkaları, ayakkabıları, radyosu, gözlüğü, çakmağı,

bastonu, golf sopaları vb.) vârisleriyle (Reşat Beyatlı, Adile Güreralp, Narin Özbalkan, Çetin Şencan) anlaşıp noterde bir mukavele yaparak bir araya getirdiği müzenin açılışını 17 Ocak 1960 tarihinde gerçekleştirmiştir. Daha da önemlisi şairin bütün şiirlerini, yazılarını ve müsveddelerini titiz bir incelemeden geçirip tasnif ederek ayrı ayrı kitaplar hâlinde yayımlamaya başlamıştır." (Ayvazoğlu, 2013: 560)

İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı'nın 1. yayını olarak 1959 yılında istanbul'da yayımlanan, Nihat Sami Banarlı'nın hazırladığı *Yahya Kemal Yaşarken* adlı kitaptır. Kitap, şairin ölümünden sonra eklenen bir yazı hariç olmak üzere, Banarlı'nın Yahya Kemal'in şiiri, sanatı ve fikirlerine dair yazdığı ve Yahya Kemal'e sunduğu; şairin inceleyip bâzen değiştirdiği, zenginleştirdiği ve yayınlanmasına izin verdiği yazılardan oluşmaktadır (Banarlı, Yahya Kemal Yaşarken, 1997: VI (önsöz)).

Yahya Kemal Enstitüsü'nün 2. yayını ise, Nihat Sami Banarlı'nın derlediği, Yahya Kemal'in Banarlı'ya anlattığı hatıralarından oluşan 1960 tarihli, *Yahya Kemal Hatıralar* adlı kitaptır.

Yahya Kemal Enstitüsü'nün yayınları arasına ve Yahya Kemal Külliyatı'na dahil edilmek üzere, bugüne kadar 1959, 1968, 1988 ve 2001 yılları olmak üzere dört sayı hâlinde çıkmış olan *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası*'nı da katmak gerekir. İlk iki sayı Nihat Sami Bnarlı yönetiminde çıkmış, makaleler ve hâtırat niteliğindeki metinler yer almıştır. Üçüncü sayı Nermin Suner Pekin ve Muhtar Tevfikoğlu tarafından hazırlanmıştır. Dördüncü sayı ise Yahya Kemal'in ölümünün 40. yılı nedeniyle düzenlenen "Yahya Kemal Beyatlı Sempozyumu"nda sunulan bildirilerden oluşmaktadır (Ayvazoğlu, 2003: 561).

Yahya Kemal Enstitüsü, *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası'*nın ilk sayısının ve Nihat Sami Banarlı'nın Yahya Kemal'e ilişkin iki kitabının ardından Yahya Kemal'in şiirleri ve nesirlerini kitaplar hâlinde yayımlamaya başlamıştır.

Bu kitapların listesini vermeden önce, Yahya Kemal'in şiirlerini ölümünden önce *Kendi Gök Kubbemiz* ve *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitaplarda derlemeyi düşündüğünü, bu kitapları Nihat Sami Banarlı ile inceleyip planladığını belirtmek gerekir. Gerçi şair bundan otuz yıl önce Varşova'daki elçiliği sırasında bir dostuna gönderdiği mektupta: "tasarladığım yeni bazı şeyleri vücûda getirerek artık ben de bir mecmûa çıkarmak (şiir kitabı) hevesine düştüm." (MM: 81) demişse de şairin şiirlerini kitaplaştırma düşüncesinin ciddi bir çabaya dönüşmesi 1957 yılını bulmuştur. Konuya ilişkin olarak Banarlı, Yahya Kemal Enstitüsü tarafından basılan Yahya Kemal Külliyatı'nın 10. eseri olan *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hatıralarım* adlı kitabın basımı için gerçekleştirdiği 27 Ocak 1973 tarihli konuşmada:

"Yahya Kemal hayatta iken bu 10 eserin bir tanesini bile kitap hâlinde görebilmek hazzını tadamamıştı. Meselâ *Kendi Gök Kubbemiz* kitabı için, hayatının son yılında İzmit kâğıt fabrikasına, beğendiği bir kâğıdın siparişinde bulunmuştu. Türkiye Türkçesi'nin bu en üstün şiir kitabının tertiplenmesi de aylarca sürmüş ve tamamlanmıştı. Kitabın bölümleri, şiirlerin sıralanışı ve imlâsı çok ince hesaplarla hazırlanmıştı. *Eski Şiirin Rüzgârıyle* kitabı da aynı kâğıda basılacaktı. Ancak aziz şair, o her şeyi tamamlanmış kitaplarını bie göremeden hayattan ayrılmıştı. O zaman biz bir gün bile kaybetmeden, Yahya Kemal Enstitüsü'nü kurmuştuk. Enstitü, kuruluşunun 15. yılına bastığı şu günlerde şairimizin de 10. eserini kitap hâline getirmiş bulunuyor." (Banarlı, 2012: 361). Sözleriyle bu durumu ifade etmiş; Yahya Kemal Enstitüsü'nün çalışmalarını da özetlemiştir.

Yahya Kemal'in İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü tarafından Yahya Kemal Külliyatı olarak yayımlanan eserleri ilk baskı tarihleri ile şöyledir:

Şiir Kitapları:

1. Yahya Kemal Beyatlı, *Kendi Gök Kubbemiz,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1961.

2. Yahya Kemal Beyatlı, *Eski Şiirin Rüzgârıyle,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1962.

3. Yahya Kemal Beyatlı, *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1963.

4. Yahya Kemal Beyatlı, *Bitmemiş Şiirler,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1976.

Nesir Kitapları:

1. Yahya Kemal Beyatlı, *Aziz İstanbul,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1964.

2. Yahya Kemal Beyatlı, *Eğil Dağlar,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1966.

3. Yahya Kemal Beyatlı, *Siyâsî Hikâyeler,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968.

4. Yahya Kemal Beyatlı, *Siyâsî ve Edebî Portreler,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1968.

5. Yahya Kemal Beyatlı, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1971.

6. Yahya Kemal Beyatlı, *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal, İstanbul, 1973.

7. Yahya Kemal Beyatlı, *Târih Musâhabeleri,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1975.

8. Yahya Kemal Beyatlı, *Mektuplar, Makaleler,* İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul, 1977.

İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü'nden çıkan bu kitapların yanısıra, şairin Paris'ten babasına göndermiş olduğu kartpostallar da *Pek Sevgili Beybabacığım*. *Yahya Kemal'den Babasına Kartpostallar* adıyla kitap hâlinde basılmıştır:

9. Yahya Kemal Beyatlı, *Pek Sevgili Beybabacığım. Yahya Kemal'den Babasına Kartpostallar,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1998.

1.8. Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti'nin Faaliyetleri ve Şairi Anmak Üzere Gerçekleştirilen Belli Başlı Diğer Faaliyetler

Kurucuları arasında İhsan Şükrü Aksel, Nihad Sami Banarlı, Nihat Reşad Belger, Behçet Kemal Çağlar, H: Vehbi Eralp, Ahmet Hamdi Tanpınar, Münir Nurettin Selçuk, Âsım Sönmez, Cahit Tonyol, Hilmi Ziya Ülken gibi Yahya Kemal'in sevenleri ve dostları olan 'Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti', şairin vefatından kısa bir zaman sonra onun şiir ve yazılarını doğru ve tam biçimde yayımlamak amacıyla kurulmuştur. Daha sonra adı 'Yahya Kemal'i Sevenler Derneği' olarak değiştirilen kuruluşun ilk yayını 1959 yılında yayımlanan, H. Vehbi Eralp'in *Yahya Kemal İçin* adlı kitabıdır. 1961 yılında ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Yahya Kemal* adlı kitabı bu dernek tarafından yayınlanmış; son olarak ise 1998 yılında Sermet Sami Uysal'ın *Şiire Adanmış Bir Yaşam: Yahya Kemal Beyatlı* adlı kitabı dernek yayını olarak çıkmıştır. İstanbul Belediyesi'nin sağladığı bütçe ile Yahya Kemal'in kabrini yaptıran dernek ayrıca şairin fotoğrafının olduğu bir pul çıkarılmasını sağlamış, Heykeltraş Prof. Hüseyin Gezer'e ait bir eser olan Yahya Kemal Anıtı'nı yaptırmış ve Yahya Kemal'in adını "Âşiyan'dan inen sokakla Rumeli Hisarı arasındaki caddeye, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi'ndeki bir anfiye, bir mahalleye, bir ilkokula ve bir liseye" verilmesini sağlamıştır. Dernek 2005 yılında kendi kendini feshetmiştir (Ayvazoğlu, 2013: 561-562).

Yahya Kemal'i anmaya yönelik diğer bazı belli başlı faaliyetler arasında, Heykeltıraş Yavuz Görey'in eseri olan, günümüzde Yahya Kemal Müzesi'nde bulunan

Yahya Kemal Büstü ve İstanbul Fetih Cemiyeti tarafından kurulan Yahya Kemal Müzesi bulunmaktadır. Ayrıca Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından 2008 yılı, Yahya Kemal'in ölümünün 50. yılı nedeniyle "Yahya Kemal Yılı" ilân edilmiştir. Bu vesileyle 2008 yılı boyunca Bakanlığı, Yahya Kemal Enstitüsü ve üniversiteler başta olmak üzere çeşitli kurum ve kuruluşlar tarafından yurt dışında ve yurt içinde çeşitli bilimsel faaliyetler gerçekleştirilmiş, eserler yayımlanmış, sergiler açılmıştır, Yahya Kemal özel sayıları ve özel bölümleri hazırlanmıştır (Ayvazoğlu, 2013: 559-561).

1.9. Yahya Kemal'in Aldığı Ödüller

Yahya Kemal'in aldığı ilk ödül, Sultan Reşat'ın Çanakkale Savaşı hakkında yazdığı, *Harp Mecmuası*'nda çıkan bir gazelinin beşlemesi için Sultan Reşat tarafından kendisine hediye edilen altın saattir. Yahya Kemal, ilk şiirlerini *Yeni Mecmua*'da *Bulunmuş Sayfalar* adıyla yayımlamadan önce, *Tasvir-i Efkâr* gazetesinde ilk şeklini yayınladığı, Sultan Reşat'ın bahsedilen şiirinin tahmisi olan 'Tahmis-i Manzûme-i Hümâyun'u 1916 yılında yayımlamıştır. (Kahraman, 2013: 180-181) Sultan Reşat'ın gazeline yapılan yüzlerce tahmis başarılı olmaz ve beğenilmezken Yahya Kemal "öylesine muvaffak ol[ur] ki padişah bile neşesinden genç şaire bir altın saat hediye ede[r]". (Sevük, 2000: 15-21)

Yahya Kemal'in aldığı bir diğer ödül, 1947 yılında 'Hayal Şehir' şiiri için sanat dalında verilen 'İnönü Özendirme Armağanı'dır. Şairin aldığı ödül, 10 Ocak 1949 tarihli İnönü Özendirme Armağanı Diploması ile belgelendirilmiştir. Yahya Kemal bu ödülü almak istemediğini; fakat Adnan Adıvar'ın ısrarıyla kabul ettiğini söyler. Sermet Sami Uysal ile görüşmelerinde, bu konu hakkında: "İnönü Mükâfatı'nın 'Hayal Şehir' e verilmesi için Adnan Adıvar önayak oldu. Ve çok ısrar etti. İnönü Mükâfatı Encümeni'ne bu parayı almak istemediğimi yazdım. Fakat Celâl Esat ile Adnan Adıvar namzetliğimi muhafaza etmek istediler. Onun üzerine bu mükâfat bana verildi (...) İnönü mükâfatını

almak istemeyişimin bir sebebi de İnönü'yü sevmeyişimdi" (Ayvazoğlu, 2013: 235-236). Der.

Yahya Kemal'in aldığı diğer ödül ise, 1953 yılında İstanbul Kız Lisesi öğrencileri tarafından gerçekleştirilen 'şairimizi seçiyoruz' adlı anket sonucunda büyük çoğunluğun Yahya Kemal'i seçmiş olması nedeniye, 1954 yılı şubat ayında Park Otel'de yapılan bir seramoni ile kendisine plaket verilmesidir (Yetiş, 2006: 330-343).

2. ESERLERİ

2.1. Şiir Kitapları

2.1.2. Kendi Gök Kubbemiz

Kendi Gök Kubbemiz (1961), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları,1. Baskı, İstanbul.

Kendi Gök Kubbemiz, Yahya Kemal'in vefâtından sonra, 1961 yılında Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları tarafından İstanbul'da basılmıştır.

Şairin sade bir dille kaleme aldığı, modern Türk şiirine öncülük edecek biçim ve içerikte 81 şiirini içeren kitabının düzenlenmesi ve basılmasında, şairin yakın çevresinde yer alan öğrencisi ve dostu, daha sonra Yahya Kemal Enstitüsü'nün de müdürü olan Nihat Sami Banarlı'nın önemli katkısı vardır.

Banarlı*, Kendi Gök Kubbemiz* adlı eserin hazırlanması aşamasında Yahya Kemal ile görüşmelerini, ayrıntılı olarak kaleme aldığı yazısında, kitapta yer alan ilk şiir olan 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' nın bir mısrasında geçen 'Kendi gök kubbemiz' ifadesinin Yahya Kemal tarafından kitaba ad olarak seçildiğini aktarır. 1956 yılından itibaren *Hürriyet* gazetesinde her hafta bir şiiri – yeni harflere Nihat Sami Banarlı tarafından dökülüp; Yahya Kemal'in kontrolünden sonra matbaa harfleriyle dizilerek- yayınlanan şair, bir yandan da *Kendi Gök Kubbemiz* adlı şiir kitabı üzerinde çalışmıştır. Banarlı, Yahya Kemal'in kitaptaki 81 şiirin hangi sırayla yer alacağını belirlediğini;

kendisinin listeleri hazırladığını, şairin bir iki şiirin yerini her seferinde değiştirmek istediğini ve kendisinin yeni fihristler hazırladığını, şairin kitabın basılmasındaki titizliğini vurgulayacak biçimde ifâde eder. Böylece Yahya Kemal şiirlerin üç bölüm hâlinde düzenlenmesine ve her bölümün kendi içinde başlıklandırılmasına karar vererek bu başlıkları: 'Kendi Gök Kubbemiz', 'Yol Düşüncesi', 'Vuslat' olmak üzere belirlemiştir. Şair kitabın nasıl bir kâğıda basılacağını da seçmiş; Banarlı o sırada Türkiye'de bulunmayan bu kâğıdın üretilmesi için gerekli çalışmayı organize etmiş; resmî makamlarla görüşülmesinden sonra kâğıdın hazırlanması sağlanmıştır. Bundan sonra kitabın basılması gecikmiş, Yahya Kemal'in hastalığının nüksetmesi ve ölümü şairin *Kendi Gök Kubbemiz* adlı ilk şiir kitabını basılmış olarak görmesinin önüne geçmiştir.

'Kendi Gök Kubbemiz' bölümünde Anadolu'da şekillenen ve Türk-İslâm medeniyeti çerçevesinde yeni bir millî-mânevî ruh kazanarak gelişen Türk sosyal yaşamı, sanatları İstanbul'un Türk milletine mâl olmuş dokusu içerisinden verilir. Bununla birlikte bu bölümde, Türk tarihi ve fetihleri, Türk milletinin egemen olduğu coğrafyalar, millî bilinç ve İslâmiyet'in Türk töresiyle birlikte şekillendirdiği hayat görüşünü ifâde eden, duru ve zengin bir Türkçe ile kaleme alınmış şiirler bulunmaktadır.

'Yol Düşüncesi' adlı bölümde günün saatleri, mevsimler ve musiki âdeta ölüm, ihtiyarlık, sonsuzluk; ömrün nihayete ermesi ve ruhun başka bir âleme yolculanması ile iç içedir. Şiirlerde ömrün bitişi karşısında duyulan hüzün, yalnızlık duygusu işlenirken; aynı zamanda ölümün karşısında rindane tavır alış ve ölümün ardından ruhun yelken açacağı sonsuzluk ifâde alanı bulur.

'Vuslat' adlı bölümde aşk, sevgiliyle yaşanacak ebedî yaşamın bir diğer adı olarak şiirleştirilir. Aşkın sonlanışı ya da sevgiliden ayrılış ölüme denk iken vuslat ruha sonsuzluğunu bahşeden bir kavuşma olarak işlenir. İstanbul'un sevgiliyle özdeşleştirilmesi söz konusu olur. Bu bölümde aynı zamanda 'Bergama Heykeltıraşları',

‘Endülüs’te Raks’, ‘Altor Şehrinde’ gibi farklı coğrafyalara açılan şiirlerle birlikte gençlik devresine ya da İstanbul’un bir köşesine duyulan hasretin yansıdığı şiirleri de bulunmaktadır.

2.1.3. Eski Şiirin Rüzgârıyle

Eski Şiirin Rüzgârıyle (1962), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal’in klasik Türk şiir geleneği olan Divan şiirinin estetik ve kültürel birikimini özgün bir tarzda ve modern şiirin olanakları ile işlediği; konularını Türk- İslâm medeniyetinin tarihî, düşünsel ve psikolojik evreninden, Osmanlı Devleti’nin zaferli seferlerinden alıp; dil ve üslûp olarak da konu aldığı yüzyılları dil evreninde canlandıran, okurun tarihsel yaşantıyı duyumsamasını biçim ve içerik arasında sağlanan örtüşme üzerinden sağlayan şiirlerini içeren yapıtıdır. Yahya Kemal’in konuşulan İstanbul Türkçesi’nin duru ve zengin diliyle kaleme aldığı, modern tarzdaki şiirlerinde de tarihselliğe dayanan kültürel bir art plan vardır; bu bakımdan: “Türk edebiyatında geleneğe dayalı modern Türk şiirinin öncülerinden biri olan Yahya Kemal’in şiiri (...) yalnızca izlenimlere dayalı bir yetenek şiirinden çok, dünya kültür birikiminin özümsenmesi sonucu elde edilen çıkarımların onun özgün sanat potasında yeniden üretilmesine dayanan bir kültür şiiridir.” (Çetin, 2013a: 75) Özellikle *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı yapıtı, Osmanlı Devleti’nin tarihsel serüveninde yeri olan önemli zaferlere; Türk-İslâm medeniyetini ifâde eden sanatlara, Osmanlı Devleti ile birlikte Anadolu ve Rumeli’de kökleşen kültürel özelliklere ve 18.yy’ın ilk çeyreğinde İstanbul’da, -Yahya Kemal’in adlandırması ile Lâle Devri’nde- III. Ahmet zamanında, dil ve üslûp olarak iyiden iyiye incelen, yüksek bir estetik değere kavuşan Divan şiirine ve bu şiirin dil ve üslûp özelliklerine yoğun gönderimler içermesi bakımından dikkat çekicidir. Bu bakımdan Yahya Kemal’in söz konusu yapıtta derlenen şiirlerinin kültürel

ve tarihsel bir zeminde değerlendirilmeleri şiirlerin anlam katmanlarına nüfuz edebilmek bakımından önemlidir.

Yapıtta yer alan 71 şiir, altı alt başlık altında bölümlendirilmiştir. Bu alt başlıklar: 'Selimnâme', 'Gazeller', 'Musammatlar', 'Şarkılar', 'İthâf', 'Kıt'alar-Beyitler'' biçimindedir.

Selimnâme başlığı altında, Yavuz Sultan Selim'in kazandığı zaferler, o döneme-16.yy'a- özgü Türkçe ile kaleme alınmıştır. Ordunun İstanbul'da Üsküdar'da toplanmasından itibaren bu büyük zaferler sırayla: 'Başlayış', 'Sefer', 'Çaldıran', 'Toplanış', 'Mercidâbık', 'Ridâniyye' ile şiirselleştirilmiş ve 'Rıhlet' adlı şiir ile de Yavuz Sultan Selim'in vefâtı ve "İslâm ülkelerini birleştirdiği için" (Uysal, 2006: 516) 'Fahr-i Kâinat' tarafından alnından öpülerek Cennet'e kabûl edilmesi yansımıştır. Özcan, şiirdeki tasvirî anlatıma Tanpınar'ın getirdiği yorumu aktarır ve bu bendin ona, "Surname minyatürlerini hatırlat[tığını]" (Özcan, 2008: 247) söyler.

Yahya Kemal'in 1917 yılında yazmaya başladığı 'Selimnâme' 39 yıl kadar sonra, 25 Aralık 1956 yılında vefâtından iki yıl kadar önce *Hürriyet* gazetesinde yayımlanması ile tamamlanmıştır. Yahya Kemal, şiirin eski bir dille kaleme alınmış olmasının eleştirileceğini öngörerek aynı tarihli *Hürriyet* gazetesinde yayınlanmak üzere, Nihat Sami Banarlı'dan bir açıklama yapmasını ister. Bu açıklamaya göre: Bir şiirin ya da manzum edebî bir eserin klasik devirlerin dili, vezni, sanat anlayışı ve üslûbuyla söylemek dünya edebiyatında yeni bir uygulama değildir. Bu daha önce örneğin Goethe tarafından *Hermann ve Dorothea* adlı eserinde gerçekleştirilmiştir. Eser, Homeros'un dil ve üslûp özelliklerini andırır biçimde; üstelik Homeros destanlarında kullanılan vezni kullanılarak yazılmıştır. Bunun gibi Jean Moréas'ın *Le Pélerin Passionné* adlı eserinde de dil Orta çağ lisanıdır. (Uysal, 2006:516; Göçgün 2015: 30-31)

'Gazeller' başlığı altında Yahya Kemal'in Lâle Devri'nin havasını yansıtan, tarihî zaferlerin yaşanmasında payı olan figürlere övgü içeren, İstanbul'un semtlerine,

sevgiliye, bazı dostlarına ve Divan şiiri geleneği içinde farklı anlam katmanlarıyla yer etmiş 'meyhâne' ve 'mey' gibi kavramlara övgüler içeren şiirleri bulunmaktadır. 'Musammatlar' başlığı altında bentler hâlinde kaleme alınmış, muhammes hâle getirdiği Neşâtî'nin gazeli ile Tahmîs-i Gazel-i Hümâyun; Bâkî'nin bir gazelinin taştîri ile Râmî Mehmet Paşa'nın bir gazel matlaının taştîri ile birlikte, 'Sene 1140' ve 'Seyfi'ye Refakat' adlı altı şiiri bulunmaktadır. 'Şarkılar' adlı başlıkta hem konuşulan, sade Türkçe ile hem de eski dille yazılmış şiirler bulunmakla birlikte hepsi eski şiir geleneğinin 'şarkı' biçimiyle kaleme alınmışlardır. Bundan sonra dostlarına ithaf ettiği iki şiirin bulunduğu 'ithaf' bölümü gelmekte ve eser, 'Kıt'alar- Beyitler' alt başlığında bu biçimlerde kaleme alınmış, eski dilli/ eski dilin söyleyiş özelliğini, edâsını taşıyan, Arapça ve Farsça söz varlıklarının yoğun olduğu şiirleri ile tamamlanmıştır.

2.1.4. Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş

Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş (1963), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal, az kelimeyle büyük bir duygu, düşünce evreni kuran bir şiir tarzı olan rubâîyi benimser. Gazelin ve tasavvufun zirvede olduğu VII. (XIII.) yüzyılda gelişme göstermiş; aşk, tasavvuf, felsefe ve hikmet konularının ön planda olduğu, dört mısradan oluşan bu kısa şiirler; tamamıyla kendisine özgü 'rubai vezinleri' denilen ahreb ve ahrem vezinleriyle yazılmaktadır (Öztürk, 2008: 177-178). Yahya Kemal, İran edebiyatında ortaya çıkıp Divan şiiri geleneği içinde de "tefekkür şiiri" (R: önsöz) biçiminde yer bulan rubâîlerini çoğunlukla dostlarına ithaf ederek yayınlamıştır. Şair, İran edebiyatında en önemli rubâî şairi sayılan Ömer Hayyâm'ın rubâîlerini Türkçe olarak söylemeyi de "yorulan ruhunu dinlendiren bir çalışma" olarak görmektedir. Yahya Kemal, bu durumu: "(...) Okuduğum kitapları okumaktan bıkınca, başka türlü bir vakit geçirmek hevesiyle, Hayyâm'ın rubâîlerinden birini, bir defa daha gözden geçirmeye

koyuluyorum; Türkçe'ye nakletmeğe uğraşıyorum, meselâ Hayyam bu rubâîyi Türkçe söyleseydi nasıl söylerdi? Bunu keşfetmeye çalışıyorum. Bu gerçi yorucu lâkin merak verici bir meşgale oluyor." (R: önsöz) der.

Yahya Kemal'in *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş* adlı yapıtta derlenen rubâiler iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm 'Rubâîler' başlığını taşımakta ve Yahya Kemal'in kaleme aldığı 42 rubâîden oluşmaktadır. Bu rubâîlerin bir kısmı doğrudan 'rubâî' başlığını taşıyıp; bazıları ise ithâf edildiği kişilerin isimleriyle örneğin; 'Nihad Sami Banarlı'ya', 'Fuad Bayramoğlu'na', 'İhsan'a' biçiminde adlandırılmış; bazı rubâîler ise 'İsmâil Dede', 'Dönüş', 'Ses', 'Şevk', 'Hazan' gibi rubâîlerin içeriklerine uygun olarak adlandırılmıştır. İkinci bölüm, 'Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş' başlığını taşımakta ve Yahya Kemal'in, Ömer Hayyam'dan Türkçe'ye aktardığı 98 rubâîyi içermektedir.

2.1.5. Bitmemiş Şiirler

Bitmemiş Şiirler (1976), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal'in bitmemiş şiirlerinin derlendiği yapıt, alt başlıklar altında derlenen şiir parçalarından oluşur. Fakat bundan hemen önce, başlıksız olarak yer verilen, Yahya Kemal'in 1897 Türk-Yunan Harbi sırasında onüç yaşında iken yazdığı, Türk askerinin kahramanlığını ifâde eden ve Yahya Kemal'in yazdığı bilinen ilk şiiri olan bir dörtlük ile yirmi yaşında gerçekleştirdiği hece ölçüsü ile şiir yazma denemelerinden biri olan iki mısraya yer verilmiştir (BŞ: 1). Bundan sonra yapıtta yer alan başlıklar: 'Malazgird', 'Yol ve Gece', 'Tercüme ve Nazîreler', 'İthaf ve Mizahlar', 'Beyitler ve Mısralar', 'Servet-i Fünûn Tarzı Şiirler' biçimindedir.

Bu başlıklar altında bir bakıma Yahya Kemal'in şiirlerini oluşturma biçimine; diğer deyişle şairin yaratım sürecine tanık olmaktayız. Yahya Kemal, *Edebiyata Dair* adlı yapıtta derlenen yazılarından birinde, hakîki şiiri örneklerken onun "derûnî ahenk

kudretiyle muayyen bir istifle tecellî ettirilmiş" bir şiir olduğunu, ondaki "kelimelerin hiçbiri[nin] yerinden oynayama[yacağını], bu kelimelerin hiçbiri[nin] fazla veyâhut eksik" olmadığını ve hepsinin birden bir "mûsıkî cümlesi" teşkîl ettiklerini (ED: 4) söyler.

Yahya Kemal'in bitmemiş şiirlerine ilişkin elimizdeki müsveddeler şairin işte bu mûsıkî cümlesini arama hâlini, benzer mısraları defalarca yan yana dizip ekleme ve çıkarmalar yaparak, doğru, bir bakıma asla değiştirilemeyecek, tam ve yerli yerinde olan söyleyişi bulma gayretini ifâde etmektedir. Bu anlamda örneğin 'Malazgird' şiiri için dört müsvedde, 'Gaazi Selim Giray' şiiri için üç müsvedde hâlindeki şiir çalışmaları dikkat çekmekte; aynı şiirin farklı bölümlerini yansıtan, arayıp bulamadığı kelimeleri 'nokta nokta (.....)'larla boş bıraktığı mısraların bulunduğu şiir parçaları da bulunmaktadır. Yapıtta yer alan bazı bitmemiş şiirlerden mısralara ise tamamlanmış şiirlerinde yer verdiği görülmektedir. Örneğin müsveddeler hâlindeki şiir denemelerinde bulunan "Vatanda korkulu rü'yâ içindeyiz gerçek/ Fakat bu çok süremez mutlakā şafak sökecek." biçimindeki mısraları *Kendi Gök Kubbemiz* adlı yapıtında bulunan '1918' adlı şiirinde yer bulmuştur (BŞ: 15). Şairin 'O Taraf' gibi tamamlanmış şiirlerinin ilk şekilleri görünümündeki şiir denemeleri de bitmemiş şiirleri arasında müsveddeler hâlinde yer almaktadır (BŞ: 27). 'Yol ve Gece' başlığı altında derlenen şiir parçaları ise istisnâlara rağmen genel anlamıyla şairin *Kendi Gök Kubbemiz* adlı yapıtında, 'Yol Düşüncesi' başlığı altında derlenen şiirlerinde olduğu gibi yaşamın son demlerinin gelip çatmış oluşuyla örtüşen hüzün ve tenhalığı; bir yolculuk olan yaşam ve ölümü, ebedî yaşam ve sonsuzluk üzerine çağrışımları taşıyan mısraları ve şiir parçalarını içermektedir. 'Tercüme ve Nazîreler' başlığı altında Ekber Şah döneminin önemli şairi; seçkin âlim ve düşünürü Feyzî-i Hindî'den tercüme ettiği bitmemiş şiirleri ve yoğun olarak da Ömer Hayyam'ın rubâîlerinin Türkçe'ye aktarılışını içeren tercüme denemeleri ile bazı şiir tashihleri bulunmaktadır.

‘İthaflar ve Mizahlar’ başlığı altında yer alan eserler arasında ise tamamlanmamış mısralar içeren şiirler ya da tamalanmamış beyitler olmasına rağmen; bu bölümde yer alan kimi şiir ve mizâhî tarzda kaleme alınmış beyitlerin *Bitmemiş Şiirler* adlı yapıt içerisinde konumlandırılması anlamlı gözükmemektedir. Öneğin Mareşal Fevzi Çakmak’ın 1939 yılında vefat eden kızı Muazzez Çakmak için yazılmış ‘Kitâbe’ adlı şiir ‘bitmemiş’ bir şiir olarak görülemez. Bunun gibi bazı ‘Hicviyeler’i de kitapta yer alan son hâlleriyle kendi içinde bütünlüklü, tamamlanmış şiirlerdir. Mizâhî tarzda kaleme aldığı: “Biz vedâ etmek üzereyiz kedere/ Getir ahbâba bir Kavaklıdere”; “Bir şehr idi dâimâ güneşsiz/ Tek şehrini görmedim Beneş’siz”; “Uğraşmanın netîcesi Abdülhamîd ile, / Berr-i atîki boyladı Bahr-i Cedîd ile.” gibi beyitlerin de ‘bitmemiş’ şiirler arasında yer alması anlamlı değildir. ‘Beyitler ve Mısrâlar’ adlı başlığı tâkip eden ‘Servet-i Fünûn Tarzı Şiirler’ başlığı altında ise Yahya Kemal’in kendine özgü şiir dil ve üslûbunu geliştirmeden evvel kaleme aldığı şiirleri bulunmaktadır.

2.2. Nesirleri

2.2.1. Azîz İstanbul

Azîz İstanbul (1964), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal’in 1913 yılından 1954 yılına kadar kaleme aldığı, İstanbul’un maddî ve mânevî özellikleriyle bir Türk şehri oluşunu ifâde eden yazıları ve 12 Mart 1942’de İstanbul’da, Beyoğlu Halkevi’nde verdiği ‘Türk İstanbul’ adlı konferansının metnini içeren yapıttır. “İstanbul’un Fatih Sultan Mehmet tarafından fethedilmesinden itibaren gerek dışarıdan Batılı milletler gerekse içeriden kendisini Türk saymayan gayr-i Müslimler İstanbul’u hep Konstantinopolis olarak görmüşler, İstanbul’un Bizans’tan kalan yapılarına, kültürüne, diğer özelliklerine önem vermişler; Müslüman Türk İstanbul imgesini yok saymışlardır. (...) Bu anlayış Yahya Kemal zamanında da değişik şekillerde vardı. İşte bu anlayışa karşı Yahya Kemal, İstanbul’un Türklük ve Müslümanlık boyutuna

sık sık dikkat çek[miş]; İstanbul'un 1453'te fethedilmesinden sonra tam bir Müslüman Türk şehri hâline geldiğini; ondan önce ise harabe bir şehir olduğunu" (Çetin, 2013a: 23) vurgulamıştır. Adını Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz* adlı yapıtında yer alan 'Bir Başka Tepeden' adlı şiirindeki "Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul!" mısrasından alan *Aziz İstanbul* adlı yapıt, İstanbul'u tarihsel bir perspektifle, bir Türk şehri olarak okurunun "muhayyilesinde" canlandırmaktadır. Yahya Kemal, fetihten sonra İstanbul'un mimarî özellikleri, halkı, sosyal yaşantısı; İstanbul odağında gelişen ve şekillenen dil, edebiyat ve estetik değerleriyle Türk milletini yansıtan İstanbul'un yalnız siyasî sınırları itibariyle değil; manevî dokusuyla da bir Türk şehri oluşunu yapıtta yer alan yazılarında vurgulamıştır.

Aziz İstanbul adlı yapıtta derlenen yazıları yoluyla, Türk edebiyatında öteden beri eksik olduğunu düşündüğü muhayyilede canlandırma yoluyla yazma, tarihsel olayları yaşanmış hayat perdeleri olarak öyküleyebilme yetisini örneklemektedir. Yahya Kemal'in nesir üzerine görüşlerini ele aldığımız bölümde ifâde ettiğimiz gibi şair, "mâzîmizi muhayyilenin bütün kudretiyle kâğıtların üzerinde enine boyuna tecessüm ettirmek şöyle dursun, doğru dürüst, kayıd ve tescîl bile edemedik." (ED: 71, 72) sözleriyle "nesirsizlik"ten doğan eksikliği, her fırsatta âdeta bir yakınış biçiminde dillendirmiştir.

"İtiraf edelim ki, biz yapmasını biliyoruz; yazmasını, realiteleri hayâle nakşetmesini hiçbir zaman bilmedik, hâlâ da bilmiyoruz." Diyen şair, "beşyüz senelik Türk İstanbul"un işte bu muhayyileyi uyandırmayan yavan nesir geleneği nedeniye hayallerde yer bulmadığını; "Avrupa'lı Bizans müverrihlerinin ölmüş olan İstanbul'u, yaşayan, canlı ve Türk İstanbul'dan fazla yaşattıklarını" ifâde etmiştir (MM: 36).

Yahya Kemal'in *Aziz İstanbul* adlı yapıtta derlenen yirmi dört yazısı, işte bu "nesirsizliğin" önüne geçen, İstanbul'un fethini, yüzyıllar içinde gelişen sosyal yaşam ve estetik değerleri ya doğrudan; ya da güncel bir konu, olay, obje ya da mekândan yola

çıkarak canlandıran, okurun muhayyilesine hitâp eden, rahat okunan ve bu yolla duyumsanabilen bir tarih anlatıcılığını benimsemektedir.

Yapıtta Yahya Kemal'in Nev-Yunanîlik devresini yansıtan, Paris'ten döndükten kısa zaman sonra kaleme aldığı 'Çamlar Altında Musahabe" başlığını taşıyan ve İstanbul'u Helenistik hayallerle bezeli kadim bir Akdeniz havzası medeniyetinin şehri olarak tasvir ettiği iki yazısı da bulunmaktadır. Beyatlı 'Türk İstanbul I-II', 'Bir Bir Çalan Saatler', 'İstanbul Surlarında', 'Hisar'dan Şehitlik'e', 'İstanbul'un İmarı' gibi yazılarında şehri Türk-İslâm medeniyetinin başkenti olarak çeşitli yönleriyle ele almıştır. 'Türk İstanbul I' adlı yazısında: "Bir iklimin manzarası, mimarîsi ve halkı arasında halis ve tam bir ahenk varsa, orada, gözlere bir vatan tablosu görünür. İklimden anlayan gerçek ve hassas bir sanatkâr, İstanbul'un eski semtlerinden herhangi birini (...) seyredince kat'î bir hüküm vererek, der ki: 'Bu halk bu iklimde ezelden beri sâkindir ve bu iklime bu mimarîden ve bu halktan başka unsurlar yaraşmaz.' Evet, gerçek ve hassas bir sanatkâr bu hükmü verir. Vatan toprağı bizde de ecnebi memleketlerinde de her hissedene bu vehmi veren topraktır. Türklük, beş yüz seneden beri İstanbul'u ve Boğaziçi'ni bütün beşeriyetin hayaline böyle nakşetti. Mimarîsini bu şehrin her tepesine, her sahiline, her köşesine kurarken güya: 'Artık bu diyar dünya durdukça Türk kalacaktır.' dediği hissedilir." (Aİ: 3) sözleriyle, İstanbul'u Türk milletinin askerî, siyasal, sosyal, sanatsal başarı ve kabiliyetleriyle Türkleştirdiği bir şehir olarak resmetmiştir.

2.2.2. Eğil Dağlar, İstiklâl Harbi Yazıları

Eğil Dağlar, *İstiklâl Harbi Yazıları* (1966), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Bu yapıttaki yazılar Yahya Kemal'in 1919-1924 yılları arasında *Zaman, İleri, Tevhid-i Efkâr, Hâkimiyet-i Milliye* gazeteleri ve *Dergâh* dergisinde, zengin fakat tumturaksız; akıcı ve canlı bir İstanbul Türkçesi ile kaleme aldığı yazılardan

oluşmaktadır. İstiklâl Harbi'nin canlı tanığı olan; aynı zamanda Millî Mücâdele'ye karşı çıkan teslimiyetçi, manda yanlısı kesimlerin tavırlarına tepki olarak Türk bağımsızlık savaşımını desteklemek üzere kaleme alınan yazılara yapıtta zamandizimsel olarak yer verilmiştir. Bu düzenleme, okurun Millî Mücâdele yıllarını bir akış hâlinde tâkip edebilmesine olanak sağlamaktadır.

Eserin ilk baskısını yayına hazırlayan Nihat Sami Banarlı, yapıtın 1. baskısının 'Eğil Dağlar' başlıklı tanıtım yazısında: "*Eğil Dağlar*, İstiklâl Harbi'nin, günü gününe yazılmış, en yakın târihidir. Aynı kitap, Millî Mücadele'ye bilgi ve fikir yoluyla yapılmış bir vatan hizmetidir. Bu kitabın adını, daha 1897 Harbi'nde, gönüllü Türk askeri koymuştu: Gâzi Edhem Paşa ordularının, o Yunan bozgununda Atina'ya doğru zaferle yürüyüşüne katılan bu asker, hızla aştığı dağlarda: 'Eğil dağlar eğil, üstünden aşam, / Yeni tâlim çıkmış, varam alışam.' türküsünü söylüyordu. *Eğil Dağlar* adını bu türküden aldı. *Eğil Dağlar*, her şeyden çok bu askere inanır. Onun faziletine güvenir. (...) Temeli böyle bir inanışa dayandığı için, *Eğil Dağlar,* daha yazıldığı yıllarda Millî Mücadele'nin inandırıcı bir desteği ve o yıllardaki Türk düşüncesinin bir zaferi olmuştur. (...) *Eğil Dağlar*, aynı zamanda, günümüzün millî olan ve milliyetimizi destekleyen her fazileti lekelemek tutumundaki menfî propagandaya, zamanında verilmiş bir cevaptır. Bilindiği gibi, yıkıcı propaganda, Yahya Kemal'in, Millî Mücâdele için bir tek satır yazmadığını ve bir tek mısra söylemediğini defalarca ileri sürmek cür'etini göstermiştir. Hâlbuki bugün fikir, sanat ve târih dünyâmıza sunduğumuz nesirle yazılmış bir Millî Mücâdele Destanı olan *Eğil Dağlar* kitabında 88 müstakil nesir ve (...) iki de manzûme alınmıştır." Demiştir.

Bununla birlikte belirtmek isteriz ki *Eğil Dağlar* adlı yapıtın İstanbul Fetih Cemiyeti ve Yapı Kredi Yayınları tarafından ortaklaşa yayınlanan 2005 tarihli baskısında yer alan 'Kâzım Yetiş' imzalı takdim yazısında, Nihat Sami Banarlı tarafından hazırlanan baskıda yer alıp doğrudan İstiklâl Harbi ile ilişkili olmadığı gerekçesiyle kitaptan

çıkarılan ve bunların yerine eklenen yazılar olduğu; aynı zamanda daha önce Yahya Kemal'in kitaplarında yer almayan 'Şark İnsâniyeti', 'Yürüyen Bir Fikir' ve 'Bir Ses' adlı yazıların kitaba eklendiği belirtilmiştir. Bahsi geçen baskıda, Nihat Sami Banarlı'nın yıllar sonra okunduğunda daha anlaşılır ve açık olmasını sağlamak için adını 'Mustafa Kemal Paşa' ve '23 Nisan' biçiminde sunduğu 'O' ve 'Sene Beş' başlıklı yazıları Yahya Kemal'in ilk verdiği isimlere dönülerek 'O' ve 'Sene Beş' olarak başlıklandırılmıştır. Nihat Sami Banarlı'nın *Eğil Dağlar* adlı yapıt için değerli bir değerlendirme yazısı olarak görülmesi gereken takdim yazısının da yapıttan çıkarıldığı, bu yazıya yeni düzenlenmiş baskıda yer verilmediği görülmektedir.

Banarlı, yapıtın ilk baskısında yer alan tanıtım yazısında, Yahya Kemal'in *Eğil Dağlar* adlı yapıtta derlenen yazılarının savaş yıllarında milletin moralini yükseltmek amacıyla kaleme alınmış olmaktan öte; gelişen olayların seyrini ciddiyetle tahlîl edip, Mustafa Kemal Atatürk'ün önderliğinde gerçekleşecek zafere samimî bir biçimde inanan, Millî Mücâdele ruhunu destekleyip besleyen yazılar olduğunu ifâde ederek: "*Eğil Dağlar* İstiklâl Harbi yıllarında, Türk milletinin rûhuna ve idrâkine sunulan ve yalnız bir ümit ve temenni olmaktan çok üstün ve çok imanlı bir duygu ve düşünce kudretinin otantik kitabıdır. *Eğil Dağlar* kitabında, yer yer Anafartalar ve İstiklâl Harbi kahramanı Mustafa Kemal Paşa için, yine savaş günlerinde yazılmış, samîmi ve riyasız takdir ve hayranlık duyguları sıralanmıştır. *Eğil Dağlar,* Mustafa Kemal Paşa'dan hemen her fırsatta "millî timsâl" diye bahseder, "Mustafa Kemal, bir ferd değil, bir timsâldir.' cümlesini her fırsatta tekrarlar. Yahya Kemal'e göre, Mustafa Kemal Paşa, Türk milletinin bir millî kahramanda tecellî etmiş, ruhu, benliği, büyük kudreti ve kısaca, Türk milletinin kendi şahsiyeti'dir." Der. (Eğ. D: 1970: önsöz.)

Yahya Kemal'in, 'Mustafa Kemal Paşa' adlı yazısı, *Eğil Dağlar* adlı yapıtın taşıdığı Millî Mücâdele ruhunu ve tarihsel gerçekliği yansıtması bakımından önemlidir. Yahya Kemal, Yunanlılar'ın İzmir'e vatanın yeni sahipleri edâsıyla çıktığı ve Türk

yurdunun tarih sahnesinden silindiği sanılan, Türk milletinin kendi yurdunda esir düştüğü ağır ve tek kelimeyle fecî günlerde, bağımsızlık mücadelesinin bir destan gibi başladığını ve bu başlangıcın Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a adım atışıyla gerçekleştiğini şu sözlerle ifâde etmiştir: "Kuzu gibi Anadolu'nun birdenbire arslan kesilişini en sivri akıllılar hâlâ bir türlü tahayyül edemiyorlar; o Anadolu ki Hazret-i İsâ gibi halimdi, bir yanağına bir sille indirene öteki yanağını gösteriyordu, o Anadolu ki nice siyâsîlerin rivayetine göre vergi vere vere, zulüm göre göre, askere gide gide, Osmanlı idâresinden bezmişti, kendi milliyeti Türklük'ten usanmıştı, istiklâlinden vazgeçmişti, illallah diyordu, herhangi bir ecnebi idâreyi seve seve kabûl etmeğe candan, yürekten hazırdı, o Anadolu ki Yunanistan bile lehinde şîrin sözler söylüyordu, Yunan boyunduruğuna uslu uslu boynunu bırakır zannediyordu, işte bu istiklâl galeyanı o Anadolu'dan çıktı. Yalnız Anadolu o âna kadar bir adam bekliyordu.

Yunanlılar İzmir'e çıktıkları gün çok bed-mesttiler, o gün, o fecî gün İstanbul'dan Samsun'a bir adamın gittiğini fark edemediler. Her şeyin bittiğini zannettikleri o gün her şey başlıyordu; o adamın neden sonra ismini öğrendiler. Şimdi de rü'yâlarına giriyor. Yunanlılar, bu ismi ve bu adamı, Kartaca 'Kadîm Caton [Caton L'Ancien]' u nasıl müebbeden hatırladıysa öyle hatırlayacaklardır!" (Eğ. D: 124-125)

2.2.3. Siyâsî Hikâyeler

Siyâsî Hikâyeler (1968), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal, yazdığı hikâyeleri sağlığında kitap hâlinde bastırmayı düşünmüş ve adını da 'Siyâsî Hikâyeler' olarak belirlemiştir. Dolayısıyla yapıt her ne kadar Yahya Kemal'in ölümünden 10 yıl kadar sonra basılmış olsa da adı bizzat Yahya Kemal tarafından konulmuştur. Nihat Sami Banarlı, kitabın ilk baskısındaki takdim yazısında Yahya Kemal'in yapıtın adı ve bazı hikâyelerin isimlerini listelediği el yazısına yer vermiştir. Buna göre *Siyâsî Hikâyeler* başlığı altında 'Şem'i Molla', 'Bir Gözdenin

Gafleti', 'Âtıf Efendi'nin Üslûbu', 'Râif Efendi'nin Katli' başlıklı hikâye adları yer almıştır. Bunlardan 'Âtıf Efendi'nin Üslûbu' adlı hikâye elimizde bulunmamaktadır. Yahya Kemal'in listelediği bu hikâyelerden 'Şem'i Molla' 1952 yılının haziran ayında; 'Bir Gözde'nin Gafleti' ise 1952 yılının temmuz ayında *Hayat* Mecmuâsı'nda yayınlanmıştır.

Yapıtta, hemen hepsi Osmanlı Devleti'nin tarihinden; saray ve çevresinden alınmış konu ve olaylar sade bir üslûpla; Yahya Kemal'in İstanbul Türkçesi olarak ifâde ettiği duru ve aynı zamanda zengin Türkçe ile gerçekçi biçimde öykülenmiştir. Özellikle günlük konuşma dilinin akıcılığını yansıtan dil ve üslûp özelliği dikkat çekmektedir. 'Damat Mehmed Paşa' adlı hikâyeden bir örnek: "Serhad halkı, yabânî, haşîn zannettiğimiz Erzurum beğlerinin, ağalarının ve onların oğullarının hemen hepsi çok yontulmuş insanlardı. Gerçi serhad diliyle, biraz Fârisî edâ ile konuşuyorlardı. Ancak nezâket ve dirâyet bahsinde birçoklarına hayran kaldım. Bazıları medrese tahsili görmüşlerdi. Bazıları, Hâfız'ı, Sadî'yi, Hayyâm'ı iyi anlıyorlardı. Bazıları Bâkî'nin, Nef'î'nin, Nâbî'nin beyitlerini, nice İstanbul mahdumlarının okuyamıyacağı gibi, güzel îrâd ediyorlardı. Yemeklerde, meclislerde, kibar, müeddeb, nâziktiler. Bu adamlar Üsküdar'a taşranın güzel bir havasını getirdiler." (SH: 68) Biçiminde sunulabilir.

Ruhsal boyut sunumlarında iç çözümleme ve iç konuşma yöntemlerinin yoğun biçimde kullanılması dikkat çekmektedir. 'Râif Efendi'nin Katli' adlı hikâyenin baş hikâye kişisi Aziz Efendi'nin içinde bulunduğu psikolojik durum, bu iki yöntemin eklektik biçimde kullanılması yoluyla: "Biraz daha düşündü, âdetâ boğuluyordu. Başında bir belâ dolaştığının vehmine kapıldı: Silahdar Ali Bey'in sözlerini Râif Efendi'nin karısına iyi anlatmak... Daha doğrusu, daha doğrusu... Onların bir şüphesine mahal vermemek... Ah Yârabbî işte bu cihet korkunçtu... Aziz Efendi düşündükçe korkmağa başladı. Ya Hisar'da bazı fısıltılar olursa, bazı kimseler kalkıp da Silahdar Ali Bey'in Râif Efendiyi katlettirdiğinden ve sonra âilesine atiye gönderdiğinden bahsederlerse, bu

dedikodu Silahdar Ali Bey'in kulağına giderse, o mel'un, bu dedikoduyu Aziz Efendi'den bilirse! Ah Yârabbî! Ah Yârabbî! Bu ne beklenmez felâketti... Bir müddet böyle düşündü. Bunaldı, terledi. Sonra birdenbire kendini toparladı. Kollarını sıvadı. Gitti, abdest aldı; Evrâd-ı Şerifini açtı. Biraz okudu. Ferahladı. (...)" (SH: 56) Biçiminde verilmiştir. Hikâye kişilerinin iç yaşantılarının olay ve durumlar içerisinden yansıtılması kişileri yapmacık ve yüzeysel –Yahya Kemal'in ifâdesiyle "kukla gibi"- olmaktan alıkoymuştur. Yaşantıların, kişilerin iç dünyalarına olan yansımalarına yer verilmesi, konu, olay, tip ve karakterlerin nesnel zamana uygun bir biçimde tahlîl ve tasvîr edilmesi gibi özellikler göz önüne alındığında ise hikâyelerin gerçekçi anlatılar hâlinde kaleme alındıklarını söylemek mümkündür.

Bir diğer dikkat çeken husus ise, Yahya Kemal'in hikâye kişilerinin bazılarını kendi yansıtıcı bilinci olarak kullanması, benimsediği bazı görüş ve tavırları onlar yoluyla okura aktarmasıdır. Örneğin, 'Sultan Abdülaziz'e Dâir Bir Musâhabe' adlı hikâyenin başkişisi olan Kadri Bey, tarihi ele alışta benimsediği tavrı Yahya Kemal'den ödünçlemiş gibidir. Gerçi Kadri Bey, tarihi iyi okumak ve iyi anlamakla yetinmekte, fakat onu kaleme alamamaktadır; ancak bu durum da Yahya Kemal'in Türkler'in tarihsel gelişmeleri muhayyilede canlandırarak başarılı biçimde kaleme alma yetilerinin eksik olduğu biçimindeki görüşünü destekleyen bir detay olarak belirir. Yahya Kemal'in yansıtıcı bilinci olan hikâye kişisinin tavrı: "Kadri Bey, Osmânlı Târîhi'ne, iptilâ derecesinde meraklıydı. Matbû kitaplardan başka el yazmalarına kadar görmediği nüsha yoktu. Lâkin esef olunur ki târih'deki meziyeti yalnız iyi okumak ve iyi anlamaktan ibâretti. Frenk târihçilerinde görülen esaslı meziyet: Hâdiselerin asıl sebeplerini buluncaya kadar derine gitmek, iğreti rivâyetlerden kaçınmak, en sağlam vesikalara inanmak, öteden beri edinilmiş fikirleri, bir doğru vesika görünce bir tarafa atmak, indî düşünüşlere bağlanmamak... İşte bu meziyet Kadri Beyin görüşlerinde pek ziyâde göze çarpardı." (SH: 82) Biçiminde verilmiştir. Aynı zamanda Yahya Kemal, devlet yönetimi üzerine

görüşlerini de Kadri Bey'in anlatımı üzerinden: "Feylesoflar milletlerin uğradıkları felâketlerin sebeblerini ararken ahlâkın bozukluğunu, geçim zarûretlerini, idârenin fesatlarını ihtilâllerin menbaı olarak görürler. Bunların hepsi doğrudur; ancak uzun bir hat üzerinde doğrudur. Bu uzun hat üzerinde kaç merhale vardır ki ihtilâl çıkmaz. Bütün kötü şartlara rağmen bu muvakkat sükûnları temîn eden(ler) bazı kudretli devlet adamlarıdır." (SH: 88) Sözleriyle dile getirir.

Yapıtta altısı tamamlanmış, altısı ise tamamlanmamış olarak on iki hikâye yer almaktadır.

Tamamlanmış olan hikâyeler: 'Şem'i Molla', 'Bir Gözdenin Gafleti', 'Râif Efendi'nin Katli', 'Dâmad Mehmed Paşa', 'Vehbi Efendi', 'Sultan Abdülaziz'e Dâir Bir Musâhabe'; Bitmemiş olanlar ise: 'Bir Yaz Levhası', 'Mehmet Ali Bey'in Düşüncesi', 'Bir Tekâpû Sahnesi', 'Siyâsette Şâh-ı Dârû', 'Ali Kirâmî Bey', 'Her Gece Benimsin' adlı hikâyelerdir.

İfâde etmek gerekir ki Yahya Kemal, Paris'teki gençlik yıllarından itibâren şiirlerinin yanı sıra roman da kaleme almak istemiştir. Vefâtından önce, 1956-1957 yıllarında *Hürriyet* gazetesinde şiirleri yayınlanmaktayken, öteden beri yazmayı arzu ettiği 'Her Gece Benimsin' adını vermek istediği romanı yeniden gündemine almıştır. Banarlı'nın ifâdesine göre, Park Otel'deki odasında "gecelerce" romanının vakalarını anlatmış; "roman âdeta yaşanılmış bir hayat hâlini almış"tır. Fakat Yahya Kemal bu romanı: "Ben şiirde muvaffak olduğumu sanıyorum. Romanda da şiirdeki kadar muvaffak olmam lâzım gelir. Bu ise kolay değildir." (Banarlı, 1997: 206-209) Diyerek yazmaz. *Siyâsî Hikâyeler* adlı yapıtta yer alan aynı adlı hikâye, Yahya Kemal'in yazmayı düşündüğü büyük romanının bir izdüşümüdür.

Yahya Kemal için hikâye türü, şiirlerinde icmâlî biçimde yer verdiği tasvîr, tahlil ve kurgu yeteneğinin, nesrin olanakları içinde tafsîlî özellik kazandığı bir edebî saha olmuştur. Nihat Sami Banarlı'nın: "Şiiri, nesirden tamâmiyle ayrı bir söyleyiş kabul eden

şâir, manzumelerinde ne kadar som bir şiiriyet toplamışsa, nesirlerinde ve hikâyelerinde o kadar nesrin ve hikâyenin îcâp ettirdiği sâde ve anlatıcı bir üslûp kullanmıştır. Onun şiir mısrâlarının sihirli âhengi içinde erimiş gibi, ancak hissedilen, zengin duygu, düşünce, görgü, bilgi, sezgi, sosyal müşâhede, zekâ ve psikoloji, nesirlerinde ve bilhassa hikâyelerinde daha göze çarpar halde ve daha tasrîh edilmiş mâhiyettedir." (SH: önsöz.) Biçimindeki ifâdelerini bu bağlamıyla okumak mümkündür.

2.2.4. Siyâsî ve Edebî Portreler

Siyâsî ve Edebî Portreler (1968), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal'in "ölümünden sonra yayımlanmak üzere kaleme aldığı" (Göçgün, 2015: 47 akt. Banarlı, 1970) Yahya Kemal'in çağdaşlarından ve çevresinden olup edebî ve siyasî alanlarda önemli roller üstlenmiş; ya da Yahya Kemal'e göre önemli, dikkat çeken profilleri olan kişiler hakkındaki duygu ve düşüncelerini dile getirdiği yapıtıdır. Abdülhak Hâmid, Tevfik Fikret, Refik Halid, Ruşen Eşref, Süleyman Nazif, Halide Edip, Yakup Kadri gibi edebî boyutlarıyla Türk kültür dünyasında yer etmiş isimleri kendi yaşantısı çerçevesinde edindiği izlenimlerle, farklı yönleriyle tanıtan Yahya Kemal; aynı zamanda Enver Paşa, Cemal Paşa, Cavid Bey gibi siyâsi figürler ile Ziya Gökalp, Yusuf Akçura, Ali Kemal gibi Türk düşünce ve siyaset yaşantısında etkili olup, hayatının belli dönemlerinde yakın çevresi içinde de konumlanmış şahsiyetleri, günlük konuşma dilinin akıcı, sade dokusu içinde ele almış; kimi zaman yaşantıları öykülemiş, sahneleme yoluyla göz önünde canlandırarak okura sunmuştur.

2.2.5. Edebiyata Dair

Edebiyata Dair (1971) Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

İncelememizde Yahya Kemal'in, edebiyat, kültür-sanat, modernleşme gibi ana başlıklar altında ayrıntılı olarak incelediğimiz görüşlerini büyük ölçüde yansıtan; bazı görüşlerinin ise karşılaştırmalı okumalar yoluyla damıtılmasına olanak veren yapıtıdır. Yahya Kemal'in edebiyatın çeşitli sahaları ile ilgili kaleme aldığı; daha önce çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanmış yazıları ile mülâkatlarından oluşan *Edebiyata Dair* adlı yapıt: 'Şiir', 'Eski Edebiyat', 'Türkçeye Dâir', 'Vezinler, Kâfiyeler', 'Memleketten Bahseden Edebiyat', 'Tenkid', 'Tiyatro', 'Mülâkat', 'Bitmemiş Makaleler' adlı başlıklardan oluşmaktadır. Bu eserdeki bazı yazılar, aynı zamanda Yahya Kemal'in poetikası mahiyetindedir. 'Eski ve Yeni Şiir', 'Lirizm', 'Derûnî Âhenk ve Öz Şiir', 'Şiir ve Müddeâ', 'Eski Şiirimiz' gibi alt başlıklardan oluşan 'Şiir' ana başlığından sonra, 'Eski Edebiyat' başlığı altında 'Resimsizlik ve Nesirsizlik', 'Şiir ve Nesir Şuûru', 'Tenkîd Tecrübesi' gibi alt başlıklardaki yazıları bulunmaktadır. 'Türkçeye Dâir' başlığı altında Yahya Kemal lisan ve imlâya dair görüşlerini bildirdiği 'Bugünkü Türkçe', 'İmlâya Dâir Güft ü Gû', 'Lisâna Dâir Güft ü Gû' gibi yazıları derlenmiştir. Aruz ve hece vezinleri ile kâfiye üzerine görüşlerini bildirdiği yazılarının yer aldığı 'Vezinler ve Kâfiyeler' adlı bölümden sonra 'Memleketten Bahseden Edebiyat' bölümü gelmekte; ardından diğer kimi seçkin edebiyatçıların eserleri üzerine değerlendirmeleri ile birlikte edebiyat üzerine görüşlerini eleştirel bir tarzda kaleme aldığı 'Tenkid' adlı başlık gelmektedir. Tiyatro sanatına bakışını dile getirdiği ve döneminde gerçekleşen/gerçekleşmesini umduğu gelişmelere değindiği 'Tiyatro', adlı bölümün ardından; Yahya Kemal ile gerçekleştirilen; onun edebiyat odaklı görüşlerinin yer aldığı mülâkatlarının derlendiği 'Mülâkat' adlı bölüm gelmektedir. 'Bitmemiş Makaleler' adlı son bölüm, Yahya Kemal'in sağlığında yayınlanmayıp yazı notları arasında bulunmuş bitmemiş yazılarından oluşmakta; bu yazılarda Yahya Kemal'in çoğunlukla yenileşme üzerine görüşlerini odak noktaya aldığı görülmektedir.

2.2.6. Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım

Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım (1973), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal'in anılarının 'Çocukluğum-Gençliğim', 'Edebî Hâtıralar', 'Siyâsî Hâtıralar', 'Jöntürkler'e Dâir' ana başlıkları altında derlendiği yapıttır. *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım,* Nihat Sami Banarlı'nın kitabın birinci baskısının takdim yazısında belirttiği gibi doğrudan doğruya Yahya Kemal'in el yazısıyla tuttuğu notlardan derlenmiş; yalnız 1921 yılında *Dergâh* Mecmûası'nda yayınlanan 'Balkana Seyâhat' ve 'Karanlıkta Uyanan Biri' adlı yazıları ile 1922 yılında Tevhîd-i Efkâr'da çıkan 'Bulgaristan Tahassüsü' adlı yazı, yapıta adı geçen yayınlardan alınmıştır. Bu eser, yazarın hayat hikâyesinin yanında, aynı zamanda Yahya Kemal'in hem dünya görüşünün hem de sanatının oluşum ve gelişim aşamalarını vermektedir.

İncelememizin, Yahya Kemal'in hayatı ve sosyal çevresini ele aldığımız bölümünde sıklıkla değindiğimiz ve ayrıntıları üzerinde durduğumuz yapıt, şairin ailesini ve yakın çevresini, içine doğduğu sosyal dokuyu yansıtan çocukluğuna dair anlatımlarla başlar. Babasının zorbalıklarına uğrayan hassas tabiatlı bir kadın olan annesi verem nedeniyle şair henüz 13 yaşındayken vefât etmiş; Yahya Kemal 'ev'den böylece ayrılmış ve uzun ömür yolculuğu boyunca bir daha evi olmamıştır. Yahya Kemal'in annesi ile birlikte mutlu diyebileceğimiz çocukluk günlerinin geçtiği Üsküp'ün camiler ve dergâhlar ile bezeli, ezân sesinin duyulduğu, Türk gelenek ve göreneklerinin yaşandığı, kozmopolit olmayan yerli dokusu, Yahya Kemal için annesinin kanadı altında bulunduğu 'ev' ile özdeşleşmiş; olgunluk çağlarında Türk yurdunda, dil, edebiyat, kültür ve sanatında daima Türk milletine özgü bu dokuyu korumak arzu ve çabasında olmuştur. Bu dolayımda onun alafrangalaşmayı, kimliksizleşmeyi ana ocağından kopmak, öksüz kalmak ile eş tuttuğu, Türk yurdu ve milletine özgü değerlerin, evi ve annesi ile özdeşleştirdiği değerler hâline geldiği kabûl edilebilir.

Yapıtın ilk bölümünde şairin Üsküp ve İstanbul arasındaki gidip gelişleri, "politika hevesi"ne kapılması, Ahmet Agâh olan adını Namık Kemal'den etkilenerek Agâh Kemal olarak kullanmaya başlayışı, on sekiz yaşındayken "Jön Türklük" merakına ve "Paris sevdası"na tutularak Paris'e kaçışı, seyâhatleri ve 1912 yılında Paris'ten İstanbul'a dönüşü çeşitli alt başlıklar hâlinde anlatılmıştır. İkinci bölüm olan 'Edebî Hâtıralar' başlığı altında 'Şiirde Otuz Senem', 'Paris'de', 'Fransa'da Şiir', ve 'Hâtırat' başlıkları altında, yazdığı ilk şiir ve Üsküp Rifâî Dergâhı şeyhi Sâdeddin Efendi'nin şiirini düzeltişi, böylece aruz vezni kavrayışı, babasının kütüphânesinde bulup okuduğu Muallim Naci'nin Şerâre'sinin "gönlünü sarışı" ile kuvvetlenen şiir merakının aynı kütüphânede bulup okuduğu diğer bazı Divan ve Tanzimat edebiyatı dönemi şair ve eserleri ile devâm edişi; daha sonra İstanbul'da *Servet-i Fünûn* ciltlerini okuyuşu, Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'sinin eline geçmesiyle ilk okuduklarını köhne buluşu, Paris'teki okul hayatı, "şiire gözlerini açtığını" söylediği Paris'teki kültür-edebiyat evreninin kalbi olan Quartier Latin ve bu merkezin üniversite öğrencileriyle dolup taşan; önemli edebiyatçı ve düşünürlerin uğrak yeri olan kahvehanelerinde edebiyat toplantılarına katılması, incelememizin Yahya Kemal'in edebiyat ve sanat hayatını ele aldığımız bölümünde ayrıntılı olarak ele almış olduğumuz gibi Fransa'da gerçekleştirdiği çeşitli okumalar ve etkilenimler yoluyla, yeni Türk şiiri üzerine düşünüp araştırmalarda bulunması, şiire bakışının şekillenmeye başlaması gibi aşamalar konu edilmektedir. 'Siyâsî Hâtıralar' başlığı altında şairin İstanbul'a dönüşü, Paris'te geçirdiği altı yılın siyâsî bakımdan üzerinde bıraktığı tesirler, Jön Türklük düşüncesinden uzaklaşıp Türk tarihi ve siyasi olaylarını yeni bir bakış açısıyla milliyetçi ve vatanperver bir çerçevede ele alışı, Osmanlı Devleti'nin 1. Dünya Savaşı'na Almanya'nın yanında girmesinden hemen önceki 1914 yazında Osmanlı aydınlarının tutumları ve bu tutumlara 1919'da İzmir'in Yunanlılar tarafından işgâl edildiği günler içerisinden bakış, mütareke yıllarına ait Yahya Kemal'in kederle "sıralayamayacağım" dediği "kara günler"e dair anılar yer

alır. Yahya Kemal'in 'Balkan'a Seyâhat', 'Bulgaristan Tahassüsü', 'İttihad ve Terakkî'ye Dâir' yazıları da yine bu ana başlık altında yer almaktadır. Son bölüm olan 'Jöntürkler'e Dâir' başlığı altında ise 'Siyasi Fikirlerimizin Tarihi', '1903'de Gençtürklük', 'Paris'de Gençtürklerle Beş Sene', 'Jöntürkler'e Dair', 'Ahmed Rızâ Bey', 'Avrupa'nın Kaldırımları' gibi yazıları yer alır. Yahya Kemal' e göre: "1903'de bir Türk gencine göre siyâsî hayat neydi? Nâmık Kemal'in bırakmış olduğu bir an'aneydi: İçeride menfâ, Fransa'da firârî hayâtı idi. Bu an'ane gitgide Jöntürklük nâmını almış, o da nihâyet Paris'de Ahmed Rızâ Bey'in ve Prens Sabâhaddin Bey'in imtiyâzında kalmıştı. İçeride kımıldamak ihtimâli muhâl olduktan başka dışarıda da kâh açlığın ve kâh ahlâksızlığın sevkiyle Jöntürklük dağılmak yolundaydı" (H:198) yorumunu yapar.

Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım, böylece Yahya Kemal'in çocukluğundan itibaren ailesini, yakın çevresini, çocukluk ve ilk gençlik dönemlerinin geçtiği zaman ve mekânları; edebî anlayışının nasıl geliştiğini, siyâsî yönelimlerini, Osmanlı Devleti'nin tarihteki son yıllarını 1. Dünya Savaşı ve mütâreke yıllarına da uzanacak biçimde günlük konuşma Türkçesinin akıcı dil ve üslûbu ile ele alan; Yalnızca Yahya Kemal'in değil; Türkiye Cumhuriyeti'nin yakın tarihine de ışık tutan bir yapıt olarak değerlendirilebilir.

2.2.7. Tarih Musâhabeleri

Tarih Musâhabeleri (1975), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yapıt, bir kısmı daha önce yayınlanmış; bir kısmı ise Yahya Kemal'in el yazısı ile tuttuğu notlar arasında bulunup derlenmiş tarih olgusu ve yakın Türk tarihi ile ilgili, bölümlere ayrılmamış yazılardan oluşmaktadır.

Yahya Kemal tarihsel olayları genellemelerle ele alıp yaşananları topyekûn benimsemek ya da reddetmek gibi bir tavrı anlamlı bulmamakta, tarihsel olay ve durumları, üzerlerinde fikir yürütülecek ve güncel hâl için sonuç çıkarılacak bir inceleme

sahası olarak görmekteydi. Onun bu yapıtında yer alan: “Bir milliyetçi târihe değil milliyetinin târihine meftundur. Târih sevgisi bahsine gelince kat'î olarak denilebilir ki târih bir mevhûmedir. Bu mevhûmeyi bazı insanlar hayallerinde mücessem görürler; ondan bâzan nefret ederler, bâzan da hayranlıkla bahsederler, o mücessem gördükleri şey ise, geçmiş saatlerin, günlerin, haftaların, yılların yığıntısından başka bir şey değildir. (...) Fâtih devrinde yâhut Süleyman devrinde yahut da Köprülü Mehmed Paşa devrinde tıpkı böyle geçmiş ve mâziye karışmış nice ayların içinde güzellikler de vardı, çirkinlikler de. O çirkinlikler gözümüze bugün güzel görünebilir mi? Demek ki târih yekpâre görülecek, topyekûn sevilecek yâhut da nefret edilecek bir şey değildir; bilakis tedkîk ve muhâkeme edilecek bir manzaradır.” (TM: 2-3) Biçimindeki sözleri bu görüşünün bir ifâdesidir.

Yapıtta, Yahya Kemal’in ‘Tarih Sevgisi’, ‘Tarihi Anlamak’, ‘Batı’da Tarih İlmi’ gibi tarihin nasıl anlaşılması ve tarihçiliğin nasıl subjektif bakış açılarından arındırılarak, belgeye dayalı biçimde yerine getirilmesi gerektiğine dair yazılarından başka; ‘Millî Ahrâr Fırkası’, ‘16 Mart’, ‘Arapların İhâneti’, ‘Sultan Hâmid’e Dâir’, ‘Türkiye’ye Milliyetçilik Ne Zaman Girdi’, ‘Girdiğimiz ve Girmediğimiz Harb’ gibi yakın tarihimiz başta olmak üzere Türk tarihinin belli başlı olaylarını ele alıp tahlîl ettiği; onların zihninde uyandırdığı çağrışımları günlük konuşma dilinin canlı ve akıcı üslûbu ile kaleme aldığı yazıları bulunmaktadır.

2.2.8. Mektuplar, Makaleler

Mektuplar, Makaleler (1977), Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal’in çeşitli konular etrafında yazılmış, tek bir tema dairesine alınamayan; ya da “gözden kaçtığı için evvelki kitaplarına girememiş” (Uysal, 2006: 529) yazı, mektup ve konferanslarının derlendiği yapıttır.

Yapıt, Madrid elçisi olarak atandığı İspanya'ya dair izlenimlerini içeren mektup ve yazılarının yer aldığı 'İspanya Hâtıraları'; dil ve edebiyata dair -biri konferans konuşması olmak üzere- kısa yazı ve notları derleyen 'Dil ve Edebiyâta Dair'; tamamı 'arşivden' notu taşıyıp daha önce yayınlanmamış, günlük yaşantılarından yola çıkarak edindiği izlenimleri; yakın Türk tarihi, kültür ve sanatı ile ilgili kısa notlarını derleyen 'Fıkralar, Fikir Yazıları ve Sohbetler'; devlet, ordu, siyaset, edebiyat ve sanat sahasından belli başlı şahsiyetler ve yakın çevresinde bulunmuş bazı kişiler hakkındaki izlenimlerini içeren 'Şahıslar Hakkında'; babası İbrâhim Nâci'ye Paris'e ilk gidişinde gönderdiği bazı mektuplardan başlayarak 1904-1957 yılları arasında Fâzıl Ahmed, Yakup Kadri, Fuad Bayramoğlu, Melek Celâl Sofi, Nihad Sami Banarlı gibi yakın ve uzak çevresinden dostlarına yazdığı 'Mektuplar'; *Tevhîd-i Efkâr, Tasvîr-i Efkâr, Peyâm* gibi süreli yayınlarda yayınlanmış bazı yazılarını içeren 'Makaleler'; *Peyâm*'ın edebiyat eki olan *Peyâm-ı Edebî*'de 1914-15 yıllarında yayınlanan 'Türk Kızları, Türk Gençleri 1-2' ve 'Cidâller ve Hasbıhâller' olmak üzere üç yazısını içeren 'Peyâm, Cidâller, Hasbıhaller'; yine *Peyâm-ı Edebî*'de 1913-1915 yılları arasında imzâsız olarak ya da imza yerine '***' biçiminde yayınlanan, 'İstanbulîn Üslûbu', 'Halk için Hikâye', 'Bir Sahne Dâhisi', 'Garb Edebiyâtında Yılbaşı' gibi yazılarını içeren 'Peyâm, Hâdisât-ı Edebîye'; *Peyâm-ı Edebî*'de Süleymân Sâdî imzasıyla 1914-1915 yıllarında yayınladığı, Nev-Yunanî görüşle kaleme alınmış 'Çamlar Altında Musâhabe' başlıklı yedi yazıdan oluşan 'Peyâm, Çamlar Altında Musâhabe'; çeşitli konular etrafında verilmiş konferans ve hitâbe metinlerini içeren 'Konferans ve Hitâbeler' ve 'Siyâsî Makaleler' adlı başlıklarda derlenmiştir.

Yapıtın en eskisi Yahya Kemal'in babasına 'oğlunuz Kemal' imzasıyla gönderdiği 1904 tarihli mektup ve günümüze en yakını 1957 yılında tedavi amacıyla gittiği Paris'ten Nihat Sâmi Banarlı'ya yazdığı mektup olmak üzere 1904- 1957 yılları arasında kaleme alınmış yazılardan oluştuğu göz önüne alındığında; esere Yahya

Kemal'in nesir dilindeki değişimin yansıdığını söylemek doğru olur. Yıllar içinde daha duru ve işlek bir yapı kazanan bu dilin, her şeye rağmen ilk metinden itibâren günlük konuşma dilinin akıcı ve canlı üslûbunu yansıtan zengin bir Türkçe olduğu görülmektedir. Eserin sonuna Yahya Kemal'in mektup ve yazılarından elyazısı ile örnekler eklenmiştir.

2.2.9. Pek Sevgili Beybabacığım

Pek Sevgili Beybabacığım (1998), Yapı Kredi Yayınları, 1. Baskı, İstanbul.

Yahya Kemal Beyatlı'nın ölümünden sonra Nihat Sâmi Banarlı tarafından hazırlanan ve İstanbul Fetih Cemiyeti, Yahya Kemal Enstitüsü tarafından basılan nesir ve şiir kitaplarının yanısıra, Nuri Akbayar tarafından derlenen ve 1998 yılında Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan, şairin 1903-1910 yılları arasında Avrupa'nın Paris, Londra, Cenevre, Bürüksel gibi çeşitli şehirlerinden babasına gönderdiği 139 adet kartpostalı içeren, Nuri Akbayar tarafından derlenmiş *Pek Sevgili Beybabacığım* adlı yapıtı da Yahya Kemal'in mektup türündeki nesirleri arasında sayılabilir. Yapıtın arka kapağında Yahya Kemal'in babasına: "Resimli kartpostal mecmuası pul mecmuasından ziyade güzel olur. Bunun için ara sıra resimli kartpostallar gönderiyorum. Bir mecmua tertip buyurursanız kıymetli bir hatıra olur." Biçimindeki sözleri yer almıştır. Avrupa şehirlerine ait enstanteneler ve Yahya Kemal'in gençlik yıllarında gittiği Paris'te özellikle ilk yıllarda çektiği maddî sıkıntıyı, okuldaki durumunu, gezdiği yerleri yansıtan kitapta derlenen kartpostallar, ön ve arka yüzleriyle tıpkı basım biçiminde fotoğraflanmış; şairin kısa kartpostal yazıları ayrıca yeni Türk alfabesine aktarılmıştır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

MODERNLEŞME, KÜLTÜR-SANAT VE MEDENİYET GÖRÜŞLERİ

1. MODERNLEŞME, KÜLTÜR-SANAT VE MEDENİYET ÖRÜNTÜSÜNE İLİŞKİN GÖRÜŞLERİ

Yahya Kemal'in modernleşme, kültür-sanat ve medeniyet kavramlarına bakışını incelerken, önce onun, 'modern' ile olan ilişkisini, şair ve düşünür kimliği üzerinden tartışmak doğru olacaktır. Bu tartışmanın 'modern' ile başlamasının kaçınılmaz gerekliliği; kültür ve medeniyet olgularının 'modernleşme pratiği' ile işlenmesinden, bu pratiğin bir 'edim' olarak, kültür ve medeniyet 'olguları' üzerindeki dönüştürücü/değiştirici etkisinden gelmektedir. Tartışma 'modernleşme pratiğini', Devletin ontolojik bir refleksi olarak değil; entelektüel bir edim olarak ele alacaktır, ancak bu pratiğe bir 'refleks' olarak kazandırılan mahiyetle; onun entelektüel hakikati arasında oluşan kırılmayı göz ardı etmeden.

Yahya Kemal, Yeni Türk şiirini kuran önemli şairlerin arasında yer alırken, Türk modernleşmesinin de isimlerinden biri haline gelmektedir. Onun modernleşmenin sosyolojik ve entelektüel boyutlarıyla nasıl uygulanması gerektiği yolundaki yaklaşımlarını ele almadan; onun şiiriyle gerçekte 'modern'i amaçlayıp amaçlamadığını sorgulamak ihtiyacı duymaktayız. Yahya Kemal'in peşinde olduğu şiirin modern bir şiir olduğunu iddia etmek mümkün müdür? Yahya Kemal, üstün ya da gelişmiş bir metnin peşindeydi ve bunu şiir üzerinden kusursuz bir şiirsel estetiğin üretimi ile eş tutuyordu. Bunun için geçmişin safhaları içinde edebî bağlamda üstün kabul edilebilecek evreler ve şairler; onun için bir inceleme sahası haline gelmişti. Üstün ve gelişmiş şiirsel estetik üretim kabiliyeti, ister antik Yunan'da; isterse de Divan şiiri sahasında olsun ya da böyle bir şiiri kurup çatabilmiş; ancak zamandizimsel olarak ötelenmiş, eski dönem şairleri arasında olsun, bu üretme kabiliyetini kendi olanaklarıyla ele almak, ondan kendi şiirinde

yararlanmak, çağının olanaklarını onun üzerinde işletmek gayesindeydi. Tüm bunların sonunda, şiirinin 'üstün' bir şiir olmasını istediğini söyleyebiliriz; modern olmasını değil.

Berger'in, *Modernleşme ve Bilinç*'te ifade ettiği gibi: "Aydınların ve pek muhtemelen de geniş halk kitlelerinin zihinlerinde modernliğin kendisine özgü bir yer edinmesini sağlayan önemli özellik[lerden biri], modernliğin kendinden önce gelenlerden sadece farklı değil; ama aynı zamanda üstün olduğu varsayımıdır. Modern üstünlük varsayımının kökü, Batı'yı en azından on sekizinci yüzyıldan beri diğerlerine üstün kılan gelişme fikrinde yatmaktadır. Bunun için ne söylenirse söylensin bu tür bir görüşün bir sosyal bilimcinin veya tarih de dâhil olmak üzere herhangi bir deneysel bilimin referans çerçevesi içinde yeri yoktur. Gelişme deneysel olarak kanıtlanamaz." (Berger, 2000: 13-14)

Yahya Kemal'in yukarıda değindiğimiz yaklaşımı da gelişmişliği modernleşmeye bağlayan, "bir sosyal bilimcinin veya tarih de dâhil olmak üzere herhangi bir deneysel bilimin referans çerçevesi içinde yeri [olmayan]", "modern üstünlük varsayımını" olumlamaz. Öyle ya, gelişmişlik/üstünlük modern olanla eş tutuluyorsa; geçmişte kalan ilkel ve gelişmemiş olanla eş tutuluyor olmalıdır. Bu dolayımda gelişmişliğin sağlanmasında geçmişin silinmesini, diğer deyişle bir tür "bellek yitimini" makûl görmek mümkün olacaktı. Oysa Yahya Kemal için, tarihsel, toplumsal, edebî bellek yadsınamaz bir sanatsal üretim çeperi oluşturur.

Bir önceki siyasal rejimin iklimi içinde gelişen edebî, sanatsal zevklerin, o ideolojinin "mecâzı" olarak görülüp reddedildiği bir ortamda, Yahya Kemal'in bu bakışı; yeninin, modern ve üstün olanın karşısında; eskinin, köhne ve ilkel olanın yüceltilmesi olarak görülmekteydi. Elbette bahsedilen ve Türk entelijansiyasını uzun zaman etkisi altına almış olan bu bakış açısı, modern olanı üstün ve gelişmiş olanla eş tutan ve kronolojik olarak sonda konumlandıran, modernin benimsenmesinin temel nedeni olan gelişmişliğin ve bundan doğan üstünlüğün tarih safhaları içinde geçmişe doğru uzanan

bir damar olabileceğini görmezden gelen; geçmişi irticâ ile eşleştiren bir görüştü ve Yahya Kemal'in gericilik ile itham edilmesine de yol açmıştı.

Dolayısıyla, kronolojik olarak sonda konumlanan "modern"in, gelişmiş/üstün olan ile eş tutulması, fikir adamı ve şair kimliğiyle Yahya Kemal için bir problem olarak belirmektedir. Yahya Kemal modern Türk şiirinin kurucuları arasındayken araştırdığı estetik temellerini tarihten alan üstün ve gelişmiş şiirsel söyleyiştir. Yahya Kemal için, bu anlamda 'modern'in hedef/amaç olduğu bilimsel kanıtlarla desteklenemez ancak; şüphesiz ki 'modern'; kültür ve medeniyet kavramlarıyla girdiği bitimsiz hesaplaşma/alış-veriş içinde, Yahya Kemal için daima bir huzursuzluk ve araştırma konusu olmuştur.

Yahya Kemal'in modernleşme problemini nasıl ele aldığına baktığımızda belirgin ve kapsayıcı iki ana madde/sorunsal tespit etmekteyiz:

1.1. Alafrangalaşma

Avrupa'nın taklit edilmesi ve memleketin kendi gündeminden çok Avrupa'nın gündemiyle meşgul olmayı, kendi meselelerini yok saymayı bir bakıma alafrangalaşmayı modernleşme olarak algılaması.

Bu noktada Yahya Kemal, alafrangalaşma ve yenileşme arasında anlam ayırıcı bir fark gözetmektedir. Buna göre yenileşme; diğer deyişle modernleşme yerli/millî kimliğin çağdaş ilkeler ekseninde yeniden yorumlanması ve inşâsı iken; alafrangalaşma kimliksizleşmeyi ifade eder. Modernleşme bir toplumun hâfızasından beslenmektedir; oysa alfrangalaşma bir tür hâfıza kaybını ilerlemenin araçlarından biri olarak önerir.

"Acabâ, bizim vatanımız gibi, geniş bir memleketi olup da onu asla görmeyen, edebiyatta, gözleri ecnebî bir âleme dalmış ve yalnız o âlemden bahseden başka bir millet var mıdır?" (ED: 140), diyen Yahya Kemal'e göre, edebiyatta "millet ve memleketin ifâde edilmek ihtiyacı" çok eski bir iddiadır ve bu ihtiyaçtan çok uzun zamandır

bahsedilmektedir. Yahya Kemal: "Denebilir ki bu arzu yeni edebiyatın doğması ile beraber doğmuştur." Der ve Abdülazîz döneminde dahi yenilikçi milliyetçi şairlerin "milliyetin unutulmasından ve Frenk fikirlerine tabi olunmasından" şikâyet ettiklerini, bu şairlerin o zamanın en büyük "müceddidi" kabul edilmekle birlikte; onların bu şikâyetlerinin "yenileşen milliyetçilerin alafrangaya karşı bir müddeâsı gibi görün[düğünü]" dile getirir. (ED: 141-142) Bu noktada Yahya Kemal, "yenilikçi milliyetçiler" ile "alafranga cereyanı" arasında bir ayrım öngörmektedir. Yahya Kemal'e göre yenilikçi mütefekkirler, nâsirler, şâirler, "milletin zevkini, sesini, duygusunu lisan hâline" getirmişler; İstanbul'dan ve taşra hayatından canlı kesitler sunmuş, Türk tarihini canlandırmış; millî bir edebiyatı yenilikçi bir tarzda oluşturmaya çalışmışlardır.

Yahya Kemal'e göre: "Kopye ihtiyâcı, taklid iptilâsı, hulâsa mektep devresi ne kadar uzun sürerse sürsün, hüviyeti olan bir millet, elbette bu devreden çıkmağa mecburdur. Bünyesi sağlam insanda bir rüşd saatinin çaldığı gibi, hüviyeti olan bir millette de olgunluğun, yaratmak ihtiyacının belirdiği bir zaman mutlaka gelir." (ED: 141) Özgün ve yerli eserler yaratabilmenin saati ise "yaratıcı oldukları şüphe götürmeyen asıl şâir ve edîblerin el birliğiyle, Türk edebiyatını bir memleket çerçevesi içine almağa başlamasıyle" çalacaktır (ED: 141). Yahya Kemal yenilikçi aydınların tüm çabalarına rağmen üstün gelen akımın alafranga olduğunu da dile getirir. (ED:142).

Buna göre Yahya Kemal, yenilikçiliği diğer deyişle modernleşmeyi "millî ve yerli zevki" yenilikçi bir tarzda yeniden üretebilmek olarak görmekteyken "alafrangalaşma"yı modernleşmeden ayırmakta ve onu -temelini yerli kaynaklardan alacak olan- yeni bir edebiyatın oluşturulmasında yöntem araştırması için en çok bir araç olması gereken Batılı kültür, sanat ve edebiyatın amaçlaştırılması olarak görmektedir.

Taklit, "yenilikçi milliyetçiler" bakımından bir yöntem araştırması ve öz kaynaklarını yeniden yorumlamanın bir aracı, durağı iken "alafranga cereyanı" için nihai hedeftir. Türk edebiyatında "alafranga"nın üstün gelmesi ise modernleşmede "rüşt,

olgunluk" saatinin çalmamış olmasındandır. Anlaşılmaktadır ki Yahya Kemal'e göre Türk entelijansiyası yeterince modernleşemediği ve modernleşmenin anlamını doğru kavrayamadığı için alafrangalaşmak istemektedir.

Yahya Kemal'in "mektepten memlekete" dönmek biçiminde ifade ettiği kimliğini koruyarak modernleşmek düşüncesi, milliyetçilere özgü bir yaklaşım biçimi, bir iddia değil; "son uçtaki sağdan, son uçtaki sola kadar" her görüşün katılabileceği; kimliksizleşmemek doğrultusunda temel bir adımdır. Yahya Kemal bu durum için "o kadar sol bir millet yoktur" dediği Rus milletinin edebiyatını örnek gösterir ve Rus edebiyatı kadar kendisine özgü bir edebiyatın az bulunduğunu söyler (ED: 143). Rus edebiyatı kimliğini koruyarak modernleşmiş, gelişmiş, üstün bir edebiyat hâlinde tekâmül edebilmiştir. Yahya Kemal'in Türk aydınından beklentisi işte böyle bir modeli kurabilmesi, dünya edebiyatı içinde alafrangalaşmadan; yerli kalarak modernleşmenin, millî kültür-sanat geçmişinden ve kazanılan estetik değerlerden yararlanarak gelişebilmenin önem ve değerini kavraması ve bu doğrultuda ilerleyebilmesidir.

Türk Mûsikî İnkılâbı ve Yahya Kemal'in mûsikî üzerine görüşleri bu bağlamda ele alınabilir. Batıya dönük bir kültür politikasının benimsendiği yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde, 1930'lu yıllarda, Osmanlı müziği olarak görülen alaturka mûsıkînin icrâsının yasaklanması ve geleneksel Türk enstrümanlarının yerine, Batı müziği enstrümanlarının benimsenmesi biçiminde uygulanan Türk Mûsikî İnkîlabı'nın fikrî temelleri 1920'lı yıllarda atılmıştır.

Bu yaklaşım biçimi Ziya Gökalp'in Türkçülük anlayışının müzik sahasındaki bir yansıması olarak görülmektedir: "Buna göre Osmanlı müziği hem bilime aykırı, 'yeknesak', 'üzücü', hatta 'hasta' bir müziktir, hem de Bizans kaynaklı olduğu için millî değildir. Ayrıca bu 'yabancı' müzik sadece 'Osmanlı'nın yönetici sınıfını oluşturan dar bir kozmopolit zümre tarafından' ilgi görmüş, dolayısıyla 'halka ulaşmamıştır.' Gökalp'e göre millî müziğin tek bir kaynağı olabilir: 'Bizans kaynaklı bu 'hasta' ve 'yabancı'

müziğin hiç bulaşmadığı, köylerimizde dinlenen ‘saf ve temiz halk müziği’. Osmanlılar tarafından yüzlerce yıl ihmal edildiği için ‘ilkel’ ve ‘ham’ olan bu müziğin değer kazanabilmesi için Batı tekniğiyle işlenmesi gerekir. Bunun için de eğitimde Batı müziği esas alınmalıdır. Millî müzik yaratılana kadar Osmanlı müzik geleneği yok edilmeli, Batı tekniği yerleştirilmelidir, bu başarıldığında ‘hakiki’ millî müziğin önü açılmış olacaktır.” (Ayas, 2016: 137 akt. Ayas, 2013: 15)

Millî nitelikteki Türk müziği üzerine tartışmaların yoğunlaştığı ve ‘Türk Mûsikî İnkılâbı’ nın şekillendiği 1930’lu yıllarda eski musikinin millî dokudan uzak oluşu, Türk milletini ifade etmeyişi düşüncesi çeşitli biçimlerde uygulama sahasına yansır. Bu, kültür inkılabının önemli bir yönü olarak belirmektedir. Bu doğrultuda 1931 yılında yapılan “CHP (Cumhuriyet Halk Partisi) Üçüncü Büyük Kongresi’nde müzik reformu kültürel devrimin en önemli boyutu olarak gündeme getir[ilmiş]”; “1932’de Mısır’da düzenlenen Beynelmilel Şark Musikisi Kongresi’ne davet edilen Türk konservatuvarı ‘Biz Şark musikisiyle meşgul değiliz’ diyerek çağırıya duyarsız kal[mış]”; “Atatürk Cumhuriyetin 10. Yılı münasebetiyle 29 Ekim 1933 tarihinde yaptığı konuşmada güzel sanatlar konusunun önemini bir kez daha vurgula[mış]”; bu doğrultuda “1933 yılında bütün yurtta kültür seferberliği ilan edil[miş]”tir. “Behçet Kemal [Çağlar’ın] bu seferberliği *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinin 21 Kasım 1933 tarihli sayısında: ‘Şimdiye kadar kısmî seferberlikler ilan edilmişti: İktisat seferberliği, tarih seferberliği ve ilh… Şimdi umumî seferberlik, kültür seferberliği!.. Hazır ol Yurttaş! Yurttaş, yürü! `Ne mutlu Türküm diyene’…” sözleriyle duyurması dikkat çeker. 1934 yılında Atatürk, TBMM’nin açılış konuşmasında Ziya Gökalp’in millî müziğin kaynağı olarak gördüğü halk müziğinin modern yöntemlerle ve gelişmiş bir müzik anlayışına sahip Batı medeniyetinin teknikleriyle işlenmesi gereğini vurgulamış ve: “Güzel sanatların hepsinde, ulus gençliğin ne türlü ilerletilmesini istediğinizi bilirim. Bu, yapılmaktadır. Ancak, bunda en çabuk, en önde götürülmesi gerekli olan Türk mûsikîsidir. Bir ulusun yeni değişikliğine ölçü,

mûsikîde değişikliği alabilmesi, kavrayabilmesidir. Bugün dinletmeye yeltenilen mûsikî, yüz ağartacak değerde olmaktan uzaktır. Bunu açıkça bilmeliyiz. Ulusal, ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri, söyleyişleri toplamak, onları bir gün önce, genel son mûsikî kurallarına göre işlemek gerektir. Ancak bu düzeyde, Türk ulusal mûsikîsi yükselebilir, evrensel mûsikîde yerini alabilir" (Deniz, 2017: 34 akt. Kocatürk, 1984: 132-133) Demiştir. Atatürk, doğrudan doğruya alaturka müziğin yasaklanmasını salık vermemişse de; Osmanlı Devleti'ne temsiliyet yetkisiyle bağlı bir kültür-sanat geleneğini yansıtan alaturka mûsikînin radyolarda icrâsı, bu konuşmanın ardından 2 Kasım 1934'te yasaklanmıştır. 1934 yılında yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk Türkçe operası olan 'Özsoy' operasının temsili gerçekleşmiş; "Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi kanunu (25 Haziran 1934 tarih ve 2541 sayılı kanun)" çıkarılmış; Batı'dan önemli kültür sanat insanları ile eğitmenler, Türk milletinin folklorik zenginliklerinden beslenen Batı tarzı müziğin yapılandırılması için yurda davet edilmiştir. Ayrıca dönemin gazeteleri ile dergilerinde/mizah dergilerinde eski mûsikî ve geleneksel Türk enstrümanlarını gözden düşüren haber ve karikatürler (Deniz, 2017: 33-34; 41-42) yer almıştır.

Eski mûsikînin, genç Türkiye Cumhuriyeti'nin Batı kültür dairesinde gelişen yeni kimliğini ve dinamik, devrimci yapısını yansıtmayışı ve lâğvı yönündeki tartışmalar sürmekte ve bu yöndeki bir fikrî zemin oluşmaktayken Faruk Nafiz Varşova'da elçilik görevinde bulunan Yahya Kemal'e, Ankara'dan gönderdiği 6 Teşrinsâni 1926 tarihli mektubunda: "Alaturka mûsikînin lâğvı hakkındaki mütâlâatınızı dinlemek bizim için çok istifâde-bahş olacağını arz edeceğim. Bilen, bilmeyen söyledi, bir de anlayandan dinlesek... Ne dersiniz?" (Pekin, Tevfikoğlu, 1988: 210) Biçimindeki soruyu yöneltir. Yahya Kemal'in bu mektubu yanıtladığına dair elimizde bir belge yoktur; ancak şairin kültür-sanat görüşlerini yansıtan konuşma ve yazılarıyla şiirlerindeki eski Türk musikisine tesâhup eden tavır açıktır. Bu tartışmalar mûsikînin aleyhine sürüp giderken O, 1927'de, Varşova elçiliği sırasında kaleme alıp yayınlanmasını 1939 yılına değin

geciktirdiği ‘Kar Mûsikîleri’ adlı şiirinde Slav ülkelerinin bir başladı mı durmak bilmeyen ve “hüzünlü ve devamlı sesi” ile insanda “bir kuytu manastırda, koro hâlinde söylenen dualar gibi gamlı bir erganun âhengi” nin bıraktığı tesiri bırakan kar yağışının kederli ağır havasından ve gurbette olmanın ağır psikolojisinden eski Türk mûsikîsi plaklarıyla kurtulur; Ana vatana, İstanbul’a döner.

“Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,
Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plâkta.

Birdenbire mes’ûdum işitmek hevesiyle,
Gönlüm dolu İstanbul’un en özlü sesiyle.

Sandım ki uzaklaştı yağan kar ve karanlık,
Uykumda bütün bir gece körfezdeyim artık!” (KGK: 25)

Biçiminde nazmettiği bu deneyimi: “Bilhassa Tanburî Cemil Bey'in Hüseynî peşrevini plakta dinlerdim. (…) Mûsikîmiz beni gurbetten alır, vatana, hatta vatanımızın muhassalası olan İstanbul'a götürürdü. O gece de öyle yaptım. Plâk başlayınca içimdeki hüzün silindi, sesler beni İstanbul'a götürdü. Kar Musikileri, işte bu gecenin hatırasıdır."(Banarlı, 1983: 62) sözleriyle de dillendirmiştir. Yahya Kemal’in bu yaklaşımı ve psikolojik deneyimi şüphesiz onun Türk mûsikîsini tarihsel gelişimi içinde doğal olarak sahip olduğu özellikleriyle, değiştirilip dönüştürülmeksizin yerli ve millî bulduğunun ifâdesidir.

Nitekim şair, “Türk şiiri ile Türk mûsikîsi arasındaki değer farkları nedir?” biçimindeki bir soruya: “Biz mûsikîyi Acem’den almışız. Rum’dan aldıklarımızla mezcetmişiz. Ordular Mora ve Macaristan’a girince havalar almışız. Itrî zamanına gelince bu tamamen Türk olmuş. Sentez tamam olmuş. Mûsikîde yüzde bin; şiirde yüzde elli Türkleşmişiz. (...) Çünkü mûsikînin arkasında [şiirin aksine] Fârisî yok.” (Ünver, 1980: 52) cevabını verir ve eski Türk musikisinin önemli bir icrâkârı olmak yönüyle Münir

Nurettin'i övdüğü bir yazısında "Son iki yüzyıl içinde Itrî'den, Zekâî Dede'ye kadar millî mûsikînin -kâr, beste, semaî, nakış, durak ve sâir şekillerde- [kompoze edilmiş] en hâlis eserlerini", "millî mûsikî dehamız"ın bir ifâdesi olarak anar. (MM: 66)

"Avrupalıların gözleriyle görebildikleri, câmîlerimiz, çeşmelerimiz, halılarımız, cildlerimiz, silâhlarımız, eski kisvelerimiz gibi güzellikleri yaratan bir milletin elbette şiir, nesir ve mûsikî gibi dimağ ve kulakla anlaşılır eserleri de olur. (...) Avrupa, şeklî sanatlarımıza bu kadar âşinâ olmakla berâber, bizi anlıyamadı. Çünkü bir millet ancak şiiri ve mûsikîsiyle anlaşılabiliyor ve bu mebhasdeki anlaşılmak masdarı sevilmek mânâsınadır." (ED: 75) Diyen Yahya Kemal; mûsikî'yi "ruhun içeri taraflarında mühim bir bahis." (Ünver, 1980: 52) olarak tanımlamıştır. Şaire göre Avrupalı edebiyatçılar ve sanatkârlar, Türk milletini türlü yönleriyle tanımış, methetmişlerdir ancak hiçbiri "ruhumuza kadar nüfuz edememişlerdir; "çünkü ruhumuz şiirimizde ve mûsikîmizde meknûzdur." (ED: 76).

Yahya Kemal'e göre bu ruh, yüzyıllar içinde dokunan ortak millî kimliği ifâde eder ve eski Türk musikisi bu kimliğin en belirgin temsilcilerinden biridir. Şairin bu görüşleri şiirlerinde hem doğrudan hem de gönderimsel boyutlarda yankı bulmuştur.

'Eski Mûsikî' (KGK: 22) adlı şiirinde:

"Çok insan anlıyamaz eski mûsikîmizden
Ve ondan anlamıyan bir şey anlamaz bizden. "

Diyen şair, klasik Türk mûsikîsini, rûh ufuklarını açan altın bir anahtara benzetir. Beyatlı bu şiirinde mûsikînin -başta Itrî (Buhûrîzâde Mustafa) (?- 1712) olmak üzere büyük bestekârlarını, içsel bir bütünlük ve devamlılık hâlinde, ortak millî bir duyuşu yansıtır biçimde ele almıştır.

Yahya Kemal'in diğer şiirlerinde de gönderimde bulunduğu, 18. yy.'ın en önemli bestekârlarından olan Itrî'ye gönderimde bulunur. "Mevlevî muhitlerinde yetişen",

‘Segâh Mevlevî Âyini’ ve ‘Naat’ı gibi pek çok eseriyle “Türk dinî hayatına musikinin zenginliğini getiren” ve kâr formunda din dışı sözlü Türk musiki eserleri de besteleyen, ancak bugün elimizde kırk bestesi kalan (Ayvazoğlu, 2013: 219) Itrî, ‘Eski Musiki’ şiirinde “semâyı örten ruh”tur. Seyyid Nûh onun peşinde bestesiyle dalgalanır; Itrî’nin hocası da olan “ışıklı danteleler bestekârı Hâfız Post” ise Itrî’ye yakın bir “dost”tur. Bu kuşağın ortaya koyduğu musiki, 19. yy’da, Eski Türk musikisinin son önemli temsilcisi kabul edilen, “bu musikiyi son kudretiyle parlatan” İsmail Dede Efendi’ ye kadar vatanın karıştığı, bir solüsyon gibi içinde eridiği, millî sanatsal yapıtlar bütünü olarak devam eder. ‘İsmail Dede’nin Kâinatı’ (EŞR: 49) şiiriyle de özel olarak eğildiği İstanbul’lu Mevlevî bestekâr ‘Dede’(İsmail Dede Efendi- 9 Ocak 1778-29 Kasım 1846)’nin ölümüyle ruh ufuklarında beliren ve bütünselliği içinde muhteşem bir güneşe benzeyen eski Türk musiki güneşi batar. Yahya Kemal, kemençe[1] ve tanbur gibi sazların da “her telinde sâde vatan”ın duyulduğunu, bu sazlardan doğan tınıların vatan toprağında “sihirli bir rüzgâr” gibi estiğini söyler.

‘Eski Mûsikî’ adlı şiirinde büyük bestekârların etrafında halkalandığı Itrî, Beyatlı’nın diğer bir şiirinin temel konusudur. Rıfkı Melûl Meriç’e atfettiği ‘Itrî’ (KGK: 9-10) adlı şiirinde onun, “öz musikimizin pîri” olduğunu söyler ve bestekârı Türk İslâmî geleneğinde, bayram sabahlarında, gök bayram toplarıyla gürlerken hep bir ağızdan okunan “saltanatlı Tekbîr’i” nedeniyle “şafak vaktinin cihangiri” olarak anar. Itrî,

[1] Yahya Kemal’in ‘Eski Mûsikî’ şiirinde andığı kemençe Karadeniz kemençesi değil Kanlıca’da yaygın kullanılan bir mûsikî sazı olan kemençedir. Buna İstanbul kemençesi ya da klasik kemençe; icrâ edene ise kemençevî deniyor. Bu sazın kendine özgü özellikleri vardır. Üç tellidir, armûdî bir şekli vardır, teller sazın tombul olan alt kısmında tek eşiğe oturur. İcra biçimi de Karadeniz kemençesinden farklıdır. Oturur hâlde, saz iki bacak arasında, tellerin bağlandığı saptaki burgular göğse dayanarak çalınır. Sesi son derece yumuşaktır öyle ki sesi bâzı tınılarda ud sesini andırır. Kısacası bu bir İstanbul sazıdır ve eskî mûsikîmizin yaylı klasik sazlarından biridir. İstanbul kemençesi sesi ve icrâ biçimiyle ilgili daha geniş anlatım ve video için: https://www.youtube.com/watch?v=-MAn7xwJCVk CNN Türk ‘Sahne’ Programı, başlık: Sercan Halili, İstanbul kemençesi de denilen klasik kemençeyi anlattı - Sahne 15.12.2019.

18.yy'ın bestekârı olmasına rağmen, büyük vatan coğrafyası üstünde "hür esen rüzgâr" bütün baharlardan; diğer deyişle Osmanlı Devleti'nin fetihler tarihinden, kudretli zamanlarından sesleri Itrî'nin bestelerine taşımış; o "yedi yüz yıl süren hikâyemizi", "ihtiyar çınarlardan" dinlemeği bilmiştir.

Dinî ve din dışı sözlü Türk mûsikîsinde eser veren İstanbul'lu bir bestekâr olan; bununla beraber besteleriyle Balkanlar'dan Anadolu'nun doğusuna bütün bir Türk coğrafyasını kuşatan, bu coğrafyada benimsenen ve ortak bir ruhu uyandıran Itrî'nin eserini:

"Mûsikîsinde bir taraftan dîn,
Bir taraftan bütün hayât akmış;
Her taraftan, Boğaz, o şehrâyîn,
Mâvi Tunca'yla gür Fırat akmış.
Nice seslerle, gök ve yerlerimiz,
Hüznümüz, şevkimiz, zaferlerimiz,
Bize benzer o kâinât akmış."

Biçiminde nazmeden Yahya Kemal, notaya dökülmemiş "belki binden fazla bestesi" kaybolmuş bulunan Itrî'nin lâ-dinî, "hem geniş hem şûh" Nevâ-kâr'ı ve "hızlanan Mevlevî semâıyle yedi kat arşa çık[an]" Segâh Mevlevî Ayinî'ni ve Naat'ını anar. "Ebediyette bir hazîne" olan ve geçmişten bugüne türlü hususiyetleriyle vatanı kuşatan bestekârın kayıp eserlerini:

"Belki hâlâ o besteler çalınır,
Gemiler geçmiyen bir ummanda."

Dizeleriyle yâd eder.

Beyatlı, 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' adlı şiirinde, hep bir ağızdan söylenen ve halkı 'tüm varlığı bir yere toplanmış bir millet' hâline getiren "Nice bin dalgalı Tekbîr"i Osmanlı'nın fetih tarihindeki savaş meydanlarının sesleriyle özdeşleştirirken

(KGK: 4); ‘Mevsimler’ adlı şiirinde eskiden İstanbul’da Boğaz’da düzenlenen ve sabaha kadar süren mehtap gecelerine/Mehtap âlemlerine atıfta bulunarak, güneş doğmadan hemen önce mavileşen Boğaz’dan ses ve sazla icrâ edilen Nevâ-kâr’ın “zafer musikisi” olarak duyulmasını ister (KGK: 24). ‘Yol Düşüncesi’ adlı şiirinde ise, ölümden sonra vatanı bir uçtan diğerine özgün değerleri, güzellikleri ve şanlı tarihiyle hayâl edebilmeyi diler:

> “İçimde dalgalı Tekbîr’i en güzel dînin,
> Zaman zaman da Nevâ-kâr’ı, doğsun, Itrî’nin.” (KGK: 48) Der.

Yahya Kemal’in şiirlerinde yukarıda örneklendirdiğimiz biçimde Itrî’nin eserine yönelik gönderimlerin yoğunluğunu bestekârın Klasik Türk musikisinin estetik, sanatsal değerini kusursuz biçimde temsil etmesinden çok; Yahya Kemal’in Itrî’yi eski Türk musikisinin odağında bir timsâl olarak görmesi ve bu musikiye kültürel ve toplumsal olarak halkı millet hâline getirebilmek, vatanı farklı yönleriyle temsil edebilmek ve millî ruhu ortak bir geçmiş ve ortak gelecek tasavvuru dairesinde bir araya getirebilmek kudreti atfetmesindedir. Nitekim onu “millî mûsikîmizin kemal zirvesi” (Öztürk, 1998: 781) olarak tanımlar.

Şair, ‘Kar Mûsikîleri’ adlı şiirinde andığı “mûsikîmizin son devrinde yetişmiş en cezbeli mûsikîşinası”’na yazdığı ‘Tanbûrî Cemil’in Ruhuna Gazel’ (EŞR: 42) adlı şiirinde geleneksel Türk mûsikî bestesinin kompozisyonunda belli bir akış ve işleyiş dahilinde kullanılan makamları orijinal terminoloji dairesinde “Râst Mâhur ile Uşşak Muhayyerle döner” mısrasıyla verir. Şiirde olduğu gibi “Eski mûsikîmizin makam geçişlerinde [de] hakikaten rast mahurla, uşşak muhayyerle döner.” (Tanpınar, 2007: 139)

> “Bezm-i Cemşîd’de devran ki kadehlerle döner
> Şevk şeb-tâ-be-seher raks-ı mükerrerle döner
> Tutuşur meş’ale-i dille merâyâ-yı huzûz
> Hüsn ü aşk ortada bin mâh bin ahterle döner

Cümle ervâh-ı makâmât açılır arşa kadar
Râst Mâhur ile Uşşak Muhayyerle döner" (EŞR: 42)

Şiirde makamların bu döngüsü Bezm-i Cemşîd'de kadehlerin birbiri ardınca dönüşü gibi kâinatta gece ve gündüzün şevkle birbiri ardınca dönüşüne; güzellik ve aşkın binlerce ay ve yıldızla dönüşüne benzetilir. Ayrıca mısrada 'güzellik' ve 'aşk', kavramsal özlerinin yanı sıra, Klasik şiirimizin son temsilcilerinden olan Şeyh Galib'in 19. Asrın eşiğinde yazdığı *Hüsn ü Aşk* mesnevisine de gönderimde bulunur. Mesnevîde 'Hüsn' sevgiliyi, 'Aşk' ise 'Hüsn'e kavuşma mücadelesiyle destanî maceralara girişen –"Kalp diyarı"na yolculuğa çıkan- âşığı imlemektedir.

Şiirde mûsikînin tınıları kâinatın maddî ve manevî işleyişi ile uyum hâlinde ve bu bütünsel işleyişi aşikâr edecek surette ilerlerler ve tümevarımsal planda kozmik bir bakışı mümkün kılar. Mûsikî makamlarının perdeleri bir bir açılırken, arşa doğru meleklere dek makam makam, ruh perdeleri de açılmaktadır. Mûsikînin oluşturduğu bu psişik hava, ayağın yerden kesildiği, maddî platformun terkedildiği yeni bir gerçekliği imler ki bu sofranın sakinlerinin rind oluşu; verilmek istenen bu duyuşu kuvvetlendirir. Bu son makamda içkinin de neliğini terkettiğini; "Cânib-i rahmete" kavuşmanın bir yolu hâline geldiğini görmekteyiz.

Bunun gibi Yahya Kemal Mihrâbâd- sene 1275' (EŞR: 67) adlı şiirinde de 17. yy.'da düzenlenmeye başlayan ve 19.yy sonlarında hâlâ devam eden bir eğlence gecesi olan mehtap âlemi geleneğine gönderimde bulunur. Bu gecelerde mûsikîşinaslar, kayıklarla Boğaz'a açılmakta; özenli kılıklarla kayıklara binip seyrana çıkmış İstanbul'lular hem mûsikînin hem de mehtâbın güzelliği içinde sabaha kadar eğlenmektedirler. Şiirde işte böyle bir mehtap âleminde icrâ edilen, "mevkib-i zevrakla" gelen "fasl-ı Sultânî Yegâh"ın, mûsikînin oluşturduğu atmosfer verilir. 'Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel'de mûsikînin psişik, kutsî bir boyuta açılan etkisi bu defa aynı küre içinde kalır; güncelden geçmişe uzanan perdeleri aralar. Üç asırlık bir süreçte gerçekleşen

mehtap âlemleri, "kâinât-ı gaybı tel tel yoklayan mızrâb" ile âna taşınır. Boğazın sularından geçmişin görkemli kapısı açılıp evvelki mehtaplar uykudan uyanırken mûsikî, geçmiş ve ân arasında bir köprü oluşturmakta; sosyal yaşamın bir parçası olan mehtap âlemlerini, tarihsel planda, kültürel bir imtidâd hâlinde kavramamızı sağlayan kozmik bir enstrüman/senfoni hâline gelmektedir.

Osmanlı Devleti'nin mecazı olarak görülen alaturka mûsikînin gözden düştüğü yıllarda Yahya Kemal, eski Türk mûsikîsinin/ alaturka mûsikînin Batı müziği karşısındaki farklılığını eksikliğe değil; estetik değer üretmedeki yöntem farklılığına dayandırır. Bu dolayımda Beyatlı, eser verme ve estetik değer bakımından eskî mûsikîyi Batı müziğinden geride görmez; ancak farklı yapıda olduklarını ifade eder. "Avrupa mûsikîsi geniş tabiatta inkişaf etmiş. Aletleri tabiata göre çok ses çıkarır. Bizimkiler ince. İnce saz. Tanbur ve kemençe azdır. İnce saz, oda içinde icra edilir. Avrupa mûsikîsi Allah'ın kubbesi altında [açık alanlarda]; bizimkisi başka kubbe altında, Allah'ın kubbesi içinde kapalı [iç mekânda]. Onun için ses içindedir. Tanbur açık havuzda kaybolur. İkincisi besteler, şarkılar, kârlar bile küçük eserlerdir. 2-3 dakika söylenir. Batı'daki muhakkak uzun sürer. Bizdeki melodi esasına müesses ve tek ses üzerine. Onlarda [melodi üzerine değil armoni üzerine ve] mütaddid sesler [vardır. Çokseslidir.]" Der ve İsmail Dede'yi "Avrupa notasını bilmeyen dâhimiz" (Ünver, 1980: 52) olarak tanımlar. Zira bizde mûsikî nota ile değil, meşk usülü ile nesilden nesile geçer; pek çok beste ise zamanla kaçınılmaz olarak unutulurdu. III. Selim Döneminde yaşayan ve Ermeni kiliselerinde mugannîlik yapmaktayken Mevlevîhânelere devam edip Türk mûsikîsini de öğrenen, zamanın meşhur mûsikîşinaslarını tanıyan, mûsikî dersleri verip, Padişah III. Selim'in de huzuruna kabul edilen Hamparsum (Limonciyan) (1768-1839)'ın 1813-1815 yıllarında geliştirdiği Hamparsum nota sisteminin (*İDA,* 2003: 192-193) mûsikî eserlerimizde kullanılmasına, notaların kâğıt üzerinde tespitine değin, pek çok beste kaybolmuştur. Yahya Kemal bu konuya: "Şeyhülislâm Esad Efendi mûsikîşinaslara dair

küçük risalesinde Itrî'den bahsederek: Büyük eserleri vardı, ama Hamparsum [nota sistemine]'a kadar yirmi bestesi gelebilmiş, diğerleri kaybolmuş, diyor." (Ünver, 1980: 52) sözleriyle değinmiştir. Şair: "Itrî'ye Mozart ve Bach'dan fazla kıymet veriyorum. Onlar Avrupa âleminde yetişmişler. Bizde mûsikîden anlayanlar nihayet iki bindir. Itrî bir Beethoven ayarında. Dehaları aynı derecededir. O, harmoni; bizimki melodi üzerine müesses." (Ünver, 1980: 52) Der.

Yahya Kemal'e göre eskî mûsikimizde Itrî, Zaharya, İsmail Dede ve Arif Efendi [Hacı Arif]'de olduğu gibi sentetik bir yapı, içsel bir bütünlük vardır; Avrupa'da Batı müziğinde örneğin Sabastian Bach'da olduğu gibi beste vardır ve bunlar parçalardan ibaret olmayıp birer eserdir. (Ünver, 1980: 53)

Eski mûsikînin icrasının yasaklandığı 1930'lu yıllarda şair bu uygulamaya karşı sözlü ya da yazılı bir tavır almaz; zira böyle bir tavır alış –hiç olmadığı biçimde- onu Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin ve benimsediği değerlerin karşısında; fakat Osmanlı'nın ve temsil ettiği eski dünyanın yanında imiş gibi konumlandıracaktı. Oysa Yahya Kemal, mûsikîye tıpkı şiire olduğu gibi sanatçı kimliğiyle, bir estet olarak yaklaşmakta; onu öteden gelen sanatsal ve estetik gelişimine içkin olarak millî bulmakta, sanat dallarına faydacı bir zihniyetle yönelmenin onların hem değerini düşürdüğüne hem de temelde sanatın doğasına aykırı olduğuna inanmakta; farklı kültür dairelerine mensup sanatkârların aynı ölçütlerle değil; kendi tarihsel gelişimleri içinde değerlendirilmesi gerektiğini düşünmekteydi. Bu değerlendirme biçiminin yoksunluğu, bir bakıma hukuk hermenötiğinin yoksunluğu idi ve Eski Türk mûsikîsinin Batı müziği karşısındaki yetersizliği kararını ve bu dolayımda da onu gözden düşüren uygulamalar silsilesini ortaya çıkarmaktaydı.

Yahya Kemal yüzyıllar içerisinde şekillenen ve bir milletin estetik değer üretme biçimini değişik formlarda ortaya koyan edebiyat, mûsikî, güzel sanatlar ve sahne sanatlarının ve bunların etrafında oluşan kültür ürünlerinin herhangi bir faydaya yönelik

olarak araçlaştırılmasına karşı çıkmıştır; ancak sanatların doğasına uygun olarak millî tarihin yansıtılmasına değil. 'Hayâl Beste' adlı şiiri bu anlamda dikkat çekicidir ve Türklerin sanatlar aracılığıyla millî başarılarını yaşatamamasına yönelik hayıflanmanın ifâdesidir. Tarihsel süreçte "gördüğü iş yüce dağlar gibi" olan "Türk oğlu", her ne kadar "yoktan yaratış kudretiyle" şehirler kurmuş, "iri firuzeye benzer nice gök kubbe" ile büyük bir mîmârî ortaya koymuşsa da şanlı millî geçmişini şiir ve resimle ortaya koyamamıştır. Oysa sanat, Türk'ün mâzisini diriltip ona târihini "her lâhza hayâl ettir[se]" (KGK: 21) gerektir.

Bu noktada sanatların kendilerine has hususiyetleri korunarak, tema uğruna kimlik yitimine uğratılmaksızın uygulanmaları önem kazanır. Bu ilke Yahya Kemal'e göre geniş bir yelpazede geçerlidir. Örneğin şair, tiyatro dergisi çıkarmayı düşünen bir kişiye, eğer amacı 'tiyatro sanatı' değil de 'mecmuacılık' ise bu zorlu işe asla girmemesini salık verir ve: "Gāyeniz yalnız mecmûacılık değil de sanat-ı temâşâ olursa, bilhassa bu gāyeye doğru da 'sanat için sanat' nazariyesiyle yürürseniz [ancak bu durumda bir dergi çıkarmanın zahmetine katlanmaya değecektir.] (...) Gāye tamâmıyla sanat olsun. Türk temaşasını uyandırmağa savlet ediniz. Yalnız Fransızlar, Fransız; İngilizler İngiliz, Almanlar, Alman; Türkler de Türk olmazdan evvel insandırlar, insan olduktan sonra Türküz. İnsaniyetin ebedî bir temâşâsı var. İki bin altı yüz sene evvelden bugüne kadar gelen o silsileyi en güzel bir lisân-ı şi'r olan Türkçemiz'de uyandırınız. Tâ Aeschylus'dan, Sophocles'den, Euripides'den başlayarak, bütün Fransız, İtalyan, İngiliz, Alman, İspanyol temaşasını, tragedia, komedya, fars, dram, vodvil, hâsılı bütün envâıyle Türkiyemiz'e almak için bir irtişad hazzına muhtâcız." (ED: 218-219) Der.

Yahya Kemal'e göre tiyatro sanatının faydacı bir zihniyetle ele alınması; ondaki sanat zevkinin duyumsanamamasına yol açmaktadır. Şairin: "Her şeyde olduğu gibi sanatta da şiddetle nef'i gözetilen bir devirde yaşıyoruz. Bizde herkes temâşânın tenemmüvünü ister. Lâkin kimi ahlâkın tehzîbi, kimi vatan sevdâlarının galeyânı, kimi

içtimâi meselelerin sahnede hâlli için. Bunlardan başka temâşâyı millî târihe vakfetmek istiyenler var. Sanatta bu nef'iyyun zümresinin fikirlerinden sakınınız. Yalnız sakınmak değil, ilk merhalede, Türk temâşâsının tenemmüvüne imkân bırakmayan bu fikirlere karşı bir hareket îkā etmek vazifedir. Tâ ki temâşâ sanatın esrârengiz ve ilâhi zevkiyle telâkki edilebilsin." (ED: 216) Der.

Şair, "Roman ve tiyatro tezli mi yoksa tezsiz mi olmalıdır?" sorusuna sanatın ana gaye olması gerektiği yolundaki görüşünü yansıtacak biçimde cevap vermiş, "tezli roman ve tezli tiyatronun, hiçbir dilde, hayâtı ifâde eden gerçek bir şâheser verdiğini bilmediğini" söylemiş ve "sanat, bir iddiânın ya da bir müddeânın hizmetinde bulundukça (...) hedef bir müddeâ ve sanat vâsıta olunca sanatın değeri tabîatiyle düşer." (ED: 211) Demiştir. Yahya Kemal'e göre: "Her kimsenin kendi âleminde pâdişâh olduğu bir iklim varsa sanattır." Ancak: Türkiye'de, "şimdiye kadar, sanat ekseriyâ bir gāye değil bir vâsıta ol[muş]; Türk muharrirleri şan peşinde değil, şöhret peşinde koş[muşlar]." (ED: 243)'dır.

Şairin, tiyatro sanatına; dil, edebiyat, şiir, müzik ve dans gibi diğer kültür-sanat dallarını içerdiği ve bunların halk ile etkili biçimde buluşmasını sağladığı için özellikle eğildiğini söylemek doğru olacaktır. Bu anlamda o, kültür değişimi içerisinde bulunan yeni Türkiye Cumhuriyeti'nde Dârülbedayi'nin kurulmasını öncelikli bir atılım olarak görür. Tiyatro sanatının bilimsel bir üslup ile ve sistematik bir tarzda ele alınması Türk halkının kendi değerlerinden doğan edebiyatı, müziği ve dansı bayağı biçimiyle değil; en olgun, zevkli ve işlenmiş hâliyle tanımasını, onlardaki değer ve derinliği görüp anlayarak öz bilinç geliştirmesini ve incelmiş zevkler yoluyla eğlenmesini sağlayacaktır.

Yahya Kemal, Dârülbedâyî'nin kurulmasının âciliyeti olmadığı biçimindeki yorumlara karşı çıkmış ve: "Cemil Paşa [İstanbul Belediye başkanı Cemil Topuzlu] bu eseriyle [müzik ve tiyatro eğitimi verecek olan Dârülbedâyi'nin açılışı ile], milletin terbiyesinde en büyük inkılâbı hazırlıyor, denilebilir. Şimdiye kadar rûhu rakı ve meze

kokan bir mûsikîyi, sahnelerinin bir kısmında lisânı bayağı olduğu kadar müstehcen, bir kısmında da hiç Türkçe olmayan millî bir temâşâyı, göbek çalkalamak zevkini geçemeyen raksları toplayıp tasfiye ve tenemmüv ettirerek, millî bir terbiye âmili yapmak istiyor. Bir millet iyi yâhut fena eğlenir, lâkin mutlaka eğlenir, bir milleti eğlencesinden hiçbir kuvvet, hiçbir nasîhat alıkoyamaz. Türkler el'an pek fenâ, zararlı, kaba bir tarzda eğleniyorlar. Çünkü vatanda mûsikî ekseriya behîmî bir sefâhat, temaşa ise rûhen ahlâka, sanata, güzelliğe, lisânen de Türkçe'ye düşman, bir şekilde mütecellîdir." (ED: 231) Demiştir. Yahya Kemal' e göre: "İstanbul, *Dârülbedâyi'i* tesîs ederse 'Bu mûsikî rakısız mezesiz gitmez.' diyenler beş on sene sonra, Gül- hâne Bahçesi gibi bahçelerde, Garp şehirlerinde görüldüğü gibi, koltuklara gömülmüş, başları elleri içinde kalmış, yalnız mûsikînin hazzından sarhoş olarak eğlenebilirler (...) Rakı meclislerinin eğlencesi olan Türk mûsikîsini bugün birer kenarda mensî kalmış sanâyi-i nefîsemizin en büyük dâhîsi Tanbûrî Cemil, Hafız Osman ve udun, Şark'ın yegâne üstâdı Nevres gibi esâtize, sanatkâr ellerine alır ve rûhunu milletin her tabakasına ifâza ederler. Şehzâdebaşı'nda cinâî dramları görmeğe koşan halk, temâşânın edebî nevîlerini görmekten günden güne daha ziyâde haz duymağa başlarlar. Hâsılı bugün eğlendikçe terbiyesini kaybeden bu halk eğlenerek terbiye olur." (ED: 232)

Yahya Kemal, Türkiye'de sanat ve edebiyatın özgün kimliğiyle gelişebilmesi için iki basamak tespit etmektedir. Birincisi sanatkârlar 'sanat için sanat' yaklaşımını benimsemeli, sanatı gāye edinmelidirler. İkincisi modern Türk edebiyatı, Batı edebiyatını mektep olarak kabûl etse de onu gāye edinmeyecek; gāyenin milletin yerli, özgün değerlerinden beslenerek sanat yapıtı ortaya koyabilmek olduğu unutulmayacaktır.

Yahya Kemal'e göre 1870'ten sonra Doğu kültür dairesinden çıkmamız gerekiyordu; bunu başardık ve "Avrupa kültürünün mektebine" girdik; fakat bu mektepten henüz çıkamadık. Bunun nedeni ise, "Millî ihtiyâcı hiç duymayan ve duyar yaradılışta da olmayan alafranga Türkler" dir. Bunlar, Batı edebiyatını, yerli bir edebiyatı

modern tarzda inşâ etmekte kullanılacak yöntemlerin inceleneceği bir saha olarak görecekleri yerde onu- "mekteb"i- gāye edinmektedir; "lâkin mektep vasıtadır, gāye bizim milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi bir hüviyet oluşudur." (ED: 142)

Yahya Kemal 1924 yılında Ankara Türk Ocağı'nda verdiği "Türklüğün yenileşmesi"ni konu alan bir konferansında Avrupa medeniyetinin Avrupa'ya has olmayıp insanlığın ortak malı olduğunu, bu medeniyet dairesi içinde aryan ırkına mensup olmayan milletler olduğu gibi; Hristiyan olmayan Yahudiler de olduğunu ve bunların kendi millî kimliklerini koruduklarını, bu hâlde Avrupa medeniyetine dâhil olduklarını söyler. (MM: 264)

Gerçi, Türkiye için "bir kültürel dualizm asrı" olan 19. yüzyılda, "Modernleşme, Batı dediğimiz Avrupa modeline göre olmuştur. Bu, seçim özgürlüğü tanımayan bir modeldir, çünkü Avrupa değişen ve egemen dünya merkezi durumuna gelen bir coğrafya parçasıdır." (Ortaylı, 1985: 138) Ancak, Yahya Kemal'e göre modernleşmede Batı modelinin benimsenmesi, Türk ulusunun millî ve yerli özellikleri, kendisine özgü nitelikleri ve kimliğiyle bu medeniyet dairesi içinde saygın bir yer edinmesine engel değildir; bilâkis klasik kültür birikiminden beslenmek hem Batı tarzı modernleşme ûslübuna uygundur; hem de başarılı kültür-sanat, edebiyat yapıtları ortaya koyabilmek için gereklidir. Yahya Kemal'in kendisine sorulan "edebî seviyeyi yükseltmek nasıl mümkün olur?" sorusuna verdiği yanıt bu bağlamda okunabilir. Yahya Kemal bu soruyu: "Bence herşeyden önce gerek şiirde gerek edebiyatın bütün nevîlerinde kemiyetten keyfiyete dönmekle mümkün olur. Şiire ve nesre mazinin ve aynı zamanda alafranga snobizminin yığmış olduğu nakîsaları, öz ve temiz münekkidler tasfiye ederlerse, şiir ve nesrin Avrupa anlayışını alırsak, artık ecnebi edebiyatlarının mukallidi olmaktan kurtulursak, kendi ırkımızın ve kendi iklimimizin yazı nümûnelerini vermeğe heveslenirsek nihayet kendimize ve ecnebilere 'Türklerin kendilerini aksettiren

edebiyatları vardır.' dedirtmeğe başlarsak bu mümkün olmaya yüz tutar." (ED: 255) biçiminde yanıtlamaktadır.

Dolayısıyla, kaçınılmaz biçimde zihniyet olarak, gelişmiş ve egemen konumdaki Batı kültür dairesine yönelen ve "Avrupa kültürünün mektebine" giren Türkiye'nin modernleşmesinin önündeki önemli bir engel; geçmişi, ondan damıtılabilecek medenî değerlerle birlikte toptancı bir bakışla reddeden alafrangalaşma tavrıdır.

Yahya Kemal'e göre medenîleşme, kültür varlığının taşıyıcı araçlarını şu ya da bu biçimde "temsil alanının dışında bırakan" ve tam da bu nedenle kendi gelişme çizgisini kültür-sanat, edebiyat alanlarında oluşan hâfıza yitimleriyle yapılandıran bir süreç olamazdı. Bu bakımdan Yahya Kemal'in kültür, medeniyet ve modernleşme konusunda öz ve biçim arasındaki uyumu araştırdığını söylemek doğru olacaktır. Türkiye, medeniyeti Avrupa'dan; Avrupa toplumlarının ideolojik, kültürel gelişim üslûbundan örnekliyecekse, bu öz (Batı medeniyeti) ile biçim (Avrupa ya da Batı tarzı medenîleşmenin yöntemi) arasında bir koşutluk olmalıdır. Medenileşme sürecini belleği üzerine kuran Avrupa'yı, mâzî zemininde kırılmalar oluşturarak tâkip edebilmek güçtür; bu yönelim temelde, 'modern'den ziyade 'alafranga'ya kapı açmaktadır. Klasiklerinden beslenen modern Batı kültür evreninin karşısında; klasik edebiyatını, mûsikîsini yok sayan batıcıl bir modern Türk kültür evreni ne derece 'modern' olabilecektir ve bu değişimin modern olanı imlediği neye kıyasla ve nasıl bilinebilecektir? Avrupa medeniyeti çerçevesine dâhil olunurken üretilecek kültür ve sanat eserlerini bu medeniyet zincirinin özgün halkalarından biri olarak tanımlamak nasıl ve neye dayanarak mümkün olabilecektir?

Yahya Kemal'in böyle bir düşünme tarzında olduğu muhakkaktır; daha önce belirttiğimiz gibi, bu görüşünü, doğrudan doğruya politik bir tonda kaleme alıp yayınlamamış; bu konu üzerine yazmaya başladığı makaleleri yarım kalıp; ölümünden sonra notları arasından çıkıp basılmıştır, ancak incelememizde yer yer örneklediğimiz

gibi, hayatında bu görüşünü şair, sanatçı, kültür adamı duyarlılığıyla eserleri ve yaşantısı üzerinden yansıtır.

Yahya Kemal geçmişi içeren bir modernleşme perspektifini, modernin kurulup çatılmasına yönelik bir tehdit değil; onu alımlama, anlamlandırma biçimi olarak görüp benimsemektedir. "Medeniyetler[in], farklı modernliklerin yaratılışında önemli bir yer tutmakta [olduğu]" (Kaya, 2017: 11) göz önüne alınacak olursa; ulusların geçmişlerinden gelen –ki bu geçmiş ifâdesi bir toplumun/milletin kültür, sanat, edebiyat, siyaset vb. sahalarda katettiği merhaleleri kapsamaktadır- özgün yaşam üslublarının, modernleşme biçimlerini de çoğullaştıracağı kabul edilebilir.

1.2. Modernleşme ve Yerli Kültürel Bellek

Yahya Kemal'in kültür-medeniyet ve modernleşme örüntüsüyle giriştiği hesaplaşmada, bir diğer sorunsal 'modernleşme ve yerli kültürel bellek' dairesindedir. Osmanlı Devleti tarih sahnesinden silinirken; bir diğer Türk devleti, yeni Türkiye Cumhuriyeti, bu defa kendisini kaçınılmaz biçimde, gelişmiş ve egemen konumda bulunan Batı medeniyet dairesi içinde konumlandırarak; üstelik Atatürk'ün 29 Ekim 1933 günü Ankara'da, 10. yıl nutkunda ifâde ettiği biçimiyle "Yurdumuzu, dünyanın en mamur ve en medenî memleketleri seviyesine (...) [ve] Millî kültürümüzü, muasır medeniyet seviyesinin üstüne çıkar[mak]" hedefiyle kurulmaktaydı.

Yahya Kemal Türk modernleşmesinin Avrupaî anlayış odağında gelişmesini kesin olarak desteklemekteydi; ancak Cumhuriyet'in modernleşmek isteyen kadrolarının ve Türk entelijansiyasının genel anlayışından, onların modernleşme ile kültür ve medeniyet kavramları arasında öngördüğü ilişkiden, anlam ayırıcı bir algılayış farkıyla ayrılıyordu. Yahya Kemal'e göre yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin Avrupa merkezli modernleşme anlayışı, Avrupa'nın kültürel yapısını ve modernitenin yapılanışını

entelektüel bir duyarlılıkla kavrayamamaktan; ya da daha açıkçası kökten bir tarzda yanlış anlamaktan doğan zaaflar taşımaktaydı.

Türkiye'nin kültürel arka planı, edebî, sanatsal, tarihsel birikimi, geçmişte güdülen siyasetin ve dünyayı yorumlama biçiminin -bir bakıma Osmanlı Devlet zihniyetinin- temsilcisi olarak kabul edilip reddedilmekte; bu reddediş ise kaçınılmaz olarak modern Türkiye Cumhuriyeti'nin kültürel hâfızasında bir tür kırılmayı öngörmekteydi. Yahya Kemal'e göre böyle bir kırılma en sâde ifadesiyle gereksizdi ve daha sonra açıklayacağımız gibi, modernleşme edimine devletin ayakta kalmasını sağlayacak bir refleks olarak yönelen Osmanlı Devleti'nin 18. yy'dan beri süregelen siyasetinin bir devâmı idi. Bu dolayımda ifâde edebiliriz ki Avrupa modernleşmesini askerî, ideolojik ve iktisâdî yönden kavrayan; Batı tarzı modernleşme biçiminde başarı kaydeden ulusların kendi kültürel hâfızalarından beslendiklerini entelektüel bir okumayla ortaya koyamayan bu bakış tarzı; yeni Türk Devleti'ne, Osmanlı'nın bilinçaltından taşınan bir mîras olarak görülmektedir.

Bergson, *Madde ve Bellek* adlı yapıtında: "(...) yakından bakıldığında, bizim anılarımızın [kesin olarak belirlenmiş bir düzende, keyfe keder olmayan, birbirlerini koşullayan bir akış hâlinde] bir zincir oluşturduğu ve tüm kararlarımızda her zaman mevcut olan karakterimizin bizim tüm geçmiş durumlarımızın edimsel sentezi olduğu görülecektir." (Bergson, Madde ve Bellek: 109) Der. Yahya Kemal'in bakışı; Bergson'un birey üzerinde ürettiği bu söylemin, kültür-sanat-edebiyat sahasına uyarlanmış bir görünümüdür, demek doğru olur. Zira ona göre, mevcût edebiyatımızın –kazandığı mahiyet değil; fakat hakîkatı- bizim tüm geçmiş kültürel/edebî birikim ve kazanımlarımızın edimsel sentezidir. Dolayısıyla, entelektüel sahada, şimdi ve geçmiş arasında oluşturulan kırılma, edebiyatı, doğasını reddetmeye zorlamak anlamına gelmektedir.

Yahya Kemal'e göre Türk millî kültürü, diğer kültürler gibi Avrupa medeniyeti içinde kendi kimliğiyle konumlanmalı, modernleşirken kimliksizleşmemeli, bu doğrultuda Türk aydınları "mektepten memlekete gelmeli ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi hâline getirmeli" (ED: 143)'dirler. Yahya Kemal bu ifâdesine şerh koyar ve edebiyatı memleketin gündemi, geçmişi; duyuş ve söyleyiş özellikleri içine kapatmayı; Avrupa'yı yok saymayı kastetmediğini dile getirir (ED: 143). Bilakis o, modernleşme ve medenileşmenin Avrupa'da nasıl kavrandığının çok yönlü olarak incelenmesi gerektiğine; "Avrupa irfânını bertaraf etmek, onun kitaplarını kapamak" (ED: 143) şöyle dursun "Avrupa'nın her sahada –düşünüşünden yapısına kadar- her şeyini tam bir benimseyişle kavrama[nın] zarûrî olduğuna" (MM: 34) inanmaktadır. Yahya Kemal'e göre kendi yerli-millî kaynaklarımızdan doğan "maneviyat" ımızın önemini kavrayabilmemiz için Avrupalı mütefekkirlerin kendi mâzîleri ile olan ilişkilerini anlamamız; bu doğrultuda da Avrupa'ya içeriden, o milletin düşünürüymüş gibi özümseyerek bakmamız gerekmektedir (MM: 34).

Avrupa'ya Yahya Kemal'in önerdiği biçimde bakılacak olursa, Avrupa'daki ulusların tek tek kendilerine özgü tarihi, edebiyatı, kültürü ve gelenekleri sürdürerek; "kendi kâinatları içinde" medenîleştikleri fikri ön plana çıkmaktadır. O hâlde Batı tarzı bir medeniyet algısı, o milletlerin kendi mâneviyatlarını/kimliklerini temellendirdikleri millî hâfızalarına dayanmaktadır. Dolayısıyla Avrupa'ya, Avrupalı bir mütefekkir gibi içeriden bakıldığında dikkati çeken ilk öğe -ki Yahya Kemal'in görmemizi istediği de budur- Batıda medeniyetin 'bellek' üzerine kurulduğudur. Böylece Türk düşünürü kendi medenîleşme seyrine bakacak ve bellek kırılması üzerine bir medeniyetin inşâ edilemeyeceğini, modernleşme yolunda model aldığı kaynak üzerinden de kavrayacaktır. Yahya Kemal'in yenileşen Türk şiir ve nesrine bakışı da bu temeldedir. Şair, edebiyat sahasında "orijinal" eser vermek iddiasında olanların yerli bir duyuş ve mâneviyata; "milletin zevk, ses ve duygu" (ED: 142)'suna yaslanmaları gerektiğini, bir bakıma

‘orijin’e dönmeleri gerektiğini dile getirir. Yahya Kemal’e göre edebiyatta orijinallik, “öz olmaktır, kendi olmaktır.” (MM: 39) Bu anlamda o, gerçekten de, Tanpınar’ın ifâde ettiği gibi “mahrekinden çıkmış bir yıldızı eski yoluna sokmağa” (Yetiş, 2000: 310) çalışmaktadır.

Şair, “Türk Edebiyatı vatanın kendi kâinatından ibâret bir daire olmalıdır” biçimindeki sözlerinden ötürü Nurullah Ataç tarafından Homeros’un *İlyada ve Odysseia* adlı eserindeki Sirene’lerin sesini kendi dinleyen; fakat yol arkadaşlarına dinletmek istemeyen Odusseus’a benzetilmiş; Yahya Kemal’i Fransız edebiyatı nezdinde Batı edebiyatından yararlanan; fakat başkalarının yararlanmasını istemeyen, diğer yazarları “vatanın kâinatı içinde bir dairede mahpus” (ED: 302) tutmak isteyen bir konuma yerleştirmiştir. Yahya Kemal, sağlığında yayımlanmayan yarım bıraktığı bir makalesinde bu konuya değinir ve aksine Türk düşünürlerinin Fransız edebiyatını ve o kudretteki diğer yabancı edebiyatları bilip; bunların güncel hâlleriyle de yetinmeyerek dayandıkları Yunan ve Lâtin edebiyatlarını da incelemeleri gerektiğini söyler (ED: 302).

Bu incelemeler yoluyla hem Avrupa’da modernleşmenin yönteminin klasiklerden yararlanma biçiminde olduğu anlaşılacak ve bu yaklaşım modern Türk edebiyatını oluşturmada bir yöntem olarak değerlendirilebilecek; hem de Avrupa edebiyatı ile Türk edebiyatının Lâtin edebiyatı temelindeki ortak kökenlerini apaçık kavrayan Türk düşünürü, kendi edebiyatını küçümseme ve kozmopolitleşme eğiliminden kurtulacaktır. Dolayısıyla Yahya Kemal için “vatan kâinatı içinde bir dairede”, özgün bir edebiyat oluşturmanın yolu içe kapanmak değil; Avrupa edebiyatını bir inceleme-araştırma sahası olarak kâbul etmek; iç görü sahibi olarak dışa açılmaktır.

Yahya Kemal 1935 yılında verdiği bir mülâkatta örgün eğitim kurumlarında okutulan bir Yeni Türk edebiyatı antolojisini incelediğini ve burada yer alan yetmiş senelik eserlerin pek çoğunun çoktan gündemden düşmüş, değerini yitirmiş olduklarını dile getirir. Yahya Kemal’e göre bu, yenileşmiş şiir ve nesrimizin “kozmopolit tesiri

altında" (ED: 256) olmasındandır. Yahya Kemal 'kozmopolit tesiri' ifâdesi ile kimliksizleşmeyi imler. Şair, bu kozmopolit çizgiden, kimliksizleşme eğiliminden kurtulmak için yazıda bir "yeni doğu"nun kurulması gerektiğini belirtmiştir. Bu "yeni doğu", "vatanın kendi kâinatı içinde olmalı"dır ve "asıl muhtaç olduğumuz bizim kendimizin, kendiliklerimizin edebiyâtıdır." (ED: 256-257) Doğrusu, kültür; medeniyet ve modernleşmeden doğan bir örüntüden bahsediyoruz; çoklu bir perspektiften görülmesi gereken bu konunun bir boyutunu Yahya Kemal'in bu özlü ifâdesiyle bitirip aynı örüntünün farklı boyutlarını incelemeye başlamak mümkün; fakat acaba örüntünün bu boyutunda derinleşirsek ne ile karşılacağız?

Yahya Kemal incelediği yetmiş yıllık antolojide geriye yeni Türk edebiyatının nüvesi olabilecek ve zamanla klasikleşebilecek pek az metin kaldığını tespit ettiğinde Türk entelijansiyasının bir yanılgısını da ortaya koymuş oluyordu: yerli, millî, özgün notaların edebiyattan silinmesi yoluyla modern metinlerin oluşturulabileceği ve kozmopolitleşmenin modernleşme ve medenîleşme olduğu yanılgısı. Bu yanılgıyı bertaraf etmenin yolu ise "kendimizin, kendiliklerimizin edebiyatı"na dönmek, kendimize has dilsel ve duyuşsal özelliklerden modern bir edebiyatı vücûda getirmektir. Peki, bu nasıl olacaktır? Bir edebiyat nasıl ve hangi araçlarla kendiliklerine dönebilir? Bir edebiyatın yerli/millî dil ve duyuş özelliklerinden doğabilmesinin yolu onların derleneceği sahayı önce bütünsel olarak kavrayabilmek, sonra bu özellikleri adlandırabilmek, tanımlamak ve tahlil edebilmekle mümkün olacaktır. Edebiyatın temelleneceği bu kimliği kavrayabilmek için temel araç ise hâfızadır. Bir milletin, kültürün, edebiyatın, dünyaya bakış tarzının diğer deyişle ideolojinin hâfızası: her boyutuyla tarihsel bellek. Orjinal hiçbir edebî eser yoktur ki bir milletin kültürel kimliğinin kodlandığı hâfızasına atıfta bulunmasın; temelsiz olsun: Hâfıza yitiminden doğsun.

1.3. Türk-Osmanlı Modernleşmesi ve Medeniyet Değişimi Sorunsalına Bakış

Görülen odur ki Yahya Kemal, Türk-Osmanlı modernleşmesi ve medeniyet değişimi üzerine doğrudan doğruya yazmaktan kaçınmıştır. Oysa şair, Avrupa edebiyatının mâziden temel alan modernleşme sürecini iyi incelemek gerektiğini türlü biçimlerde açık bir huzursuzluk ve ısrarla ifâde ederken; yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin Türk-İslâm medeniyetinden gelen kültürel arka planı -eski rejimle münâsebetin tartışmasız biçimde kesilebilmesi için- yok saydığını görmekte ve siyasî platformda memnûniyetle açılan bu boş sayfanın; kültür, sanat, edebiyat sahasında da açılmak istenmesinin doğurduğu sorunları; onca birikim ve incelmiş klasik zevklerden yararlanamayışın sancılarını ve modernleşmenin gitgide ve kaçınılmaz olarak alafrangalaşma, kozmopolitleşme, kimliksizleşme biçiminde seyredişini görmekteydi.

Yahya Kemal doğrudan medeniyet değişimi üzerine bir yazı yayınlamamış olmakla birlikte ölümünden sonra *Edebiyata Dair* adıyla basılan kitapta yer alan bitmemiş makaleleri ya doğrudan Türk edebiyatında modernleşme, Avrupa'nın medeniyet algısı ve kültürel hâfızanın önemi üzerinedir; ya da bunlara gönderimler içeren sonu getirilmemiş, bir bakıma öz-sansür uygulanmış metinlerdir. Yahya Kemal bu sansürü gerekli görmüş olacaktır; çünkü dönemin siyasî atmosferinde, gelişmiş ve üstün bir yerli edebiyâtın o toplumun geçmiş edebî deneyimden yararlanılmaksızın kurulamayacağı fikri; geçmişi anımsamak istemek anlamına gelmekteydi ve bu tek başına inkılaplara karşı takınılmış muhalif bir tavır sayılabilirdi.

Yahya Kemal sonradan başlıklandırılan yarım kalmış bu yazılarından birinde "Bu memlekette yenileşme ihtiyâcının nereden doğduğuna" ve Türk modernleşmesinin "sürekli bir iş" hâline geldiği 1826 yılındaki Vak'a-i Hayriyye'ye değinir. Bu olayın Osmanlı Devleti'ni siyasî ve askerî kurumlarıyla düşmana ve iç isyanlara karşı kuvvetlendirebilmek için gerçekleştiğini söyler ve ekler: "Hulâsa [bizde] yenileşmek

bahsi hazırlanmış, rûhlara yayılmış bir felsefeden, bir edebiyattan doğmamıştır." (ED: 304-305)

Buna göre Türk-Osmanlı modernleşmesi entelektüel bir arayış ve kavrayıştan değil politik-askerî bir refleksten doğmuştur ve Yahya Kemal için Türk yazısının yenileşmesini de içeren edebî inkılâbın devletin yenileşmesinden çok sonra gelmesi de bundandır. Devletin yenileşmesi, ontolojik askerî bir reflekstir ve entelektüel sahadaki gelişimin sonucu olmaması bir yana; o entelektüel gelişimi kendi ihtiyaçları/mecbûriyetleri doğrultusunda eğip bükerek şekillendirir.

Yahya Kemal, yazınsal sahadaki yenileşmenin devletin yenileşmesinden sonra – daha doğru ifâdeyle yenileşmenin Osmanlı Devleti için bir ölüm-dirim sorunsalı olarak kapıya dayanmasından sonra- gerçekleştiğini ve onu takip edegeldiğini söylemiş olmaktadır. Temelde yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme anlayışı bu sürecin bir devâmıdır: Cumhuriyet'in modernleşmesi politik bir refleks olarak gelişmiş ve kültür, sanat, edebiyat boyutlarıyla bütün bir entelektüel saha -kaçınılmaz olarak- Cumhuriyet'in gereksinimlerine uygun tarzda şekillenmiştir. Bu süreçte mâzinin reddi ve anımsamanın baskılanması, dönemin koşulları altında, köhnemiş olan ile bağların tamamen koparılmasında bir modernleşme stratejisi olarak değerlendirilmektedir.

Yahya Kemal bu bağlamda gerçekleşen ve "inkılâp ihtiraslarımızın şimdiye kadar görülen en serî atılışı" dediği bir teklifi şöyle aktarır: "Dârülfünûn'un felsefe müderrisi (...) daha 1927'de demişti ki: 'Tam medenî olmak istiyorsak bir ilim lisânı olmayan ve olması çok vakte muhtâc olan Türkçe'yi bırakalım. Hemen en medenî bir lisânı kabûl edelim. En kısa yoldan, bir hamlede birkaç asır terakki edebiliriz.' " (ED: 310)

Bu teklif, Türk modernleşmesinin yeni bir safhaya adım attığı son derece dinamik bir dönem için bile şüphesiz aşırı bir teklifti; fakat yine de hâfıza yitimini normalleştiren bir yenileşme, medenileşme üslûbunu yansıtması ve Yahya Kemal'in, daha önce aktardığımız bizde yenileşmenin entelektüel bir kaygıdan doğmadığı; politik, askerî bir

refleks biçiminde geliştiği (ED: 305) yolundaki tespitini doğrulaması bakımından anlamlıdır. Türkçe'nin yitiminin, taşıdığı bütün bir kültürel, edebî hâfızanın da yitimi anlamına geleceği açıkken; geçmişin terkini, devletin askerî/siyasal sorunsalı olarak gören seküler bakış, böyle bir yitimi medenileşme yolunda bir kayıp olarak görmemekteydi. Bir devletin ölüm-dirim savaşının ister istemez açılan bir cephesi olan 'yenileşme'nin bellekle kurduğu bu ilişki; "Edebiyatın yüzde doksan beşi mâzî zemîni üzerinde kurulmuştur" diyen ve bu düşüncesini Shakespeare, Racine, Alexandre Dumas üzerinden Batı edebiyatını referans göstererek açıklayan (ED: 311) şair için doğrudan doğruya bir şuur kaybını imlemekteydi ve elbette kabûl edilebilir değildi.

"Anımsamanın ertelenmesi" izleği, gelişmenin, modern bir medeniyet kurmanın bir aracı olarak sonraki yıllarda da sürmüştür. Nurullah Ataç, 16 Kasım 1953 tarihli güncesinde: "Devrimci miyiz? Gerçekten devrimci miyiz? Kapatacağız geçmişi. Yeni benliği edininceye kadar olsun, eski divanları okumayacak, eski mûsikîyi çalıp dinlemeyeceğiz. Gün gelir yeni benliğimiz kurulur, gelişir, yerleşir, Fuzuli'yi, Baki'yi bir İngiliz'in, bir Alman'ın okuduğu gibi, yani duygularımızla değil, düşüncelerimizle okur beğeniriz, o gün gene bakabiliriz geçmişe." (Güçbilmez, 2016: 102) Derken, 'unutmak' modern bir yapı kurmanın yöntemi olarak önerilmektedir.

François Georgeon, *Osmanlı- Türk Modernleşmesi* adlı kitabında, geçmişe duyulan tutkunun 'önceki tarih' ile 'sonraki tarih' arasındaki kopuşun 'reddini' dile getirdiğini ve tarihin 'ideolojisizleştirilme'sine katkıda bulunduğunu dile getirmekteydi. (Georgeon, 2016: önsöz)

Yahya Kemal'in mâzîye duyduğu bağ da benzer şekilde; bu kez, 'şimdi' ile 'mâzî' arasında kültürel, edebî, sanatsal sahada yaşanan kopuşun reddini dile getirmekte ve bu sahanın belli bir siyasî rejim ile eşleştirilmesine karşı çıkmaktaydı. Yeni Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Osmanlı Devlet rejiminden dramatik bir ayrılışı öngören laik bir ulus devlet olarak kurulmakta ve devrimlerin doğası gereği devlet ve toplum yaşantısı

yeni bir zemin üzerinden yapılandırılmaktayken, Yahya Kemal'in İslam dairesinde gelişmiş; fakat "İslamcılık" ideolojisi ve tavrıyla yakından uzaktan ilgisi olmayan kültürel, edebî, sanatsal boyutlarıyla tarihsel birikimi ideolojisizleştirme tutumu, sanat ile siyaset arasında gördüğü öze ve işleve yönelik keskin farkı da vurgulamaktaydı.

Nitekim onun kimi yaşantıları da bu görüşünü açıkça ortaya koyar. 1923 yılında, Harf inkılabından beş yıl önce, Mustafa Kemal Atatürk ve Yahya Kemal arasında Osmanlı Türk alfabesinin değiştirilerek Latin harflerine dayalı Yeni Türk alfabesine geçilmesine dair bir sohbet gerçekleşmiştir. Atatürk'ün, halkın okuma kabiliyetini artırmak amacıyla Lâtin harflerinin getirilmesinin düşünülebileceğini bildirmesi üzerine Yahya Kemal itirazda bulunarak: "yakın geçmişimizin eserlerinin hep Arap harfleriyle olduğunu ve kültür hazinemizin bunlara bağlı olduğunu" (Kahraman, 2013: 318 akt. İnan, 1991: 182-183) dile getirir. Yahya Kemal, Varşova elçiliğinden ayrılıp Madrit orta-elçiliğine tayin olduğunda, görevine başlamadan önce Ankara'ya gelerek Atatürk ile görüşmüştür. Mustafa Kemal Paşa, harf inkîlabıyla ilgili düşüncesini sorunca Yahya Kemal: "Ama Paşam, koskoca Türk kütüphanesi ve Türk kültürü ne olacak?" Der ve yükseköğretim kurumlarının Türk Dili ve Tarih gibi bölümlerinde eski harflerin öğretiminin devam etmesi gerektiği yolundaki düşüncesini de bildirir. Yahya Kemal'in kültür adamı duyarlılığıyla verdiği bu tepkisi, sessiz bir muhalefet biçiminde sürmüştür. Sermet Sami Uysal, şairin dostlarına gönderdiği bazı mektuplardaki harf ve dil inkılâplarıyla ilgili, geçmişten kopuşun huzursuzluğunu yansıtan eleştirilerin (Uysal, 2004: 114) büyütülerek Mustafa Kemal Paşa'ya iletildiğini ifâde eder; fakat Yahya Kemal'in elimizdeki mektuplarında harf inkılâbını doğrudan ele alan, eleştiren bir değini yoktur. Yahya Kemal, Madrit elçiliğinde görevini sürdürmekteyken, 5 Nisan 1932'de bir süre merkezde çalışmak üzere Ankara'ya çağırıldığında bu çağrıya sessiz kalır; kısa süre sonra da Dışişleri'ne haber vermeksizin elçilikten ayrılıp hastalığını öne sürerek Paris'e gider. Bu gelişmelerde şairin, yapılandırılmakta olan harf ve dil inkılâplarını

desteklemediğine dair Ankara'da hakkında dedikodu yapıldığını ve Atatürk'ün kendisi hakkında olumsuz yargılara vardığını düşünmesinin/sanmasının payı olmuştur. (Ayvazoğlu, 2013: 301; Uysal, 2004: 103-108; 105,106).

Yahya Kemal'in kültür-sanat, medeniyet, modernleşme örüntüsüyle hesaplaşmasında 'hâfıza' kavramının temel bir mesele olarak belirdiği görülmektedir. Şairin resim sanatını ele alma biçimi de bu bağlamıyla ele alınabilir; zira Yahya Kemal bizde resim sanatının yokluğunu, tarihe açılabilecek pencerelerin yokluğuyla ölçmekte, resim sanatının yokluğu nedeniyle yaşanmış olduğu hâlde unutulan; var olduğu hâlde kaybolan, millî ve şahsî hayatı; yitip giden "büyük, geniş ve derin tarihimizi" anar ve "Milliyetimizi, kendime göre, idrâk ettiğimden beri dilimden düşmeyen bir cümle budur: "Resimsizlik ve nesirsizlik. [Bu] iki fecî noksanımız olmasaydı bizim milliyetimiz bugün olduğundan yüz kat daha kuvvetli olurdu. (...) Resimsizlik yüzünden cedlerimizin yüzlerini göremiyoruz. Ah bu ne fecî hicrandır! Eski şehirlerimizi göremiyoruz; yanmış yahut yıkılmış nice binalarımızı göremiyoruz; eski kıyafetlerimizi göremiyoruz; o kıyafetlerin asırlar arasında, yavaş yavaş nasıl tekâmül ettiklerini anlayamıyoruz; vatanı kurduğumuz eski seferlerimizi, eski meydan muharebelerimizi, bu muhârebeleri başaran şerefli ordularımızı göremiyoruz. Ah, ah... Resimsizlik yüzünden daha neleri, daha neleri göremiyoruz. (...) Ya tıpkı Avrupa milletlerinde olduğu gibi, bizde de her şehirde ve her devirde birçok ressamlarımız olsaymış ve o ressamlar, herbiri kendi ihtisâsına göre, millî ve şahsî hayâtımızın her safhasını tasvîr etselermiş ve o tasvirler bize kadar gelselermiş, biz onlara bakarak, büyük, geniş ve derin târihimizi her an görebilseymişiz! Ah! Ah! Bu ne üzüntülü bir özleyiştir." (ED: 69, 70) Der.

Yahya Kemal -bütünüyle benimsemek yükümlülüğü taşımaksızın- kaybolmasını asla istemediği bir Türk-İslâm hâfızasının şairidir. O hem modern Türk şiirinin kurucu şairlerinden biri; hem de yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin fikrî boyuttaki kurucu figürlerinden biriyken; geçmişin hatırlanmasının huzursuzluk nedeni hâline gelişiyle fikrî

ve sanatsal kimliğini açık bir muhalefet sergilemeksizin korumak çabası içerisine girmiştir. Fakat bunu nasıl yapıyor? Bu bakış açısını açımlamak mümkündür:

Güçbilmez, bellek kavramının tiyatro sanatı ile olan ilişkisini ortaya koyarken, "hatırlamanın başlı başına muhalif bir refleks" olarak kabul edildiği bir ortamda, bu muhalif olma biçiminin, tiyatro gibi, anımsamayı harekete geçiren "mekâna bağlı bir sanatsal formda" mutlaka karşılık bulduğunu (Güçbilmez, 2016: 10) dile getirir. Bu düşünme biçimi bizi Yahya Kemal'in mekânla olan ilişkisine adreslemektedir. Zira Yahya Kemal, İstanbul'un Türk-İslâm medeniyetinin tarihî merhaleleriyle biçimlenmiş mekânlarını gezer, yazar ve şiirselleştirirken; mâziyi yâdetmenin olumlanmadığı siyasî ve kültürel bir atmosfer içinde, "anımsamayı harekete geçiren bir unsur olan" mekânla kurduğu ilişki üzerinden bir muhalif olma biçimini hayata geçirmekteydi. Bu anlamda Yahya Kemal'in kültürel hâfızayı uyandıran mekânları benimseyişi medeniyet ve modernleşmenin hâfıza kaybı üzerine inşâ edilemeyeceği yolundaki görüşü ile ilişkilenmekte ve bu makûl görüş; salt 'hatırlamak isteyiş'den doğan bir muhalefet hırkası hâline bürünmekteydi.

Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası* adlı eserinde, mekân olmaksızın mâzinin "soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde algılanabileceğini" söyler ve ekler: "Geçirilen uzun günler sonunda somutlaşmış güzelim süre fosillerini mekân sayesinde, mekân içinde buluruz. (...) Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar." (Bachelard, 2013: 39)

Yahya Kemal'in medeniyet ve modernleşme hakındaki görüşünü; bu anlamda mekânla ilişkisi üzerinden alımlamak mümkündür. Zirâ: "Mekân, peteklerinin binlerce gözünde, zamanı sıkıştırılmış olarak tutar. Mekân buna yarar." (Bachelard, 2013: 39) Bachelard'ın mekân sâyesinde zaman çizgisi üzerinde silikleşmekten kurtulan bireysel "anılar"ı, Yahya Kemal söz konusu olduğunda toplumsal, yerli, millî hâfızaya dönüşür ve modernin kendisi üzerine kurulacağı/kurulması arzulanan bir zemin hâline gelir.

Şair, 29-30 Mart 1922 tarihinde *Tevhîd-i Efkâr*'da yayımlanan 'Ezan ve *Kur'an*' adlı yazısında: "Mütarekeden sonra maziye karşı daüssılam arttı. Kendimi avutmak için tek başıma İstanbul'da geziniyordum. Bu şehirde geçen beş asırlık hayatımızın safhalarını birer birer hissettikten sonra gönlüm bir merhalede tevakkuf etti. Fâtih'in Edirne'den İstanbul üzerine yürüdüğü 857 senesinin baharını hissettim." (Aİ: 99) Der ve bu tarihî anıyı, fethe tanıklık eden İstanbul semtleri üzerinden adım adım mekânlaştırır. Mekân, hâfızanın gezeğenliğini örgütleyen ve anıları yerli/millî kimliği tanımlayan sıralı somut gerçekler hâline getiren bir iletken hâlini alır. Böylece "uzayın içinde eş zamanlı olarak dizilmiş nesneler dizisi ile zaman içinde ardışık olarak gelişen durumlar dizisi" (Bergson, 2015: 109), hatırlama edimi yoluyla 'şimdiki an'da birleştirilmekte, güncel değer kazanmaktadır.

Toplumsal kimliği belleğin seçen ve sıralayan yaratıcı faaliyeti ile yapılandırabilmek bir yana; millî hatıraların güncel ve kavranılabilir olan mekâna ilişerek okunabilir bir 'metin' hâline gelmesi söz konusu olur. Yahya Kemal, geride kalan; kapanmak, silikleşmek ve gerekmedikçe güçsüzleşmek eğiliminde olan anıları mekân ile şimdiki zamana bağlar ve onlara geleceğe doğru genişleyen bir duyumsallık verir; "yayılımlı" (Bergson, 2015: 106) hâle getirir.

Pratik faydaları ile canlandırılmak ve yayılımlı hâle getirilmek istenen anıların, bir medenî mizâcı temsil eden mekân yoluyla şimdiki zamana taşınmasının anlamı ve değeri nedir, sorusu haklı ve gerekli bir soru olarak belirmektedir. Bergson şöyle diyor: "Şimdiki zamanım dediğim şey benim yakın gelecek karşısındaki tavrımdır, benim eli kulağımda eylemimdir." (Bergson, 2015: 105) Şair, söz ettiğimiz bu anıları toplumsal belleğin zaaflarından ve kolayca kesintiye uğratılabilme korunaksızlığından; geleceğin bunların üzerine yığılıp durmasından doğan kayboluştan korumak üzere güncel mekân üzerinden canlandırır. O hâlde Yahya Kemal, bu canlandırma ya da imgeleyiş yoluyla değer yitimine uğramış anıları şimdiki zamana, bir bakıma eylem sahasına taşır ve onları

“gelecek karşısındaki tavrımız, eli kulağındaki eylemimiz” hâline getirir. Yahya Kemal’in anılar/kayıp hâfıza ve mekân arasında öngördüğü ussal birleşme, bu işlevi ile dikkate değerdir.

Yahya Kemal’in Türk toplumunun modernleşme sürecine dair yaklaşımlarını, Türk-Müslüman yaşantısında gerçekleşen/gerçekleştirilmesi düşünülen değişimler üzerinden de tespit etmek gereklidir. Şair, 17 Ekim 1922’de, düşmanın 9 Eylül 1922’de İzmir’de denize dökülmesi vesilesiyle kutlama yapmak üzere Darülfunun Edebiyat Fakültesi’nden öğrencileriyle Mustafa Kemal Paşa’nın geleceği Bursa’ya, Paşa’yı karşılamak üzere gitmiştir. Cahit Tanyol’un aktarımına göre, Mustafa Kemal Paşa, burada Yahya Kemal’e yapılacak inkılaplardan söz eder ve “İslâmiyeti bizi geri bırakan unsurlardan temizleyeceğini” söyler. Buna karşılık Yahya Kemal’in: “Aman paşam inkılâpları yaparken Türk Milleti’nin Müslüman olduğunu gözden ırak tutmamak lâzımdır!” (Tanyol, 1985: 190) Dediği aktarılır. Yahya Kemal’in bu tepkisi bir yönüyle hâfızanın, somutlaştırmak ve mekâna iliştirerek sağlamlaştırmak için onca çabaladığı toplumsal; yerli, millî hâfızanın, kayba uğratılabileceğinden ve bunun kimliksizleşme biçiminde seyredecek sonuçlarından endişe duymasına bağlamak mümkündür.

Şairin kültür, medeniyet ve modernlik örüntüsünü nasıl algıladığı üzerine düşünebilmek ve tahlil edebilmek için, kendisinin de içinde yer aldığı, modern Türkiye’nin laik bir ulus devlet olarak biçimlendiği; Cumhuriyet’in ilânını takip eden dönemde, modernleşmenin Türk toplumunda ne gibi değişiklikler yoluyla uygulandığını ve Yahya Kemal’in o, ‘artık eskisi gibi olmayan’ üzerine nasıl düşündüğünü karşılıklı olarak ele almak, uygun olacaktır.

Bu dolayımda, Yahya Kemal’in eserlerinde doğrudan ya da değiniler yoluyla sıkça andığı ve Türk millî kimliğinin; kültür ve medeniyetinin bir nişânesi olarak gördüğü ‘ezan’ı odağa almak mümkündür. Sözlük anlamıyla Ezan: “Müslümanlara namaz vaktini bildirmek ve namaza çağırmak için müezzin tarafından genellikle minâreden yüksek sesle

yapılan dâvet"'tir. Bu açıklama bize ezanın kelime anlamını, diğer deyişle tanımını vermektedir. Oysa 'ezanın anlamı', 'tanımını' aşmaktadır. O halde 'ezan nedir?' sorusunu, 'ezanın anlamı nedir?' biçiminde sormak ve incelememiz bağlamında da soruyu 'ezanın anlamı Yahya Kemal için nedir?' biçiminde dönüştürmek elverişli gözükmektedir. Yahya Kemal için ezan, Abbasi, Selçuklu ve Osmanlı yüzyıllarından Cumhuriyetin ilk yıllarına dek, uygulana gelen hâliyle, kadim bir pratik olarak; duyulduğu yerde, "Türk milliyeti" nin ve "müslüman yaşantısı"nın sürdüğünü ifâde etmektedir.

Şair, "Bir gün Ayasofya minaresinden ezan okunduğunu işittim. 857 senesinin o sabahından beri asırlarca günde beş defa okunmuş olan bu ezan, hâl-i vâki idi. Bu ezanı dinlerken Fâtih'i asıl mânâsıyla ilk defa idrak ettim!" (Aİ: 99) Der ki ezan, bu hâliyle yerli, tarihsel, kültürel hâfızanın devamlılığını ifâde eder. Şair, 23 Nisan 1922 tarihinde *Tevhîd-i Efkâr*'da yayımlanan "Ezansız Semtler" adlı yazısında: Bazı İstanbul semtlerindeki Müslüman yaşantısını, "minâreleri, ezânı, Ramazan ve kandil günleri" ile tasvîr eder ve bu "müslüman rüyasının" Türk çocuğunun en güzel rüyası olduğunu, onsuz "Türklüğün hissedilmeyeceğini" söyler. Minarelerin görülmediği, ezanların işitilmediği İstanbul semtlerinde doğan Türk çocuklarının "milliyetlerinden tam bir derece nasip[lenemediğini]" ve "Türk çocukluğunun en güzel rüyasını göre[mediklerini]" düşünür. Müslüman yaşantısının hissedilmediği yeni semtleri ise "millî ruhtan ârî" bulur (Aİ: 102).

Yüzyıllar boyu ezan, fetihlerle özdeşleşerek millîleşmiş; Türk cedlerinin ulaştığı her yerde "beş vakitte ezan işitil[miş]; Türk çocukları ezan seslerini duyarak büyümüş" (Aİ: 87, 88; 102; 104) tür. "Gezintilerimde bir hakikat keşfettim. Bu devletin iki manevî temeli vardır: Fâtih'in Ayasofya minaresinden okuttuğu ezân ki hâlâ okunuyor! Selim'in Hırka-i Saâdet önünde okuttuğu *Kur'an* ki hâlâ okunuyor!" (Aİ: 100) diyen Yahya Kemal, ezanı tarihî bağlamı içinde anlamlandırır ve onu âdeta temsiliyet yetkisi ile

Türklüğe bağlar. Ezan, yüzyıllardır Türk yaşantısına eşlik etmesi nedeniyle, tarihsel değeri üzerinden millîdir. Bu anlamda Yahya Kemal'e göre Türkiye'de müslümanlığın, toplumda yer etmiş algılanış/uygulanış biçimiyle bir milliyeti vardır. Şair, aynı yazısında, fetih sabahından beri Ayasofya minaresinden asırlardır okunmaya devam edilen ezânı, yukarıda dillendirdiğimiz millî hâtıranın, yaşayan bir tanığı olarak görür. Bu dolayımda ezân, geçmiş devirler ile "eli kulağında olan gelecek" arasındaki bağı/bütünselliği vurgular.

Şair, 1071 Malazgirt Savaşı ile Rum Selçuklu Devleti'nin kurulmasından öncesini kablettarih (tarih öncesi) olarak nitelemekte ve Türkiye Türkleri'nin milletleşme sürecini Anadolu ile başlatmaktadır. "Selçuk ve Osmanlı asırlarında Anadolu, Rumeli ve İstanbul'a, manzara ve mîmârî îtibâriyle verdiğimiz şekil [ve] lisânın yeni tecellîsi" bu milletleşme sürecinin ürünüdür. Şair: "Malazgirt'ten Osmanlı Devleti'ne dek geçen sekiz asırda yapılanan milliyet, millîdir ve biz ona mutâbık olduğumuz nisbette, [sekiz asırda oluşan kimliğimize mensûbiyetimizi sürdürdüğümüz] nisbette millîyiz." (Banarlı, 1960: 47; 49) Der. Yahya Kemal'e göre: "Milliyet, bizim asırlar zarfındaki birliğimizdir. Vatan çerçevesi içinde biz lisâna, çizgiye, nağmeye ne ayar verdikse onlar bizi ifâde eder." (Uysal, 2004: 156).

Dolayısıyla, Yahya Kemal geçmişi içeren bir modernleşme perspektifini, modernin kurulup çatılmasına yönelik bir tehdit değil; onun yeni yorumları olarak görüp benimsemekte, hem farklı tarihsel süreçlerden doğan medeniyetlerin ve hem de o medeniyetler içinde konumlanan ulusların özgün yaşam üsluplarının, modernleşme biçimlerini çoğullaştıracağını; bu çeşitlenmenin ise temelde medenileşmenin bir boyutu olduğunu kabul etmektedir.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

EDEBİYAT VE DİL GÖRÜŞLERİ

1. EDEBİYAT GÖRÜŞLERİ

1.1. Bellek ve Millî Özgünlük Bağlamında Edebiyat

Yahya Kemal, edebiyatı "yüzde doksan beşi mâzî zemîni üzerinde kurulmuş" (ED: 311) bir dilsel yapı; milletlerin ruhunun meknûz olduğu bir hazine olarak tanımlamıştır (ED: 61). Şair bu düşüncesini Batı edebiyatından gösterdiği örneklerle destekler: "Shakespeare'in tiyatrosunun topu birden, diğerlerinin de ya bir kısmı, ya yarısı ya hepsi birden"; Racine'in beher [her bir] eseri", Alexandre Dumas'nın [Onüçüncü Louis devrini konu alan] 'Les Trois Mousqueitaires'i" (ED: 311) hep böyle mâzî zemini üzerine kurulmuştur. Yahya Kemal'in atıfta bulunduğu mâzî, güncel edebiyat estetiğine katkı sunması umulan edebî, sanatsal, kültürel bir olanaklar havuzudur. Yahya Kemal, Türk entelijansiyasının mâzî kavramına siyasal bir refleksle bakıyor olması nedeniyle, edebiyatın dayandığı temelleri mâzî ile ilişkilendirirken sürekli bir savunma hâlinde gibidir: Güncel Avrupa edebiyatının da temellerini geçmişten aldığı, geçmişe atıfta bulunduğu vurgusunu yaparak modern bir edebiyatın edebî belleği yok sayarak kurulamayacağını; geçmişle kurulan bu bağlantının ise eski siyasete, dünyaya bakış biçimine/ideolojiye duyulan özlemden kaynaklanmadığını gayretle vurgular.

Edebî bellek bir milletin kendine has özellikler içeren edebiyatının 'şuurunu' oluşturur. Yahya Kemal, edebiyat üzerinden mâzî ile iletişim kurarken, bir milletin hâfızasına, diğer deyişle ona hüviyet kazandıran bu şuura atıfta bulunmaktadır. Beyatlı'nın bu yaklaşımı, Bergson'un şuur ve hâfıza arasında kurduğu ilişkiyi anımsatmaktadır: "Bergson'a göre şuurun ilk anlamı, geçmişin hâlde muhafazası olan 'hâfıza'dır" ve "şuurlu dediğimiz varlığın fârikalarından biri maziye dayanmak' ise diğeri

‘istikbâle eğilmek’” (Ayvazoğlu, 2020: 230)’tir. Bunun gibi, Yahya Kemal için de şuurlu güncel bir edebî üretim edebî hâfızadan; edebî, kültürel müktesebâttan beslenir. “Karakterin, [bir insanın] geçmişin[in] edimsel sentezi” oluşu gibi (Bergson, 2015: 109); edebiyat da tüm geçmiş kültürel/edebî birikim ve kazanımlarımızın edimsel sentezidir. Bu dolayımda mâzî –kaçınılmaz olarak- güncel olanın yaratım batnı hâline gelmektedir.

Çalışmamızda Yahya Kemal’in edebî perspektifini geçmişi kapsayarak oluşturmasında; onun “modern üstünlük varsayımı” (Berger, 2000: 13-14)’nı reddetmesinin payı olduğunu savlamış ve bunu ‘Yahya Kemal’in Modernleşme, Kültür ve Medeniyet Örüntüsüne Bakışı’ başlığı altında incelemiştik. Buna göre tekrar kısaca değinmek isteriz ki Yahya Kemal’in, “bir sosyal bilimcinin veya tarih de dâhil olmak üzere herhangi bir deneysel bilimin referans çerçevesi içinde yeri [olmayan] modern üstünlük varsayımını” kabul etmeyişi, onun, modern-üstün/gelişmiş; mâzî-naif/ilkel eşleşmesini reddetmesi ile ilgilidir. Aksi hâlde modernin kurulmasında geçmişin silinmesini; diğer deyişle bir tür “bellek yitimini” makûl görmek gerekecekti. Oysa Yahya Kemal için tarihsel, toplumsal, edebî bellek yadsınamaz bir sanatsal üretim çeperi oluşturmaktadır.

Şunu belirtmek gerekir ki Yahya Kemal’in “Edebiyatın yüzde doksan beşi mâzî zemîni üzerinde kurulmuştur” (ED: 311) cümlesi ile başlayan makalesi, yarım bıraktığı ve yayımlamadığı; ölümünden sonra *Edebiyata Dair* adlı kitabında, ‘Bitmemiş Makaleler’ başlığı altında derlenen yazılarındandır. Şairin yarım bıraktığı bu yazıların çoğu mâzî- modern ilişkisi, Fransız edebiyatının ne yöntemle modernleştiği, yenileşmenin nasıl olması gerektiği, bizde yenileşmenin dayandığı temel dinamikler vb. konuları içermektedir. Yahya Kemal’in bu konulu yazılarını tamamlamaması, yayımlamaması, ideolojisinin değil; edebî, sanatsal estetiğinin gözesi olarak benimsediği mâzî ile olan ilişkisinin yanlış anlaşılması ve çarpıtılması kaygısına/korkusuna dayandırılabilir; zîra Yahya Kemal modern bir edebiyatı geçmişten bağımsız

düşünemezken, Çağdaş Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yıllarından itibaren uzun bir süre modernin kurulmasında "anımsamanın ertelenmesi"nin, etkin bir enstrüman olarak benimsenmesi söz konusudur. Nurullah Ataç'ın 16 Kasım 1953 tarihli güncesinde: "Devrimci miyiz? Gerçekten devrimci miyiz? Kapatacağız geçmişi. Yeni benliği edininceye kadar olsun, eski divanları okumayacak, eski musikiyi çalıp dinlemeyeceğiz. (…)" (Güçbilmez, 2016: 102) biçimindeki sözleri bu yaklaşım biçimini özetlemesi bakımından önemlidir.

Şüphesiz Yahya Kemal, Yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önce, İstiklal Harbi'ni hazırlayan yıllarda, harp sırasında; Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında ve sonrasında farklı konumlarda Türk milletine ve bağımsızlık mücadelesine hizmette bulunmuş bir Türk aydını idi ve bu onun siyasi keyfiyetler ile edebî, sanatsal, kültürel sahada yaşanabilecek hâfıza yitimlerine olumlu bakması anlamına gelmemekteydi.

Yahya Kemal'in yeni Türk edebiyatına bakışı da bu temeldedir. Şair, edebiyat sahasında "orijinal" eser vermek isteyenlerin "milletin zevk, ses ve duygu" (ED: 142)'suna yaslanmaları gerektiğini vurgular. Yahya Kemal'e göre edebiyatta orijinallik, "öz olmaktır, kendi olmaktır" (MM: 39). Şair, 1935 yılına ait bir mülâkatında, incelediği bir *Yeni Türk edebiyatı Antolojisi* için, kitapta yer alan yetmiş senelik eserlerin pek çoğunun çoktan değerini yitirmiş olduklarını dile getirir. Yahya Kemal'e göre bu durum yeni edebiyatımızın "kozmopolit tesiri altında" (ED: 256) olmasındandır. Şair, kozmopolit olmak ile kimliksizleşmeyi işaret etmekte ve bu durumdan kurtulmak için edebiyatın "vatanın kendi kâinatı içinde" (ED: 256-257) kurulmasını önermektedir.

Beyatlı, bir başka yazısında ifâdesini, "Türk edebiyatı vatanın kendi kâinâtından ibâret bir dâire olmalıdır." biçiminde tekrar eder ve bu sözlerle: "Türkler'in havâs zümresi Avrupa'ya kulaklarını tıkasın, Fransız Edebiyâtı'nı yâhut o edebiyat kudretinde olan diğer ecnebi edebiyatlarından birini bilmesin" demek istemediğini belirtip ekler: "[...] bilâkis öteden beri diyorum ki: Havâs zümremizin bilfarz Fransız Edebiyâtı'nı iyi bilmesi

çok lüzumludur. Hattâ daha yirmi sene önce, daha çok ileriye giderek: Bizim neslin yalnız şimdiki Fransız burjuvazisinin edebiyâtını bilişi Avrupalılığı bilmek değildir, Avrupa'yı bilmek ancak munsabdan menbaa, yâni Lâtin ve Yunan edebiyatlarına kadar çıkmakla mümkün olur, diyordum." Yahya Kemal, edebiyatımızın sağlam temellerden yükselebilmesi için "her avrupalılaşmış millet gibi", Yunan şiirini bilmek, Lâtin'i Fransızcadaki iyi tercümelerinden tanımak, Atina ve Roma'yı "esaslı iki irfan denizi gibi bellemek" gereğini de vurgular. Bu anlamda Yahya Kemal'in Türk edebiyatını, diğer Akdeniz havzası medeniyetlerinin edebiyatları ile olan tarihsel ilişkileri bağlamında da ele aldığı görülmektedir (ED: 302-303).

Yahya Kemal, "hikâyenüvîs" olarak andığı İtalyan oyun yazarı, senarist ve gazeteci Roberto Bracco'nun Mehmet Rauf tarafından aktarılan: "[...] Siz ki milletinizin Avrupalılarca tanınmadığından bahsediyorsunuz, bu hususta pek büyük işler görebilirsiniz. Bir milleti hiç bir şey edebiyatı kadar etrâfıyle tanıtamaz... Bir milleti öğrenmek için târih ve coğrafya kitaplarından ziyâde şiirlerin, romanların tesîri vardır. [...] edebiyatınızı Avrupa'ya tanıtmaya çalışınız. Sizin nasıl düşündüğünüzü nasıl hissettiğinizi Avrupalılar hitabelerinizde, şiirlerinizde okusunlar, görsünler, anlasınlar. [...] Bize Türk eserlerini tanıtınız." (ED: 74, 75) Biçimindeki sözlerine değinir ve bir milletin ancak edebiyatı ve sanatıyla anlaşılabileceğini; milletimizin ruhunun "şiirimizde ve mûsıkîmizde meknûz" olduğunu dile getirir. "Eğer, bize çok yaklaşmış bir ruh olan [Pierre] Loti, Nedim'in gazellerine ve [İsmail] Dede [Efendi]'nin semâîlerine kadar nüfûz edebilseydi, Türklük'ten taktîr edeceği şiir, şimdiye kadar gördüğümüz yazılarından daha çok kuvvetli olurdu." (ED: 76) diyen Yahya Kemal'in, "şeklî sanatlar" olarak adlandırdığı mimârî ve güzel sanatlar dallarında verilen eserlerin yanında edebîyatı; diğer deyişle dilsel evreni, milletin hüviyetini yansıtmakta daha elverişli gördüğünü ifâde etmek gerekir.

Şair, "edebî seviyeyi yükseltmek nasıl mümkün olur?" sorusuna ise: "Bence her şeyden önce gerek şiirde, gerek edebiyatın bütün nevîlerinde kemiyetten keyfiyete dönmekle mümkün olur. Şiire ve nesre mazinin ve aynı zamanda alafranga snobizminin yığmış olduğu nakîsaları, öz ve temiz münekkidler tasfiye ederlerse, şiir ve nesrin Avrupa anlayışını alırsak, artık ecnebi edebiyatlarının mukallidi olmaktan kurtulursak, kendi ırkımızın ve kendi iklimimizin yazı nümûnelerini vermeğe heveslenirsek nihayet kendimize ve ecnebilere 'Türklerin kendilerini aksettiren edebiyatları vardır.' dedirtmeğe başlarsak bu mümkün olmaya yüz tutar." (ED: 255) yanıtını verir. Yahya Kemal'e göre edebiyat, milletin dış dünyaya, diğer milletlere açılan dilsel kapısıdır; bir millet edebî estetiğini kurarken, art zamanlı olarak mâzîsinden yararlanmalı, eş zamanlı olarak ise çağının kayda değer kültür ve edebiyatları ile iletişim hâlinde olarak gelişimini sürdürmelidir.

1.2. Nazım Türü

1.2.1. Şiir ve Manzûme

Kendisini "Türk şiirinin bir köşesinde, kırk sene bir vehme kapılarak çalışmış bir işçi" (MM: 27) olarak tanımlayan Yahya Kemal Beyatlı için şiir başlı başına dilsel bir evren; "edebiyattan sayılma[yan], nâdir ve müstakil bir cevher" (MM: 99)'dir.

Yahya Kemal, şiiri edebiyatın diğer çeşitlerinden apaçık biçimde ayırıp onu dilin estetik boyutunun etkin biçimde işletildiği özel bir saha olarak tanımlarken temel ölçütünün ne olduğu sorgulanmalıdır. Şiir ne biçimde edebiyattan –nesir sahasından- ayrılır? Bir metnin şiir olması ve olmaması arasındaki ayrım nasıl yapılmalıdır? Eğer bu ayrım yapılabiliyorsa, elimizde bunu sağlayacak bir araç, değerlendirme ölçütü olsa gerektir. Yahya Kemal'in bu ölçütü nasıl belirlediği, onun şiiri nasıl alımladığının anlaşılmasında temel çıkış noktası olmalıdır.

Beyatlı, edebiyatın çeşitli dallarında eser verilebilmesi için iki ana göze belirler: lâfız/lisan ve mânâ. "Mânâ[nın] derin, şâşaalı, câzib, yeni oluşu nesirde ve sözde bir kıymettir"; bahsi geçen bu mânâ, konu, içerik; fesâhatle, sarf ve nahve uygun biçimde dillendirildiğinde; söylenmek istenen, uygun biçimde; güzel, açık, etkili bir tarzda dile aktarıldığında, yetkin bir nesrin ve nesir türünü araçlaştıran diğer edebî türlerin başarıyla ortaya konulması mümkün olur. Oysa; "şiirde [mânâ] tek başına bir kıymet değildir, nesirde ve sözde bir kıymettir, lâkin şiirde değildir." (MM: 29).

Yahya Kemal bu bağlamda şiirin bir iddia, düşünce ya da tezin ifâdesi için araçsallaştırılmasına karşı çıkmaktadır. Şiirin bir "müddeâya âlet ed[ilmesi]; "ahlâk, dîn, milliyet, vatan veyahût halk ideallerini[in şiirde] birer kıyam bayrağı gibi kaldır[ılması]"; müddeanın şiir sanatının önüne geçmesine neden olmakta; şiiri bu tavır için kullananların ise " 'hâlis şiir'i, -daha doğru bir tâbirle asıl şiiri- dert edinmiş olanlara [dönemlerinin siyasal, sosyal meselelerine kayıtsız kaldıkları suçlamasında bulunarak] en acı bir vicdan dâvâsı aç[tıklarını]; onları tezyîf hattâ tahkîr et[tiklerini]" (ED: 26) dile getirmiştir. Yahya Kemal, "bir içtimâî müddeânın muzaffer olduğu zamanlarda, yâni ihtilâl devresinde, şiir asla yükselememiş ve çok defa ortadan kaybolmuştur" der. Oysa "sulh ve âsâyiş devrelerinde" iktidarlar şiiri doğal seyrine bırakmakta; hâlis şiirin edebî akış içerisinde kazandığı "tâzelik, yenilik ve şahsiyet"e diğer deyişle asıl şirin "hayâtiyet"ine hürmet etmektedirler. Şaire göre "sulh ve âsâyiş devrelerinde" yaşam hakkı bulan asıl şiir ile "bir müddeâya âlet olmuş şiir arasındaki kıymet farkı âşikâr" (ED: 28-29)'dır. Şiir sanatı, teknik bir edebî araç olarak belirlenip 'duyumsatmak' edimi yerine 'anlatmak' edimini yüklendiğinde lirizmden uzaklaşıp hikâyeye; bu dolayımda da nesre yaklaşmaktadır.

Oysa şaire göre: "[...] şiir; ancak lâfız ve mânâ arasındaki bir milimetrelik fark dahî kalktıktan sonra başlayabilir." (MM: 29) Beyatlı bu ifâdesinde, şiir için bir eşik belirlemektedir: Dilsel evren içerisinde –ki Yahya Kemal bu evrene 'söz'ü; hitâbet ve tiyatro sanatlarını da dâhil eder- şiirin var olduğu ve olmadığı iki ayrı alan vardır. Dışarısı,

‘dil’ ve ‘anlam’ın ontolojik ayrımları içinde birbirlerini tamamladıkları ‘nesir’ sahası iken; içerisi, eşikten berisi, diğer deyişle ev, dil ve anlamın ontolojik ayrımlarının silindiği; bu ikisinin oluşturduğu yeni bütünün adı olan ‘şiir’dir. Buna göre: “Mısrâda lisan, tek başına mânâ kesildiği [lisan âdeta mânâ hâline dönüştüğü] zaman şiir tecellî etmiş olmakta”dır. Yahya Kemal şiir tanımına, lisanın mânâ kesilmesi gibi; “mânânın [da] lisan kesilmesi” gerekliliğini ekler. Bu durumda mânâ, “lisanda nâğme hâline gel[ecek]” (MM: 29); bir mısranın ya da manzumenin “şiir kıymetini” kazanması ancak bu biçimde mümkün olabilecektir. Bu anlamda şiir, “kalpten geçen bir hâdisenin lisan hâlinde tecellî edişidir; hissin birdenbire lisan oluşu ve lisan hâlinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifâde edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gāyet âşikârdır. ‘Derûnî ahenk’ ile ifâde edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümâresesiyle söylenen söz şiir olmaz. Şiir bir nâgmedir [...]; mısraın ayakları yerden kopmazsa yâhut en hafif bir kulağı bir ses gibi doldurmazsa hâlis şiir değildir.” (ED: 48.)

‘Yahya Kemal’i Sevenler Derneği’nin genel sekreterliğini yürütmüş bulunan Vehbi Eralp, Yahya Kemal’in sohbetlerinde sarf ettiği, şiire bakışını aydınlatan şu anıyı aktarır: “Yahya Kemal sanatı bir moda işi değil, çok ciddî bir iş sayardı. Bir gün şu sözü söylemişti: “Mısra benim haysiyetimdir.” Bu söze bütün ömrünce sadık kalmıştır. Sanat eseri hayret değil hayranlık uyandırmalıdır.” (Eralp, 1969: 31). Uçman, aynı ifadeyi, Eralp’in *Yahya Kemal İçin* adlı, şairin ölümünden bir yıl sonra ‘Yahya Kemal’i Sevenler Derneği’nin ilk yayını olan esere gönderimde bulunarak anar (Uçman, 2008: 609 akt. Eralp, 1959: 14).

Şiirleri üzerinde yıllarca titizlikle çalışan Yahya Kemal ‘Çamlıca Gazeli’nde şiirin bir nâğme hâline dönüşmesi gerektiğine ilişkin bakışını:

“Biz şi’ri böyle söyledik ağyâr söylesün
Hem dost söylesün bunu hem yâr söylesün

(…)
Mızrâb-ı tab'ımız sözü kalb etti besteye
Hem beste söylesün bunu hem kâr söylesün

Esrâr-ı nazmı şerh edemez akl-ı dünyevî
Eflâke perr ü bâl açan efkâr söylesün" (EŞR: 35)

Biçiminde nazmeder.

Yahya Kemal'in "hâlis şiir", "asıl şiir" (ED: 3-10), "öz şiir" (ED: 21), "lirik şiir" (ED: 37) olarak adlandırdığı şiir sanatında yeni bir imleç belirir: Bu, 'nağme'dir. Mısrada, mânânın lisana; lisanın da mânâya "kesmesi", mânâ hâline dönüşmesi durumunda 'şiir tözü' ortaya çıkmakta ve bu töz kendisini "nağme" (MM: 29), "ondulation" (Adile Ayda: 19) ya da "derûnî ahenk" (ED: 4) olarak göstermektedir.

Bu dolayımda, lisan ve mânânın yek-vücûd olmadığı bir mısra, nâğme duyulmayan bir metin olarak eşiğin ötesinde; evin dışında, nesir sahasında konumlanmalıdır. Yahya Kemal 'Şiir Okumaya Dâir' adlı yazısında bu izleği: "Şiir, rythme yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısralarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sadece bir güftedir ki onu nesir sâhasına atarız. Mısrâ mısrâ bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir." (ED: 7) sözleriyle doğrular.

Şairin 1939 yılında "Nurullah Ataç'a Gazel" adıyla yayınlanan, daha sonra *Eski Şiirin Rüzgârıyle* 'da değiştirilmiş adıyla "Gazel" olarak yer bulan şiiri bu bağlamda dikkat çekicidir ve Beyatlı'nın dillendirdiğimiz bu yönlü şiir anlayışını nazmettiği bir metindir. Buna göre şair:

"Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisan
Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi
Elhân duyulmadıkça belâgat girân gelür
Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi" (EŞR: 21)

Der.

"Ses" adlı rubâîsinde ise Allah'a lisanı baştan başa âhenk hâline getiren bu 'ses' için; diğer deyişle şiirdeki bu 'nâğme' ya da 'derûnî âhenk' için yalvarır:

"Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyyeti ver
Hattâ ne o yoldan gelecek şöhreti ver
Hep neşve veren aşkı terennüm dilerim
Yâ Rab bana bir ses yaratan kudreti ver" (R: 28)

Beyatlı, yokluğuyla belâgati "lâf ü güzâf" hâline getiren derûnî âhengi, nağmeyi taşıyan 'asıl' ya da 'hâlis' şiire, "bütün İran edebiyatına değer" (Ayvazoğlu: 354) dediği ve "hiçbir millet[in] kendi ayarında bir şair gösteremeyeceği iki büyük lirik şair[den biri]" (ED: 37) olarak gördüğü Divan şairi Nedim (1681?-1730)'e ait:

"Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun" dizesini örneklemiştir.

"Bir anda duy[ulan] şedîd bir zevki[n] ifâde e[dildiği]" mısradaki altı kelimeyi Nedim, "derûnî âhenk kudretiyle muayyen bir istifle tecellî ettirmiştir. Bu kelimelerin hiçbiri yerinden oynayamaz. Bu kelimelerin hiçbiri fazla veyâhut eksik değildir. Altısı birden bir mûsikî cümlesi teşkîl etmektedirler. Baştaki 'dökülen' bin türlü mânâda kullandığımız dökülen değildir. Nedim'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." (ED: 4-5). Şair 1947 yılında Adile Ayda'ya verdiği mülâkatta aynı mısrayı "pur mısra" olarak tanımamış; bu mısranın klasik edebiyatımızda "mısra-ı berceste" olarak anıldığını belirtmiştir. Şaire göre bu nitelikteki mısra "mânayı ve şekli mükemmeliyet içinde tecelli ettiren mısra" (Ayda, 1962: 20)'dır.

Yahya Kemal, hâlis şiirde duyulan derûnî âhengi; "pur mısra" ya da "mısra-ı berceste" nin oluşmasını mümkün kılan dili "beyaz lisan" olarak adlandırmaktadır. Bu anlamda belirtmek gerekir ki "beyaz lisan"; Yahya Kemal için nesir sahasını bağlayan bir

terim değil; şiir anlayışına ilişkin bir terimdir; bu bakımdan şiir anlayışını kuran terminoloji bağlamında ele alınmalıdır. Yahya Kemal, 1907 yılında Paris'te edebiyat ve kültür yaşamının odağı olan Qartier Latin'de, "çok gelişmiş, klasik bir sanatkârdı" dediği ve şiirinde "Avrupa'nın klâsikleri ve romantikleri[ni], [...] sıkı bir inbikten geçirilmiş hâlde" bulunduran José Maria de Heredia'nın şiiri üzerinde durmaya başlamış, Heredia sayesinde, "Lâtin ve Yunan şâirlerinin değerlerini öğren[miş]"; "Yunan ve Latin şiirinin zevkini almış"tır. Yahya Kemal: "Öteden beri aradığım yeni Türkçenin yanına yaklaştığımın bu münâsebetle farkına vardım. Söylediğimiz bu Türkçe, eski Yunan ve Latin şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi." Der ve "Eski şairlerimizden mısra-ı berceste diye kalan birçok mısrâların güzelliklerindeki hikmeti" bu yolla anladığını dile getirir. Yahya Kemal, "eski edâda olmakla berâber Türkçe" olan, "hâlis bir şiir sesi" taşıyan, "mûsıkî notasını [mısra hâlinde] cisimleştiren", "hissi olduğu gibi ifâde edebilen" mısra-ı bercestelerin, "Acemlerin şiir lisanından Türkçeye bir açılışı hissettirdiğini", "klasik lisanın içinde Türkçeliği zorlaya[yan]" bu lisanın "Sophokles'in Yunancası ve Tacite'in Lâtincesi gibi saf" (H: 108-110) olduğunu dile getirir. Yahya Kemal'in hâlis şiiri oluştururken aradığı dil, bu tarz bir "beyaz lisan"dır.

Yahya Kemal, hâlis şiir için örneklediği, "Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun" dizesini, 'beyaz lisan' ile söylenmiş; duygunun, -verilmek istenen içeriğin, mânânın- bir mısra hâlinde dizildiği, "mûsikî cümlesi" hâline geldiği bir 'mısra-ı berceste', 'pur mısra' olarak kabûl eder ve bu dize üzerinde iki yönlü bir deney yaparak dizeyi iki biçimde değiştirir. İlkinde dizeyi bir 'müzik yazısı' , notalardan oluşan bir dizge; mısra içindeki kelimeleri ise o müziği verecek semboller olarak ele almıştır. Bu sembolleri değiştirmeden okunuşlarını, seslendirmeleri gereken notaları, zorlama biçimde bozar ve bu yolla mısradaki nağmenin bozulduğunu gösterir. Buna göre hâlis bir şiirdeki kelimeler birer nota gibi doğal sesletimleriyle okundukça; mânâ ve lisanın yek-vücûd olmalarından doğan doğal nağmeyi, derûnî ahengi koruyacaktır.

Beyatlı ikinci olarak dizeyi, orijinal dizedeki kelimelerin anlamlarını tek tek verecek başka kelimelerle oluşturur ve "Varsın, dökülen şarap olsun, kırılan da şarap şişesi olsun." biçiminde kurar. Bu ikinci denemede "lisân, mânâya kesmemiş, [mânâ hâline gelmemiş]" ; dil, mısranın anlamını aktarmak üzere araçsallaştırılmıştır. Mısrada yansıtılmak istenen duygulanım ve dil ontolojik bir ayrımla birbirlerinden uzaklaştırdıklarında, bu duygulanım 'episteme' e indirgenmiş olmaktadır. 'Episteme''in diğer deyişle 'bilgi'nin 'dil' aracılığıyla 'anlatıldığı' saha ise şiir sahası değil nesir sahasıdır.

Yahya Kemal ikinci defa bozduğu mısrada yiten nağmeyi: "Bu cümlede Nedîm'in mısraının tam bir mânâsı vardır. Lâkin şiir tamamıyla kaybolmuştur. Artık tamamıyle anlıyoruz ki: Şâirin bir mısraa verdiği istif ve derûnî âhenk zâil olunca şiir zâil oldu demektir." (ED: 5) sözleriyle açıklar.

Yahya Kemal'e göre, sanatıyla "hâlis şiir" ya da "asıl şiir" dediği bu nitelikteki şiire ulaşabilmiş şairlerden biri de Fuzûlî'dir ve o da Nedîm gibi "şevkin lisan hâline gelmiş bir nümûnesi olan kıt'alar" kaleme alabilmiş "büyük bir lirik şair"dir. Nitekim Yahya Kemal "asıl şiir"in "lirik şiir" olduğunu, bu şiirin en hâlis şairlerin elinde, "ilimden sanattan âzâde"; "gâyet sâde" olduğunu; "ne dimâğa ne de zevke hitâb et[tiğini]" söyler. Şaire göre: "Bu nevî şiir, şiirin yegâne nev'idir ki fikirde mazmunda, sanatta yeniliğe aslâ muhtâc olmaz. [...] çünkü şiirde lisan, zevk, fikir, mazmun, her şey eskir, yalnız aşk eskimez her dem tâzedir." (ED: 37, 38)

Şair, hâlis ya da öz şiirin ayırıcı özelliği olarak imlediği, açıkladığımız koşullardan doğan nağmeyi, "derûnî ahenk terkîbi" ile açıklamasının 1912 yılına dayandığını; Fransızca'da ise bu terkîbe "rythme intérieur" olarak 1920 yılında, Rahib Bremond'un "öz şiir mubâhasesinde tesâdüf etti[ğini]" dile getirir. Buna rağmen "derûnî ahenk" ile "rythme intérieur" kavramları içerik bakımından "müşterek"tir. Fransızca'da "elli seneden beri" var olan ve daha sonra "Paul Valéry, Rahib Bremond ve arkadaşlarının

mubâhaselerinde daha başka bir ufuk teceli etti[ren]" "öz şiir terkîbi" nin ise Fransızca'daki anlamıyla alâkası olmadığını ifâde etmiştir (ED: 21).

Beyatlı, "sahte manzûme"den ve "nesir"den ayrılan "asıl şiir"in nasıl oluşturulacağına ve nasıl okunması gerektiğine değindiği gibi; kim tarafından kapsayıcı bir tarzda tahlîl edilebileceği konusuna da değinmiştir. Bu bahiste Homeros'un *İlyada* adlı eserini örnek gösteren şair; bu eserin pek çok âlim tarafından "kılı kırk yararcasına" incelendiğini; sonunda "birçok devirlerde birçok saz şâirlerinin söyledikleri parçalardan vücûda geldiğini[n] zanne[dildiğini]"; Homeros'a ait olduğu gerçeğinin ise eserin "[bir] profesör olan şair Schiller" tarafından incelenmesiyle ortaya çıktığını dile getirir. Dolayısıyla Yahya Kemal'e göre "Ehl-i dil birbirini bilmemek insâf değil" hükmünce; "bir şiir sanatının mâhiyetini şâir olmayan âlimden çok; âlim olan bir şair görebilir." (ED:23) Bununla birlikte Yahya Kemal, bizde yenileşen edebiyatın gerektiği gibi tahlil edilemediğini; eski belâgat kitaplarının yeni edebiyatı tahlîl edebilecek araçlardan mahrûm olduklarını da dile getirir. 1922 yılında kaleme aldığı bir yazısında, "Yeni edebiyatın devri olan bu son elli senede belagat hocaları bize, yine eskisi gibi, edebiyatın yalnız kerestesiyle marangozluğunu öğrettiler. [...] yeni kafalı Recâîzâde Ekrem [de]; [...] onun tilmizleri de kitaplarında cinas, leff ü neşr-i müretteb, iham, icaz gibi bir incir çekirdeği doldurmayan oyunları gösterdiler; şiirin, nesrin asıl mâhiyetlerini üstün körü geçtiler." Der. Şair, "kendi şiirimizden bahsedenler[in] bir düzine ecnebî sıfatları" kullanmalarından da rahatsızlık duymaktadır; buna rağmen "Frenk'in gözleriyle şiirin künhüne bakmağa alıştıkça, Frenk lûgatlerini kullanma[nın] zarûrî oldu[ğunu]" da dile getirir.

Yahya Kemal'in şiir sanatının gerçekte 'ne olmadığı' bahsinde dikkat çektiği bir konu da "nâdir görünmek ibtilâsı" ile "ortaya bir şiir nazariyesi koyan, kendi görüşünü yegâne doğru görüş gibi gösteren [...] takım"dır. "[...] bu takım, şiirin en yakası açılmamış bir târifini öne sürer, misli görülmemiş, çok nâdir ve yeni görünür, snobları peşine takar";

ancak "nazariyeleriyle mısraları arasında ya hiçbir münâsebet yoktur, yâhud da yalnız akıl ve hüner kuvvetiyle ortaya konulmuş ariyet bir benzerlik vardır. Şiire yeni bir nazariye getirenle, kendi şahsiyetini getiren gerçek bir şâir arasındaki esaslı fark buradadır." (ED: 23-24) Bu dolayımda şiir teorisi, teoriyi ortaya koyan şairin özgün üslûbu ile biçimlenip mısra hâline gelmedikçe bir kıymet taşımayacaktır. Böyece Yahya Kemal, nâdir ve yeni görünmek merakı ile yazılan, bir süre "edebî devri safsata ve reklam havasiyle dolduran" şiir ile "kendi devrinde ve hâlâ bugün 'en yeni' olarak havamızda hazır bulunan" şiiri karşılaştırır ve asıl şiirin "sırrı[nın], şairinin mısralara yansıyan "şahsiyetinde ve mizacında" olduğunu dile getirir." (ED: 23-24)

Şiirleri, dergi ve gazetelerde neşredilen, edebiyat çevrelerinde kulaktan kulağa söylenerek yayılan ve ezberlenen Yahya Kemal, sağlığında şiir kitabı yayınlamış değildir. Bunda, Yahya Kemal'in şiir sanatının titiz çalışmalarla ortaya konulması gerektiği yolundaki düşünüşünün payı büyüktür. 15 Aralık 1924 tarihinde *Resimli Dünya Mecmûası*'nda yayınlanan, Orhan Seyfi (Orhon) tarafından gerçekleştirilen bir mülâkatta şair, "Herkes gibi siz de bir mecmûa-i eş'âr neşretmek niyetinde değil misiniz?" biçimindeki soruya: "Az şiirden mürekkeb bir mecmua neşr etmek kolaydır, lâkin öz şiirden mürekkeb bir mecmûa neşr etmek bana güç görünüyor. Eğer kadîm şâirlerimizin en hâlisleri öz şiirlerini toplasalardı o koskoca divanlar bir dîvançe olabilirdi. [...] "Şiir darası alınmış sözdür. Fakat nice şiir mecmûaları darası alınmağa ihtiyâcı olan cildlerdir" (ED: 267) yanıtını verir. Az şiir yazdığı konusunda eleştirildiğini örneğin kendisine 'şiirsiz şair' dendiğini, nükteli bir tarzda dile getiren (ED: 266-267) Yahya Kemal; her ne kadar gerçek şairlerin "şiirle mâlûl olarak doğ[duklarını]", onlar şiiri bırakmak istese de şiirin onları bırakmayacağını (ED: 252); şiirin hisler ve mekânik sanatlarla yazılamayıp onu ancak "şair olarak yaratılmış insan[ın] ifâde edebil[eceğini]" söylese de; hâlis şiiri oluşturmanın yetenekle değil çalışmakla, "mısrâ üzerinde günlerce haftalarca durmak" ile mümkün olduğunu vurgulamıştır. Bu tarz bir uğraşma sürecinin kendisine "şiirin

keşfedilmesi güç bir cevher olduğu duygusunu verdiğini" söyleyen şair, "Frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nâdir ve hâlis bir cevher" olan şiirde, duyguyu "lisan hâline gelinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde hâline sokmak, o kadar ki mısrâ gûyâ hissin ta kendisi imiş gibi kārie bir vehim vermek" (ED: 48) üzere mısralarının üzerinde aylar ve hatta yıllarca çalışmış; " 'kuğu nağmesi'ne dönüşmediği sürece mısranın tamamlanmış sayılmayacağına inandığı için hayatının sonuna kadar elini şiirlerinden çekememiş, yayımlanmış olanlarda bile zaman zaman önemli değişiklikler yapmıştır. Bazı şiirlerini sırf bu yüzden beklet[miştir]; çünkü zihni hep 'muvakkat' [geçici] kelimelerle tamamladığı mısralarla meşguldü[r]." Yahya Kemal hâlis şiiri söyleyebilmenin titiz çalışmalarla mümkün olabileceği savını, "henüz 'nağme'ye dönüşmediğine inandığı mısralar için 'mukadder' kelimeleri ve istifi buluncaya kadar şiirlerini tamamlanmış saymaması" (Ayvazoğlu, 2013: 320-321) yolundaki edebî tavrı ile ortaya koymuş olmaktadır.

Yahya Kemal'e göre hâlis şiirin 'mukadder' kelimeleri "levh-i mahfuzda mevcuttur." Şair olarak doğmuş olan kişi bu kelimeleri bulan kişidir. Şair, 1947 yılında bir mülâkatta, şiir sanatına dair bu inancını paylaşır ve: "Bazan mısraın yarısı doğar, yarısını aramak lâzımdır. Aranmazsa bulunmaz ve işte o zaman manzumenin içinde yanlış ve mekanik mısralar yer alır. İnsan bunu derhal hisseder çünkü bu mısralarda 'musique intérieure' [iç müzik. 'Derûnî ahenk' kavramına denk biçimde kullanmıştır.] yoktur. Hâlbuki mânanın ve ritmin mükemmeliyetiyle doğan bir mısra ebedî, 'définitif' [nihâi] bir şeydir. Onda mâna ve şekil birbirini tamamlar." (Ayda, 1962: 26) Der.

Yahya Kemal hâlis şiiri oluşturma yolunda üç ana gayesi olduğunu bildirmektedir. İlki "Bu dil ağzımda annemin sütüdür" (BŞ: 65) mısrasıyla ifâde ettiği, bozulmamış, bozulmamış ve değiştirilmemiş; halkın benimsediği ve yüzyıllar içinde biçimlendirdiği Türkçe ile şiir yazmak; "kollektivitenin lisanında şiir oluşturmak [diğer deyişle] Türk şiiri[ni] herkesin kelimeleriyle yapmak"tır. Yahya Kemal bu ilk gayesini: "İstiyordum ki

Türk'ün hançeresine uygun bir âhenk içinde kullanılmış kelimelerle bir şiir yaratılsın. Türkçe'nin Türk'ün fâtih bir millet oluşundan ileri gelen bazı hususiyetleri vardır. İstanbul Türkçesi bütün bu hususiyetleri kendinde cem' eder. [...] Benim istediğim, Türkçe'nin hususî ahengine göre telâffuz edilmiş kelimelerle şiir yazmaktı." Der.

Yahya Kemal ikinci gayesini: "Türk şiirini halis olmayan unsurlardan kurtarmak ve ona asıl unsuru olan ritmi bahşetmekti. Şiirin asıl maddesi mânâ değil lâfızdır. Sembolistlerin en büyük hizmeti bunu anlatmak olmuştur. Sonra Sembolistler şiirin teşbih ve istiareden ibaret olmadığını, bunların 'impur' unsurlar olduğunu tespit etmişlerdir. O zamana kadar birçokları zannediyorlardı ki şiir yazmak muvaffakiyetli teşbihler yapmaktır. Şiir de esas lâfızdır, yani 'le verbe'. Fakat lâfız kelimelerin istifinden ibâret değildir. Kelimelerin hususi bir âhenk husule getiren terkibinden şiir doğar. Burada en mühim unsur mısradaki 'ondulation' lardır, âhenk dalgalanışlarıdır." Sözleriyle ifâde etmiştir.

Yahya Kemal hâlis şiiri oluşturma yolunda belirlediği gayelerin üçüncüsü ise "sentetik şiir oluşturmak"tır. Şair bu gayesini: "Hâkiki manzume, muhtelif kısımları birbirini tamamlayan bir bütündür, bir bestedir. Bütün Türk şiirinde, yani eski Divan şiirinde topu topu dört veya beş sentetik şiir vardır. Hâlbuki şiir beyitler değildir, şiir bestedir." (Ayda, 1962: 18-24) Biçiminde açıklar.

Yahya Kemal'e göre şiir, "yalnız kendine benzer bir sanatı ifâde et[mekte]" dir; bu anlamda o "nesirden başka olduğu gibi, mûsıkîden, heykeltrâşîden, resimden" de ayrılmakta ve "müstakil bir sanat" (ED: 25) hâline gelmektedir.

1.2.2. Şiir Okuma Sanatı

Yahya Kemal nağmenin; başka bir ifâde ile derûnî ahengin varlığıyla kendini belli eden asıl veya hâlis şiiri, "nasıl okunacağı kendisinde mevcût" olan bir besteye benzetir.

Nasıl ki mûsikîde "her mugannînin okuyuşu ve her çalanın çalışı şahsî ve ayrıdır; şiir de tıpkı böyledir."

Yahya Kemal derûnî ahengin varlığı ile sınadığı "hâlis şiir" ve "sahte manzûme"leri söz konusu ederken, en büyük şâirlerin divanları[nın] bile "sahte ve mihanîkî [metinde: mekanik, düşünülmeden yazılıvermiş]" mısra ve manzûmelerle dolu olduğunu söyler; ancak bunlarda "hakîkî şiirin mûsıkîsi ve parıltısı" görülmez. Yahya Kemal'e göre bu tip manzûmeler yok varsayılabilir; zîra bu büyük şairlerin "mutantan cildlerinden okuna okuna yine asıl şiirleri okunur." (ED: 6) Bu anlamda "bütün sanatlar arasında mahsûlü en az olan sanat yine şiirdir." (ED: 7)

Beyatlı, şiir sanatında eserin, doğal olarak içerdiği âhengi yansıtacak biçimde okunmasının; diğer deyişle notalara benzeyen kelimelerin doğru sesletilmelerinin önemini vurgular ve: "Şiir okumak Avrupa lisanlarında müesses bir sanattır. Şiir nasıl okunur? Bütün şartlarıyla bellidir. Bizde medeniyet ikiye ayrılmıştır. Birisi 7-8 yüzyıl Doğu'ya, son yüzyıllarda ise Batı'ya. Bizde şiir okumak [bu medeniyetler çerçevesinde] değişti. Eski şairler fazla mevzun okurlardı. Güzel okuyuştu; yeni şiirde o değişti. Hatta 'fâilâtün' bile çirkinleşti. Yeni şiir esasları Avrupa'dan geliyor. Şiirin okunma şartı hakikatte bir maddelik pedagoji[dir]. Şiirin tam kendi tarifi bir maddelik bir derstir. Onu da basitleştirir ve ilmîleştirirsek, şiir şairin yazdığı gibi okunmalı. Okuyanın rolü şairin yazdığı gibi okumak olmalı. Şair denebilir ki şiirin bestesini yapmıştır. Nasıl ki musiki'de de Mozart, Bethoven aynı şeyi yapmıştır. Okurken kıl ucu kadar söylediğinden ayrılmak olamaz. Aksi halde böyle okumağa falso derler. Bu ne demektir? Bu demektir ki şiir bir nağmedir, cümle değil. Musikinin başka türlü bir nağmesidir. O nağmeyi, inşad eden Bakî'nin, Nafi'nin, Ruhî'nin, Nailî-i Kadim'in yaptığı bestede okumalı." (Ünver, 1980: 48) Der.

Yahya Kemal'e göre, her ne kadar "sahte bir manzume"de, "mevcûd olmayan şiir cevherini okuyan ona ilâve edemez" ise de (ED: 5); hâlis şiir, yanlış sesletim ile derûnî

âhengini yitirebilir. “Bestesi yapılmış bir şiir nesir gibi okunduğunda şiir kayboluyor.” (Ünver, 1980: 44) Diyen şair şiiri bir “rythme sanatı” olarak görür ve “beste” olan şiirin yazılması gibi okunmasının da bir sanat olduğunu; şiirin “asıl hüviyetinden bir milimetre ayrılmadan” okunması gerektiğini söyler.

Bu anlamda Yahya Kemal, şiirin kelimelerinin, “milletin lisanından” alındığını ve bu “kelimelerin ölçüsünü millet[in] tayin ettiğini” de belirtir ve ekler: “Herhangi bir kelimenin ölçüsünü, şâir, mısrâ içinde nasıl bozmuyorsa inşâd eden, daha doğru bir tâbirle okuyan da bozamaz. Bozarsa hem milletin kelimesine hem de şâirin kelimeye verdiği ölçüye ihânet etmiş olur.” (ED: 8) Bu nedenle şiirdeki kelimeler ne uzatılmalı; ne de şiir bir nesir gibi okunmalıdır. Zira “hâkîkî şiirde mısrâları nesir gibi okumak rythme’i yâni nazm’ı silip geçmek” demektir (ED: 8-9). Sonuçta ne olursa olsun, “bir lisan bestesi olan manzume, şair tarafından bestelendiği gibi oku[nmalı; şiiri okuyan kişi, şairin bestesine sadık kalmalı]dır.” Yahya Kemal’e göre, şiir okuma sanatını doğru icrâ edebilmek için; öncelikle şiirin yazıldığı dili benimsemek gerekmektedir; bir Türk sanatkârı, Türkçenin güzelliğini idrâk edebildiği nispette onu etkili bir biçimde, duyumsayarak ifâde edebilecektir. Bu bağlamda Yahya Kemal, “Türkçeyi ifâde etmeği” üstlenen “sanatkârın kalbinde; bütün şiirimiz[in] uğuldaması” gerektiğini ifâde etmiştir (ED: 10).

1.2.3. Vezin- Kafiye

1.2.3.1. Vezin

Yahya Kemal, şiirin iki vazgeçilmez enstrümanı olarak vezin ve kafiyeyi işaret eder. 1946 yılında kaleme aldığı, ‘Dergâh’tan Bu Yana Kafiye’ adlı yazısında “Şiirin nesirle de kabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiye ile vücûda gelir. Şiir mûsikînin hemşiresidir, âletsiz tegannî edilemez.” (MM: 118) Demiştir.

Bu yazısından 24 yıl önce, 5 Şubat 1338 (1922) tarihinde Dergâh dergisinde yayınlanan ‘Vezinler’ başlıklı yazısında ise dönemin edebî atmosferinde tartışılan bir

konu olmak üzere, hecenin mi yoksa aruzun mu Türk şiirine uygun olduğu tartışmasını ele alır. Beyatlı'ya göre bu, şiir üzerine yürütülebilecek son derece ilkel bir tartışmaydı… Bu anlamda Beyatlı, "eskimo kabîleleri bile şiirle çok fazla meşgulseler bu bahiste mutlakâ vezinlerden başka farklarla iki fırkaya ayrılmış bir hâlde [olacaklardı]" der ve "bizde şiir zevki[nin] yalnız vezinlerle ayrılıyor" olmasını yadırgar ve sürüp giden bu artışmayı "şiire bîgâneliğimizin bir fârikası" olarak görür. "On sene evvele kadar Türk zevkinde böyle bir ihtilâf yoktu; aruz ve hece, iki kardeş nehir, Fırat ve Dicle gibi yan yana akıyorlar, sonra biribirine kavuşuyorlar, milletin hâfızası olan ummâna karışıyorlardı." Diyen Yahya Kemal; içinde bulunulan 1922 yılında, aruz ve hece tartışmasının kendi taraftarlarını yarattığını, "şiirin ekserî âşinâları" hece ile yazılmış şiirleri duymak dahi istemezken; kimi genç şairlerin ise yeni bir edebî anlayış ve bakış açısıyla yazılmış şiirleri dahi "eğer aruzdansalar, köhne telâkkî edecek kadar taassub göster[diklerini]" söyler.

Şiire ideolojik kimliğiyle değil; ancak bir estet gözüyle bakan Yahya Kemal, şiirin teknik unsurlarını değil; lirik şiiri konu aldığı bir yazısında, hece ve aruz vezinlerinin ortak gözesini de işâret etmiş olmaktaydı: "Lirik şiir her millette sazla beraber doğar, kendini ilk defa mızrab ve telle ifâde eder, mûsikîyle ikizdir. [...] Lirik şiir tekâmül ede ede sazını bırakır, yalnız nağme kesilir, *Fuzûlî'* nin, [Şeyh Galib'in] şiiri gibi." (ED: 38)

Yahya Kemal, öteden beri, "Nevâî'den Tevfik Fikret'e kadar, her aruz şairi[nin] heceden de şiirler söy[lediğini]" dile getirir ve: *"*Evet havâs şâirleri öteden beri dâimâ halk vezniyle şiirler söyledi, mûsikîsinde bile bu farkı gözetmedi, [...] Hâsılı havâs şâirleri o zamanlar bu ihtilâfı hissedemiyorlardı. [...] Ya halk şâirleri, onlar hissediyorlar mıydı? Yûnus Emre'den, Eşrefoğlu'na, Âşık Ömer'den, Derdli'ye kadar bütün halk şâirlerinin aruzdan manzûmeleri var. [...] eskiler bu vezin kaygılarından bu kadar âzâdeydiler. Bu ihtilâf yeni çıktı." (ED: 110, 111) sözlerini ekler.

Şairin edebiyat dünyasında çizdiği bu art zamanlı resme bakılacak olursa, hece-aruz vezni etrafında dönen tartışmaların edebî değil; siyasî bir ihtilâf konusu hâline getirildiği görülecektir. Buna göre aruz vezni doğulu yaşantı, Osmanlı devleti ve ümmet kültürünün metaforu iken; hece vezni batı tarzı yaşantı, Türklük bilinci ve hürriyet temelli toplum yapısının metaforu olarak kabûl edilmekte; bu dolayımda, hece ve aruz vezni etrafında gelişen ayrılıklar gönderimde bulundukları değerler kümesini bağlamaktadır. Dil evrenine ait teknik bir araç; dil dışı evrene ait ideolojik bir gösterge olarak görülmekte ve siyasi ayraç içine alınmaktadır; böylece vezinlere yönelik değerlendirme ölçütleri 'hâlis', 'öz', 'asıl' ya da 'lirik' şiirin varlık alanı olan edebiyat vadisinden saptırılmaktadır. Bu anlamda vezne ilişkin ilk tartışmaların şiirle değil siyasetle ilgili olduğu; edebiyata değil yaşam biçimine atıfta bulunduğu görülmektedir.

Yahya Kemal vezne ilişkin tartışmaları farklı bir pencereden de ele alır ve "senelerden beri yeni bir lezzetle tekrar okuduğu [hece vezniyle yazılmış nice] manzûme"nin alkışsız geçildiğini" söyleyip bunun nedenini: "Hece veznini reddeden zâika esâsen onu değil, onda yeni şiiri reddediyor!" sözleriyle açıklar. Aksi hâlde, Rıza Tevfik'in destanları, koşmaları, nefesleri ve türküleri" de reddedilmeliydi; reddedilmezler çünkü onlarla "âşinâlığımız vardır [...] onların ilhâmını, edâsını, şivesini, mazmunlarını, rediflerini, kafiyelerini asırlardan beri zâikamızla hâtırlarız, yeni değildirler; yeni olsalardı, otuz sene evvel Tevfik Fikret'in, şiirinden nasıl birden bire lezzet almadıksa onlardan da lezzet almazdık." (ED: 112) Der.

Beyatlı, vezin tartışmaları çerçevesinde hece veznine karşı gerçekleştirilen itirazları üç başlık hâlinde ifâde eder. Buna göre aruz vezninin âhenkli; hecenin ise âhenksiz olduğu; aruz vezninin tıpkı Mehmet Âkif örneğinde olduğu gibi aslında Türkçe'ye elverişli olduğu ve aruzun beş yüz senelik Türk şiirini ören, bırakılması mümkün olmayan bir vezin oluşu konuları tartışmanın ana başlıklarıdır. Yahya Kemal bunlardan hece vezninin âhenksizliğini savunan görüş üzerinde özellikle durmaktadır. Bu

görüşü savunan Cenab Şehâbeddin: "Hece vezniyle yazılmış pek güzel şiirler ve pek büyük şâirler olabilir. Ancak eserleri manzum ve kendileri nâzım değildir, diyeceğim: Çünkü parmak hesâbı bir çâre-i âhenk olamaz. [...] Parmak hesâbıyle söze hattâ bir zerre-i mûsıkî ilâve olunamaz." Demekte ve Fransız şairlerin aslında hece vezni ile şiir yazmak zorunda olmaktan memnûn olmadıklarını; "esrâr-ı âhenge vâkıf olan o zâtlar[ın] şiirlerinde vezn-i hecâî ile iktifaya mecbûriyetlerinden mütevellid teessürü saklam[adıklarını]" söylemektedir. Ona göre Fransız şairler, "altı asırdan beri edebiyyât-ı manzûmesi evzân-ı arûza tevâfuk eden bir millet içinde parmak hesâbını tercih ve kabûle mail bir fırka-i şuarâ" olduğunu bilseler; "şüphe yok ki o millette hissiyât-ı mûsıkıyyenin pek az neşv ü nema bulmuş olduğuna hükmedecek ve bıyık altından gülecekler. [...] Bir millet şiirde veznin örneklerini avam şairlerden değil, Nef'î gibi havâs şairlerden almalı"dır. Cenab Şehâbettin bu görüşlerine, hece ile yazılmış şiirlerin nazım olamayacağını; çünkü nazmın âhenk olduğunu, âhengin ise "kısa ve uzun hecelerin muntazam bir münâvebeyle biri birini takîb edişinden hâsıl [olduğunu]"; dolayısıyla "ahengin sırrı[nın vezin] âletinde olduğunu dile getirir (ED: 114).

Yahya Kemal Cenab Şehâbeddin'in ifâdelerinden yola çıkarak hece ve aruz vezinlerine ilişkin görüşlerini açıklar ve: "Vezinler -ister aruz olsun ister hece - cansız birer âlettirler: Tıpkı mûsikî âletleri gibi. Vezinler mâdemki vardırlar, âhenge muhakkak elverişlidirler; çünkü vücûdları başka türlü tefsîr edilemez." Bu vezinleri Arap ve Türkler, asırlar boyu "sinelerinde yoğura yoğura" yaratmışlardır. "Bu iki veznin âhenge kābiliyeti biribirilerinden ne fazladır ne eksik; son şekillerinin asırlardan beri bir türlü değişemediği de gösteriyor ki âhenge kābiliyetleri tamdır." (ED: 116) Der. Şair, örneklerle önemli olanın aruz vezni ya da hece vezni ile şiir yazmak değil; bu vezinleri hâlis şiiri vücûda getirebilecek bir ustalıkla kullanmak olduğunu açıklamıştır.

Yahya Kemal, şiirde vezin yoluyla sağlanan, şâirin kendi âhenginden başka mihanîkî [mekânik] bir ahengin sesinin duyulmasını bir kusur olarak görmektedir. Eğer

bir mısrada aruzun ya da hecenin sesi duyuluyorsa, âhenk o mekanik kalıp yoluyla sağlanıyorsa; bu şiirde âhengin değil; veznin varlığından söz edilebilir zira Yahya Kemal'e göre "âhenk veznin sustuğu yerde başlar." (ED: 118) Yahya Kemal bu şiir görüşüne Nedîm'in bir bendi ile Nef'î ve Tevfik Fikret'in birer mısrasını örnek olarak gösterir. Şairin âhenk ve vezin üzerine aktardığımız görüşünü açıklıkla yansıtan bu örnekleri alıntılamak doğru olacaktır: Şair, Nedim'in:

"Bir şeker-hand ile bezm-i şevke câm ettin beni
'Nîm sun peymâneyi sâkî temâm ettin beni"

Bendi için: "Bu mısralarda fâilâtün'ün dört defâ tekerrürü asla hissedilmiyor." Yorumunu yaparken; yine aruz vezni ile yazılmış, Nef'î'nin: "Âvâz-ı ra'd ü sâika reh-güm-künân olur" ve Tevfik Fikret'in: "Darb-ı şeşperle çıkan ka'ka'a miğferlerden," mısraları için: "Kuru bir vezin ve kelime gürlemesidir." Der.

Şaire göre hece vezni de tıpkı aruz vezni gibi ustalıkla kullanıldığı zaman değer kazanır. Buna göre: "Yûnus Emre'den, Rızâ Tevfik'e kadar söylenmiş türküler, koşmalar, nefesler [...] mûsikiyle raksandırlar." Yahya Kemal, "Tevfik Fikret, Cenab Şehâbeddin Bey ve arkadaşları" için: "Eski şiirimizi biraz nesre yaklaştırdılar, saz hâlinden çıkardılar, Mehmed Akif'de görüldüğü gibi, akıbet söz hâline koydular." Der. Yahya Kemal, aruz ya da hece olsun vezinlerin şiiri ifâde etmeye yaradıklarını dile getirmiş ve "arûzla âdeta nesir yazmak merakı türedi. [...] Vezinlerle hikâye yazmak, senli benli muhâvereler tertîb etmek, tıpkı merhum Tanbûrî Cemil Bey'in tanburla çocuk ağlatmak yahut da sokaktaki satıcının sesini taklîd etmek gibi asıl dehâsı hâricinde olan husûsî hünerlerine benzer" (ED: 125) sözleriyle bu durumu eleştirir. Böylece "saz" hâlinden çıkıp "söz" hâline giren aruzla yazılmış bu yeni şiire karşılık "halk şiirimiz- bilâkis- hâlâ saz hâlindedir, fazla âhenkdâr, fazla raksândır." Yahya Kemal "millî vezin" olarak andığı hece vezni ile

yazılmış kötü örneklerin bu veznin kendine ait bir "nakîsa" olmadığını da belirtmiştir. (ED: 117-118)

Yahya Kemal 20 Mart 1338 (1922) tarihinde *Dergâh*'ta yayınlanan yazısında vezin konusunu işlemeye devâm eder. Tevfik Fikret'in her veznin bir konuya daha elverişli olduğu yolundaki görüşüne karşılık: "Vezinlerde hiç bir âhenk tasavvur etm[ediğini], aruz vezinlerinden herhangi biri[nin] her nevî âhenge elverişli" olduğunu dile getirir ve bu savını bambaşka konularda yazılmış; Firdevsî, Nedîm ve İzzet Molla'dan örneklerle açıklar ve "[...] bütün İslâm şiirinde vezni nev'ine mahsus yalnız rübâî var, dîğer vezinler her nevîde kullanılır." Der. (ED: 123)

Beyatlı, hece-aruz tartışmasında, aruzun yeni Türkçe'ye uyumlu olduğunu Tevfik Fikret ve Mehmet Âkif şahsında örnekleyen; "Türkçe'nin bütün husûsiyetlerini ifâde eden" aruzu bırakmanın ve "Türk vezinlerini" kullanmanın anlamlı olmadığını savlayan görüşü de ele almıştır. Şair bu görüşü ne olumlar ne de reddeder ancak şunu ifâde eder: "Türkler'de aruz Türkçe'nin asıl yerli zevkini asırlarca mühimsememiş"; ancak Tevfik Fikret ile günlük dil aruz ile uyumlu biçimde kullanılmaya başlanmış; Mehmet Âkif'in elinde ise "büsbütün yumuşamış"tır. Ancak gerçekte "değişen aruz değil, lisandır. Aruz Sâdî ve Hâfız zamanında ne idiyse bugün de odur, hiçbir zaman değişme[miştir.]". Yahya Kemal, "Cedlerimiz kendi edebî lisanlarıyla arûzu fevkalâde iyi kullanıyorlardı." Der; bu edebî Türkçe ise "Fârisî zevkinde husûsî bir Türkçe"dir. Bu zevk Abdülhak Hâmid'e kadar sürmüş; "Fârisî edâ", Divan şairlerinde olduğu gibi duyulmaya devâm etmiştir. İlk kez ise Tevfik Fikret'in şiirinde "Fârisî edâ zâil olur ve yerine yerli lehçe geçer. Cansız bir âlet olan arûz, Fârisî'yi, cedlerimizin Fârisî zevkteki Türkçe'sini nasıl söylediyse bu defâ yerli Türkçe'yi söyle[meye başlamış]"tır. Yahya Kemal'e göre Türkçe'nin aruz ile şiirselleştirilmesi bir "mahâret"; "şahsî bir hüner ve istîdat" gerektirmektedir; bâzen en iyi şairler bir vezni "üstâdâne" kullanamayabilirler (ED: 125).

Yahya Kemal'in, vezin konusundaki tartışmalarda; hece veznini aruz vezni karşısında değersiz bulmadığı açıktır; bununla birlikte hünerli bir şairin elinde aruzun Fârisî bir edâ ile kullanılan Türkçe'nin değil; millî ve yerli özelliklerini koruyan Türkçe'nin şiirselleştirilmesine, edebî bir dil olarak ifâde edilmesine uygun olduğu görüşünü de benimsemektedir. Bu anlamda o, "arûza bütün yüksek şiirimizin örülü olduğunu görüp de sâdık kalmak isteyenler[e]" hak verir. "Aruz şiir lisânımızın vücûdunda bel kemiği gibi esaslı bir uzuvdur. Türkçe onun etrâfında tekevvün etti; bilâ-tereddüd denilebilir ki arûza âşinâ olmayan bir Türk edebî Türkçe'nin ayarını takdir edemez. Hattâ zannederim ki ilerideki nesiller bile, Türkçe'yi bilmek için, arûza âşinâ olmakdan vâreste kalamaz." Diyen Yahya Kemal, "yerini millî vezinlere terk eden arûz" un ortadan kalkacağını sanmadığını; nasıl ki "aruza hâkimken" Türk vezinleri zaman zaman kullanılıyorsa; şimdi de aruzun öyle kullanılmaya devâm edileceğini dile getirir (ED: 126).

1.2.3.2. Kafiye

Yahya Kemal, 1946 yılında kaleme aldığı, 'Dergâh'tan Bu Yana Kafiye' adlı yazısında, "Şiirin nesirle de kabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiye ile vücûda gelir. Şiir mûsikînin hemşiresidir, âletsiz tegannî edilemez." (MM: 118) Der.

20 Ocak 1338 (1922) tarihinde *Dergâh*'ta yayınlanan 'Kafiye' adlı yazısında vezin ve kâfiyenin yazılı kültürün gelişmediği ilkel devirlerden kalan ve sözlerin unutulmasına karşı bir tedbir olarak geliştirilen araçlar olduğu; içinde bulunduğumuz çağda bunların –özellikle de kafiyenin- değerinin olmadığı biçimindeki görüşü "kof bir mülâhaza" olarak değerlendirmiş, "[...] bir hakikattir ki şiirleri kafiyeli olarak tecellî eden milletlerin çoğu, bu son terakki asırlarında kafiyelerini önce sâdeleştirdiler, sonra az çok bozdular, daha sonra atmağa kalkıştılar, fakat bir türlü başlarından atamadılar." Der.

Yahya Kemal, Türk edebiyatında kâfiyenin "inhilâli"nin Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde yüz göstermiş olduğunu söyler; çok iyi bir şair olan Hâmid, Yahya Kemal'e göre bir o kadar da kötü bir kâfiyecidir ve bu onun kafiyeye göz ile bakmasından ve ona "sırıtkan bir ihtişam zammet[mesinden]" gelmektedir (ED: 130). Yahya Kemal Türk edebiyatında kâfiyeyi ele alırken Tevfik Fikret, Cenab Şehâbeddin ve beraberindekilerin, "ilk defâ Türk kafiyesini câzibeli bir güzellikle" değiştirdiklerini söyler. Yahya Kemal, abes-muktebes kelimeleri etrafında gelişen, kafiyenin göz ya da kulakla kavranmasına yönelik tartışmaya atıfla Recaizâde Mahmut Ekrem'i "kâfiyeyi gözden kulağa bıraktıran büyük bir muallim" olarak anmıştır (ED: 130).

Beyatlı, kafiyenin kulakla kavranmaya başlanmasının "Frenk taklidinden ibâret" olmadığını söyler ve bunun "şark imlâsının arkasından Türk'ün öz seslerini aramağa doğru bir hareket" olarak görür. Yahya Kemal'e göre "yeni kafiye [Tevfik] Fikret'le Türk hâyatına karış[mış], Ahmed Hâşim'in müstezadlı manzûmelerinde kulağın heyecanla beklediği bir tınnet" olmuştur. Yahya Kemal; tıpkı âhengin duyulması için veznin susması gerektiğine inandığı gibi, kâfiyenin de kulağa şiirin mihânikî bir unsuru olarak dokunmasını, göze çarpmasını istemez. Şaire göre lisan ve imlâ Türkçeleştikçe, yeni şiirde "edebiyât-ı Cedîde zamanının kulak için kâfiyeleri de pek göze çarpmaz" hâle gelmiştir. Bu konuda gelişme sağlanıp Arapça ve Farsça asıllı kelimeler de Türkçe imlâ ile yazılmağa başlandığında kulak için kâfiye iyice hissedilmez olacaktır (ED: 131).

Yahya Kemal, kafiye üzerine düşünürken, hece vezniyle destan, koşma, nefes ve türküler kaleme alan Rıza Tevfik ve takipçilerinin manzûmelerini "eski kalıplarla ve zincirleme kafiyelerle dök[tüklerini]"; oysa tıpkı aruz ile şiir kaleme alan şairlerin örneğin gazel nazım şeklini "köhne" bulup bıraktıkları gibi millî vezin ile şiir kaleme alanların da bu eski şekilleri bırakacaklarını söyler. Buradan yola çıkarak ister hece isterse de aruz vezniyle yazılmış bulunan eski şiirimizin teknik boyutunu sorgulayan şair; Divan şiirinde beyitler, halk şiirinde dörtlükler hâlinde örülen zincirleme kâfiyeler olduğunu; fakat

esâsında, “Bu iki nevî şiirde de şiirin dayandığı noktanın kafiye değil redif” olduğunu söyler. Farsça’da fiiller cümlenin başında konumlandığından; doğal olarak ‘redif’ kavramının bu dille yazılmış şiirlerde olmaması gerektiğini; bu dille yazılmış şiirlerin “tabîaten” redifsiz olması gerekirken tersine fazlaca bulunduğunu; Türkçe’de ise redifin dilin doğası gereği gerekli olduğunu dile getirir. Dolayısıyla Türkçe şiirlerde kafiye rediften önce konumlanmaktadır. Sâmî, Aryânî ve Tûrânî dil ailelerinden gelen Arapça, Farsça ve Türkçe’de “şiirin şekillerinin bir” olduğunu söyleyen Yahya Kemal, bu durumu, adı geçen milletlerin ortak bir medeniyet, inanç, irfan ve yaşam görüşünden gelmesine bağlar ve görüşünü: “İslâm medeniyetinin canlı zamanında bu üç millet de şiirlerini aynı zevkle sonuna kadar zincirleme redif ve kafiyelerle yazıyorlardı. Arab’ın şiirinde redif usludur, fakat [...] Türk’ün ve Acem’in şâirleri kafiyeden ziyâde redife basarlar. Bilhassa Türk’ün manzumeleri denilebilir ki adetâ rediften doğar; Türk redifi buldu mu, şiirinin asıl özünü söylemiş demektir.” sözleriyle ifâde eder.

Yahya Kemal’e göre eski şiir zevkimizi oluşturan bu usûl, artık dağılmış, çözülmüştür. Yeni şiir zevkinde sürekli kâfiyeler bir yana “arka arkaya gelen dört kafiye” dahi katlanılmaz bulunmaktadır. Beyatlı “Acem’den meşk ettiğimiz tarzın son senelerine bir Muallim Nâci’yle peyrevleri; destanlı, mânîli şiirimizin de son senelerine [ise] bir Rızâ Tevfik ve peyrevleri mukaddermiş.” Der ve redifli söyleyiş geleneğinin oluşmaya başlayan yeni edebî estetik çerçevesinde gözden düştüğünü dile getirir. Kâfiye ise yeni Türk şiirinde farklı biçimlerde ama mutlaka sürecektir; Yahya Kemal bu konudaki görüşünü ve kafiyenin şiir sanatındaki vazgeçilmezliğini: “[...] şiirleri kafiyeli olarak tecellî etmiş olan milletlerin şiirlerinden kafiye kalkmaz. [...] şâirin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yâni başlıca uzuvdur. İki kafiyeyi bir araya doğru dürüst getiremeyen bir insan hislerini tegannî edemez. Fakat bu melekesi arttıkça tegannî etmeğe muvaffak olur. Şiirin nesirle de kābil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücûde gelir. Şiir mûsikînin hemşiresidir, âletsiz tegannî edilemez. Frenk’in

Chateaubriand ve [Pierre] Loti gibi dehâları serâpâ hisden, zevkden ve hayâlden ibâret olan büyük insanları şâir değil nâsirdirler. Onlar hislerini tegannî etmediler, doğrudan doğruya söylediler." (ED: 132-135) biçiminde dile getirmiştir.

Yahya Kemal için kafiyenin şiire karakter kazandıran bir nitelikte olduğunu eserlerindeki bazı nüanslar yoluyla anlamaktayız. Buna göre şairin, bazı şiirleri, kâfiyelerinin oluşturduğu izlenimlerle tanımlaması ilginçtir. Örneğin 'İstanbulîn Uslûbu' adlı yazısında Mehmet Memduh Paşa'nın: "Neden o zülf-i semen-bû büküm büküm bükülür / Ki âteş üzre olan mû büküm büküm bükülür" mısralarını alıntılar ve "bir şark güzelinin anlatıldığı" bendi "kırıtan" kafiyelerle yazılmış "fettan bir çift mısrâ!" (MM: 185) diyerek tanımlar. *Türk Yurdu* dergisinde çıkan, "Osmanlı âleminde lezzetle okunan" şiirler arasında ise Aka Gündüz'ün "kabadayı" kafiyeleri (MM: 174)' ni anar. Yahya Kemal'in bir şiiri 'tanımak' için de kafiyelerin izini takip ettiğini görmekteyiz. 1948 yılında kaleme alınmış bir mektubunda: "Râbiâ Hâtûn kıt'alarını *Aile* [dergisi] neşretmiş [...] Bu sefer neşredilen kıt'alardan bilhassa biri bu aralık îmâl edilmiş kalıp bir esere benziyor. Bâhusus kafiyeler, Şark kafasının yuğurmayı düşünemiyeceği kafiyelerdendir. Bazı mısrâlarda üslûp var, ancak Türkçede alafıranga şiirin tecellîsinden sonra görülebilen harçdandır. Bu iş biraz sahtekârlık kokuyor." (MM: 93) Der.

Şair, yeni Türk şiirinde, Tevfik Fikret'in zincirleme redif ve kafiyeyi durdurduğunu, "redife ancak Türkçe'nin tabîatinde olduğu kadar hak ver[ip] kafiyeleri basitleştir[diğini]"; Ahmet Hâşim'in ise kafiye ve redifi ancak "kulağa bir mûsıkî tınneti [tınısı] verecek tertipte serpti[ğini]" dile getirirken; yeni şiirin kazandığı bu üslûbu olumlu gördüğü anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bazı yeni kafiye denemeleri konusunda genç şairleri –vaiz gibi konuşmaktan çekindiğini de ekleyerek- uyarır. Şiirde basit kafiyelerden daha fazla ustalık gerektiren asonans biçimindeki geniş kafiyelerin denendiğini gören şair, bunların, "üç boğumlu kafiyelere yakın külfette bulundukları"nı, Batıda yeni

şairlerin bu tarz "hevâ vü hevesler"den vazgeçmekte olduklarını söyler. Şaire göre "en güzel kafiyeler mısrâ ile samîmî olarak müteazzî olan[organize olan] kafiyelerdir." (ED:136).

1.3. Nesir

Yahya Kemal, ölümünden sonra yayınlanan bitmemiş bir yazısında, Osmanlı Devleti'nde "yenileşmek bahsi hazırlanmış, rûhlara yayılmış bir felsefeden, bir edebiyattan doğmamıştır." Der ve bizde yenileşmenin, düşmana karşı ayakta kalabilmek ihtiyacıyla politik bir refleks olarak geliştiğini, Türk yazısının ise işte bu refleksin bir sonucu olarak kaçınılmaz olarak yenileşme seyrine girdiğini "1850'den sonra, Türk yazısının yenileşmesi, -en doğru târifini çabuk söyleyelim- kaderde vardı." sözleriyle ifâde eder. Dolayısıyla yenileşmenin politik, askerî değeriyle; siyasal bir varlık problemi olarak belirdiği Osmanlı Devleti'nde Türk yazısı, yenileşme gâyretinin çok gerisinde kalmıştır.

Bu savını "yenileşmeyi sürekli bir iş haline getiren" Vak'a-i Hayriyye (1826 Hükûmet darbesi)'yi nakleden zamanın tanınmış nâsiri Vak'a-nüvîs Es'ad Efendi'nin nesri üzerinden örnekleyen şair, "[Bu nesre] şöyle bir bakan kaari' anlar ki, biz 1826'da edebî bir inkılâptan değil, onun ihtiyâcını duymaktan bile fersah fersah uzaktık. (...) Yazının yenileşmesi devletin yenileşmesinden, hatta kalburüstü gelen millet tabakasının Fransız kıyâfetine girmesinden sonra oldu." Der (ED: 304-305).

Yahya Kemal, bir başka yazısında Türk nesrinde; "muhayyile noksanı" olduğunu; yaşanmış bir olay, durum ya da hâlin aktarılışında onu canlı kesitler hâlinde sunabilme, okuyan kişinin zihninde olduğu gibi canlanmasını sağlayabilme yetisinin gelişmemiş olduğunu ifâde eder. Şaire göre yabancı bir eleştirmen dışarıdan bakışla "dört yüz senelik" nesrimize baksa muhayyile noksanı görür. Yahya Kemal bu görüşünü tarihimizin önemli olaylarının yazıya dökülüşleri üzerinden örnekleyerek: "Çaldıran,

Mohaç, Mercidâbık meydan muhârebeleri gözümüz önüne gelmezler. Çünkü onları tasvir edenler, sâdece tescil eder gibi, birkaç satırla tasvir etmişlerdir. Hattâ onlarda hazır bulunanlar bile. Meselâ 1526'da milletin hem en büyük nâsiri hem de Şeyhülislâmı olan İbn-i Kemal Mohaç muharebe meydanında hazır bulunmuştu. Onun nasıl başladığını, nasıl bittiğini görmüştü. Onu tasvir etmek şevkiyle yazdığı *Mohaçnâme'de Mohaç*'dan mâadâ her şey vardır; Belâgat, debdebe, mazmun, tumturak. Yalnız *Mohaç* yoktur. İnsan okurken terler." Der. Türkler "Avrupa ortasında" kazanılan Mohaç gibi şanlı bir gâlibiyeti bile –üstelik o meydan muhârebesinde en büyük nâsirlerimizden olan Şeyhülislâm İbn-i Kemal hazır bulunmasına rağmen- Onyedinci asırda, Peçevî'nin tarihinde, bir Macar tarihçisinden tercüme ettiği birkaç sayfadan öğrenmiş; son asırda ise Avrupa ve Macar tarihçilerinden belgeleri ve ayrıntılarıyla anlayabilmiştir. Yahya Kemal bu durumu, "devrinin bütün edebiyâtı ve ilmiyle mücehhez; daha garibi [de] müverrih" olan İbn-i Kemal'in "O vakayı bize canlandırarak bırakma[masını]", Türk yazar ve tarihçilerinin "önce Yûnânîler'de, sonra Lâtinler'de, sonra tilmizi olan milletlerde gördüğümüz muhayyile terbiyesini almamış" (ED: 306, 307) olmasına bağlar. Bu anlamda Yahya Kemal Türk yazarlarını Avrupa'nın nesir sahasındaki edebiyat üretme yöntemini, tarihsel planda incelemeye dâvet etmektedir.

"Milliyetimizi, kendime göre, idrâk ettiğimden beri dilimden düşmeyen bir cümle budur: "Resimsizlik ve nesirsizlik… Bu iki fecî noksanımız olmasaydı bizim milliyetimiz bugün olduğundan yüz kat daha kuvvetli olurdu." (ED: 69) Diyen Yahya Kemal: "İyi nesir"in yâni "bugün aydınlığının hududsuzluğuyle insanları insan eden nesir"in Yûnânîler ve Lâtinler'den Avrupalılar'a miras kaldığını; bu nesrin Araplar ve Acemler'de olmadığını söyler ve "biz zavallı Türkler Arap ve Acem'in tilmizleri olduğumuz için, ayrıca da, kendi millî kusurumuz olarak, az yazdığımız için nesirsiz kaldık. Mâzîmizi muhayyilenin bütün kudretiyle kâğıtların üzerinde enine boyuna tecessüm ettirmek şöyle dursun, doğru dürüst, kayıd ve tescîl bile edemedik. Eğer Türk milletinin resim bir, nesir

iki bu iki sanatı olsaydı bugün milliyetimizin kudreti, olduğundan yüz kat daha fazla olurdu. Muhayyileyi en fazla işleten bu iki sanatı talih, bizden esirgedi. Cedlerimizin resimleri yok, onları hemen hemen bilmiyoruz. Minyatürlerden, Avrupa'nın o asırlardaki ressamlarının levhalarından hayâl meyal onları seziyoruz. Nesrimiz, resmimize göre vardı: Lâkin yazık ki nesrimiz üç kusurla, malûldür. Çok az yazı yazmışız, çok kötü yazı yazmışız, çok kısa yazı yazmışız." Der. Yahya Kemal'e göre az yazmamızın nedeni Türk milletinin "asker ve iş eri" olmasıyla birlikte "Medrese'nin Arap kitaplarını dizüstü çökerek okumak îtiyâdına atfolunur"ken; "çok kötü yazmamızın sebebi, İran nesrinin nesirde modelimiz oluşu"dur. Yahya Kemal'e göre esaslı kusur ise Türkler'in çok kısa yazmasıdır. Bu nedenle "târihlerimiz yüzde doksan mikyasda vak'aları, şahısları, yaşatmazlar." (ED: 71, 72).

"İtiraf edelim ki, biz yapmasını biliyoruz; yazmasını, realiteleri hayâle nakşetmesini hiçbir zaman bilmedik, hâlâ da bilmiyoruz." diyen Yahya Kemal, "beşyüz senelik Türk İstanbul"un aynı nedenle hayallerde yer bulmadığını; "Avrupa'lı Bizans müverrihlerinin ölmüş olan İstanbul'u, yaşayan, canlı ve Türk İstanbul'dan fazla yaşattıklarını" ifâde eder. Buna göre yüzyıllar içinde millete özgü hâle gelmiş bir değerin –bu örnekte İstanbul'un- "mevcûd olması" yeterli değildir; "Onun edebiyatta yâni hayâllerde bir yeri olması lâzım gelir. Yahya Kemal'e göre bunu başaran Türk nâsirlerinden birisi ise Evliya Çelebi'dir; ancak bizde böyle eserler utanılacak kadar azdır (MM: 36).

Yahya Kemal bir başka yazısında ise: "Bir mimarî edebiyat ve tarihimiz olmadığı için eski Sinan, Ayaş, Hayreddin, Kemaleddin gibi şerefli mimarlarımızı, karışık rivayetler yüzünden, hayal meyal biliyoruz. Cetlerimiz yalnız mimarîde değil, her şeyde, dâhiyane yapmasını bilmişler, lâkin yazmasını unutmuşlar. Bu bizim feci bir talihsizliğimizdir." (Aİ: 43) Der.

Şair, 1935 yılında gerçekleşen bir mülâkatında, şiir ile birlikte nesir türünün önemine de değinir ve o sırada Türk edebiyatında "Avrupa'da olduğu gibi, "kaidelerin kalkmasını", "serbest ve şahsî atılışlar"ın ortaya çıkmasını; kişisel zevk ve görüşlerin edebiyata taşınması açısından olumlu görürken; edebiyatın "böyle açık ve kanunsuz bir sâha" hâline gelmesini "kötü bir netice" olarak tanımlar. Bu durumun önüne geçebilmek için edebî seviye yükseltilmeli; şiir gibi nesir sahasında da "kemiyetten keyfiyete dönülmeli"dir. Yahya Kemal'e göre: "Bizde yalnız şiirin değil, nesrin de, diğer edebî sanatların da yalnız bir gençler sahası oluşu hiç iyi bir hâl değildir. Edebî sanatları olgun kafalar ve ruhlar yaratabilir; virtuose'ler nâdir gelirler. Olgunluk fikrimce esastır." Der ve bizde "şiirin, nesrin ve fikrin yeniden kuvvetli bir doğu idrâk edebilmesi için çok kültüre ihtiyaç vardır." biçimindeki görüşünü dillendirir (ED: 254).

Yahya Kemal'e göre, 1860'tan sonra gelişen yeni Türk nesrinde, eskisinin "belâgat zevki, tumturâkı, hattâ lâfzî sanatları bile" devâm etmektedir. "Terkîp" zayıf da olsa başlamış; "müşâhede, hayatı ve tabiatı tersîm, yeni fikirler etrafında coşkunluk gibi, eskiden çok bilmediğimiz şeyler edebiyata girmiş"tir. Recâîzâde Ekrem'in "muallimliği ile "üstat" unvanını hak ettiğini düşünen Yahya Kemal; Ekrem'in şiiri gibi nesrini de zayıf bulur (Eğ. D: 248). Muallim Naci'yi ise gençlik yıllarında okuduğu *Ömer'in Çocukluğu* adlı eseriyle anar. Bu kitaptaki "nesrin safveti, samimiyeti, hâlis Türkçe ruhu dimağımda derin bir tesir bırakmıştı." Diyen Yahya Kemal; bundan kırk yıl sonra eseri tekrar dikkatle okuduğunu ve "derin bir inkisâr-ı hayâle uğradığını" (MM: 32) söyler.

"Servet-i Fünûn ile devâm eden ikinci yenileşme devresi"nde ise [Divan şiiri geleneğindeki İran edebiyatı öykünmesinden sonra] "Frenk taklidi" başlamıştır. Sonuçta Yahya Kemal'e göre şiir ve nesrimizdeki değişimler yenileşme izlenimi uyandırsa da aslında "yine taklit sahasında"idik. Yahya Kemal bu devrede Türk nesrini değerlendirirken: "Öne atılanlar arasında Şark nesrinin hazlarını ve oyunlarını tamamıyle bertaraf etmiş ve Fransız nesrinin çıplaklığını tamamıyla almış olanlar varsa da meselâ

Cenab Şehâbettin gibi Şark'ın süsünü, boyasını ve oyunlarını idâme edenler vardı." Der (ED: 260-261).

Şair, Servet-i Fünûn edebiyatının önemli nâsiri Hâlid Ziya (Uşaklıgil)'yı ise Tevfik Fikret ile beraber "Türk ruhunu yoğuran; Türk teceddüdünün kendilerinin elinde şekillendiği" iki simadan biri olarak tanımlamıştır. Yahya Kemal'e göre, "millî zevke, millî hisse ve millî ruha karşı bîgânelikle itham edilseler de bu iki büyük adam"ın değeri ileride anlaşılacaktır. Hâlid Ziya'yı Fikret ile birlikte: "müspet hüviyetli ve iradeli; ne istemediğini değil ne istediğini arzu ile hasret ile söyleyen, istedikleri hayatı, âlemi, ahlâkı, terbiyeyi, muhiti güzelleştiren"; "görüşlerinin ve duyuşlarının tarzı bir neslin iliklerine kadar geçen" bir edebî şahsiyet olarak tanıtan Yahya Kemal: "Bilhassa Hâlid Ziya'nın icra ettiği tesire kıyas edilebilecek tesir aransa, ancak Fuzûlî'nin eski nesle olan tesiri hatıra gelebilir. O da tamamıyla ruh sahasındaydı. Bu bilâkis bütün bir neslin dünyevî hayatını başka bir kılığa soktu." (Eğ. D: 248-249) sözleriyle romancıyı överken bir mülâkatında ise onun Hüseyin Cahit ile birlikte Fransız tesiri altında olduğunu (ED: 287) söyler.

Yahya Kemal, Halide Edip'in nesri üzerine de yorumda bulunmuş ve yazarın "Türkçe'nin arada sırada en güzel üslûbunu belirttiğini" (ED:179) söylemiştir. Onun, *Harap Mabedler* adlı eserinin ise gözüne "şairane bir nesirle alafranga hassasiyetler ifâde eden Edebiyât-ı Cedîde'nin daha yontulmuş bir devamı gibi" göründüğünü söyler (SEP: 30). Yahya Kemal, ilk defa tefrikalar hâlinde okuduğu ve kendisinde bir "masal" izlenimi uyandıran, lakayd kaldığı *Yeni Turan* adlı eseri ise cild halinde yayınlandığında tekrar okuduğunu ve bu defa "mükemmel bir mantık terkibi" içeren "cûşişkâr bir hutbe"ye (ED: 169; 171) benzettiğini söyler Yeni Turan'ı "en büyük meziyeti terkibi olan"; üslûbu Hâlide Edip'in diğer bütün hikâyelerinde görülen üslûbdan daha az Türkçe olan bir "hikâye" olarak tanımlar (ED: 171).

Yahya Kemal, Hüseyin Rahmi'yi ise Türk mizah edebiyatını başlatan kişi olarak görür ve onun yazıları yoluyla "eski cemiyetin inhilâli karşısında gül[düğünü]" (ED: 56) söyler. Hüseyin Rahmi'nin nesrinden önce Türk yazarları "ciddî vadilerde yazarken bütün meziyetlerini göstermiş"; ancak "güldürmek isteyince gülünç olmuş" (ED: 63)'tur. Yahya Kemal Türk mizah edebiyatının bizde gelişmemiş olmasını, Türkler'in edebiyatı örneksediği İran edebiyatının bu konudaki eksikliğine bağlar ve: "Bu noksan, Türk'ün meşk edindiği edebiyattan geliyor. Acem'de ne nesir vardı ne de komedi. Türk, mudhik edebiyâtın nümûnelerini göremediği için zekâ ve zarafetini gösterecek şaheserler yazamadı. Avrupa'nın en zekî ve zarîf milleti olan Fransızlar, Lâtin Edebiyâtı'nı nümûne alacaklarına, İslâm Medeniyeti'nde yetişip de İran Edebiyâtını nümûne alsalardı, Rabelais, Moliére, Voltaire ve Beaumarchais'in eserleri güneşin yüzünü göremezlerdi. Türk, zekâ ve zarafetteki istidadını ancak şimdiden sonra gösterecek." (ED: 64) Der.

"Kirpi" lâkabı ile sîyâsî hicviyede nesirleri yoluyla varlık gösteren Refik Halit'i de anan Yahya Kemal, onu Batı edebiyatında hiciv sahasında da eser vermiş bazı edebiyatçılarla karşılaştırır ve "zekâ ve zarâfeti zaman ve mekân şerâitine tâbi olmayan"; "nükteleri, zaman geçtiği hâlde, içinde yaşadıklarını bilmezken ve hicvettikleri insanları şahsen tanımazken bile" okur tarafından anlaşılan ve gülünen Rabelais, Voltaire, Paul-Louis Courier, Veuillot, Edmond About, Anatole France gibi Batı edebiyatçılarının karşısında Refik Halit'i pek başarılı bulmadığını ifâde edecek biçimde: "Refik Halit'in zarâfetinde asıl gıcıklayan taraf, şahsı îmâ, 'şahsa taş atma' dediğimiz nevi nüktelerdir. Bunun için de BâbıâlÎ Caddesi'nden âşinâ bir insan gibi geçmiş olmak farzdır." Der Buna rağmen onun Yeni Türk Edebiyatı'nda hiciv türünün temsilcisi hâline geldiğini, yazdıklarının merakla okunduğunu, nesirleriyle Türkçe'ye yeni bir çeşni verdiğini, iyi ve îtinâlı eserler veren, "hemen hemen dâima neşeli ve canlı; görüşte husûsiyet ve yazışta hüner göstermiş bir muharrir" (SEP: 46-47) olduğunu dile getirir.

Yahya Kemal: “Osmanlı yazışının hattından ayrılamazdı; o yazının satırındaki nahvi rûhuna bir nazım dalgası gibi geçirmiş bir nâsirdi.” Dediği Süleyman Nazif’in ise “münşi” doğduğunu, şiir, vezin ve lisân üzerine tartışmalar sürüp gitmekteyken, böyle usta bir nâsiri lisân görüşü konusunda serbest bırakmak gerektiğini söyler ve onu “eski lisandan ayırmağa kalkmak, bir müteceddide göre, ham ervahlık gibi bir şeydi; yâhud bunu ben böyle telâkki ediyordum.” (SEP: 27) Der.

Yahya Kemal: “Şiire ve nesre mazinin ve aynı zamanda alafranga snobizminin yığmış olduğu nakîsaları, öz ve temiz münekkidler tasfiye ederlerse, şiir ve nesrin Avrupa anlayışını alırsak, artık ecnebi edebiyatlarının mukallidi olmaktan kurtulursak, kendi ırkımızın ve kendi iklimimizin yazı nümûnelerini vermeğe heveslenirsek nihayet kendimize ve ecnebilere ‘Türklerin kendilerini aksettiren edebiyatları vardır.’ dedirtmeğe başlarsak bu mümkün olmaya yüz tutar.” biçimindeki görüşünü dillendirdikten sonra o sırada mekteplerde okutulan yeni Türk edebiyatından şiir ve nesir örneklerini içeren bir antolojiyi hâyâl kırıklığı içinde gözden geçirdiğini söyler. Şaire göre bu eserlerin çoğu çoktan “solmuş, sararmış”tır; eski “edebiyâtımızın dahi karşısına çıkarılamayacak” biçimde eskimiştir; Yahya Kemal bu durumdan yola çıkarak: “Biz evvelâ yetmiş senelik edebiyatımızı başka, yeni ve doğru görüşle görmeğe, sonra da yenisini yalnız gerçek değerler üzerine kurmağa muhtâcız. Hulâsa yazıda bir yeni doğu lüzumludur. Bu yeni doğu vatanın kendi kâinâtı içinde olmalıdır. Kozmopolit tesiri altında devâm edecek olan yazıların yetmiş sene sonra yine neticesi bu olur.” Biçimindeki görüşünü dillendirir. Yahya Kemal’e göre yazıdaki “yeni doğu”, “vatanın kendi kâinâtı içinde olmalı”; Anadolu’nun dört yanında herhangi bir okur eline aldığı bir edebî tenkitte duymadığı bir Avrupalı yazarın, okumadığı bir eserinin tahlilini görmektense kendi edebiyatına ilişkin tahlilleri okuyabilmeli; “ecnebî edebiyatı [merkezde olmamalı] ancak yanda bir mevkî alabilmeli”dir. Bu anlamda nesir sahasındaki edebî tenkitlerde de “asıl muhtaç

olduğumuz" incelemeler "bizim kendimizin, kendiliklerimizin edebiyatı" (ED: 256-257)'na mahsûs olmalıdır.

1.4. Türk Edebiyatı Çerçevesinde Şiir

1.4.1. Eski Şiir

Yahya Kemal, Osmanlı Devleti zamanında 13-19.yy'lar arasında, Arap ve Acem edebiyatlarının ve İslâm dininin etkilenimi ile gelişen ve bugün yaygın olarak 'Divan şiiri' olarak adlandırılan Klasik Türk şiirini eserlerinde daima "eski şiir" olarak anmıştır. İstisnâsı bu tâbiri "Divan şiiri" olarak değil, yine şiir sahasını kastetmek üzere "eski edebiyat" olarak anmasıdır. Bu bakımdan Yahya Kemal'in genel itibâriyle Divan şiirine olan yaklaşımını "eski şiir" başlığı altında ele almış bulunmaktayız. Bununla birlikte, güncel bilimsel literatürde, "eski şiir" ifâdesinin "halk şiiri"ne de gönderimi bulunduğundan; anlam karışıklığı doğmaması açısından, "eski şiir" için "Divan şiiri" ifâdesi de kullanılmıştır.

Yahya Kemal, "Edebiyâtın yüzde doksan beşi mâzî zemîni üzerine kurulmuştur" (ED: 311) diyen ve edebî pratiğinde de aradığı şiir dilini klasik Türk şiiri üzerinde yaptığı incelemeler sonucunda keşfedip adım adım oluşturmuş bir şair olarak; eski şiirmizi daima güncel bir araştırma sahası olarak görmüş ve benimsemiştir. Bu anlamda eski şiirimizin yüksek edebiyatlarda karşılaşılabilecek türde pür şiir, beyit ve mısralarındaki estetik duyuşu güncel Türk şiirinin yapılandırılmasında değerli bir kaynak olarak daima göz önünde tutar. 1946 yılında verdiği bir mülâkatta, bizde Batı edebiyatının etkisinin, nesir türü üzerinde görüldüğünü, Bu durumun şiir sahası için geçerli olmadığını düşündüğünü söylemiştir: "Çünkü bizim şiirimizin bir mazisi vardır, hem de çok zengin bir mâzîsi vardır. [...] şiirimizin hâlâ Şark tesîrinden kurtulamayışının sebebi, arkasındaki bu zengin mâzîdir." Diyen şaire göre: "Bizde son zamanlarda büyük şâir çıkmamasının sebeplerinden biri de budur." Yahya Kemal: "[...] bizim arkamızda Nedim'ler, Fuzûlîler,

Bâkî'ler var. Onlarla boy ölçüşecek bir dehâ lâzım." Der ve ekler: "Zannediyor musunuz ki, koskoca Divan edebiyâtını yıkmak için millî şâir Mehmed Emin Beyin manzumeleri kâfî gelsin? Yalnız o değil, bütün muasır şâirlerimiz bir araya gelseler Divan şâirlerinin karşısında birer çocuk gibi kalırlar." (ED: 291-292).

Bununla birlikte Yahya Kemal, Divan şiirinde "kördüğüm" olarak gördüğü meselelere de dikkat çeker ve eski şiirin 'mazmun'un peşinde sürüklenip bir terkip hâline gelemeyişini konu eder. Beyatlı: "İran'dan meşketmiş olduğumuz aruzlu şiirimizde esas mazmundu. Şâir, bâkir, ustalıklı, hâsılı işitilmemiş mazmûnun peşinden koşardı; manzûmeyı her türlü haşivden âzâde bir terkip hâline getirmeyi hiç düşünmezdi. Yegâne derdi yeni mazmûnu bulmaktı. Mazmun fikir miydi? His miydi? Müşâhede miydi? Bunu Allah bilir; bâzan bunlardan biri idi, ekseriyâ da hiç biri değildi. Mazmun bir oyuncaktı:

'Silk-i tesbîh-i dürr-i seb'a'l-mesânîdir sözüm'

Gibi bir mısra hakîkaten çok göz kamaştırıcı, söylenmesi için çok ilme, hünere ihtiyaç hissettiren bir kuvvettedir. Lâkin nihâyet bir mazmundan ibârettir. Böyle bin, yüzbin mazmundan yine bir şiir çıkamadı." Der. Yahya Kemal Nef'î gibi yetenekli şairlerin dahi "mazmuna kurban gitti[ğini]", terkip hâlinde bütünlüklü bir eser bırakamadığını dile getirir ve ekler: "Eski şiirimizin en muteber dîvanlarını ele almaya gelmez. Yeknesaklıktan Fuzûlî ve Nedim gibi şâirler bile gözden düşer. En doğrusu bu büyük rûhların berceste mısrâlarını veyâhut beyitlerini bir antolojide okumaktır. Çünkü kestirme ve samimî bir hükümle denilebilir ki eski şiirimizde manzûme yoktur, terkip yoktur, hâsılı eser yoktur, yalnız mısrâlar ve beyitler vardır." (ED: 259)

Yahya Kemal şiir estetiğini oluşturmakta Divan şiirinin örneklerinden yararlanırken eski şiirin dili üzerinde de durmuştur. Bu bağlamda: "Divan şairleri şiir yaratmak için kollektivitenin lisanında olmıyan ve ancak birbirlerinin anlayabildiği hususî kelimeler kullanmışlardır. Bu suretle bir zümre şiiri vücuda gelmiş, millet onları takip edememiştir." Der ve şiir dilini oluşturmakta izlemek niyetinde olduğu yolu:

“Benim istediğim Türkçenin hususî âhengine göre telâffuz edilmiş kelimelerle şiir yazmaktı. Eskiler acemcenin âhengini esas tutmuşlar, Türkçe kelimeleri de bu âhenge uydurmak ve sığdırmak istemişlerdi.” (Ayda, 1962: 18-19) Biçiminde dillendirir.

Yahya Kemal derûnî ahengin varlığı ile sınadığı “hâlis şiir” ve “sahte manzûme”leri söz konusu ederken, en büyük şâirlerin divanları[nın] bile “sahte ve mihanîkî” mısra ve manzûmelerle dolu olduğunu bu tip “hakîkî şiirin mûsıkîsi ve parıltısı” görülmeyen manzûmelerin yok varsayılabileceğini (ED: 6) söyler. Şair: “Eğer kadîm şâirlerimizin en hâlisleri öz şiirlerini toplasalardı o koskoca dîvanlar bir dîvançe olabilirdi. Onlar Elif’ten Yâ'ya kadar bütün kafiye silsilesini doldururlar, kalblerinden doğan mısrâlara bir sürü sun’î mısrâlar îlâve ederek dîvanlarına vücûd verirlerdi.” (ED: 267) Der. Şaire göre bu büyük şairlerin “mutantan cildlerinden okuna okuna yine asıl şiirleri okunur.” (ED: 6) Bu anlamda “bütün sanatlar arasında mahsûlü en az olan sanat yine şiirdir.” (ED: 7)

Bununla birlikte Yahya Kemal’in ‘hâlis şiir’in Türkçedeki izini Divan şiirindeki mısra-ı bercesteler üzerinden sürdüğü de açıktır. 1907 yılında Paris’te Heredia’nın sonnetleri yoluyla duyumsadığı Lâtin ve Yunan şairlerinin dili ve zevkini bu mısra-ı bercestelerde bulan ve aradığı bu şiir diline ‘beyaz lisan’ diyen Yahya Kemal, vezin, kafiye gibi şiirin teknik unsurlarından ve biçimsel özelliklerinden doğan mekanik âhengin sustuğu ve derûnî ahengin duyulmaya başladığı yeni bir şiiri kurgulamaya çalışırken; Divan şiiri bünyesinde bulunan bu tarz mısra ve beyitlere gitmiş; şiirinin dilini, iç ahengini ve pürlüğünü onların incelmiş estetiği çerçevesinde oluşturmaya çalışmıştır. Bu anlamda Yahya Kemal’in Divan şiirini bütünsel olarak benimsemediği açıktır; fakat eski şiirimizin divanlarında, deryada inci arar gibi gezindiği de apaçıktır.

Yahya Kemal’in beğendiği, sohbetlerinde zikrettiği bazı mısra ve beyitler, Beşir Ayvazoğlu tarafından derlenerek aktarılmıştır. Bunlar arasında bulunan:

“Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün” (Lâ);

“Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz” (Mâhir);

“Neler çeker bu gönül söylesem şikâyet olur” (Şeyhülislam Yahya);

“Bir bölük ankalarız Kaf-ı kanaât bekleriz” (Fuzûlî);

“Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkîdir gönül” (Nef’î)
“Yanında bunca kulundan bir âdemi bile yok

Beyim bu nice seferdir ki ihtiyâr ettin.” (Necâtî)
“Bu bezm-i dil-güşâya mahrem olmaz Bâkiye herkes

Di gelsün ehl-i diller, gelmesün bîgâneler dönsün” (Bâkî);
“Bezm-i safaya sâgar-ı sahbâ gelir gider

Gûya ki cezr ü medd ile deryâ gelir gider” (Nâbî)
“Bir şu’lesi var ki şem’-i cânın

Fânusuna sığmaz âsmânın” (Şeyh Gâlib)
“Yâre fâş et râzını ammâ zebânın duymasın

Güft ü gû-yı vuslatı rûh-ı revânın duymasın” (Yeni Şehirli Avnî) (Ayvazoğlu: 132-134)

Mısra ve beyitleri örneklenebilir. Yahya Kemal’in Divan şiirinde hâlis şiir olması vasfıyla beğendiği mısra ve beyitlerin 15. yy’dan 19.yy’ a kadar uzanan Divan şairlerine ait olması dikkat çekmektedir. Yahya Kemal hâlis, öz ya da lirik şiir olarak adlandırdığı, beyaz lisan ile yazılmış pür mısra ve mısra-ı bercesteleri yüzyıllar içinden bulup çıkarırken, edebî gelişmenin kronolojik bir seyir gözetmediği, gelişmiş ve üstün edebî modellerin yüzyıllara yaygın olabileceği; bu dolayımda geçmiş edebî devirlerin, güncel olanın kurgulanmasında yararlanılması gereken temel bir göze olduğunu da belirtmiş olmaktadır. Bu anlamda Necâtî ve Yeni Şehirli Avni’yi çağlar içinde gezinen aynı edebî

estetik zevkin parçası olarak gördüğü; çağdaş şairlerin çoğunu ise bu estetik duyuştan nasiplenmemiş bulduğu açıktır. Gözden kaçmış görünen: "Maamâfih şiirde devirlerin tekâmülünü gözeten edebiyat müverrihleri hem kendileri aldanıyorlar hem de kārilerini aldatıyorlar." (H: 107) biçimindeki sözleri Yahya Kemal'in estetik araştırmalarından gelen edebî deneyimlerine dayanmaktadır.

Beyatlı'nın edebî perspektifini geçmişi kapsayarak oluşturmasında; onun bu deneyiminin ve neticede –çalışmamızda daha önce değindiğimiz gibi- "modern üstünlük varsayımı" (Berger, 2000: 13-14.)'nı reddetmesinin önemli payı vardır. Daha doğru bir ifâde ile Yahya Kemal'in bu yaklaşımı ve edebî tavrı; onun bu varsayımı reddetmesinin bir sağlamasını oluşturmaktadır.

Şair, bir yazısında Türk şiirinin yenileşmesi konusunu araştıranların 19.yy'ın son yarısından 20.yy'ın başına kadar ki süreci incelediklerinde, "bir yenileşme ve bir ilerleme merhâlesinde", Türklerin düşük perdeden söylenen, alt tonda ve yüzeysel bir şiire geçtiklerini göreceklerini, söyler. Yahya Kemal o dönemin en yeni Fransız şairlerinden olan Arthur Rimbaud'nun şiir anlayışının; en yeni Türk şairlerinden olan ve "en pes ve içtimâî programla söylenmiş" manzûmeler kaleme alan Tevfik Fikret'i değil; "Avrupa tesirlerinin her türlüsünden âzâde, tam Şarklı" bir son dönem Divan şairi olan Yenişehirli Avni Bey'in şiir anlayışıyla mutâbık bulur (ED: 41-42). Bu anlamda Yahya Kemal'in –eğer modern olan iyi, derin ve yüksek olansa- moderni klasik şiirimiz içinde bulduğunu söylemek doğru olacaktır.

Bu dolayımda yinelemek gerekmektedir ki Yahya Kemal, "bir sosyal bilimcinin veya tarih de dâhil olmak üzere herhangi bir deneysel bilimin referans çerçevesi içinde yeri [olmayan] modern üstünlük varsayımını" kabul etmeyerek modern olan ile üstün ve gelişmişi; mâzî ile naif ve ilkeli eşleştiren anlayışı da reddetmektedir. Onun modernin kurulmasında geçmişin silinmesini; diğer deyişle bir tür "bellek yitimini" makûl görmeyişi bu temelde bir yaklaşımdır.

Dikkat edilirse, daha önce dile getirmiş olduğumuz gibi, Yahya Kemal, modern Avrupa edebiyatının nitelikli örneklerinin, Avrupa edebiyatına has klasikleri benimseyip onlardan beslendiğini düşünmektedir. Türk milletinin ideolojik ve kültürel yenileşmesinden de böyle bir sonuç doğması gerektiğini düşünüyor; yenileştikçe, modernleştikçe çeşitli yönlerden tarihsel bağlarımızın kuvvetleneceğini; örneğin eski edebiyatı araştırır, inceler, tahlil eder; onun kazanımlarını devşirir ve modern Türk edebiyatının inşâsında ona rol verir hâle geleceğimizi ummaktaydı. Şair, "mektepten memlekete" dönerken yerli ve millî olanın çağdaş bir üslûpla oluşturulmasında Avrupa'nın bu yöntemini benimsemiş gözükmekteydi. Şairin: "Teceddüd etmemiş gençler eski şiirimizi, eski zevkimizi, eski hayâtımızın güzelliklerini, hâsılı bütün millîliklerimizi iyi idrâk edemezler. Biz biraz asrileştik, biraz Türkleştik, tamâmiyle asrileşirsek tamâmiyle Türkleşeceğiz." Biçimindeki ifâdesini bu çerçeve içinden görmek doğru olacaktır.

Yahya Kemal, Klasik Türk şiirinin Avrupa'nın edebî çevrelerinde tanınmasını, Türk milletinin hakkıyla "anlaşılması" için gerekli görür ve "Çünkü bir millet ancak şiiri ve mûsıkîsiyle anlaşılabiliyor ve bu mebhasdeki anlaşılmak masdarı sevilmek mânâsınadır." (ED: 76) Der.

"Avrupalıların anlayamadıkları eski şiirimiz, anlayıp sevdikleri ve hattâ bize sevdirdikleri dîğer sanatlarımızdan, meselâ mîmârîmizden daha yüksek bir kıymettedir." Diyen Beyatlı, milletlerin birbirlerinin edebiyâtına sirâyet ettikten sonra medeniyet ve dinlerine de sirayet edebildiklerini (ED 77-78) dile getirmiştir. Onun bu vurgusunu Türk edebiyatının tek taraflı biçimde Avrupa edebiyatının etkisi altında olması yerine bizim kendi edebiyatımızı Batıya tanıtmamız ve sevdirmemizden doğan karşılıklı bir iletişim ve etkileşimin yoluna açmak; eşitlikçi bir kültür alışverişi ortamının oluşmasını sağlamak, biçiminde görmek doğru olur.

Şair, Türk edebiyatına Batıda itibâr kazandırmak üzerine düşünürken: "[...] teceddüd devrimizin eserlerini sonraya bırakıyorum. Garb'in zevkine hulûl, ancak eski şiirimizle kābil olabilir." Der ve Avrupa'ya "kısa bir yoldan" kendimizi tanıtabilmemiz için eski şiirimizden bazı eserlerin –divan şiirine olduğu kadar Avrupa dillerinden birinin şiirine de aynı derecede vâkıf olan mütercimler tarafından- tercüme edilmesini önerir. Yahya Kemal'e göre öncelikle tercüme edilmesi gereken eserler:

1. Fuzulî'nin *Leylâ ile Mecnûn'* u,

2. Nedim'in bir kasidesi, ekseri gazelleri, bütün şarkıları ve bazı rubâî, kıt'a, beyit ve mısrâlarından mürekkeb bir mecmûa.

3. Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk'ı*

4. İlâhî ve nefeslerden mürekkep bir tekke mecmuası.

Yahya Kemal'e göre bu eserler, "Türk zevkinin dört safhasını" (ED: 79) gösterebilecek eserlerdir.

İfâde etmek gerekir ki "eski şiir" geniş bir ufuk olarak, ölümüne dek şairin en güncel konuları arasında yer almıştır. Örneğin eski şiirin büyüklerinden ve Yahya Kemal'in en beğendiği divan şairlerinden olan Bâkî (1526-1600), şair için, şiir meclislerinde tanıyıp sevdiği bir dost gibidir. Ayvazoğlu, duru bir tespitle, Bâkî'nin: "Fermân-ı aşka cân iledir inkıyâdımız/ Hükm-i kazâya zerre kadar yok inâdımız" matlaıyla başlayan gazelini taştir eden Yahya Kemal'in "Bâkî'nin sesini yakaladığını" söyler. Gerçekten de bu taştirin oluşturduğu hava Bâkî ve Yahya Kemal'i vahdet hâlinde verir. Yahya Kemal ölümünden iki gün önce Nihat Sami Banarlı'ya Bâkî'nin doğum ve ölüm tarihlerini sorup: "Demek ki o da yetmiş beş yaşında öldü." Demiş; Abdülhak Şinasi Hisar'ın aktarımına göre ise "ömrünün son günü Bâkî'nin hâtırasıyla ve öldüğünde kaç yaşında olduğuyla çok ilgilenmiş"tir. Yine Hisar'a göre, son anlarında Bâkî'nin gazeline yazdığı taştiri okumaya çalışmış ve "Allâh'adır tevekkülümüz, i'timâdımız" mısrasını

okuduktan sonra derin uykusuna dalmıştır (Ayvazoğlu, 2013: 60-61 akt. Hisar 1959:96-97).

Yahya Kemal Divan şiirinin bazı diğer önemli şairlerini de anmış; onları türlü yönleriyle değerlendirmiştir. Beyatlı için, bu şairler arasında Fuzûlî (1483-1556) ve Nedim (1681-1730) Türk edebiyatında lirizmi farklı yönlerden temsil etmeleri itibâriyle önemlidir. Şair bu bahiste: *"*Fuzûlî ve Nedim Türk'ün lirizmini iki muhtelif cepheden gösterirler: Fuzûlî suları kalbine doğru çeken kuvvetli bir girdâba benzer, derindir ve içlidir. Nedim, bilâkis fevvâre gibidir, suları havaya atar, şevk içindedir. Keder sevinçten daha derin göründüğü için Fuzûlî, Nedim'den daha büyük görünür. Fakat bu fark esâsen azdır." Der. Fuzûlî'yi derinliği görülemeyen göz karartıcı bir "girdâb" a; Nedim'i ise "fevvare"ye benzetir ve ekler: "[...] Türk edebiyâtı fikirden yana fakirdir, bu nakîsayı itiraf ederiz. Fakat hiç bir millet Fuzûlî ve Nedim ayarında iki büyük lirik şâir gösteremez." (ED: 37).

Yahya Kemal, yukarıda alıntıladığımız "Türk edebiyâtı fikirden yana fakirdir" ifâdesini, bir başka yazısında, bir başka Divan şairi üzerinden açıklamış gibidir: "Lirik şiir en hâlis şâirlerin elinde gāyet sâdedir. İlimden, sanattan âzâdedir. Ne dimağa hitâb eder, ne de zevke. Kalbinde o ateşten bir kıvılcım olmayan bir kāri, Fuzulî Dîvânı'nı eline alsa, zanneder ki Fuzûlî'nin o kadar metholunan gazelleri bir düziye tekrâr eden aynı kelimelerden, aynı mazmunlardan ibarettir." Diyen şair, Şeyh Gâlib'in "bir vecid saatinde söylemiş" olduğu bir müseddesinin fikir nâmına ne kadar "hâyîde"; fakat "şevkin lisan hâline gelmiş bir nümûnesi" olarak ne kadar seçkin olduğunu vurgulayıp, aşağıda iki kıt'asını verdiğimiz bu altılıyı (müseddesi) örnekler:

"Tedbîrini terk eyle takdîr Hudâ'nındır
Sen yoksun o varlıklar hep vehm ü gümânındır
Birden bire bul aşkı bû neş'e bulanındır
Devran olalı devran erbâb-ı safânındır

Âşıkda keder neyler gam halk-ı cihânındır
Koyma kadehi elden söz pîr-i mugânındır [...]"

Şair, Şeyh Gâlib'in müseddesi için, kendi şiir anlayışına da ışık tutmakta olan; dolayısıyla geniş biçimde alıntılanması gerektiğini düşündüğümüz, şu yorumu getirmiştir: "Türkçe şiirde şevkin lisan hâline gelmiş bir nümûnesi olan kıt'alara yalnız dimağınızla bakınız, fikir nâmına ne kadar hâyîdedirler: Tedbîri bırakıp takdîre bakmak Şark'ın halka kadar işlemiş ezelî bir felsefesidir, varlığın bizim şüphemizden başka bir şey olmadığı da öyle zebânzeddir. Hâsılı devrâna, kedere karşı kayıtsızlığa, meyhane levhasına, lâfzı murâd olan kadehe, dildâra, Vamık'a, Azra'ya kadar bütün kelimeler bu manzûmede birer nakarat kabîlindendirler. Bu şiirin künhü dimağla, gözle görülmez, yalnız kalble anlaşılır. Bu manzûme yalnız bir veciddir. Bize bugün hâyîde mazmunlarıyle yeni ve tâze göründüğü gibi birkaç asır sonra okuyacak kalb sâhibi Türklere de yeni görünecek. Çünkü şiirde lisan, zevk, fikir, mazmun, her şey eskir, yalnız aşk eskimez her dem tâzedir." (ED: 39-40)

Şair, bir başka yazısında Nedim'in kendine özgü, yerel ve tabii söyleyişini; orijinal olma kaygısının karşısında konumlandırır ve Nedim'in benimsediği edebî tavrı: "[...] muâsırlarından hiçbirine benzememek dâiyesiyle, yakası açılmamış mevzular seçerek yazı yazmış nice muharrirler pâyidâr olamıyor da, Nedîm gibi, yazıda, şîvede, mevzûda, vezinde, şekilde hiçbir yenilik iddiâsına düşmeden, sırf kendi şevkiyle terennüm etmiş şâirler, iki asır uzaktan bile derhâl farkediliyorlar." (ED: 66) Biçimindeki sözleriyle olumlar.

Yahya Kemal'e göre Nedim, şiiriyle bir devri Türklere, göz kamaştırıcı kırmızı bir çiçek gibi güzel gösteren şairdir. 1922 yılında kaleme aldığı bir yazıda: "Bir devri gözlerimize böyle gösteren yalnız bir şâirin şiiridir. [...] Nedîm hazfedelince İbrâhim Paşa sadâreti yüzde doksan söner, Seyyid Vehbî, Sâmi gibi şâirlerinin dîvanlarından pek soluk görünür. Hele Râşid gibi vak'anüvislerinin yazılarından tamâmiyle anlaşılır ki Türklük

rehâvet devrindedir. Başlıca meziyeti on iki senelik hâricî bir sulh olan bu devrede İstanbul eğlenir. [...] Hakikatte Türk medeniyeti inkırazdaydı. Mîmârîde cılız eserler vücûda geliyordu. [...] Saraylara, evlere Avrupa eşyâsı giriyordu, o eşyânın üslûbu Türkler'in tezyinat üslûbuna karışmağa başlıyordu. Sanatta Türk zevki yavaş yavaş bozuluyordu. Hâsılı bu devre hulyâlı gözlerle bakmayanlar, için için inkırâzı görürler. Bütün o şevk ve o neş'e İstanbul'da, İstanbul'un da birkaç sarayında, birkaç köşkünde, birkaç vadisindeydi. (ED: 186-187) Der. Nasıl ki Nedim, Bâkî için: "Kanûnî Sultan Süleyman'ın nâmını haşre kadar yaşatacak," demiştir; Yahya Kemal de "İbrâhim Paşa'nın nâmını haşre kadar yaşatacak Nedim'dir" Der.

Şunu da belirtmek gerekir ki Beyatlı, Divan şiirinin "Nedim devri" olarak andığı kısmını, "zamanımıza en yakın ve birçok cephelerden millî olan" bir devir olarak adlandırmıştır. Yahya Kemal'in 'milliyet' kavramı için: "asırlar zarfındaki birliğimizdir; vatan çerçevesi içinde biz lisana, çizgiye, nağmeye ne ayar verdikse onlar bizi ifâde eder." (Pekin, 1988: 266) deyişi göz önüne alındığında bu devrin millîliğini, "Osmanlı Türklüğü"nü ifâde eden bir "millî terkip" olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Paris'te öğrenci olarak bulunduğu sırada, "[...] bu devrin "şiire mevzu olmuş hareketlerini, mîmarisini, halk dilinden ve İstanbul'da konuşulan Türkçe'den çok kelime ve tâbir almış lisanını", asrının "güzel fakat tâlihsiz hamle"si olarak değerlendiren ve "hayranlıkla tetkikten geçir[en]" Yahya Kemal, "Nedim devri"nde "Sa'dâbâd âlemlerinde icat edilen lâle sefâsını ve lâle motifinin gerek şiirde, gerek nakışta ve mimaride göze çarpan güzelliğini" inceler ve bu devre "Lâle Devri" adını vermeği düşünür. Bu sırada Paris'e ziyaretine gelen Ahmet Refik [Altınay, 1881-1937]'e düşüncelerini açmış; Yahya Kemal bu düşüncesini kaleme alamamış fakat Yahya Kemal'in deyişiyle: "Ahmet Refik ise pek beğendiği bu tâbiri kullanarak Lâle Devri isimli oldukça sevimli ve güzel bir kitap" yazmıştır. (Pekin,1988: 265) Bu dolayımda Yahya Kemal, Nedim'in aktarışıyla belli yönlerden idealize olmuş bu devrin "Lâle Devri" olarak adlanmasında rol oynamıştır.

Yahya Kemal, *Nedim Divânı*'nın basılma serüveninden bahsederken, Türk düşünce ve yazın dünyasının "karanlığa dal[masına]" sebep olan matbaanın kapatılması ve uzun süre açılmamasına da değinir: "İbrâhim Paşa'nın en büyük eseri matbaaydı. Sukūtuna ve katline sebep olan ihtilâlde kendi akrabası, dostları ve eserleri mahvoldular. Kurduğu matbaa da ortadan kaldırıldı, en büyük ziyânımız odur. Çünkü bir asırlık bir karanlığa daldık." (ED: 187- 188) Der. İstanbul'a matbaa Nedim'in devrinde girmiştir girmesine ama: "[...] İbrâhim Müteferrika'nın muâsırı olan Nedim'in Dîvânı o zamandan beri bir defâ güzel basıl[mıştır]; o basma da, talîk hatla, Mısır'ın Bulak Matbaası'nın eseridir. İstanbul'da basılan nüshası ise maatteessüf, matbaacılık sanatı nâmına bir lekedir. Şimdi İstanbul'da tekrar basılıyor, lâkin bu defâ da bir Türk eliyle değil [İstanbul'da İranlı yayımcı tarafından basılır] Zavallı bizler, tâlihsiz mâzi!" (ED: 189) diyerek hayıflanır.

Nedim, Nef'î'nin kasidede; hikemî tarzın önemli şairi Nâbî'nin ise gazel nazım biçiminde etkili olduğu bir edebî ortamda, "Nedîmane" denilen yeni bir tarz geliştirmiştir: "Bu tarzın esasını söyleyiş mükemmelliği, yerlilik arzusu ve şuh eda oluşturur. Kendisi de bir gazelinde, 'Ma'lûmdur benim sühanım mahlas istemez / Fark eyler anı şehrimizin nüktedanları' diyerek üslûp sahibi bir şair olduğunu ifade etmiştir." (Macit, 2006: 510-513 akt. Macit, 1997: 355)

Yahya Kemal Nedim'in yetiştiği edebî kanonun önemli diğer iki ismi Nef'î ve Nâbî'dir ki Yahya Kemal bu iki Divan şairine de değinir. Yahya Kemal' e göre Nef'î ve Nâbî, Erzurumlu ve Urfalı iki şair olarak üslûbları ile İstanbul Türkçesi'ni etkilemiş; onun incelmesine katkı sunmuş iki şairdir. (MM: 119) Şair, 1940 yılında verdiği bir mülâkatta ise Nef'î için: "Bütün şâirlerimiz arasında Nef'î en güç bir lisanla tegannî etmiş adamdı. Bununla berâber gariptir ki bizim milletimiz avam tabakasına kadar en ziyâde Nefî'yi beğenmiştir. 'Koca Nef'î! Baba adam! Cihangir gibi konuşuyor! Merd herif!' gibi cümlelerle ona karşı hayranlığını izhâr etmiştir. Bu hayranlığı ifâde edenler Nef'î'nin beliğ

ve kapalı cümlelerini değil, onun tavrını, söyleyişini beğeniyorlardı ve işte bu tavır ve bu söyleyiş, o Selçuk ve Osmanlı Türkü'nün tam ayarıdır." (ED: 282-283) Demiştir.

1.4.2. Halk Şiiri

Beyatlı, yeni Türk şiirini yapılandırmak üzerine düşünüp "yeni bir [şiir] çığırını" açmanın gereklerini araştırırken eski şiir gibi halk şiiri üzerinde de önemle durmuştur. Şair; halk şiirini "şiir anlayışı" bakımından Divan şiirinden ayrımaz ve "[...] alafranga şâirlerden evvel de hiç bir zaman, Türk, evde ve sokakta konuştuğu dille, şiir söylemiş değildi. Aruzla tecellî etmiş olan eski ve sürekli şiirimizden bahse lüzum bile yoktur. Lâkin en ziyâde Türkçe olan halk türküleri, vatanın birbirine çok uzak mıntakalarında söylendikleri için ve aynı zamanda halk tabakalarının dar lehçesinden ibaret oldukları için bütün milletin birden mal edineceği bir örnek olamazdı." (ED: 258) Der.

Yahya Kemal'e göre yalnız Divan şairleri değil; Halk şairleri de şiirlerini belli bir terkibe ulaştırmaktan uzaktırlar. Şaire göre bu durum, ister "üst tabaka"ya; isterse de "alt tabaka"ya hitâb ediyor olsun şiir anlayışının ortaklığından; iki edebiyatın da aynı cemiyetin ürünü olmasından kaynaklanır. Bu görüşünü: "Şiir anlayışımız, işte asıl meselenin kördüğümü bu idi. İran'dan meşketmiş olduğumuz aruzlu şiirimizde esas mazmundu." Der ve şairlerin 'terkib'in değil 'mazmun'un peşinde koştuklarını, mazmunun ise ancak bir oyuncak olduğunu; böyle binlerce mazmundan da bir şiirin çıkmadığını söyler. "Eski şiirimizde manzûme yoktur, terkip yoktur, hâsılı eser yoktur, yalnız mısrâlar ve beyitler vardır." Diyen Yahya Kemal, Halk edebiyâtında bu durumun "hiç de farklı [olmadığını]; çünkü bu iki şiir geleneğinin aynı cemiyetin ürünü olduğunu dile getirir ve: "Nefes, İlâhî, koşma, türkü, kayabaşı gibi yerli şiir bundan daha mı zengindir? Bu halk eserlerinde mükerrer tekrarlar, aynı terennümler, aynı metinler ne kadar çabuk göze çarpar ve ne kadar çabuk kesel verir. Son devirdeki âlimlerimizin Divan Edebiyatı ve Halk Edebiyatı diye birbirinden farklı gösterdikleri iki çığır hakikatte aynı

şeydir, çünkü aynı cemiyetin felsefesini, bediini, hissiyatını ifâde ederler ve aynı maddedirler; aralarında yegâne fark birinin üst tabakayı, diğerinin alt tabakayı ifâde etmesinden ibarettir." (ED: 259-260) Der.

Bununla birlikte Yahya Kemal, "Asya'daki babalarımızdan mîras kalan, millî vezinli şiirimiz", "asıl Türk şiiri" (ED: 132) diyerek soyladığı Türk halk şiirini 'lirik şiir' ile bağlantıları temelinde de ele alımıştır. 'Lirik' kavramı ve Türk edebiyatındaki karşılığı üzerine yazdığı bir yazısında, "eski gazel-serâlar"ın, "lirizmi aşk kelimesiyle târif etiklerini"; "Gönüllerinin coşkunluğunu şehir şehir gezinerek, sazlarıyle ifâde eden şâirlerin" de "âşıklar" olarak anıldıklarını söyler ve ekler: Âşık Kerem, Âşık Garib, Âşık Ömer'in lâkablarındaki mânâ birer alâka ve sevdâ sergüzeştine değil bu 'lirik' kelimesine âittir." (ED: 36) Bu dolayımda Yahya Kemal 'lirik şiir'in Türk edebiyatındaki köklerini halk şiirine bağlar. Türklerin bu şiire 'saz şiiri' demeyip 'âşık şiiri' deyişlerine; diğer deyişle bu şiiri, Yunan ve Latinler'in yaptığı gibi "inşâd edildiği âlet" olan 'lyre' ile adlandırmayıp özü olan 'aşk' ile adlandırmalarına da bir "incelik" olarak dikkat çeker. (ED: 36) Yahya Kemal'e göre "Türkler'in şiirdeki aşkına misâli bütün gazeli, bütün köy türküleridir."

Beyatlı, Halk şiirini her millet için geçerli olarak, lirik şiirin temelinde konumlandırmıştır. Lirik şiir son hâliyle halk şiiri değildir; ancak öyle doğar. Bu bakımdan "iptidâî şairler" in elinde sazla söylenirken gelişir, sazını bırakır ve "nağme" hâline gelir. Yahya Kemal'in bu konudaki anlatımını geniş tarzda alıntılamak anlamlı ve gereklidir. Yahya Kemal: "Lirik şiir her millette sazla beraber doğar, kendini ilk defa mızrab ve telle ifâde eder, mûsikîyle ikizdir. İzzet Molla, Keşan'a menfî [sürgün] gittiği zaman, İstanbul'dan bir şâirin geldiğini işitir işitmez sazlarını kapıp karşısına gelen âşıkların hitâbesi buna burhandır; bu iptidaî şâirler *izzet Molla'*ya:

İşittik ki siz şâir-i şâhsız
Maârif semâvâtınâ mâhsız

Değil haddimiz gerçi çaldırma saz
Gönül bir ikî nağme eyler niyâz

Derler, şiiri nağmeden ayıramazlar. Lirik şiir tekâmül ede ede sazını bırakır, yalnız nağme kesilir, Fuzûlî'nin şiiri gibi." Demiştir. (ED: 38)

1.4.3. Yeni Türk Şiiri

1.4.3.1. Tanzimat Dönemi

Yahya Kemal, 1905 yılında Paris'te, Fransız şiirinin ve edebî tartışmalarının merkezi olan öğrenci mahallesi Quartier Latin'de yaşamakta ve Fransız şiiri ile "başım Fransız şiiri ile dolu idi." diyecek biçimde ilgilenmekteyken; bu edebî ortamdan damıttıklarını Türk şiirine nasıl uygulayabileceğini, "yabancı ve cılız" bulduğu Edebiyat-ı Cedide şiirinden ayrılan ve "kendimizden" doğan yeni bir Türk şiirini nasıl kurabileceğini düşünür. "*Rübâb-ı Şikeste* ve Cenab-kârî mısralardan kurtulmak ne kadar güçtü, yeni çeşitte bir mısra söylemek ne varılmaz bir hedefti" diyen Yahya Kemal, "yeni bir [şiir] çığırı[nı] sezmekle ona vücud vermek arasında aşılmaz bir mesafe olduğunu anla[yacak]" ve uzun süre Avrupa mektebinden memlekete dönmenin yöntemini yordayacaktır. Yahya Kemal'in Edebiyat-ı Cedîde etkisindeki o devir Türk edebiyatını "alafranga" olarak adlandırması dikkat çeker. Alafranga edebiyat, Fransızca tesirinde gelişmiş, "Türkçe'nin sarfına, tavrına, hatta nahvinin iliklerine kadar tesir et[miş]", "zevkimizi boz[muş]"tur. (ED: 257-258) Yahya Kemal, hem 'eski şiir' olarak adlandırdığı Divan şiirinde hem de Halk şiirinde esâsın mazmun olduğunu, önce bu hedefin değiştirilip esâsın 'terkib hâline getirilmesi gereğini işaret eder ve: "Şiirde Türkçe bir 'yeni doğu'nun her şeyden önce şiiri anlayışımızın değişmesiyle mümkün olabileceğine inanmıştım." (ED: 259) Der.

Yahya Kemal, yapılandırmak istediği yeni şiirin ilkelerini düşünürken, bu şiiri nasıl bir 'yeni Türk şiiri' zeminine getireceğini de tahlil etmiştir. Bir mülâkatında, yeni

Türk şiirini Tanzimat devri Türk edebiyatından (1860-1896) alarak değerlendiren Yahya Kemal: "Tanzimat'tan sonraki birinci nesil, yani Kemal Beyler, Hâmit Beyler şiirde hakikî bir inkılâp yapamamışlardır. Gerçi ruh bakımından garb şiirinin bazı ahlâkını, bazı huylarını almışlardı; fakat şekil ve lisan bakımından hiçbir değişiklik yoktu. Zaten Namık Kemal Bey'in şiir diye yazdıklarının çoğu nutuktur. Hâmid Bey'e gelince, onda lirizm var, epik tarafı da kuvvetlidir. Fakat o da şiirin asıl malzemesi olan lisan bakımından eskilerden ileri gidemedi. Birinci nesil böyle." (Ayda, 1962: 18) Der.

Beyatlı, batı etkisinde evrilmekte olan şiirde, çalışmamızın 'Eski Şiir' başlığı altında değindiğimiz ve Beyatlı'ya göre mazmun esâsına dayalı eski şiirimizin doğasında olmayan 'terkip'in izini sürmektedir. "1860'dan sonra başlıyan yeni şiirimiz ve yeni nesrimizde eskisinin belâgat zevki, tumturâkı, hattâ lâfzî sanatları bile devam ediyordu. Gerçi terkip başladı, fakat zaifti." Diyen Yahya Kemal'e göre bu terkip, "bir oyuncak [gibi] olan mazmun"u üretmenin ötesinde şiir sahasında eser ortaya koyabilmenin bir temel basamağı idi. Yahya Kemal, Tanzimat devri edebiyatında "Müşâhede hayâtı ve tâbiati tersîm [resmetme], yeni fikirler etrâfında coşkunluk gibi, eskiden çok bilmediğimiz şeyler[in] edebiyâta gir[diğini]" söyler ve "Bu ilk devredeki yenileşme çok aykırı ve alafranga olmadığı için okur yazar tabakayı sürüklemiş" (ED: 260)'tir, der.

Yahya Kemal "çok aykırı olmayan" dediği bu silik değişimin kendisine göre ilk belirtilerini başka bir mülâkatta: "[...] bizim edebiyatımızda Garb tesiri, biraz evvel söylediğim gibi, Tanzimat'la başlamıştır. Garb'ı anlamak husûsunda ilk zamanlarda edîblerimizin rü'yet sahası pek dardı. Edebiyatımızda Garb tesirinden bahsedilirken birçok isimler zikredilir. Evet, doğru fakat, bakınız, meselâ Pertev ve Akif Efendiler'in [Edebiyat tarihlerinde anıldığı biçimiyle: Edhem Pertev Paşa ve Âkif Paşa] getirdiği yenilik nedir? Türk nazmına kıt'ayı, yâni 'quatrain'i sokmuşlar. İşte bu kadar. İyi ama bu iş, müceddidlik vasfına lâyık olmalarını îcâb ettirecek kadar büyük müdür? Hayır, çünkü bunlar da kendilerinden evvelkiler gibi, yine tamâmıyle Şark-vârî şeyler yazmışlardır.

Garblı olan hiç bir tarafları yoktur. Yalnız, mersiye yerine, şiirlerini dörder mısra ayırmak zahmetine katlanmışlar, bunda da muvaffak olamamışlar[dır.] Ziya Paşa ve Şinasi'ye gelince: Bunların yaptıkları tercümelere bakıp aldanmamalı; bu bir şey ifâde etmez; ikisi de Şarklı kalmışlardır." (ED: 288) sözleriyle tenkid eder. Yahya Kemal'e göre avrupaî biçimlerin; şark-vârî bir içeriği taşımak üzere getirilmesi bir yenilik değildir; fakat yine de bu yeyni (hafif) değişimler okur- yazar tabakayı bir sonraki aşamaya hazırlamıştır.

Şair, "**Namık Kemal** Bey'in şiir diye yazdıklarının çoğu nutuktur." demiş olmasına rağmen onun yenileşme sürecindeki yerini, 'yenilik' fikrini bir üst paradigmaya, entelektüel düzleme taşıması nedeniyle önemser. Yenilik fikrinin, yazın hayatında düşünsel düzlemde ele alınması; onun diğer alanlara da sirayet etmesini sağlaması bakımından önemlidir. Temelde Yahya Kemal'in pek dikkat çekmez görünen bu vurgusu; bizde yenilik fikrinin entelektüel bir gereksinim değil; politik-askerî bir refleks olarak ortaya çıkmasına ve bu hâlin –eğer Batı ile ilk ciddi adımın, Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi'nin XV. Louis'in tahta çıkışını tebrik ve Batı medeniyetinin yükselişinin nedenlerini yerinde gözlem maksadıyla 1720 yılında Fransa'ya gönderilmesi olarak kabûl edecek olursak (Akyüz, 1995a: 5) ki incelendiğinde bunun doğru bir 'kabûl ediş' olduğu görülür- 150 yıllık sürüncemesine bakılacak olursa Namık Kemal'in 'yenilik fikri'nde gür sesle; kararlı bir eylemlilikle gerçekleştirdiği bu makas değişiminin anlamı daha iyi anlaşılacaktır, kanaatindeyiz.

Yahya Kemal: "Nâmık Kemal'de iş değişiyor. Kemal, edebiyat sahasında belki bir yenilik getirmemiş olabilir. Öyle ya, o da kasideler, murabbâlar ve bir dîvan yazmamış mı? Fakat onun getirdiği yenilik fikir sâhasındadır. Bu da çok geçmeden dîğer sahalarda tesirini göstermiştir. Bu itibarla diyebilirim ki, Garb'a teveccüh etmek isteyen Türk milletine senelerden beri mâni olan irticânın neticelerini ilk defâ olarak Kemal koparmıştır." (ED: 288) Der. Şair böylece, yenileşmenin Namık Kemal ile birlikte bir 'zihniyet değişimi' olarak ortaya konulduğunu, entelektüel düzlemdeki bu yeni dünya

kavrayışının onunla netleştiğini ifâde etmiştir. Yahya Kemal, Nâmık Kemal'i, "yaratılışı ile bir siyâsî; bir meydân adamı" (ED: 279-280) olarak adlandırır ve: "Vatanperverliği ifâde eden kısa manzumelerinde, ekseriyâ, Nefî üslûbunda bir meydan okuyuş var ki bu mizacını tamâmiyle gösteriyor." Der ve ekler: "'Cihânın bin belâsından banâ pervâ mı kalmıştır?' mısraı tek başına bir rûh tasviridir ve Nâmık Kemal'in halka hitâb zevkini gösterir." (ED: 280). Tanzimat dönemi Türk edebiyatının belirleyici isimlerinden olan Nâmık Kemal'in topluma bir "isyan ahlakı" telkin ettiğini söyleyen Beyatlı düşüncesini: "Nâmık Kemal nesildaşları arasında yektâdır. Halka ve halkın fertlerine birer birer 'Hür olunuz, hür olmak uğrunda ölünüz, vatan uğrunda ölmekten zevk alınız!' diyen ve deyişi ile bir coşkunluk meydana getiren bizde yalnız odur." (ED: 281) sözleriyle ifâde eder. Ancak; "şair ruhlu" (SEP:64) Nâmık Kemal'in, bu değerli çabalarının toplum ve aydınlar düzeyinde tam bir karşılık bulamadığı ve beklenen asıyı (fayda) sağlayamadığı yolundaki görüşünü, şiirin sosyal konuların 'açıklanma' yeri olmamasına bağlar ve: "[...] Bundan anlaşılıyor ki ahlâkın düzelmesi şiirle nasihatlere kalırsa vay milletlerin hâline." (ED: 282) Der. Yahya Kemal, Namık Kemal'i "Yeni Türk rûhunu nefheden" bir şahsiyet olarak görmektedir. O, geleceğe umutla bakar, yakınmaz, iradelidir: "Namık Kemal az üzülür çok özler, nikbindir, şevklidir, arzûludur, inanır, sever, ister, mâziye, hâle, istikbâle karşı bakarken kalbi bu hislerle doludur." (Eğ. D: 275)

Genelde, Yeni Türk Edebiyatı tarihlerinde **Abdülhak Hâmid (Tarhan)** Tanzimat'ın ikinci neslinde konumlandırılırken Yahya Kemal, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının birinci neslinde **Abdülhak Hâmid**'i de değerlendirmiş, Onun "tek başına, Türklere yeni bir şiir âlemi yarattı[ğını]" dile getirmiş; "vatana dâir dramlarında" Namık Kemal'in rûhundan da şivesinden de ayrılmadığını; onun tâkipçisi sayıldığını (Eğ. D: 275) söylemiştir.

Abdülhak Hâmid'in edebî çevrede yarattığı hayran kitlesini eleştiren Yahya Kemal: "Bir şaire hayranlık, bizde, eski zamanlar da dâhil olmak üzere, hiç bir zaman bu

derece kayıtsız ve şartsız bir taassupla görülmemişti. Garip olan bu idi ki bu meftunların yüzde doksan dokuzu Finten'i ellerine alıp baştan sonuna kadar okumazlardı [...]" der ve Hâmid'in dramlarının ve diğer manzum kitaplarının ondan bahseden okul kitaplarından, yazarların ve meddahların atıflarından ve ancak onların atıfta bulunduğu mısrtalar kadarıyla bildiklerini (SEP: 1-2) de ekler. Bu hâl, şiir severlerin "şarklılıktan aldıkları bir nakîse"dir. Bir şairin eserlerini okumadan ancak bazı mısraları ile bilmekle yetinmek, "bir defâ edinilmiş bir fikri sonuna kadar gütmek; işte bu hâl tam mânâsiyle şarklılıktır." (SEP:2) Diyen Beyatlı, Abdülhak Hâmid'in "dîni bütün hayranları"nın; −Hâmid'e bir tanrı imişçesine koşulsuz tapan hayranlarının− onun şiirinin özgün yanlarını anlamadıklarını, yücelttikleri mısraların kimi zaman, lisan bakımından kusurlu; çok zaman da şiir zevki bakımından kötü, "zevksizce tumturak"lar olduğunu; bu bakımdan Hâmid hayranlarının, onun şiirindeki "mücevher olan hakîki şiir pırıltıları"na dikkat etmeyerek Hâmid'e "kötülük" ettiklerini; "onun en hayırlı dostları[nın] ise şiirinin kof, tumturaklı ve dâhiyâne zannedilip de hakîkatte lâf gürültüsü olan tarafını" değil; "gerçek şiir olan mısrâlarını sevenler" olduğunu (SEP: 1; 4) dile getirir.

Yahya Kemal, Hâmid'in eserini bahsi geçen böyle bir hayrânlık duygusunun yarattığı karanlıktan çıkarmak ve eserinde "Frenk şiirinin vâhid-i kıyâsîsi [olan] manzûme[nin] bir terkîb hâlinde" görülüp görülmediği üzerinden değerlendirmek gerektiğini dile getirmiştir. Yahya Kemal'in *Siyâsî ve Edebî Portreler* adlı kitabında yer alan 'Abdülhak Hâmid' başlıklı yazısına göre: Hâmid'in manzûmesi "bir terkîb hâlinde" olmadığı gibi; "daha büyük bir manzûme olan drama gelince"; Hâmid'in dramları da "frenk dramları gibi, bir mâcerânın terkîbi gibi nakş ol[unmamıştır." Beyatlı'ya göre Hâmid, tam da bunun için; yeni ve orijinal olanı söylediği için değil; "pek az değiştiği için" sevilir. Beyatlı bu görüşünü: "[Böyledir] çünkü hakikatte Nâmık Kemal'de de; Abdülhak Hâmid'de de Şark usûlünde şiir söyleyiş ve anlayış sürüp gidiyordu. Nâmık Kemal'in de, O'nun da, muâsırları tarafından çabuk anlaşılmalarının ve sevilmelerinin

asıl sebebi de buradaydı; pek az değiştikleri için şarklı kafalara çok aykırı gelmiyorlardı." (SEP: 3) Der.

Bununla birlikte, yeni şiirin ortaya konabilmesi için ilk ve en önemli adımı 'mazmûn' odaklı şiir anlayışının değişip; terkîbin öncelenmesi olarak gören Yahya Kemal, 1922 yılında yayınlanan ve doğrudan doğruya Hâmid'in 'Makber' ve 'Ölü' adlı şiirlerini konu alan yazısında ise Hâmid'in yeni şiirde bu terkîbi başaran şair olduğunu da ifâde etmiştir: Yahya Kemal, 'Makber' ve 'Ölü' yü, "en umûmî bir histen yaratılmış iki mersiye" olarak tanımlar. Bunlar, sevdiğini kaybeden her sınıftan insanın hissini yansıtan, kültürel birikim gerektirmeyen, anlamak için 'insan' olmanın yeteceği, okuyanların "bir akarsu gibi tabîî" bulacağı şiirlerdir (ED: 203). Yahya Kemal şiirlerin bu niteliğine rağmen otuz yedi yıl önce yayınlandıklarında büyük çoğunluk tarafından kayısızlıkla karşılandıklarını, mazmûn ve selâset "fosillerinin" değerli bulunduğu bir zamanda terkîbi ve fikri önceleyen bu şiirlerin öneminin anlaşılamadığını söyler. Yahya Kemal'in bu konudaki mukayeseleri ve açıklaması dikkate değerdir: "O zaman ['Makber' ve 'Ölü' yayınlandığında] edebiyat, içi mazmûn, dışı selâset bir fesâhat hünerinden ibaretti. Mazmûn fikrin, selâset de üslûbun mustehâsesidir [fosilidir]. İşte bu iki müstehâse, bir milletin edebiyâtı tamâmiyle çürüdüğü zamanlarda meydana çıkarlar. 'Makber'le 'Ölü' yeni çıktıkları için beğenmeyenler *Mesnevi'*yi de hakikatte beğenemezlerdi. Çünkü *Mesnevi* de Fârisî selâset itibariyle böyledir, mazmundan ârî, baştan nihayete kadar bir cezbe, fikir felsefe telâtumudur [dalgalanışıdır]. O hünerverler *Mesnevi'*yi niçin tenkîd edemiyorlardı? Şüphesiz ki mukaddes olduğu için. Fakat Şeyh Galib ber-hayat olsaydı, 'Makber' ve 'Ölü'yü derhâl anlardı; çünkü mazmun ve selâset müstehâselerinin tesirinden kurtulmuş bir müceddid idi. Kendinin renk âleminde açtığı ufuklardan sonra bir halefin fikir âleminde yeni ufuklar açtığını hissederdi." (ED: 204)

Yahya Kemal'e göre Hâmid'in milletin edebiyâtında yaptığı en büyük yenilik de budur: "Munkabız [büzülmüş; üretme kâbiliyetini yitirmiş] olan mazmûnun yerine,

cevvâl, canlı, nâmütenâhî olan fikri ikāme etmek." Yahya Kemal'e göre 'Makber' ve 'Ölü' böyle bir yeniliğin iki örneğidirler; bu eserlerde bir eksiklik varsa bile ancak bu meziyetten sonra aranabilir (ED: 204). Yahya Kemal, bu şiirlerde değiştirilmesi gereken mısralar bulur; fakat bu anlamda –Hâmid'e ilişkin görüşlerini yansıtan diğer alıntılarda da görülebileceği gibi- Hâmid'in şair yönünü üstün bulmaz; onun asıl kimliği "çok yüksek, derin ve yeni olan" fikirlerindedir ve onun şiirinin güzelliği ve eskimezliği de asıl olarak bu boyutundan kaynaklanır; yoksa bu fikirleri daha iyi kurgulanmış mısralarla yansıtmak Yahya Kemal'e göre mümkündür (ED: 204-205).

Beyatlı'ya göre, Hâmid'in, epik yönü kuvvetli lirik şiirleri vardır; ancak "şiirin asıl malzemesi olan lisan bakımından" eski şairlere göre bir yenilik getirmemiştir (Ayda, 1962: 18). 1946 yılında kendisiyle gerçekleştirilen bir başka görüşmede ise Hâmid'e yönelik eleştirel tonunu hayli yükseltir. Yahya Kemal'in mülâkatlarında son derece hassas bir üslûp kullandığı; bazı mülâkatlarını kontrol ettiği hâlde yanlış anlaşılma kaygılarıyla yayından çekirttiği; dikkatleri şiiri haricinde üzerine çekmek istemediği göz önüne alındığında; bu görüşmenin bir mülâkat olarak yayınlanacağından haberi olmadığı fikri uyanmaktadır. Bu görüşmede Yahya Kemal: "[Hâmid], bize Garb'ı getirmiş sayılamaz. Hâmid ne yapmış? O da kendisinden evvelkiler gibi, Şîraz şivesiyle mersiyeler yazmış. Fakat tiyatro şeklinde. Mersiyelerini Âkif ve Pertev Beyler nasıl kıt'alara ayırdılarsa o da perdelere, sahnelere ayırmış. Bu kadar. Hem sonra şarklılıktan da bir türlü kurtulamamış." (ED: 288) Der. Görüşmeyi gerçekleştiren kişi, tiyatral bir anekdotu: "Acem şîvesini taklîd ederek Hâmid'den bazı mısralar okuduktan sonra Dr. Adnan Adıvar'a: 'Gördünüz mü Doktor? Bir Acem şâiri de ancak bu kadar yazabilir. Bunun neresinde Garb tekniği var Allah aşkına.'" (ED: 288) sözleriyle aktarmıştır.

Beyatlı, 1922 yılında yayımlanmış bir yazısında ise "kafiyenin inhilâli[nin] evvelâ Abdülhak Hâmid'in şiirlerinde yüz göster[diğini] söyler. "Hâmid iyi şair[dir]; ancak ondan daha fena kafiyeci yok"tur. Diyen Yahya Kemal, "keşke bütün eserlerini 'Vâlidem'

manzûmesi gibi kafiyesiz yazsaydı!" Der ve "Hâmid eski şiirin kafiyesini bozuyor, yenisini bir türlü bulamıyordu. Çünkü kafiyeye bütün eskiler gibi 'göz'le bakıyordu, aynı telâkkiyle kafiyeye bir şey zammetmek istiyordu ve ancak sırıtkan bir ihtişam zammediyordu." (ED: 130) demekten de kendini alamaz.

Yahya Kemal, Tanzimat şiirinin sosyal meselelerden insanın deneyim ve ruh durumuna dönen ikinci neslinde bulunan **Recâi-zâde Mahmut Ekrem**'i ise "Garb tesîrinden bahsederken unutmamak" gerektiğini söyler; Onun batılı tarzdaki bir yaşam disiplinine sahip olduğunu söyler (ED: 288-289). Bir diğer yazısında ise kafiyenin göz için mi kulak için mi olduğu üzerinden gerçekleşmiş olan 'abes-muktebes' tartışmasına değinerek Recâi-zâde Mahmut Ekrem'in "kafiye telâkkisini gözden kulağa bıraktırdığını"; "Türk şiirini bir mecrâdan bir başka mecrâya geçiren büyük bir muallim olduğunu" (ED: 130) dile getirmiştir. Yahya Kemal, Recâî-zâde Ekrem'in, 'muallim' liğini, 'üstâd' ünvanını hakedecek bir değerde görmekte ve onun "Türk teceddüdünü yaşatan, büyüten, yayan ve kökleştiren" bir 'üstad' olduğunu vurgulamaktadır. Yahya Kemal, şiiri ve nesriyle 'zarif' bulduğu Ekrem'i daha ziyâde Türk teceddüdüne katkıları ve yılmazlığıyla ön plana alır: "Namık Kemal Midilli'de, Hâmid Hind'deyken, bükülmez, bıkmaz, usanmaz, yorulmaz, yeni ruhu muttasıl neşreder. Recâî-zâde Ekrem'in en güzel ve en büyük eseri budur." (Eğ. D: 276) Der.

1.4.3.2. Servet-i Fünun ve Fecr-i Âtî

Yahya Kemal Tanzimattan sonraki Türk şiirini "birinci neslin" temsilcileri üzerinden değerlendirdikten sonra, ikinci nesli "[Tevfik] Fikret ve Cenap [Şehabettin] nesli" (ED: 291) olarak adlandırır. Bu noktada belirtmek isteriz ki O, Tanzimat dönemi şairlerini birinci nesil olarak görürken; Servet-i Fünûncuları ise Yeni Türk edebiyatının ikinci nesli olarak adlandırmaktadır. Yahya Kemal, 1902 yılında liseye devam için İstanbul'a geldiğinde Servet-i Fünun'un edebiyat çevresinde etkisini duyurmuş

bulunmaktadır; Yahya Kemal bu dönemde edebiyatla ilgilenmesine rağmen kendi tâbiriyle henüz "Edebîyat-ı Cedîde'yi idrâk edememiş"tir. Tevfik Fikret ve Cenap Şahâbettin'i Servet-i Fünun nüshalarında okur; ancak bu imzalar zevkine hîtap etmez. Ancak az zaman sonra Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste* adlı kitabını okuduğunda; ilk şiirlerini etkisi altında yazdığı Muallim Naci'yi; Abdülhâk Hâmid ve Recâizâde M. Ekrem'i "mâzîye intikāl etmiş gibi" gördüğünü hatıralarında belirtir. Yahya Kemal:" Rübâb-ı Şikeste'nin delâletiyle Cenab Şahâbettin'i ve diğer yeni şairleri anladım. Bir kelime Fransızca bilmeksizin alafrangalaştım. Mâlûmât mecmûasında yeni şiir çığırında birçok manzûmelerim çıktı." (H: 100) Der. Yahya Kemal, bundan bir yıl sonra Paris'e firar edecektir. Beyatlı, İstanbul'a döndüğü yıl, 1912'de, 10 yıldır "şiirine âşinâ" olduğu **Tevfik Fikret** ile tanışır. Türk fikir ve edebiyat dünyasının, görüşleri daima dikkate alınıp dilden dile aktarılan bir şâhsiyeti olan Tevfik Fikret ile Yahya Kemal arasındaki dostâne ilişki Fikret'in vefatına dek sürmüştür. Yahya Kemal, Fikret için: "Kendi neslimin bütün çocukları üzerinde olduğu gibi, rûhumda, ahlâkımda, zevkimde, lisânımda, san'atımda en büyük tesîri o icrâ etmişti. Şark âleminden kafamı o çıkarmıştı. Bir müddet onun kâinâtında kalmıştım. Sonra Paris'teki edebî hayâta dalarak onun kâinâtından çıkmıştım." (SEP: 6) Der.

Beyatlı, Paris'te, Meaux kolejine kaydını yaptırdıktan (Aralık 1903) sonraki yıl içinde Fransızca'yı çabuk öğrendiğini, bunun onu "bir küreden bir küreye geçiş kadar" değiştirdiğini, çok okuyup, şiir inşâd edilen müsâmerelere gittiğini, şairlerin hayatlarını öğrendiğini söyleyen Yahya Kemal böylece bir başka kâinatı tanıdığını ve Meaux kolejinden döndüğü zaman Edebiyât-ı Cedîde şiirini asla sevmiyor olduğunu, Hüseyin Siyret'in o sıralarda Paris'te yayınlanan Leyâl-i Girîzân'ının gözüne cılız ve zavallı gözüktüğünü, (H: 101) söyler.

Şiir yolculuğunun bu safhasında Yahya Kemal kendisini ilk kez, yeni bir yol araştırmak ya da yeni bir yol açmak gereksinimi içinde bulmuştur: "Türkçe'de iki adem

ortasında kalmıştım: Yeni usûl şiirimiz Fransızca'nın gölgesi, ihtirassız, zevksiz, köksüz, acemîce görünüyordu." (H: 101) Diyen Yahya Kemal, Tanzimat sonrası devâm eden daha sert ikinci yenileşme devresi (ED: 260) olarak gördüğü Servet-i Fünun'la beraber "yeni bir tehlike" göründüğünü söyler ve: "Bu defâ Frenk taklidi başlıyordu. İran'dan sonra Frenk. Bu değişiklik büyük olmakla berâber mâhiyetçe aynı yola çıkıyordu. Yâni yine taklid sahasındaydık, bir görüşe göre gene yerimizde sayıyorduk." (ED: 260) Der. Üstelik Yahya Kemal'e göre: "Gerek *Rübâb-ı Şikeste'*de, gerek Cenab Şehâbeddin ve dîğer arkadaşlarının nazmı, nesirden pek çok zaman uzaklaşamıyor" dur. Yahya Kemal yeni bir şiir anlayışı arayışında olduğu süreçte Türk edebiyatının gündeminde bulunan Servet-i Fünun şiirini: "Mecmua sahîfesinde mürettibin dizdiği gibi kalan, gözle tâkîb edilen, daha açık bir tâbirle okunan bir şiirdi. Söylenmiş ve dinlenilen bir şiir değildi, bilâkis yazılmış ve okunan bir şiirdi. Eğer nazım şahsî ise yâni bir 'iç âhenk' ise bu şiirler ekseriyâ yalnız mevzundu ve manzûm olmak değerinden mahrumdu. Hulâsa nesre yakındı. Hele muhakkaktır ki nesrin kavâidiyle yazılıyordu. Hâlbuki şiir nesirden bambaşka bir hüviyyettedir. Mûsikîden başka türlü bir mûsikîdir, diyeceğim. Yazılan ve okunan şiir çok iyi olsa bile, hâlis şiir olamaz. Şiirde nefes ve ses iki esaslı unsurdur. Mısraın ayakları yerden kopmazsa ve uçmazsa yahut da ister en hafif perdeden olsun, ister Îsrâfîl'in Sûf'u kadar gür olsun, kulağı bir ses gibi doldurmazsa 'hâlis şiir' değildir." Sözleriyle ifâde eder. Bu yıllar Yahya Kemal'in, "Meşrûtiyetten evvel ve ondan sonra bir müddet daha, vezin ve kafiye ile ifâde edilen, hakikatte nesir olan şiirden başka bir yol; [...] Edebiyât-ı Cedide çığırından başka bir ufuk aramağa" (ED: 261- 262) çıktığı yıllardır.

"Yeni Türkçe'yle kendi duygularımızın ifâdesi, hâlis ve samîmî bir şiir nasıl olabilirdi?" (H: 101) sorusunu bu dönemde soran Yahya Kemal, bir "mektep" hâline getirdiği Avrupa şiirinden yola çıkar ve "Hérédia'nın da etkisiyle, kendi kahramanlıklarımızı dile getiren destan denemeleri" (Uysal, 2006: 379) gerçekleştirir. Çok sonra yayınlanan 'Akıncı', 'Mohaç Türküsü' gibi Türk tarihinin zaferlerini konu

ettiği kahramanlık şiirleri bu dönemde şekillenmiştir ki Yahya Kemal bu şiirlerle kendisine göre "bir şiir lisanı buldu[ğunu]" söyler. " Bu şiir lisanı Tevfik Fikret'in, Cenab Şahâbettin ve muakkiblerinin lisanından büsbütün başkaydı; [...] şiir telâkkisi de yeniydi; marazîlikten, ibhâmdan, muammâlıktan uzaktı." (H:103) Der.

Yahya Kemal'in değişen şiir görüşüyle kurmak istediği yeni Türk şiiri: İstanbul lehçesinin belirlediği, anlaşılır kelimelerle oluşturulmuş, derûnî ahengin veznin mekanik varlığını yumuşak bir tarzda örttüğü, "bir oyuncak" olan mazmûnu değil; terkîb esasını benimseyen, "[yazılıp okunan değil;] söylenmiş ve dinlenilen" bir şiirdir ve O, aradığı, -güncel Fransız şiirinde de klasiklerden beslenmek yoluyla oluşturulmakta olan- yeni şiiri, "eski şiirimiz" içindeki örnekleri üzerinden kavrayabilmektedir.

Bu anlamda Yahya Kemal, Yenişehirli Avni Bey'i, "en yeni Fransız şairi olan Arthur Rimbaud" ile yanyana görürken; "en yeni Türk şairi sayılan" Tevfik Fikret'in 'Balıkçılar', 'Nesrîn', 'Hasta Çocuk' gibi manzûmelerini François Coppeé'nin "en pes ve içtimâî bir programla" söylediği yüzeysel şiirlerine benzetir (ED: 42).

Yahya Kemal, "edebiyatımızda hakîkî Garp tesîri[nin] Servet-i Fünun'cularla başla[dığını]" da dile getirmiştir. Yahya Kemal'e göre bu tesir dar bir bakış içinde kalmıştır. Yahya Kemal bunu doğrulamak için Cenap Şahâbettin ve Tevfik Fikret ile 'öz şiir' üzerine yaptığı bir görüşmeyi örnekler: "Bundan kaç sene evvel olduğunu pek hatırlıyamıyorum, bir gün Cenab Şehâbeddin'le görüşürken kendisine öz şiir'i (poésie pure) îzâh etmek için tam iki saat- söz söyledim. Fakat muhterem şâir sonunda yine bidâyetteki fikrini değiştirmemiş, yâni söylediklerimden bir şey anlamamıştı. Hâlbuki bakınız Fikret merhum böyle değildi. Ona da bir gün aynı şeyi anlattığımda, bana: 'Hakkınız var. Fakat böyle olduğu takdirde çok az şiir yazılabilir' demişti." biçiminde aktarmıştır. Yahya Kemal, Tevfik Fikret'i "her hususta muâsırlarına fâik" bir şair olarak görse de Servet-i Fünun şiiriyle ilgili görüşünü de: "Lâkin bütün Servet-i Fünün'cuların

şiirleri, umûmiyetle denilebilir ki, nihâyet mektep talebeleri için kaleme alınmış manzûmelerdir. Daha ileri gidememişlerdir." (ED: 291) Biçiminde ifâde etmiştir.

Yahya Kemal, sevdiği; Âşiyân'ında pek çok kez ziyaretine gittiği, görüş alışverişinde bulunduğu Tevfik Fikret'in şiirini eleştirmekten geri durmaz. Daha önce belirttiğimiz gibi, mülâkatlarındaki üslûbunda son derece dikkatli olan Yahya Kemal, yayınlanacağını bilmediği izlenimi uyandıran, 1946 yılında yayınlanmış bir görüşmesinde, Servet-i Fünun şiiri için, dönemin Ermeni asıllı tiyatro oyuncusu ve yönetmeni Mardiros Mınakyan (Manakyan)'ın ve diğer Ermeni asıllı tiyatrocuların temsillerde kullandıkları türkçeyi kastederek "Hele kullandıkları lisan 'Manakyan Türkçesi'nin tesîri altında kalmışa benziyor." Der ve Tevfik Fikret'in 'Balıkçılar' adlı şiirininin ilk mısralarını Ermeni şivesini taklit ederek okuyup, 'Bugün açız yine evlâdlarım, diyordu peder' mısrasındaki 'peder' kelimesinin yersiz ve mânâsızlığını ispât etmeye çalışır (ED: 291). Yahya Kemal, bir başka mülâkatında Servet-i Fünun şiiri için: "İkinci nesil, yani Fikret'le Cenab nesli de Türk şiirine hakikî yenilik getiremedi." Der ve Tevfik Fikret'i: "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) sözleriyle eleştirir.

Bununla birlikte, 1922 yılında kaleme aldığı bir yazısında, Servet-i Fünun edebiyatını, Yeni Türk şiirine, kâfiyenin kullanılması konusunda incelik getirmesi bakımından da değerlendirir: "Tevfik Fikret, Cenab Şehâbeddin ve genç arkadaşları ilk defa Türk kafiyesini câzibeli bir güzellikle değiştirdiler." (ED: 130) Der. Yahya Kemal, Recâîzâde Mahmut Ekrem'in "yirmi sene evvelki mecmûalarda görülen" abes-muktebes kafiyesinden doğan tartışmalarla nihâyetinde "kafiye telâkkisini gözden kulağa bıraktır[dığını]"; kulak için kafiyenin "Türk'ün öz seslerini aramağa doğru bir hareket" olduğunu söyledikten sonra işte bu "yeni kafiye"nin, "Fikret'le Türk hayâtına karıştı[ğını]" (ED: 130) dile getirir. Yahya Kemal'e göre: "Tevfik Fikret, yarım yamalak

Fransızca şiir anlayışına rağmen; çok basit bir malûmatla eski şiirimizi bilmesine rağmen, zamanında iş başına geçer geçmez, şiirimizde gözleri kamaştıran bir yenilik başarıver[miştir.]" (SEP: 23)

Yahya Kemal, şiirde Tevfik Fikret'in "şarklı olan zevk bağlarımızı", büyük derecede kırdığını söylemiş ve onu "Türk şiirinin belki en büyük inkılâpçısı" sözleriyle soylamıştır. Buna rağmen, onun şiirinde "müsbet taraf[ın], menfî taraf gibi kuvvetli" olmadığını da ekler ve: "Şark şiiriyle bağları, dediğim gibi, vâsî bir mikyasta kırmıştı. Yalnız yeni usûl şiiri pes değilse bile ancak orta bir derecede tecellî ettirebilmişti. Şiirinde Fransızların orta sınıfına âit zevkler, Frenk tâbiri ile 'burjuva zihniyeti' göze çarpıyordu. O devrede Fransa'da Paul Verlaine'in şiiri en şedîd tesirini icra ederken bu manzara herhalde âşikâr bir gerilikti." (ED: 261) der. Bu durum Tevfik Fikret'in batı tarzı bir şiiri benimsemekte olsa da Fransız şiirindeki gelişmelere pek hâkim olmadığı izlenimi uyandırmaktadır. Nitekim Yahya Kemal bir başka yazısında Tevfik Fikret'in Fransızcasının "alelâde" olduğunu, Avrupa'daki fikir akımlarını üstün körü bildiğini; şiirde ise "Fransız şiir cereyanlarının en derin ve yüksek tarafları"ndan hiç anlamadığını, anladıklarını "şöyle böyle bir vukufla" kavradığını; eski şiirimize "her mısraı sökecek bir derecede" (SEP: 21-22) hâkim olmadığını söyler. Bu şiirdeki "Fransızlık bertaraf edilse bile" ortaya çıkan şiirin köklü bir zevk değişimini sağlayamayacak yeynilikte olacağını: "[...] eski şiir telâkkimizin, eski şiirden dillerde dolaşan birçok parçaların, şiirce değeri, bu yeni çığıra mutlaka fâikti. Bizim gibi asırlarca kuvvetli bir lirizm idrâk etmiş ve hâlâ da onu hatırlayan bir milletin zevkinde gerçek bir değişiklik yaratabilmek için yeni şiirin mâhiyeti yalnız başka değil yüksek ve hâlis de olmak îcâb ederdi." (ED: 261) sözleriyle dile getirir. Divan şiirinin edebî yetkinliği, Batı etkisinin şiirimize kolayca sirayet etmesini engellemiştir. Yahya Kemal'e göre Batı etkisi Türk şiirini değil nesrini etkilemiştir; şiirimizin "çok zengin bir mâzîsi" vardır; "Nedim'ler, Fuzûlî'ler, Bâkî'ler"

in varlığı yeni şiirin kolayca bir başka medeniyetin etkisine girmesinin önüne geçer (ED:291).

Yahya Kemal, *Eğil Dağlar* adlı yapıtında bulunan bir yazısında, Tevfik Fikret'in –Hâlid Ziya [Uşaklıgil] ile birlikte- Türk teceddüdünü şekillendiren ve Türk ruhunu yuğuran bir sîmâ olduğunu; söyler. "O kadar ki âlemlerine giren insan maziyi silinmiş bir ufuk hâlinde görür. Millî zevke, millî hisse, millî rûha karşı bîgânelikle itham edilen bu iki büyük adamın gördükleri iş" henüz içe işleyeyen, ayrıştırmacı bir çözümleme ile ele alınamamıştır. Yahya Kemal yenileşme fikrini temsil etme kâbiliyeti bakımından Hâlid Ziya ile yanyana gördüğü ve ortak vasıflar tayin ettiği Tevfik Fikret'i; müsbet hüviyetli, irâdeli, ne istemediğini değil ne istediğini arzu ile, hasret ile söyleyen; istediği âlemi, ahlâkı, terbiyeyi, muhiti güzelleştirir, şiirleştirir, vaat edilmiş bir toprak hâline getiren; yani o muhite karşı aitlik duygusu ve benimseme hisleri uyandıran (Eğ. D: 276) bir şâhsiyettir. Görüş ve duyuşu "bir neslin iliklerine kadar geçer." Yahya Kemal, isim vermeden andığı, "on üç sene evvel Diyarbekir'den Rumeli'ye ve İstanbul'a gelip dokuz sene oturduktan sonra tekrar Diyarbekir'e dönen, o diyârın nûrânî bir oğlu" dediği Ziya Gökalp'in, "bu toprağa, esrârengiz bir ekici gibi" yeni bir anlayış ektiğini; bugün o" fikir denilen meşalenin peşinden" yürüdüklerini söyler ve ardından Tevfik Fikreti de kastederek, "yeni neslin bazı kudretli şahsiyetleri, yeni Türk rûhuna yeni bir tekevvün sâhası açtılar! Yâni fikir ve hareket sâhasında, yeni Türk ruhu bir kılıç gibi, yazı örsü üzerinde işlendikten sonra fikir ve hareket sahasında parladı." (Eğ. D: 276) Der. Yahya Kemal'in Tevfik Fikret için yaptığı bu tanımlama, onu şahsiyeti bakımından Nâmık Kemal'in bir devâmı gibi gördüğünü düşündürür. Zirâ Namık Kemal de Yahya Kemal'e göre: "az üzülür çok özler; nikbindir, şevklidir, arzuludur, inanır, sever, ister, mâziye, hâle, istikbâle karşı bakarken kalbi bu hislerle doludur." (Eğ. D: 275)

Yahya Kemal'in Tevfik Fikret'e mücâdeleci ve yenilikçi kimliği penceresinden baktığı şüphesizdir. Hem II. Abdülhamid döneminde yaşanan istibdâdın; fakat hem de

ardından gelen II. Meşrûtiyet ile ülkenin sürüklendiği tekinsiz ortam nedeniye "İttihâd ve Tekrakkî'nin zehirnâk bir muhâlifi" olan Tevfik Fikret'in karamsar, bunalımlı bakışını yansıtan; 1902 yılıda kaleme aldığı ve İstanbul'un üzerine inmiş sisi "hayatı aydınlar için karabasana çeviren istibdâda benzettiği" (Ayvazoğlu, 2013: 439) 'Sis' adlı şiiri bilinmektedir. Her ne kadar II. Meşrûtiyet'in ilânıyla yazdığı 'Rücû' şiiri, 'Sis' karabasanından dönüşü ifâde etse de Fikret'in İstanbul'un üzerine inen lânetli kızgınlığının; bu karamsar, bunalımlı ruhun Yahya Kemal tarafından görülmemesi mümkün değildir; zîra Yahya Kemal, 'Siste Söyleniş' adlı şiirinde Fikret'in bu yönüne, "Vicdan ve rûh elemlerinin en zehirlisi" (KGK: 15) diyerek atıfta bulunur.

Yahya Kemal, "şark âleminden kafamı o çıkarmıştı" dediği Tevfik Fikret'e 1912 yılında tanışmalarından sonraki iki yıllık süreçte şiir yönünü açmaz. Kendisinden sonra gelen genç şairleri "alesseviye istihkār" eden Fikret'ten çekinir (SEP: 9). Bir süre sonra ise, Yahya Kemal'in aktarmasına göre, Fikret'in ısrarı ile bir kaç şiirini okur ve beğenisini kazanır. Tevfik Fikret bu beğeniyi Beyatlı'ya belli etmekle yetinmemiş; dönemin kültür-edebiyat çevreleri içinden kendisini ziyarete gelen kimselere de Yahya Kemal'i övmüştür. Yahya Kemal bu durumu bir tanıdığından öğrendiğini, tanıdığının kendisine: " '[...] İstanbul'da bir hâdise oldu, Tevfik Fikret ilk defâ olarak bu nesilden bir şâirin şiirini beğenmiş; seni ağzından düşürmüyor, senin [için]: 'Çok yeni olan bu şiir bir itibarla yeni değildir, çünkü bu şiir bizim söylemek istediğimiz, lâkin bir türlü vücûda getiremediğimiz şiirdir' dedi. Tevfik Fikret gibi yenileri hiç beğenmemiş bir adamın senin hakkındakı teveccühü müthiş bir mazhariyettir' dedi." (SEP: 9) Biçiminde durumu aktardığını, söyler. Yahya Kemal, hiçbir zaman aleyhinde yazmadığı, hürmet ettiği ve ilk mürşidi gibi benimsediği (SEP: 6) Tevfik Fikret'i anarken: "İstanbul'da edebiyat ve maârif âlemindeki tefeyyüzümün başlıca sebeplerinden biri Tevfik Fikret'in Âşiyân'da gıyâben hakkımda gösterdiği teveccühtür." (SEP: 10) Demiştir.

Yahya Kemal, tıpkı, "milletlerin şiirlerini ıslâh etmiş ve başka istikāmete sürüklemiş olanlar[ın] mutlaka o milliyetin en iyi şairleri" olmadığı gibi "Fikret'[in] de hiç büyük bir şair" olmadığını söyer. Fakat O, "Cenab Şahabettin'le birlikte Türk şiirinin bedîini, usûlünü, havasını tamamıyle değiştir[miş]"tir. (SEP: 24)

Yahya Kemal **Cenap Şahabettin**'i, Servet-i Fünun edebiyatı ekseninde Tevfik Fikret ile birlikte anıp; Onu Türk şiirinin yeni bir istikāmet kazanmasına hizmeti yönünden ansa da eleştirmekten de geri durmaz: "Cenab kendisini sembolist zannediyordu. Sembolizm hakkında makaleler yazdı. Fakat sembolizmi katiyen anlamamıştı. Zannediyordu ki sembolizm bir takım teşbih ve istiareleri sıralamaktır. Kendi şiirinde de bunu yapmıştır. Cenab'ın şiirinde bir yenilik yoktur. Bu şiir eskidir. Ben istiyordum ki yeni Türk şiiri herkesin kelimeleriyle yapılmış olsun, Türk'ün hançeresine göre telâffuz edilmiş ve Türk'ün hançeresine uygun bir âhenk içinde kullanılmış kelimelerle bir şiir yaratılsın." (Ayda, 1962: 18) Der.

Beyatlı Cenap Şahâbettin'in şiiri için "Söylenmiş ve dinlenilen bir şiir değildi, bilâkis yazılmış ve okunan bir şiirdi." Der. Yahya Kemal'e göre "Mecmua sahîfesinde mürettibin dizdiği gibi kalan, gözle tâkîb edilen, daha açık bir tâbirle okunan" böyle bir şiir "nesirden uzaklaşama[mış]" tır. Yahya Kemal bu durumu: "Eğer nazım şahsî ise yâni bir 'iç âhenk' ise bu şiirler ekseriyâ yalnız mevzundu ve manzûm olmak değerinden mahrumdu. Hulâsa nesre yakındı. Hele muhakkaktır ki nesrin kavaidiyle yazılıyordu. Hâlbuki şiir nesirden bambaşka bir hüviyyettedir. Mûsikîden başka türlü bir mûsikîdir, diyeceğim. Yazılan ve okunan şiir çok iyi olsa bile, hâlis şiir olamaz." (ED: 261-262) Sözleriyle açıklar. Yahya Kemal'in aradığı yeni şiir ise Servet-i Fünun çerçevesinde kazandığı son biçimden çok başkadır. O, "Şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak, […] mısra gûya hissin ta kendisi imiş gibi kārie samimî bir vehim vermek" (ED: 262-263) istemektedir.

II. Meşrûtiyet'in ilânından sonra 20 Mart 1909 tarihinde kurulan Fecr-i Âti topluluğu ise beyânnâmesine göre, Servet-i Fünun'a geçmiş gözüyle bakmakta, kendisini "Türk edebiyatının geleceğinin temsilcisi olarak görmekte; edebî tartışmalar ile kamuoyunu aydınlatıp genç yetenekleri bir araya getirmeyi, Batı'nın önemli eserlerini tercüme edip tanıtmayı, Batıdaki benzer topluluklarla sürekli iletişim hâlinde olmayı (Akyüz, 1995a: 154) hedeflemektedir. Sosyal değil ferdiyetçi bir sanat anlayışını benimsediğini bildiren Fecr-i Âtî'nin yayınladığı bu beyannamenin altında, Ahmet Hâşim, Celâl Sahir, Refik Hâlit, Yakup Kadri, Köprülüzâde Mehmet Fuad, Şehabettin Süleyman, Ali Cânib gibi isimler vardır. Döneminin edebî çevrelerinde Servet-i Fünun'dan farklı bulunmayan ve dil ve üslûb bakımından tabii olmamakla eleştirilen Fecr-i Âtî 1912 yılında dağıldıysa da bu grubun içinden *Genç Kalemler* saflarına, Millî edebiyat akımına katılarak; ya da Ahmet Hâşim gibi şahsî sanat anlayışları doğrultusunda eser vererek (Akyüz, 1995a: 155) edebiyat evrenine katkı sunan edebiyatçılar çıkmıştır.

Yahya Kemal 1935 yılında gerçekleştirdiği bir mülâkatta, Fecr-i Âtî edebiyâtını şiirin yetkin olmayan genç edebiyatçıların elinde tavsamaya başladığı bir dönem olarak anar. Mülâkatta, edebiyâtın o günkü durumunu nasıl bulduğu yolundaki soruya: "[...] güzel istidatların belirmiş olmasına rağmen her yerde işitilen söz budur: 'Edebî seviye düştü, edebiyat yok!' Acabâ bu nereden geliyor? Vâkıâ biz edebiyâtın eski şerefini çok kaybettiği bir devirde doğduk. Şiir, 1908 Meşrûtiyetinden sonra, fazla toy gençlerin yaygarasıyle, lâübâlî bir hüviyet aldı. Bir nesil evvelki alafranga şâirlerin bile bunlara göre ciddî oldukları anlaşıldı. Son yirmi seneye ancak bir neslin şiiri sığabilirken, birbiri arkasından, dâima bir evvelkinin iflâsını haykıran genç zümreleri gürültüleriyle birçok zevk sâhiplerine kesel verdiler. Genç şâir unvânı bir istihzâ klişesi oldu. Bizde henüz devrini ikmâl etmemiş ve tam eserini henüz vermemiş bazı nâdir değerlilerin iflâsını ikide birde ilân etmiş olan bu gençler, gāyet gariptir ki, Mallarme'yi ve Paul Valery'yi son meş'aleler olarak öne sürerler. Bir an düşünmezler ki şiir, Avrupa'da, bizde olduğu gibi,

çok çabuk geçer bir modaya tâbi olsaydı bundan 47 sene evvel ölmüş olan Mallarme bugün moda olur muydu? Paul Valery ise bu sene altmış altı yaşındadır ve çok müessir bir mevkîdedir, bize göre ihtiyar değil mi? (ED: 253)" Yanıtını verir ve Türk edebiyatında, şiir, nesir ve diğer edebî sanatlar bakımından "yalnız bir gençler sâhası" oluşunu olumsuzlar. Yahya Kemal: "Edebî sanatları olgun kafalar ve rûhlar yaratabilir [ve] virtuoselar [usta sanatkârlar] nâdir gelirler. Olgunluk fikrimce esastır. Gerçi bizde de şiirin, nesrin ve fikrin yeniden kuvvetli bir doğu idrâk edebilmesi için çok kültüre ihtiyaç vardır." Der. Yahya Kemal, Fecr-i Âtî'den itibâren tavsadığını düşündüğü edebiyatın o günkü hâlinden haylî şikâyetçidir; hatta "farzımuhâl", bu edebiyatın olduğu gibi tavsiye edilip, "[...] şiir, tiyatro, roman, târih hâsılı nesrin bütün nevileri" yalnızca edebî eserleriyle belli bir değer ortaya koymuş, yaşını almış olgun edebiyatçılar tarafından yazılmaya başlansa, okuyan ve yazan "sınıf"lar, "Avrupa'da görüldüğü gibi kat'i olarak ayrılsa" "yazı âlemi bir Sormagir Mahallesi hâlinden çıkıp da bir elit kadrosu olsa, eminim ki edebiyâtımız, bugün bile başka olurdu." (ED: 253- 254) Der. Edebî seviyenin yükseltilmesi için ise, şiirde ve edebiyatın her alanında "kemiyetten keyfiyete dönme[yi]"; "alafranga snobizminin" yarattığı kusur ve eksikliklerden arınıp, şiir ve nesirde Avrupa anlayışını kavrayıp benimsemek gerektiğini, yabancılara: "Türklerin kendilerini aksettiren edebiyatları vardır." dedirtecek biçimde "kendi ırkımızın ve iklimimizin" (ED: 255) edebiyatını ortaya koymayı önerir.

Beyatlı, Fecr-i Âtî topluluğu içinde bulunan şahsiyetler için özel olarak kayda değer bir yorum getirmemişse de 1905-1908 yılları arasında kaleme aldığı Şi'r-i Kamer serisi (Piyâle) ile dikkatleri üzerine çeken (Akyüz, 1995a: 157); Fecr-i Âtî'ye ilk giren şairlerden biri olan ve topluluğun dağılmasından sonra herhangi bir gruba katılmayarak şahsî edebî çizgisini sürdüren **Ahmet Hâşim** ile doğrudan ve dolaylı ilişki içinde olmuş ve hakkında yorumda bulunmuştur. Hâşim'in şiiri sosyal meselelerin incelenme yeri olarak görmemesi, kelimelerin şiire anlam değerinden çok musiki değeriyle girdiğini;

konunun "terennüm" için vesile olduğunu; doğduğu yerin şuur–altı olması bakımından şiirde anlam açıklığının aranmaması gerektiği yolundaki görüşleri dikkat çekmekte ve onu teorik olarak sembolizme yaklaştırmaktadır. Ahmet Hâşim'in şiirlerinde, gözesinin sembolizm akımı olduğu iddia edilemeyecek olmakla birlikte, sembolizme özgü en belirgin yön, şiirde kelimelerin ses âhengine; musikiye verilen değerdir. Hem Hâşim'in şiirlerine lirik bir tabiat kazandıran bu yön; hem de onun, şiiri toplumsal meseleleri açımlama yeri olarak görmeyişi, şiirini Yahya Kemal'in şiir görüşüne yaklaştırmaktadır.

Yahya Kemal, 1912 yılında Paris'ten dönüşünde, şiir üzerine görüşlerini Tevfik Fikret ve Cenap Şehabettin'e anlattığını; Fikret'in onu onaylamakla birlikte anlamadığını söyler. Cenap için ise: "Servet-i Fünun'cuların en alafrangası olan Cenap şiirden hiç mi hiç anlamazdı. Bir kaç defa konuştuk, fakat zihni ve zevki Fransız şiirininn adilerine saplanmıştı" (Tanyol, 1985: 177) Der. Ahmet Hâşim ile görüşmelerinde ise, "derdini anlatacak adamı bulduğu[nu] an[lar.]" Yahya Kemal, Hâşim'in kendisine "Şiir işte bu senin söylediğindir, bu akşam gözüm açıldı," der ve Hâşim'in şiir görüşünü anlattığı 'Piyale Mukaddimesi'nin bu görüşmenin etkisiyle yazıldığını söyler. Yahya Kemal'e göre Ahmet Hâşim, "ille de ayrı bir şey söylemiş olmak için sembolistleri kendisine kalkan edin[miş]" (Tanyol, 1985: 178)'tir.

Her ne kadar Yahya Kemal Paris'ten "bir kaç mısra ve muhtelif şiir projeleriyle" döndüğünde, "Ahmet Hâşim, *Şi'r-i Kamer*'leri ve *Yollar, Zulmet, O Belde* gibi bir nesli derinden etkileyen serbest müstezatlarını yayımlamış şöhretli bir şair" (Ayvazoğlu: 16) olsa da; Yahya Kemal'in Hâşim'in şiirini yetkin bulmadığı da açıktır. Beyatlı: "İyi şairdir, beni iyi anlamıştır. Fakat Türkçe'yi sonradan öğrendiği için şiir dili bozuktur." dediği Hâşim'in bazı şiirlerini de dostlarıyla konuşmaları sırasında tashih eder. Örneğin *Piyale* kitabında bulunan bir şiirinden:

"Zannetme ki ne güldür ne de lâle
Ateş doludur tutma yanarsın

Karşında şu gülgûn piyâle”

Mısralarındaki “Türkçe yanlışları” ve “gereksiz” kelimeleri düzelterek mısraları:

“Zannetme ne güldür ne de lâle
Ateş doludur tutma yanarsın
Karşında gül renkli piyâle” (Tanyol, 1985:184-185) Biçimine getirir.

Bununla birlikte Yahya Kemal -çalışmamızın ‘Kâfiye’ başlığı altında ele almış olduğumuz gibi- Türk şiirinde kâfiyenin, “basmakalıp bir Şark imlâsının arkasından, Türk’ün öz seslerini aramağa doğru bir hareket” olarak ‘kulak için kâfiye’ biçimine evrildiğini; işte bu yeni kâfiyenin ise “Ahmet Hâşim’in müstezatlı manzûmelerinde kulağın heyecanla beklediği bir tınnet” hâline geldiğini söyler (ED: 130-131); Ayrıca Yahya Kemal’e göre Hâşim, redif ve kâfiyenin mekanik ritmine düşmemekte; bu öğeleri “ancak kulağa bir mûsıkî tınneti verecek tertipte serp[mekte]” (ED:136)’dir. Bu anlamda Beyatlı, Ahmet Hâşim’in şiirinde ahenkli bir söyleyiş kurmuş olduğunu da dile getirmiş olmaktadır.

1.4.3.3. Nev-Yunânîlik

Yahya Kemal’in şiir görüşünde yer alan; şiir dilini oluşturma sürecinin anlamlı basamaklarından biri de Nev-yunânîlik anlayışıdır. Yahya Kemal’in bu sanatsal eğilimi 1907 yılında Paris’te Jose Maria de Heredia’nın sonelerini okuduğu ve klasiklere bağlı kalan bu şairin şiirindeki eskimeyen özü araştırdığı zamana dayanmaktadır. Yahya Kemal, “çok gecikmiş, klâsik bir sanatkâr” olarak gördüğü Jose Maria de Heredia için: “Avrupa’nın klâsikleri ve romantikleri ne vücûda getirmişse onda sıkı bir inbikten geçirilmiş hâldeydi” Der. Beyatlı, Heredia yoluyla, eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini almış; şiirini üzerine kurmak istediği yeni Türkçe’nin tıpkı eski Yunan ve Latin şiirinde olduğu gibi duru, çetrefilsiz ve akıcı, şairin deyişiyle, “beyaz lisan” gibi bir dil olduğuna karar vermiştir. Beyatlı’ya göre, eski şiirimizin ‘mısra-ı berceste’leri de böyle bir temel

ilke üzerine kurulmuştur. Böylece Yahya Kemal, "Yeni Türkçeyi, eski Latin ve Yunan şiirinin tâ yanı başında görmeğe başla[r ve] asıl Türkçe [gözüne] Sophokles'in Yunancası ve Tacite'in Latincesi gibi saf görünü[r]." (H:110) Yahya Kemal'e göre Akdeniz havzası medeniyetinin dillerinden olan Türkçe, aynı havzanın diğer dilleri gibi, eski Yunan ve Latin şiirine uzanmaktadır. Bu yaklaşım İstanbul'a dönüşünde, 1912-1914 yılları arasında Yakup Kadri [Karaosmanoğlu] ile geliştirmeye çalışacağı Akdeniz Medeniyeti Havzası (Bahr-i sefîd havza-i medeniyeti) edebiyatının temelini atar. Gerçi daha sonra şair, Türk kültür ve medeniyetinin kimliğini Anadolu'da, Osmanlı Devleti'nin hâkimiyeti altında bulduğunu; Modern batı şiirinin iyi örneklerinin klasiklere dayandığını; bizim de kendi klasiğimiz olan Divan şiirinden beslenmemiz gerektiğini öngörür ve bu yönde Osmanlı Türkçesine dayalı şiirlerini kaleme alır. Daha önce Yahya Kemal'in edebî hayatını kaleme alırken belirttiğimiz gibi, şair bu yaklaşımını devrim niteliğindeki bir varoluş hamlesiyle ulus devlet olarak kurulan yeni Türk Cumhuriyeti'nin, siyasi bir erk olarak Osmanlı Devleti'ni ve ümmet toplum yapısını simgeleyebilecek her türlü kültürel öğeyi yadsımasına ve bu dolayımda divan şiirinin modern şiirin kaynaklarından biri olarak yeni Türk aydınları tarafından benimsenmemesine rağmen; modern şiiri klasik içinden kavramayı yeğler.

Yahya Kemal, İstanbul'a döndükten sonra, Lâtin ve eski Yunan edebiyatlarının yeni Türk edebiyatı için bir model olabileceğini düşünen Yakup Kadri (Karaosmanoğlu) ile tanışmış; Nev-Yunânîlik üzerine fikir alış-verişinde bulunan iki edebiyatçı, "yeni bir çığır açmaya heveslen[mişler]" (ED: 20)'dir. Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hatıralarında yer aldığı biçimiyle Yahya Kemal'e göre Türk milleti Asyalı ya da Doğulu değil; Akdenizlidir. Akdeniz ise medeniyetin beşiği olarak "bütün insanî değerlerin eritilip süzüldüğü bir pota"dır. Batılılar tarafından Yunanlılara mâl edilen "fikir, sanat ve medeniyet unsurlarında, Mısırlılar başta olmak üzere, Akdeniz kıyılarına yerleşmiş bütün milliyetlerin payı vardır." şair, "Hâlâ Acem mukallitliğinden kendini kurtaramayan

Osmanlı şiirine yeni bir istikamet ve yeni bir ideal vermek lüzumundan söz aç[ar].” (Kahraman, 2013: 143-145). Yahya Kemal’e göre Avrupa’da eski Yunan ve Latin kültür ve edebiyatları, neo-klasik bir anlayışla modernize edilmiş; bu yolla modern bir edebiyat doğmuştur. Akdeniz havzası medeniyetlerinden biri olarak biz de eski Yunan’ın vârisiyizdir ve modern edebiyatı bu temelle oluşturmamız mümkündür. Bu anlamda eski Yunan ya da Helenistik kültür ve medeniyette, Akdeniz kıyılarına yerleşmiş bütün kavimlerin payı vardır. Eflâtun’un “Akdeniz’in etrafında, bir havuzun kenarlarındaki kurbağalara” benzettiği tüm bu kavimlere “medenîler”denilir (Ayvazoğlu, 1985: 28) Medenîler hem Helenistik kültürün vârisi hem de bugünkü gelişmiş medeniyetin sahibidirler.

Yahya Kemal daha sonraki yıllarda, Nev-Yunânilik dönemini anlatırken, o sırada modern Türk edebiyatının Avrupa’ya yöneldiğini; ancak Fransızların son şiiri ve son nesrini örnek aldığını; bu yaklaşımın modern bir edebiyatın oluşturulmasında yetersiz kaldığını; Avrupa’yı anlamak için coğrafî ve medenî değerler açısından vârisi olduğumuz Yunan’a dönmek gerektiğini düşündüğünü bu yolda Yakup Kadri ile uzlaştıklarını aktarmıştır (Gariper 2008: 116 akt. Yücel 1957: 255-256).

Böylece Yahya Kemal hem Akdeniz havzası medeniyetine dâhil oluşumuz; hem de Heredia ve Moreas’ın yarattığı çağrışımlarla, köklerimizde yattığını düşündüğü Greko-Latin’e yönelmiş ve bu doğrultuda Yakup Kadri ile ‘Havza’ adlı bir dergi çıkarmayı planlamıştır. Yahya Kemal’e göre bu yolla Acem’in süslü, çetrefilli edebî söyleminden; Yunan’ın “sobre ve beyaz lisanına, sağlam ve oturaklı cümlesine” geçilecektir. İki şair, *Havza* dergisini birlikte çıkarmak için görüşlerini Tevfik Fikret’in önerisiyle, Rıza Tevfik ve Cenap Şahabettin’e açan iki şair umduklarını bulamamışlardır. Yahya Kemal, bu görüşmenin sonunda Yakup Kadri’nin: “Bizim yıkmak istediğimiz zevk ve fikirler işte bunların zevki ve fikirleridir, hâlbuki onlarla anlaşmağa gelmişiz!” biçimindeki sözlerini aktarır (SEP: 10). Bundan sonra *Havza* dergisi hayata geçirilmez;

fakat şair fikirlerini *Peyam*'ın edebî ekinde dillendirmiştir. Yahya Kemal'in Nev-Yunânîlik temelinde 1914 yılında yazdığı "Çamlar Altında Musahabe" serisi Süleyman Sadi imzasıyla bu edebî ekte çıkmıştır. Bu yazılarda mitolojik/hayâlî bir atmosfer içinde resmedilen İstanbul, Helenistik bir kisvede görünür. Yahya Kemal "Sicilya Kızları", "Bergama Heykeltıraşları" ve yarım kalmış olan "Biblos Kadınları" adlı şiirlerini de aynı anlayış dairesinde kaleme almıştır. Mehmed Tevfik Paşa'nın *Esâtîr-i Yunaniyan* (1913) adlı eseri üzerine yine *Peyam*'da çıkan 13 Nisan 1914 tarihli "Bir Kitâb-ı Esâtîr" adlı yazısı ise Nev-Yunanîlik görüşünün bildirisi olarak kabûl edilebilir. Yahya Kemal yazısında, atalarımızın Asya medeniyetine bağlı kaldıklarını; insanlık tarihinin doğduğu yerin ise aslında bizim de mensûbu bulunduğumuz Akdeniz havzası olduğunu söyler. Bu havzada gelişen medeniyetin temelinde Helenistik kültür vardır; Yunan mitolojisi ise destan, trajedi ve şiiri doğuran ve besleyen temel kaynaklardandır.

Yahya Kemal ve Yakup Kadri'nin öne sürdüğü bu bakış açısı, dönemin edebî çevrelerinde hızlı bir tepkiye neden olmuştur. Bu edebî eğilim, Tevfik Fikret ve Ziya Gökalp tarafından olumlansa da Millî edebiyatçılar tarafından ağır biçimde eleştirilir. Ömer Seyfettin, *Tanin* gazetesinde "Boykotaj Düşmanı" adlı hikâyesinde (30 Mayıs 1914) Yahya Kemal ve Yakup Kadri'yi Yunan donanmasına iane toplamakla suçlayıp hicvetmiştir. 1919 yılında bir başka yazısında ise "Sanatın sırrı Yunan- Latin klasikleridir. Sadelik, saflık, samimîlik, vuzuh bu büyük eserlerde esastır. (...) mukaddes bir kitap gibi Homer[ors'un *İlyada ve Odesa*'sını] okumalısınız." (Gariper, 2008: 123) biçimindeki sözleriyle Yahya Kemal'in askerî/siyasal bağlam içerisinden değil; edebî/kültürel bağlam içerisinden okunması gereken Nev-Yunânîlik anlayışına hak verir gibidir. Yahya Kemal, az zaman sonra Nev-Yunânîlik görüşünü –belli başlı bir açıklama yazısı yayınlamaksızın- terkeder. *Peyam* gazetesinin 22 Temmuz 1914 tarihinde kapatılması, şairin "sessizliğe gömülmesi" için vesile olurken; kendi ifâdesi ile "gençlik harareti ile" girdiği bu yoldan I. Dünya Savaşı'nın millî ve yerli bir duruşu gerektiren ortamı içinde uzaklaşmıştır. Şair

Eski Yunan ve Latin edebiyatlarından "sobre ve beyaz lisan" ile "sağlam ve oturaklı cümle" oluşturmak fikrini damıtır. Eski Yunan atmosferini yaşatan içerikten ise tamamen sıyrılıp; Osmanlı Devleti'nin görkemli safhaları ile Divan şiirine, modern şiiri besleyecek kurucu kaynaklar olarak yönelir.

1.4.3.4. Millî Şiir

Paris yıllarında, Yunan ve Latin şiirinin dilini Heredia'nın şiirinden yola çıkarak keşfeden ve Avrupa edebiyatını temellendiren bu klasik şiirin dilini, 'beyaz lisan' olarak adlandırıp bizim klasik edebiyatımızdaki mısra-ı bercestelerdeki dile benzeten Yahya Kemal, Nev-Yunanilik denemesini bir kenara bıraktıktan sonra musiki cümlesini mısra hâline getiren, mısrada kendisini derûnî âhenk ile hissettiren 'asıl Türkçe'yi, Divan şiirinde ve bu şiiri olgunlaştıran Osmanlı yüzyıllarında bulmuştur. Yahya Kemal modern bir edebiyatı, moderni kurgulamaya yönelik bir yöntem olarak 'klasiklerden beslenme yoluyla' oluşturmaya yönelmiş; bu doğrultuda Osmanlı tarih ve kültüründen onun edebî birikiminden yararlanmayı seçmiştir. Bu bakımdan klasikten beslenerek moderni oluşturma düşüncesinde helenistik kültür ve edebiyat birikiminden yararlanma fikri, klasiklerden yararlanma ana fikri altındadır ve tıpkı bir patika gibi Yahya Kemal'i Türk tarih ve edebiyatına yöneltmiştir. Yahya Kemal'in bu yöneliminin basamaklarını 'Edebiyat ve Sanat Hayatı' ana başlığının altında, 'Modern Şiiri Kurgulamada Türk Tarihine ve Klasik Edebiyatın Olanaklarına Yönelişi' ve 'Millî ve Klasik Değerlere Yönelmiş Bir Şair; Türkçü Bir Mütefekkir Olarak Yahya Kemal' alt başlıklarının altında incelemiş bulunmaktayız.

Yahya Kemal'in 1918 yılında*Yeni Mecmua*'da*Bulunmuş Sayfalar*adı altında yayınladığı 'Bir Sâki', 'Mahurdan Gazel', 'Şerefâbâd', 'Telâki', 'Abdülhak Hâmid'e Gazel' gibi ilk şiirlerine (Kahraman, 2013: 180; Uysal 2009: 24) bakıldığında bunların klasik şiir geleneğine ve estetiğine atıfta bulunduğu, görülmektedir. Yahya Kemal Divan

şairlerinin kimi şiir ve mısralarında bulduğu 'nağme'yi; veznin mekanik ritmini örterek şiirde derûnî ahengi uyandırabilecek 'beyaz bir lisan' ile; yapma ya da unutulmuş kelimelerden arınmış, şiirin dokusuna uygun, duru bir Türkçe ile yazmaya koyulur. Bu bakımdan Yahya Kemal için millî şiir, klasik şiirimizin yüzyıllar içinde incelmiş estetik dilsel duyuşundan yararlanan, ona modern şiir içinde hayat veren, " 'Bâkî'de, Nef'î'de, Nâilî'de, Nedîm'de, Galip'te esâs olan nağme'yi Türk şiirinde tekrar kuran" (Tanpınar, 1998: 310) bir şiir olmalıdır. Diğer deyişle Yahya Kemal için millî şiir, güncel siyaseti, ülkenin içinde bulunduğu durumu doğrudan konu alması gereken değil; o milletin edebiyatının ulaştığı en üst estetik değeri ve şiir anlayışını modernize edebilen; ondan beslenerek yeni formlar üretebilen bir şiir olmalıdır. Yahya Kemal'in: "Biz istedik ki şair, ressam, mütefekkir, hakkâk, nakkaş hepsi milletin yaptığı Türk güzelliği ve ikliminden yapsınlar. 7-8 yüz senelik bir kök var. Bizim vatanda bundan mülhem olsunlar. Bu güzellikleri mass edip kendileri bir şey yapsınlar." (Ünver, 1980: 57) biçimindeki sözleri şiirin millîliği üzerine düşüncesini yansıtması bakımından önemlidir.

Bu bakımdan Yahya Kemal, Millî Mücâdele yıllarında güncel siyasî, askerî süreçleri şiirinde konu etmez; ancak örneğin 1915 yılında Çanakkale Savaşı sırasında Kızılay Hastanesi olarak kullanılan Galatasaray Lisesi'nde Türk aydınlarının, sağlık çalışanlarının, üniversite öğrencilerinin ve İstanbul'un uzak semtlerinden kendisini dinlemeye gelen değişik sosyal çevrelerden insanların morallerini yükseltecek konuşmalar yapar (Kahraman, 2013: 170-171 akt. Kandemir 1958: 404-406.); Türk Ocağı'nda konferanslar verir, 1921'de *İleri* gazetesinde yoğun bir biçimde siyasî makaleler yazar, *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinin başyazarlığını üstlenir, aydın kimliğiyle millî mücâdeleyi konferans ve yazılarıyla destekler. Millî Mücâdele yıllarında ve sonrasında uzanan süreçte, şiirlerinde ise Osmanlı Devleti'nin görkemli yıllarını, zaferle sonuçlanmış önemli seferleri konu aldığı gibi; klasik şiir geleneğinin estetik duyuşunu arayıp güncel şiir yapısı içinde duyumsamaya, işlemeye çalışmıştır. Dolayısıyla Yahya

Kemal, en şiddetli sosyal, siyasal çalkalanmalar içinde dahi şiir sanatına estet gözüyle bakmış; güncel meselelerin tahlilini nesir sahasına bırakmıştır. O, millî şiiri de böyle bir bağlam içerisinden görür.

Yahya Kemal, şiirin milliliğini, klasik olandan yararlanma, tarihsel birikimden çok yönlü olarak beslenme gibi özelliklerle ölçer. Bu anlamda o, milletin tarihsel serüveninde 'mâzî'yi geçmişe intikâl etmiş, kapanmış bir evre olarak görmez ve "Mazi yoktur, bir imtidat var. Devamlılığı koruyalım. Kesilmeyelim. Kesilirsek biz olmayız." Der. Yahya Kemal'in Türk Ocağı'ndaki konuşmalarına katılan Abdülhak Şinasi Hisar'ın: "Yahya Kemal her mısraını bir pirinç tanesine bir fâtiha yazar gibi [...] hazırlıyor ve bir şiire malâyâni şeyler değil, hakikî bir klasik, bir millî kültüre lâyık en ince ve olgun fikirleri ve ahenkleri duyurmak azmiyle bu şiirin en yüksek nümunelerinden ibdâ etmek istiyordu. [...]" (Hisar, 1979: 179) biçimindeki sözleri de bu bağlamda anlamlıdır. Yahya Kemal'in millî şiiri, millî konuları işleyen şiir değil; milletin özgün edebî, şiirsel estetiğinin yansıdığı şiir olarak gördüğü ve şiirini bu doğrultuda yapılandırmaya çalıştığı açıktır. Fuad Bayramoğlu'nun aktardığı bir anı, Yahya Kemal'in 'millî şiir'in nasıl olması gerektiğine yönelik bu görüşüne ışık tutmaktadır. Buna göre, Yahya Kemal bir sohbet sırasında Mehmet Emin Yurdakul'un: "Ben bir Türküm dinim cinsim uludur" mısrasına sözü getirir ve: "Şiirde ben Türküm böyle denmez!" dedikten sonra Nedim'in:

Eyvâh o üç çifte kayık aldı karârım
Şarkı okuyup geçti bir âfet var içinde

Beytini okuyup "Ben Türküm böyle denir işte!" diye ekler. (Ayvazoğlu, 2013: 354) Yahya Kemal'in bir başka yazısında yer alan: " 'Millî şiir' unvânını alan ve iflâs eden şiirin iflâsının sebebi Ziya Gökalp'in şiirimizden olmaması idi; şiirimizi elinde bir âlim reçetesi olarak ıslâh etmesiydi. Tilmizleri zâten adam değildiler; kabâhat onlara âit olamaz." (SEP: 24) biçimindeki sözleri, millî şiirin gerçekte nasıl olması gerektiği

yolundaki görüşleri ışığında okunmalıdır. Bu bağlamda Yahya Kemal, gerçek anlamda millî şiir ve şairin, milliyetçi bir fikri nesirde olduğu gibi ilân edip açıklamasını değil; ait olduğu kültürü duyumsamasını, bu duyuşu özgün ve yerli tarzda deyiş hâline getirebilmesini, duru bir Türkçe ile şiirselleştirebilmesini, klasik şiir birikiminden çok yönlü olarak yararlanılarak yapılandırılmasını ölçüt almaktadır.

1.4.3.5. Cumhuriyet Dönemi Şairleri Üzerine

Adile Ayda, 1951 yılının Kasım ayında, Paris'te Yahya Kemal ile görüşmelerinde, "Türkiye'deki fikir ve kültür durumu"ndan bahsettiklerini ve şairin, "yeni edebî muhitlerde anlaşılamadığından şikâyet ettiğini" aktarır. Ayda, Yahya Kemal'in bu düşüncesini "hayretle" karşıladığını söyler ve: "Bir Mehmet Emin'in, hattâ bir Orhan Veli'nin böyle bir şey söylemesine aklım yatabilirdi. Fakat Yahya Kemal'i münevverin anlamayıp halkın anlaması! Bu fikir bana pek yabancı geliyordu." (Ayda, 1962: 35) Der. Yahya Kemal'in yeni Türk şiirini dokuyan edebî atmosfere ilişkin bu yakınışı elbette onun yeni Türk şiirine ilişkin görüş ve anlayışına, genç şairlerin yolunda ne gibi engeller gördüğüne de ışık tutmaktaydı; ancak şairin bu doğrultudaki görüşünü anlamak/çözümleyebilmek için edebiyat çevresindeki bazı gelişmeleri genel hatlarıyla incelemek kaçınılmaz görünmektedir.

Yahya Kemal'in o yıllarda, bazısı doğrudan doğruya siyâsî bir gözden düşürme çabasıyla, güdümlü olarak gerçekleştirildiği anlaşılan eleştirilere uğramaktaydı. Şairin Ayda ile görüşmesinden iki yıl önce, Nihat Sami Banarlı ile bir konuşmasında, "İsmet Paşa'nın Nurullah Ataç'ı kendisi ve onun şiiri aleyhinde yazı yazmağa memur e[dişini]" anlatmıştır. Buna göre 1949 yılının aralık ayında gerçekleşen Dil Kurultayı'ndan sonra Yahya Kemal, Nurullah Ataç'ın kendisi hakkında "saygısız"ca bir yazı yazacağının haberini Avni Başman'dan alır. Nihat Sami Banarlı'nın aktarımıyla, Yahya Kemal'in anlatımı şu biçimdedir: "Dil Kurultayı'ndan sonra Ankara'da bir yemek verilmiş, bu

yemek esnâsında Ataç, Avni Başman'ın yanında oturuyormuş; ezile büzüle ona: 'Bugünlerde Yahya Kemal aleyhinde bir yazı yazmağa mecbûrum. (Bu mecbûriyet o sıralarda şiddetle benim aleyhimde bulunan İsmet Paşa'nın ona emri olmak mânâsındadır.) Fakat bu yazıyı *Ulus*'ta değil, az okunan *Ülkü*'de yazacağım ve 8 punto ile dizdireceğim ki kimse okumasın,' demiş. [...] Filhakîka az sonra *Ülkü*'de böyle bir yazı intişâr etti. Behçet Kemâl'in *Şadırvan*'da benim 'Çaldıran Seferi' şiirimi neşretmesi üzerine, Nurullah Ataç derhâl bir tenkîd yazısı yazdı. Vay efendim bu mâzîperestlikmiş. Çaldıran'ı sevmek onunla övünmek bir irticâ imiş. 'Süleymâniye'de Bayram Namazı' (Dikkat ediyor musun, 'Bayram Sabahı' değil!) henüz neşredilmemiş, fakat duyulmuştu; bu da bir irticâ imiş!" (Pekin, 1988: 280-281)

Yahya Kemal'in "münevverler"ce irticâ ile suçlanışı ilk değildir. Yıllar önce 23 Nisan 1922 tarihinde *Tasvîr-i Efkâr'*da yayınlanan ve "*Sebilürreşad* tarafından iktibas edilen" (Ayvazoğlu, 2013:43), düşmanın 9 Eylül 1922'de denize dökülmesinden hemen önceki süreçte, İslâmiyet'in millî kimliği canlandıran boyutunu vurguladığı 'Ezansız Semtler' adlı yazısı nedeniyle de "irticâ ile suçlan[mış]"; Yahya Kemal'in millî kimliğin kültürel yapı taşlarından biri olarak gördüğü İslamiyet'le ilişkisi ve hassasiyeti ideolojik yönüyle, tutarlı biçimde tahlîl edilememiştir.

Bu 'tahlîl edememe' sorunu, sonraki yıllarda değişik biçimlere evrilmiş; şairin, yeni Türk şiiri kanonu içinde –kimi zaman şiirlerinin konusu; kimi zaman dili, vezin ve biçim özellikleri itibâriyle- konumlandırılamamasına; şiirini sevmeyenler tarafından olduğu kadar; sevenler tarafından da doğru anlaşılamamasına neden olmuştur. Şair, Avrupa edebiyatının üstün ve zevk bakımından incelmiş güncel örneklerinin Avrupa klasiklerine, eski Yunan ve Latin edebiyatlarına dayanıyor olduğu saptamasında bulunur ve son tahlilde, bu deneyimi Türk edebiyatının olanakları içinde araştırmak üzere Divan şiirine yönelir. Bu yöneliş, onun Yeni Türk şiirini yapılandırmasında rol oynamış; edebî kimlik ve zevkinde Divan şiirinin incelmiş üslûba sahip mısra ve beyitleri belirleyici

olmuştur. Beyatlı'nın bir estet olarak yüzünü Divan şiirine dönmüş olması Cumhuriyet Dönemi Türk aydınları tarafından büyük oranda Osmanlı Devleti'ne dolayısıyla da – Yahya Kemal bir estet değil de ideologmuş gibi- evvelki siyasete özlemi ile yorumlanmış; Yahya Kemal'in şiirini benimseyenlerin pek çoğu ise kültürel arka planını tahlil etmeden ideolojik, nostaljik bir benimseyiş içinde olmuşlardır.

Behçet Kemal Çağlar'ın 1953 yılında yayınlanan bir yazısından aktarılan anekdot bu anlamda dikkat çekicidir. Yahya Kemal'i "İstanbul'un sekizinci tepesi" olarak adlandırıp yücelten; şairin 1933 yılında İstanbul'a dönüşünde, Atatürk'ün verdiği yemekte sofrada hazır bulunanlardan olan Behçet Kemal, Yahya Kemal'i "Atatürk ve Cumhuriyet şiirleri yazmadığı için eleştir[miş], bunu duyan Yahya Kemal, Çağlar'ın aktarmasına göre: "Bana Meclis'te Osmanlı şairi demişsin. Hayatımda uğradığım iftiralardan bu en insaflısı. Gel, bütün Türklüğü, iki şair, aramızda taksim edelim: Sen, Eti ve Sümer Behçet Kemal ol; ben de Selçuklu ve Osmanlı Yahya Kemal!" demiştir. Yahya Kemal, Paris'e bir Jön Türk olarak kaçtığında "bir avuç aşiretten bir koca devlet" çıkarmış; "barbar" millete mensûp olduğunu düşünmüş; bundan arınmak için batıya mutlaka uymak gerektiğine inanmış; ancak daha sonra, "Fransız'a" duyulan hayranlığın, "onun tarihi, sanatı, medeniyeti, yoğrulmuş ve şekillenmiş vatanı ve milleti"nden kaynaklandığını anlamıştır. Bu yolla Türk mimarisini, edebiyatını ve medeniyetini inceleyip Selçuk'u keşfeden; Jön Türk arkadaşlarına "Osmanlı Beyliği kurulmadan çok evvel, Anadolu'ya akın eden Türk boylarından" bahseden Yahya Kemal: "Paris'teki Türklerin ele başısı Ahmet Rıza Bey, benim bu telkinlerimi duyunca kızmış, beni çağırdı, azarladı. Yeni Osmanlılar beni 'Türk'tür' diye içlerine almadılar, yeni Türkler de 'Osmanlıdır' diye içlerine almıyorlar; benim hâlim ne olacak?" (Ayvazoğlu, 2013: 108 akt. Behçet Kemal Çağlar, 'Yahya Kemal'le Birkaç Saat', *Yirminci Asır*, 23 Temmuz 1953.) Der.

1950 yılında *Kaynak* dergisi tarafından gerçekleştirilip dört sayı devam eden, dönemin kırk şair ve yazarının katıldığı anket de soruları itibariyle dikkat çekicidir. "Yahya Kemal Türk devriminin şairi olabilir mi ve yurdumuza fayda sağlayabilir mi?", "Yahya Kemal'in Tanrılaştırılması edebiyatımız için faydalı mıdır, zararlı mıdır?" gibi cevap öneren soruların bulunduğu anket Yahya Kemal'e yönelik menfî yorumlara sahne olmuş; anketin sonunda Yahya Kemal ve şiiri için varılan sonuçlar, şairin inkılâplarla ilgilenmediği, halka ve memlekete faydalı olmadığı; ahbapları tarafından tanrılaştırıldığı ve bunun lüzûmsuzluğu, Yahya Kemal'in zamana intibak edemediği ve şekilci olduğu, (Ayvazoğlu, 2013: 558) biçiminde listelenmiştir.

Ankette, "Yahya Kemal Türk devriminin şairi olabilir mi?" biçimindeki soruya Orhan Veli ve Salah Birsel'in verdiği cevaplar dikkat çekicidir: Orhan Veli, "Devrimin şairi olmak sözünden birşey anlamıyorum. Bu sözü duyunca gözümün önüne Behçet Kemal gibi şairler geliyor." (Ayvazoğlu, 2013: 569) Der. Şiir anlayışları Yahya Kemal ile apaçık ayrılan Orhan Veli'nin şairi, şiirle kurduğu ilişki bakımından anladığı görülmektedir. Salah Birsel ise Orhan Veli'nin sorulan soruya yönelik bu üstü kapalı eleştirisini açımlar gibidir. Birsel: "Derginizin sanata gösterdiği saygıyı yakından bilmeseydim, bu sorunuzu cevapsız bırakmak yoluna gidecektim. Ama siz de sanata bağımsız bir varlık gözüyle bakmak istiyorsanız benim tarafımı tutmalı ve devrim şairi, ada şairi, halk şairi gibi deyimlerin sanat alanını başka bir alana bağlı sanan kişilerin uydurmaları olduğuna inanmalısınız." (Ayvazoğlu, 2013: 557) Der.

Yahya Kemal, şiirin sanatsal değere yönelik ölçütlerle değerlendirilmesini önemsemiştir. Ahmet Haşim'e yönelik bir eleştiriyi ele alışı bir açıyla Yeni Türk şiirinin nasıl olması/olmaması gerektiği yolundaki düşüncesine ışık tutarken; bir yandan da kendi şiirine yöneltilen benzer eleştirilere yanıttır. Cahit Tanyol ile aralarında geçen bir konuşmaya göre, Muzaffer Şerif'in, bir yazısında, Ahmet Haşim'i "sosyal konularla uğraşmamıştır diye" eleştirmesi üzerine Yahya Kemal "kim bu adam?" diye sormuş;

Tanyol, Şerif'in "üniversitede sosyal psikoloji Doçenti" olduğunu söyleyince "daha çok sinirlen[miş]" ve: "A efendim, bu adam niçin kendi işleriyle uğraşmıyor da anlamadığı şeylere burnunu sokuyor! Bir kahvenin bile tadını ancak tiryakisi bilir, bir üniversite hocası, hükümetten sorulacak şeyi ölmüş fukara bir şairden sormaya kalkarsa böyle bir adama ne denir. Hayır, hükümete çatamaz, çünkü onun polisi, jandarması vardır. Zavallı Haşim'in ne polisi var, ne jandarması..." (Tanyol, 1985: 57) Demiştir.

Yahya kemal'in Hâşim'in şiirine yönelik bu eleştiriye kayıtsız kalmamasının; eleştiri sahibinin daha önce *Adımlar* dergisinde Yahya Kemal'in şiirini de aynı gerekçelerle eleştirmesi olduğu anlaşılmaktadır. Cahit Tanyol'un aynı kitabında, bir başka yazıda bu ayrıntı verilir ve Yahya Kemal'in tepkisi ayrıntılandırılır. Buna göre Yahya Kemal'in: "[...] polisi jandarması olmayan ölmüş bir şairin yakasına yapışacaklarına halkın talaş ekmek yediği böyle bir dönemde, Park Otel'in yemeğini beğenmeyerek özel aşçısını beraber getiren Dışişleri Bakanına saldırsınlar." Biçimindeki sözleri aktarılmıştır (Tanyol, 1985: 182)

Cumhuriyet Dönemi Türk şiirinin toplumsal, siyasal, kültürel planda yaşanan büyük değişim ve dönüşümlere sahne olan bir tarihsel süreçte yapılandığı açıktır. Bu bakımdan şiirin diğer kültürel alanlarla birlikte toplumsal, siyasi durum ve oluşların, güncel ideolojik içeriklerin işlenmesi gereken bir edebî saha olarak görülmesi genel bir eğilim olagelmiştir. Özgün ve yaratıcı şair- duygu ve düşünceyi 'sesleten' şiir karşısında; birey diğer deyişle toplumunun organik bir uzantısı olarak şair ve 'anlatan/açıklayan' şiirin öncelendiği ve arandığı anlaşılmaktadır. Bu dolayımda, Türk aydınlarının – istisnâlara rağmen- edebîyatı kültür sahasının diğer dallarıyla birlikte belli bir tez etrafında görme yatkınlığı, Yahya Kemal'in 'fildişi kulede söylediği' şiirinin eleştirilmesine kapı açmaktaydı.

Bu ortamda Yahya Kemal'in şiirine ilişkin eleştiriler almaktan muztarip olmadığı söylenemez; fakat onun asıl dikkatinin edebî ortamın bu genel havasının Yeni Türk

şiirinin gelişmesine etkisi ve genç şairlerin durumuna yöneldiği de görülmektedir. Buna göre Yahya Kemal genç şairlerin başarısının önünde iki belirgin neden görür: "Gençler, yeni zamanlarda iki kayaya çarptı. Birisi devlet şairi veyâ nâsiri olmak. Birine yaranmak isteyince sanat ölür. Binaenaleyh o yolu tutanlar kaybolurlar. [Genç şairlerin çarptığı] öteki kaya, 'moda'dır. Bu daha tehlikeli bir darbe vurdu gençliğe. Çünkü moda, 'daima daha yeni' endişesine verdiğimiz addır. İnsanı garabete götüren de budur. Yeniyi aramada ifrat, hayret verecek garabetler yapılmasına sebep olur. Hâlbuki genç sanatkârların arayacakları ilk ve son şey bu çeşnidir." (Ayvazoğlu, 2013: 571) Der. Bu anlamda Yahya Kemal, genç Türk şairlerinin dikkatini "milletlerinin kültür ve medeniyet üretme kabiliyetlerine" çekmektedir. Zira: "Türk milleti, tarihi çok eski olan bir millettir. Yüzyıllar boyu akıp gelen tarihleri içinde çok derin ve güzel bir Türk halk edebiyatı ürettiği gibi yüksek seviyeli, estetik derinliği olan bir Divan edebiyatı da üretmiştir." (Çetin, 2013a: 43) Dolayısıyla şair, Yeni şairleri önce edebî tarihlerinden gelen estetik değerleri anlamaya ve ondan beslenerek çağdaş şiiri oluşturmaya; bu yolla hayranlık uyandıran mutedil bir şiire davet eder.

Şair, Süheyl Ünver ile gerçekleştirdiği bir görüşmesinde ise: "Bir şiir, okuyucusunu kendisine hayran bırakmalı, hayretlere sokmamalı. Yeniler hayret uyandırıcı. Halbuki hayret çabuk geçer, hayranlık ise uzun müddet devam eder. Genç şairler hayret ettirmek yolunu tutmamalıdır. Zira şiirin gayesi hayret ettirmek değildir." (Ünver, 1980: 45) Der.

Bununla birlikte Yahya Kemal, Cumhuriyet Dönemi'nin yeni şairlerinin 'gerçek' şiirin ne olup ne olmadığına dair kavrayışlarını olumlu bulur. Cahit Tanyol'un aktarımına göre, İkinci Dünya Savaşı yıllarında ve sonrasında etkin olan şiir kuşağını, Orhan Veli, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Abidin Dino, Necati Cumalı, Sabahattin Eyüboğlu, Oktay Rifat, Melih Cevdet ve Nazım Hikmet gibi şairleri işaret ederek: "Sizin kuşakta hayran olduğum bir taraf var. Benim yıllarca çabalayıp bir türlü anlatamadığım şiiri senin kuşak kolayca

anladı. Orhan Veli'den Cahit Sıtkı'ya dek hemen bütün kuşak şiirin hakikisiyle sahtesini ayırmakta birleşiyor. Ben Paris'ten döndüğüm zaman şiirin ne olduğunu, kendi çağdaşlarıma, benden önceki ve sonraki kuşaklara anlatmak için hayli uğraştım. (...) Servet-i Fünûncular, Baudelaire'den, Verlaine'den sözederlerdi; ama şiirlerini bilmez ve anlamazlardı. Oysa sizin kuşak, bu şairleri edebiyatımızda bir tür ulusal zevk kılavuzu yaptı." (Tanyol, 1985: 57) Demiştir. Şairin bu sözleri Orhan Veli (Kanık)'a yönelik bir gönderim de içermektedir. Zira Orhan Veli'nin ilk dönem şiirlerinde, etkilendiği isimlerin arasında Baudelaire, Verlaine, Rimbaud gibi Fransız şairlerin bulunduğu bilinmektedir (Bezirci, 1991: 133). Şair, Oktay Rifat'a yazdığı bir mektupta, "Yakası açılmamış bir nazımdan ve hiç işitilmemiş bir dilden şiirleri aldım. Zaten bazılarını mecmualarda çıktıkları günden beri vird-i zeban etmiştim (...)" der ve Orhan Veli'ye mektup göndermek istediğini de söyler. Mektubunu: "Teşekkürlerimi, hayranlığımın ifadesiyle sunar ve gözlerinizden öperim." sözleriyle bitiren şair, her ne kadar bazı yakınlarına Orhan Veli ve arkadaşlarına ait beğendiği şiirler olduğunu söylese ve özellikle de Orhan Veli'ye olan beğenisini dile getirse de kamuya karşı bu düşüncesini belli etmek ve *Garip* (1941) adlı kitapla beliren; daha sonra 1. Yeni olarak adlandırılacak olan şairlerin şiir anlayışını benimser gözükmek istemez. Örneğin; 17.11.1950 tarihinde Yahya Kemal'i ziyarete giden Cahit Tanyol, şu anısını aktarmıştır: "O gün ansızın ölen Orhan Veli'nin cenazesi kalkacaktı. Üstadı hazırlanırken buldum. 'İyi geldin Tanyol, Orhan'ın cenazesine gidelim' dedi. Tıraş olurken de hem üzüntüsünü anlatıyor hem de Orhan Veli'nin şiirindeki dil rahatlığından söz ediyordu. Türkçe'yi çok iyi kullandığını söylüyordu. Öğle namazına bir saat vardı. Birden fikir değiştirdi. [Fikrini değiştirmesinin sebebini] şöyle açıkladı: 'Bu gençlerin şiir anlayışı bizimkine muhalif. (...) Belki de gazeteler Yahya Kemal de cenazede vardı, diye yazarlar ve bu onların şiir anlayışı için reklam olabilir. Şiiri bizim anladığımız gibi anlayanların yolunu şaşırtabiliriz. Oysa biliyorsun ben bunların şiirine inanmıyorum. Şiir ne nükte ne de zihin oyunudur. Şiirin

tabiatı realitedir. Şiir mücerret mefhumlardan kaçar.' " (Tanyol, 1985: 174-175) Biçimindeki sözlerini yansıtır. Buna rağmen Yahya Kemal, özel görüşmelerinde Orhan Veli'nin bazı mısralarını okumakta ve onlardaki "söyleyiş güzelliğine" dikkati çekmektedir. Örneğin: Orhan Veli, ziyaretine gittiği ve evde bulamadığı Sabahattin Eyüboğlu'nun kapısına "Kapılar, pencereler savletime bîgâne/ Ses sedâ yok, bu değil sanki o devlethâne" beytini yazıp bırakır. Eyüboğlu, bu beyti Yahya Kemal'e okuyunca şairin: 'Vay yezit, vay!' deyip beyti tekrarladığını, Orhan Veli'nin o yıllarda "altından zor kalkılır rubai vezinleriyle yaptığı Hayyam çevirilerinin de üstâdı bir hayli şaşırttığını" dile getirmiştir. Bununla birlikte Yahya Kemal'e göre Orhan Veli ve çevresindeki pek çok genç şair, okurlarını hayrete düşürecek şeyler söylemek hevesindedirler; bu hayret duygusu zamanla, kaçınılmaz olarak, yerini usanca bırakacaktır. Yahya Kemal, bu şairlerin uyandırdığı ilgiyi şöyle açıklar: "Hani üç, dört yaşında çocuklar çıtır çıtır konuşurlar, bayılırsınız; zevkine varmak için iki büklüm olur, kulağınızı ağzına doğru uzatırsınız. Ama insaflı olmalı. Neslilller bu şiiri okuyacağız diye tam beş yüz sene böyle iki büklüm mü kalsınlar? Tarafsız konuşmak lâzımsa, bunlarda bir deyiş var, o kadar." Der. Sermet Sami Uysal, şairin Sait Faik için ise: "Çok şişirildi, Amerika'daki cemiyete üye oluşu eseri okunmadan olmuştur. Kendisini tanırdım, cahilin biri" dediğini ve "Genç nesle, bazı kötü niyetliler vezin bilmemek meziyettir, üslûpsuz yazmak meziyettir, dediler. Gençler de meğer biz ne meziyetli insanlarmışız da haberimiz yokmuş, diye sarıldılar kaleme. Hiçbirisinde sanat endişesi yok. Sonra gençler nasıl şiir yazılacağını bilmiyorlar." diye eklediğini de aktarır. Yahya Kemal, şiirin çeşitli boyutlarındaki serbestiyi 1935 yılında gerçekleştirilen bir mülâkatında: "Uzun zamandan beri bizde de, Avrupa'da olduğu gibi, kaaideler kalktı, şahsî ve serbest atılışlar moda oldu. Bunün iyi bir tarafı olduğu gibi, kötü netîceleri de oluyor. İyi tarafı şahsiyetlerin en fazla bir mikyasta husûsî zevkler ve görüşler getirmesidir. Kötü tarafı ise edebiyat böyle açık ve

kanunsuz bir sâha olunca o sâhaya herkesin girebilmesidir. Biz işte bu kötü neticeyi fazla hissetmiş olduk." (ED: 255) sözleriyle değerlendirir.

Yahya Kemal'in beğendiği şariler arasında Âsaf Halet Çelebi de bulunmaktadır. "Ömür adam" dediği Çelebi'nin Mevlâna'dan yaptığı tercümeleri beğenmiş ve bunları "bizde emsalsiz şeyler" (Ayvazoğlu, 2013: 569; 570 ve 571) diyerek övmüştür.

Yahya Kemal'in ilgilendiği şairlerden biri de Nazım Hikmet'tir. Nazım Hikmet'in 'güçlü' fakat 'eski' bir şair oluşunu vurgulayacak biçimde "Osmanlıların en usta şairi" diye adlandırdığı Yahya Kemal'in Nâzım Hikmet'e olan ilgisi, Müzehher Vâ-Nû'nün kaleminden: "Nâzım'ın şiirleriyle çok ilgilenirdi; her gelişinde sorardı: 'Nâzım'dan mektup var mı? Bizim oğlan ne yazmış, okuyun bakalım!' Sessizce dinlerdi şiirleri. Yepyeni bir tarz olarak çok beğendiğini söylerdi." (Ayvazoğlu, 2008: 353) biçimindedir.

Sermet Sami Uysal'ın aktarımı ise Müzehher Vâ-Nû'nun aktarımıyla örtüşmemektedir. Buna göre Yahya Kemal, kendisine şair olarak Nâzım Hikmet'i nasıl bulduğu yolundaki soruyu: "Nâzım Hikmet şair değildir. Şiiri hitabete benzer; yâhut da hitabetin ta kendisidir. Sonra şiir sâdece sanatın vâsıtası olmalıdır. Hâlbuki Nâzım Hikmet şiiri ideolojisine fedâ etmiştir. O kominforma mensup olduğu için sadece Ruslar'ın hizmetinde idi." (Uysal, 1972: 158) biçiminde yanıtlamıştır.

Yahya Kemal, Bahriye Mektebi'nde tarih hocalığını yaptığı Necip Fazıl (Kısakürek)'in ise kişiliğini beğenmez. Bu durumu, küçük bir değini ile şu biçimde aktarır: "Ortada arı şiiri savunan ve bu yeni akıma [Garipçiler/ 1. Yeni] karşı çıkan tek şair Necip Fazıl'dı. Onun da megalomanisi şiirin önünde yer almış bulunuyordu. Birisi [Yahya Kemal] merkez-i âlem; diğeri alabildiğine megaloman, bunların arasındaki ilişki ancak nefret olabilirdi ve öyleydi. Yahya Kemal Necip Fazıl'ın kişiliğine ve Nazım Hikmet'in şiiri politik ve ideolojik bir amaca sürüklemesine karşıydı." (Tanyol, 1985: 176) Der.

2. DİL GÖRÜŞLERİ

Yahya Kemal, "Dil bir realitedir, kural değildir. Ben realiteyi kabul ederim." Der ve ekler: "Ben evvelâ dili arayıp buldum, sonra şiir yazdım." (Ünver, 1980: 46) Şairin bu sözlerini birkaç yönüyle ele almak mümkündür:

Yahya Kemal'e göre dil, kendi gerçekliği ve tarihsel seyri içinde oluşur, insan kütlesinin konuştuğu herhangi bir dil, bir kural koyucunun kararı ile dönüştürülemez; o yine kendi akışı içinde gelişmesini sürdürür; dolayısıyla dil bir gerçekliktir, kural değildir. Bu bağlamda: "kelimeleri fertler yapmaz; cemiyet yapar." Millet kendi ikliminde benimsediği ve söyleyegeldiği kelimelerle düşünmekte ve o kelimeler yoluyla 'duymakta'dır. (Ünver, 1980: 46-49) Yahya Kemal dili "tekevvün" eden, oluşum hâlinde bulunan, "bizden hariç yaşayan" canlı bir organizma olarak görmektedir. O âdeta geçen zamanla taşımak ve atmak istediği kelime ve ifâdeler hakkında söz sahibidir. Örneğin zamanla Rumeli'den gelen "kaçan-haçan" kelimelerini atmış; "şu imdi" ifâdesini "şimdi"ye evirmiş, "ol", "şol" kelimeleri yerine "şu", "bu", kelimelerini almıştır. Bu canlılık kendi doğal süreci içerisinde sürmektedir. Söyleyiş özellikleri bakımından da Türkçe'nin temsiliyet gücünü elinde tutan "İstanbul şivesi", yine kendi doğal akışı içerisinde oluşmuş; dili yontmuştur. İstanbul şivesinin "millî oluşu"; millî bir dili temsil edişi ise onun "tabiatı ve inceliği"dir. İstanbul şivesi, Türkçe'nin hâkimi olduktan sonra, Rumeli ve Anadolu'ya yayılmıştır (Ünver, 1980: 89); doğal akışı içerisinde günlük dilde kullanılan tüm kelimeler millî özellik kazanırken; eski Türkçedeki bazı kelimeler de- "tengiz"- "deniz" gibi- "milletin yumuşattığı" ve o yolla benimseyip dilinin ve ifâde gücünün parçası hâline getirdiği biçimler kazanmıştır.

Yahya Kemal'in, çeşitli vesilelerle üzerinde durduğu ve üstü kapalı ya da açık olarak vurguladığı ana konu, dilin doğal akışı içerisinde kazandığı özelliklerinin korunması ve onun canlı bir organizma olduğunun unutulmaması gereğidir. Ziya Gökalp ile gerçekleştirdikleri bir fikir alış-verişinde Gökalp'in, dünyadaki Türklerin "Ulema ve

edipler isterse, mükemmel bir edebiyat yaparlarsa, bu ülkelerde oturan Türkler konuşurlar" biçimindeki yorumuna karşı: "Tarihte bu âna kadar âlimlerin, ediplerin ve şairlerin ittifak edip bir dil yaptıkları görülmez. Bunlar belki, milletlerin yaptığı lisanlardan âbideler yapmışlardır." der ve Türkçenin Anadoludaki tarihsel gelişiminde nasıl farklı dil ve kültürlerden, farklı kökenlere ait kelimeleri alıp kendi hançeresine uydurduğunu; ya da öylece benimsediğini, bu yolla kelimelerin millî bir dilin parçası olageldiklerini dillendirir. (Ünver, 1980: 89-91)

Yahya Kemal, konuşulan Türkiye Türkçesi'nin yolculuğunu Türklerin tarih ve coğrafyadaki yolculuğu üzerinden takip etmiştir. Buna göre Oğuz Türkleri 1071'den sonra Anadolu'ya ve Rumeli'ye geçmiş, İstanbul'u almış, Türkiye'yi vücuda getirmiş ve konuşulan Türkçe'yi Türklerin Anadolu'daki 800 yıllık gelişimiyle oluşturmuştur. (Ünver, 1980: 90-91) Bu süreçte Türkçe, bu coğrafyalarda bulunan toplulukların kelimelerini de özümsemiştir. Bu anlamda örneğin Rumca "İskele" kelimesini Türkçe olmadığı için yok soymak, "Malazgirt Türkünün İzmir'e gelmek hatırasını" yok saymak demektir. Dolayısıyla dil, olduğu hâliyle, milletin tarihsel yolculuğunun da bir yansıtıcısıdır. Bunun gibi Farsça, Arapça, Rumca, Fransızca ve İtalyanca'dan dilimize girmiş konuşma dilinin olağan kelimelerinin Türkçe kökenli olmadıkları için dilden çıkarılmalarının dilin realitesine uygun olmadığını; dilin canlı dokusu içerisine kattığı kelimeleri gerektiği biçimde dönüştürdüğünü dile getirir. Buna göre örneğin, Tripolis, Trablus; Tirepolis, Tirebolu; Adriyanopolis, Edirne; İstinpolis, İstanbul hâline gelmiştir. "Dil, medeniyetin bir ürünü olarak müşterek ve beynelmileldir; Fransızca da böyledir, her millet [in dili] böyledir." (Ünver, 1980: 91) Bu bakımdan Beyatlı, Türkçe'nin siyasal ya da bilimsel herhangi bir erkin koyacağı kurallar yoluyla değiştirilmesinin mümkün ve makûl olmadığını; üstelik bunun, tersine bir eylemlikle onun millîliğini de örseleyeceğini düşünmektedir.

3 Mart 1330 (1914) tarihli ‘Peyâm-ı Edebî’de yayımlanan ‘Türkçe’ adlı yazısında Yahya Kemal, Türkçe’nin “millî birçok lisan gibi merhale merhale millîleştiğini” dile getirir ve ‘Tanzimat’ı, Türklerin millî varlıklarını ve dillerini tanımladıkları, kendilerine bilinçli bir muhatap olarak yaklaşmaya başladıkları bir aşama olarak görür: “Tanzimat’a kadar ne kendinin ne de vatanının adını bilen bir millet, Tanzimat’tan sonra kendini vatanında aramağa koyuldu. [...] Tanzimat, Şark’ın bu muhyî-i inkılâbı bizi bu intibah merhalesine kadar sevketti. Bu millî intibâhın büyük burhânı kırk seneden beri, her sene biraz daha Türkleşen lisandır.” Der ve ekler: “Evet her halk kendi ikliminin lisânını söyler. (...) Biz bugün yirmi sene evvelki nesirdeki cümleleri yabancı gözlerle okuyoruz. ‘Ecfân-ı hûn-çegân’ terkîbini kâğıt üzerine koymaktan çekiniyoruz. ‘Dîde-i hûnîn’ şöyle dursun, dîde, hûn, sirişk, dümû kelimeleri yerine göz, kan, gözyaşı diyebiliyoruz. Daha bir devir evvel pek mûnis görünen tetâbu-ı izâfât gözden düştü. Sarfda Türk kelimelerini, nahivde Türk tavırlarını, şivede Türk ağızlarını arıyoruz. Milletin zevkinde samimiyete doğru tabiî bir meyil var. Kırk sene içinde benliğimize doğru bu kadar serî bir rücû, hayrânîye şâyândır.” (ED: 86-87). Dildeki bu gelişim Türk milletinin Batı medeniyeti dairesine girmesinin doğal bir sonucu olarak azımsanmayacak bir süre zarfında gerçekleşmiş; Türk dili, bu süreçte konuşulan, işlek bir Türkçe ’ye doğru yönelmiştir. Böyleyken dile eski Türkçe’nin, artık Türk milleti tarafından “hissedilmeyen” kelimelerinin taşınmasını da yersiz bulur ve: “Bâzıları bu hâdiseyi, [dilin konuşulan Türkçe’ye doğru evrilmesi nedeniyle yazın dilinde doğal olarak Türkçe kökenli kelimelerin daha çok kullanılması yaklaşımını], bir ba’sü ba’de’l-mevt [Bâsübâdelmevt olarak kalıplaşmıştır: Tamâmen yok olmuş gibi görünen bir şeyin yeniden canlanması, hayâtiyet kazanması] zannediyorlar. Bu tekâmülü tahriş ederek bin sene evveline kürek çekiliyor, henüz gözlerimiz şakaklarımıza doğru çekilmiş dururken konuştuğumuz lisanda iptidâi bir nesir yazıyor, mahfillerde Asya’nın mensî [unutulmuş] figânıyle hutbeler bile okuyorlar. Bu harekete kapılanlar lisânımıza bir sürü yeni kelimeler

soktular. O kadar ki, millet, hürriyet, meclis, vatan kelimeleri gibi ebediyyen benimsediğimiz kelimâtın bile mukābillerini kullanıyorlar." (ED: 88-89) Der.

Yahya Kemal'in eleştirdiği dil yaklaşımının Cumhuriyet Dönemi'ndeki izini sürmek doğru olacaktır. Bu bağlamda 12 Temmuz 1932 günü, "Türk Dilini tetkik ve elde edilecek neticeleri neşretmek" (Akalın, 2002: 37 akt. İnan, 1957: 6) amacı ile resmen kurulan Türk Dili Tetkik Cemiyeti (TDTC)'nin çalışmaları kapsamında 26 Eylül- 4 Ekim 1932 tarihleri arasında Dolmabahçe Sarayı'nda gerçekleştirilen Birinci Türk Dil Kurultayı'nda alınan ve uygulamaya konulan kararları incelemek gerekmektedir. 4 Eylül 1932 günü gazetelerde yer alan ilân ile Birinci Türk Dil Kurultay'ının gerçekleşeceği, kadın, erkek her yurttaşın davetli olduğu duyurulur ve konuşulacak konular: "Dilin menşei, Türk dilinin bugünkü hâli, asrî ve medenî ihtiyaçları, Türk dilinin müstakbel inkişafları" olarak sıralanır. Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın isteğiyle, "Samih Rifat, Ruşen Eşref, Ragıp Hulusi, Reşat Nuri, Dr. Ali Saim, Celal Sahir, Ahmet Cevat, Ahmet İhsan, Ali Canip, Hasan Ali, İhsan, Ruşeni, Yakup Kadri Beylerden oluşan" kurulun öncülüğünde gerçekleştirilen Kurultay'ın sonunda dil konusunda alınan kararlar: "Türkçenin Sümer, Eti gibi en eski dillerle, Hint-Avrupa ve Sami dilleriyle karşılaştırmasının yapılması; Türkçenin tarihî gelişiminin araştırılması ve karşılaştırmalı dil bilgisinin yazılması; lehçeler ve terimler sözlüklerinin hazırlanması, Türkçe sözlük çıkarılması; halk dilindeki ve tarihî metinlerdeki Türkçe kökenli sözlerin derlenmesi, taranması ve yayınlanması; Türkçe'de söz türetme ilkelerinin belirlenmesi ve bu ilkelere uygun biçimde Türkçe köklerden yeni sözler türetilmesi; özellikle yazı dilinde sıkça kullanılan yabancı kökenli sözlerin yerini alacak öz Türkçe sözlerin önerilmesi ve yaygınlaştırılması; başka ülkelerde yayımlanan Türk dili ile ilgili yayınların toplanması, gerekli olanların Türkçe'ye çevrilmesi; Türk dili ile ilgili yazıların yer aldığı bir derginin yayınlanması; gazetelerde dil konularına özel sayfa ayrılması." (Akalın, 2002: 38-39) biçiminde tespit edilmiştir.

Bu doğrultuda Türkçe kökenli olmayan kelimelerin yerine öz Türkçe kelimelerin önerilmesi, "halk ağzında yaşayan dil malzemesini" derleyen büyük bir 'Türk Lügati'nin hazırlanması, yabancı dillerden gelen bilimsel terimlerin Türkçeleştirilmesi ve bu yolla millî bir dil oluşturulması çalışmalarına başlanmış; "21 Kasım 1932 tarihinde kabul edilen 13507 sayılı 'Söz Derleme Talimatnâmesi' ve ardından da 1933 yılı baharında yayımlanan beyannamelerle, daha sonra 'Dil Devrimi' olarak adlandıralacak çalışmalar" hız kazanmıştır. Dil Devrimi kapsamında, Şemsettin Sami'nin *Kamus-ı Türkî* adlı sözlüğünden Arapça, Farsça kelimeler listeler hâlinde gazete ve dergilerde yayınlanmış; bunlara Türkçe karşılıklar önerilmesi doğrultusunda anketler düzenlenmiş, beğenilen karşılıkların yazarlar tarafından kullanılması ve böylece dilde tutunmalarının sağlanması istenmiştir. 18 Ağustos 1934 tarihinde İkinci Türk Dil Kurultayı'nın toplanışına değin dil çalışmaları "halk ağzından söz derleme" konusunda yoğunlaşmış ve 1934 yılında bu çalışmaların bir ürünü olan iki ciltlik *Osmanlıcadan Türkçeye Söz Karşılıkları Tarama Dergisi* yayınlanmış; önsözünde "90.000'e varan tarama fişlerinin Cemiyetçe birer birer denetlenmesine imkân ve zaman bulunamadığı" belirtilmiştir. Bu sözlük çalışmasına katılan derleyicilerin büyük çoğunluğunun yeni Türk yazısını gereği gibi yazamaması nedeniyle imlâ birliğinin sağlanamadığı görülmektedir. Çalışmada Arapça, Farsça kökenli sözcükler madde başında yer almış ve bunlara tarihî ve çağdaş Türk lehçelerinde bulunan kelimeler karşılık olarak önerilmiştir (Akalın, 2002: 41-42).

Prof. Dr. Akalın'ın *Tarama Dergisi* hakkındaki şu tespitlerini aktarma gereği duyuyoruz: "Tarama dergisinin ikinci cildi gözden geçirildiğinde önerilen pek çok sözün zamanla tutulup yaygınlaştığı görülecektir: Ana yol, armağan, aydın, duyum, katıksız, olağan, olgun, onrmak, onay, ondalık, oturum, örnek, pekiştirmek, sayı, tüketmek... Bununla birlikte tutulmayan, yaygınlaşmayan sözler de az değildir. (...) 'Tayyare' karşılığında önerilen 'uçkan' sözü tutulmamış, aynı *Dergi*'de yer alan 'uçak' sözü tutulmuştur. Osmanlı Türkçesi'nde kullanılan bir söze karşılık *Dergi*' de birden fazla

Türkçe söz öneriliyordu. Bu durum, Arapça, Farsça söze karşılık verilen Türkçe sözlerden hangisinin kullanılacağı konusunda bir karışıklık yaşanmasına yol açtı. Herkes beğendiği bir sözü kullanıyordu. *Dergi'*de 'akıl' sözü için 28 karşılık bulunuyordu (...) 'acele' sözü için ise 41 karşılık verilmişti. Günlük dilde canlı bir biçimde kullanılan ve kullanım sıklığı yüksek olan sözler bile Arapça, Farsça oldukları için dilden atılacak sözler olarak anket listesinde yer alıyordu. Türkçenin özleşmesi çalışması bir anda yeni bir tasfiyecilik akımına dönüşmüştü." tespitlerinde bulunur ve ekler: "Bu dönem, bu yüzden daha sonra aşırı özleştirmecilik, tasfiyecilik dönemi olarak adlandırılacaktır" (Akalın, 2002: 43-44; Akalın, 2002: 44 akt. Sertkaya, 2001: 550).

İkinci Türk Dil Kurultayı toplanıp, Dil Devrimi çalışmaları sürerken, Gazi Mustafa Kemal Paşa'nın bir kabul töreninde gerçekleştirdiği konuşma, Dil Devrimi'nin özleşme çalışmalarını yansıtması bakımından dikkat çekicidir. Bu konuşmanın bir kısmı şöyledir: "Bu gece ulu konuklarımıza, Türkiye'ye uğur getirdiklerini söylerken duygum tükel özgü bir kıvançtır. Burada kaldığınız uzca sizi sarmaktan hiç durmıyacak ılık sevgi içinde, bu yurtta, yurdunuz için beslemiş duyguların bir yankusunu bulacaksınız. İsveç, Türk uluslarının kazanmış oldukları utkuların silinmez damgalarını tarih taşımaktadır. Süerdemliği, onu bu iki ulus, ünlü, sanlı özlerinin derinliğinde sonsuz tutmaktadır. Ancak, daha başka bir alanda da onlar erdemlerini o denlü yaltırıklı yöndemle göstermişlerdir. (...)" (Akalın, 2002: 45)

Dil Devrimi, 1933-34 yıllarından itibaren, özleştirmenin neden olduğu anlaşılmazlık göz önüne alınarak yavaşlatılır. Bununla birlikte Türkçe'den atılan Arapça-Farsça kelimelerin yerine eski Türkçe'den kelimeler bulunmaya devam etmekte; yanı sıra "müdür-direktör" sözcüklerinde olduğu gibi batı dillerinden sözler alındığı da görülmektedir. Böylece dilde belirgin bir karmaşa baş gösterir. Gazete ve dergilerde yazarlar, yazılarını günlük dille yazıp, tarama sözlüğünü gözden geçirerek kullandıkları yabancı kökenli –dolayısıyla da millî sayılmayan- kelimeleri öz-Türkçe karşılıklarıyla

değiştirmekte, "ertesi gün gazetede çıkan yazılarını [kendileri] bile anlayamamakta"dır. Dilin içinde bulunduğu bu durum Gazi Mustafa Kemal Paşa tarafından da gözlemlenmektedir. Bu görüşünü Falih Rıfkı Atay'a: "Dili bir çıkmaza saplamışızdır, (...) Bırakırlar mı dili bu çıkmazda? Hayır. Ama ben de işi başkalarına bırakamam. Çıkmazdan biz kurtaracağız." sözleriyle bildirir (Akalın, 2002: 47; Akalın, 2002:47 akt. Atay, 1969: 475).

Bundan sonra, dilde özleşme arzusuyla başlayan fakat tasfiyeci bir yön kazanan gelişmelerin geriye çevrilmesine çalışılmıştır. Bu çalışmalar, Arapça- Farsça kökenli kelimeler başta olmak üzere yabancı kelimelerin aslında Türkçe kökenlerden geldiklerini savlayan 'Güneş- Dil Teorisi' üzerinden sürdürülür. "Türkçe'nin bütün dillerin kökü olduğu düşüncesini işleyen" bu teori, "avam dili" denilerek "hor görülen Türkçe için bir övünç kaynağı" (Akalın, 2002: 50) olmuştur. Böylece batı ve doğu dillerinden pek çok sözcük Türkçe'ye çıkarılmakta; bu yolla dile geri kazandırılmalarının alt yapısı oluşturulmaktaydı. 1936 yılına değin yoğunlaşarak süren bu yaklaşım, bilimsel sayılamayacak zorlamalar içermekteydi. Örneğin; botanik sözü bitkiye; sosyal sözü soy'a, termal sözü ise 'ter' e bağlanabiliyor; Dük kelimesinin 'düdük'ten gelmiş olabileceği üzerine tartışma yürüyordu (Akalın, 2002: 51 akt. Levend 1972: 439; Emiroğlu 2001: 313). Tüm bu yaklaşımlar, yabancı sözcüklerin, dilin "millîliğini" zedelemeden kullanılmaya devam edilmeleri için bir zemin oluşturmaya yönelik çabanın ürünü idi.

Son tahlilde, Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Türk dili konusundaki çalışmaların, mûtedil bir çehre kazanması gerektiğine olan inancı, 1936 yılında Dil Bayramı kutlaması için gönderdiği telgrafın diline yansımıştır: "Dil Bayramını mesai arkadaşlarınızla birlikte kutladığınızı bildiren telgrafı teşekkürle aldım. Ben de sizleri tebrik eder ve Türk Dil Kurumuna bundan sonraki çalışmalarında da muvaffakiyetler dilerim." (Akalın, 2002: 53 akt. Tan, 2001:47)

Dil Devrimi'nin en etkin biçimde yürütüldüğü yıllar Yahya Kemal'in elçilik görevi için yurt dışında olduğu yıllardır. -Çalışmamızın üçüncü bölümünde de değindiğimiz gibi- Uysal, Yahya Kemal'le gerçekleştirdiği sohbetlerden yola çıkarak, harf inkılabından önce, Atatürk'ün bu niyetini Yahya Kemal'e açtığı ve şairin "Nasıl olur, koskoca Türk kütüphanesi ne olacak?" (Uysal, 2004: 114) biçiminde yanıt verdiğini aktarmıştır. Bununla birlikte şairin, latin harflerine dayalı yeni Türk harflerine geçilmesiyle sonraki nesillerin Türk kütüphanesinden kopabileceği yolundaki kaygısı, kullanılmakta olan alfabeyi benimsiyor olduğu anlamına da gelmemekteydi.

Şair *Dergâh*'ta yayınlanan, 5 Ocak 1338 (1922) tarihli 'İmlâya Dâir Güft ü Gû' adlı yazısında, incelediği bir Türkçe elifbâ kitabının "Türk'ün ağzından hiçbir zaman çıkmamış ve çıkmayacak sesler" ile dolu olduğunu, bu seslerin Türk'ün değil, "Arap ve Acem'in seslerine kâğıtta şekil veren sesler olduğunu"; Türkçe'deki ince-kalın çok çeşitli "imlâ-harfleri"nin ise bu elifbâda olmadığını, asırlardan beri bu alfabenin Türkler tarafından iyi telaffuz edilemediği ve edilebilsin diye uğraşılıp durduğunu dile getirir. "Eski kitaplarımıza bir göz gezdiren insan Türkçe'yi bir Arap âliminin yazdığını sanır!" diye ekler (ED: 92-93).

Yahya Kemal'e göre, "Türkçe'yi asla ifâde etmeyen" dönemin elifbâsı, "Türk'ün her an söylediği sadâlı ve sadâsız harflerden mahrumdur, fazla olarak vücûdunu bile hissedemediği harflerle doludur. Demek ki ilk madde olarak millî elifbâmız yoktur." Buradan yola çıkarak, "yeni ve tam Türkçe bir elifbâ için Türk hançeresinin özelliklerini yansıtacak" Arap harflerine dayalı yeni bir Osmanlı-Türk alfabesi önerir (ED: 102-105).

Dil Devrimi hakkında ise elimizde Yahya Kemal tarafından kaleme alındığı bilinen; dil üzerinde bu dönemde gerçekleştirilen tasarrufları ele alan bir değerlendirme, makale ya da bu konuya değinen mektup yoktur. Bununla birlikte yazı ve şiirlerindeki dil ve bölümün başında alıntıladığımız "Dil bir realitedir, kural değildir. Ben realiteyi kabul ederim." biçimindeki sözleri Dil Devrimi ile ilgili yaklaşımını yansıtmaktadır. Nihat Sami

Banarlı, Atatürk'ün, Dil Devrimi üzerine çalışmak üzere Yahya Kemal'in de çağırılmasını istediğini, şairin Atatürk'ün bu iltifatına teşekkür edip: "Lütfen Paşa hazretlerine arz ediniz, benim dilde ilmim yok, yaşayan Türkçe'ye karşı bir vehmim vardır. Ben bu vehimle başbaşa kalmak istiyorum. Beni affetsinler!" dediğini aktarır (Ayvazoğlu, 2013: 129 akt. Banarlı 2002:101-102).

Beyatlı, Orhan Seyfi (Orhon)'a verdiği ve *Resimli Dünya Mecmûası*'nda yayınlanan 15 Aralık 1924 tarihli bir mülâkatında: "Türkçe bu son on seneden beri güzel bir lisandır. Bu lisan bu saat hudûdumuz dâhilinde muzafferdir, yarın hudûdumuz hâricindeki Türkleri de tabiî güzelliğinin etrâfında toplayacak. Yeni vatanın en kuvvetli bir unsuru bugünkü Türkçe'dir. Asıl ayarını bulan bugünkü lisanı artık kimse bozamaz!" (ED: 272) Diyecektir.

Yahya Kemal'in lisan hakkındaki bu olumlu görüşünün bir süre sonra değiştiği ya da belki de verdiği mülâkata dil bahsindeki kaygılarını yansıtmamış olduğu düşünülebilir; zîra 1 Kasım 1928 tarihinde gerçekleşen harf inkılabından sonra kaleme aldığı anlaşılan, 'Yahya Kemal Enstitüsü' arşivinde bulunan başlangıcı eksik bir yazısında, Beyatlı, Türk kültürünün gücünü koruduğu eski devirlerde, fethedilen yerlerde kullanılagelen kelimelerin "Türk zevkinin ayarıyla" biçimlendiğini, Türkçe'nin hançeresine uyduğunu, bu "ecnebî kelimelerin Türk kılığına" girdiklerini söyler ve: "İtirâf etmeğe mecburuz ki, Türkçe çok şeyler kazandı, fakat bu kudretini kaybetti, çünkü ecnebi kelimeler artık Türkçeye ecnebi kılığında girip yerleşebiliyor. Onları değiştirmek kudretini günden güne kaybediyoruz." (MM: 40) Demiştir.

Yahya Kemal'e göre, 1071 sonrası gelişen Anadolu Türklüğünü temsil eden Türk dilinin kemâlini, Türkiye Türkçesi'ni belirleyen İstanbul ağzı yansıtmaktadır. Bu bakımdan şair, İstanbul'a bir "dârülfünûn şehri" olmayı yakıştırır. Beyatlı, geniş anlatım olanaklarına sahip bir dili, toplumu ve tabiatı kavrayan bilim dallarının temellendiği bir zemin olarak görür ve "Cumhuriyet'in müessesesi olacak Dârülfünûn"un, İstanbul'da,

“kubbe kubbe göze çarpan medrese bünyânı karşısında” boy göstermesini ister. Beyatlı’ya göre: “Türklük, İstanbul lehçesi [‘lehçe’ ifâdesini ‘ağız’ yerine kullanır] denilen güzelliği dört yüz senede yarattı. Yeni irfanımız bu lehçede tecellî edecek. İstanbul şehri Türk fikirlerini gerek İslâm âlemine gerek Türk âlemine gerek de Avrupa âlemine kolay yayabilecek (...)” (MM: 40)’tir

Yahya Kemal’e göre: “asıl Türkçe, dokuz yüz seneden beri yaza yaza değil; söyleye söyleye yarattığımız”, tüm fazlalıkları atılıp eksikleri giderilmiş, “beyaz bir mermer gibi”dir ve bu dilin güzelliğini ve “lisan fikrinin kudsîliğini uyandıracak” olan kişi ise “Türk şairi” dir. (ED: 83) Ona göre: “Hep hissedip de bir türlü vücûda getiremediğimiz yazı Türkçesi; ancak bir şiir lisânı olduktan sonra doğacak”tır. Çünkü: “Bir milletin lisânı şiir gibi âteşîn bir örs ve çekiç arasında işlenebilir.” (ED: 273) Yahya Kemal, yapıtlarını kaleme alırken “Türkçe’nin husussiyetlerini kendisinde cem’ eden İstanbul Türkçesi” (Ayda, 1962: 19)’ni; kendi realitesini yaşayan, konuşma dilinin canlılığını ve kültür dilinin zenginliğini yansıtabilen Türkçe’yi benimser.

BEŞİNCİ BÖLÜM

ŞİİRİNİN İNCELENMESİ

1. İÇERİK İNCELEMESİ

1.1. Sosyal, Tarihsel Konular

1.1.1. Türk Tarihindeki Fetihler ve Vatan Coğrafyası

1.1.1.1. Vatan Olgusu

Yahya Kemal, Türk tarihini ele alırken Türk fetihleri üzerinde özellikle durmuştur. Bu fetihler Türklerin önce Anadolu olmak üzere belli bir coğrafyada köklenmesini sağlamış, tarihsel süreçte bu coğrafya vatan hâline gelmiştir.

Yahya Kemal 20.yy'da Osmanlı Devleti'nin güç kaybettiği, gitgide tarih sahnesinden silinmekte olduğu ve yerine millî bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti'nin gerçek anlamda zorlu koşullar ve kanlı savaşlar içinden, Başkomutan Mustafa Kemal Paşa önderliğinde yürütülen başarılı stratejik ve askerî hamleler ile kurulup; millî devlet prensibine uygun bir biçimde tevarüs ettiği bir dönemin şairidir. Bu bakımdan O, Türk tarihindeki fetihleri, toplumun ve devlet organizasyonunun zor siyasî, sosyal, iktisadî bir dönemecinde -İkinci Meşrutiyetten Cumhuriyet'e uzanan süreçte- anımsamak, anımsatmak ister. Bu doğrultuda Türklerin yerleştikleri, çekirdeği bin yıllık Türk egemenliğiyle Anadolu olan geniş coğrafyanın dikkate değer çok yönlü bir yetkinlik ile yönetilmiş olduğunu anımsatır; Batı dünyası karşısında özgüven yitimine uğrayan Türklerin, 1071 Malazgirt Savaşı ile Anadolu'ya bir daha ayrılmamak üzere yerleşmesini, Rumeli hâkimiyetini, İstanbul'un fethini ve Orta Doğu seferlerini, mütareke ve ardından Millî Mücadele dönemini şiir ve düz yazılarında nazmedip dillendirir.

Osmanlı Devleti'nin çökmekte olduğu ve 1. Dünya Savaşı (1914-1918) ile Türk varlığının Anadolu'da yok edilmek istendiği bir tarihsel süreçte Yahya Kemal, Türklerin tarih içindeki serüvenlerini Selçuklu Beyliği'nden Osmanlı Devleti'ne ve nihayetinde başkenti İstanbul olup Doğu Roma İmparatorluğu'nun "payitahtına vâris ol[an]" (Aİ:4) ve Fâtih Sultan Mehmet'ten itibaren -özellikle 16.yy'da- padişahları Doğu Roma İmparatorları için kullanılagelen "kayser" unvanını benimseyen Osmanlı Devlet-i 'Aliyye'sine kadar Türklerin uzun ve başarılı iktidar asırlarını ele alır. Yahya Kemal'in bu konuya değinen şiirlerinin 1. Dünya Savaşı'nın ardından, Mütareke'nin (İtilâf Devletleri- Osmanlı Devleti. Mondros, 30 Ekim 1918) Osmanlı ordusunun terhisi, haberleşme kanallarının bütünüyle İtilâf devletlerinin denetimine verilmesi, Türk vatanının başta İstanbul ve Çanakkale Boğazı olmak üzere fiilen işgâl edilmesi gibi ağır koşullar içeren/sonuçlar doğuran kederli günlerinde ve ardından 19 Mayıs 1919'da Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a çıkışı ile başlayan Millî Mücâdele sürecinde önemli bir moral desteği oluşturduğu şüphesizdir.

Yahya Kemal'e göre vatan, toplumun fikrî, sanatsal, edebî, mânevî, iktisâdî ve sosyal yönden ortak tarihsel bir uyum ve ortak bir gelecek tasavvuru çerçevesinde bir millet hâline geldiği topraktır. Şair bu bağlamda Türk vatanının fetihler yoluyla "yekpare" hâle geldiğine inanır (Aİ: 56). Bu hem fetihler sırasında ortak amaç doğrultusundaki cansiperâne kenetlenmeden; hem de sonrasında gelişen maddî-mânevî dokunun bütünselliğinden kaynaklanmaktadır.

Beyatlı bir yazısında, Türk milletini çeşitli yönleriyle yansıtan vatan toprağını, İstanbul üzerinden şöyle okur: "Kâğıthane'de şimdi kimsenin geçmediği kaldırımlarını ot bürümüş bir yol vardır ki bakınca Murâd-ı Râbi [IV. Murat] devrini, bir levhada görür gibi görürsünüz. Kâğıthane'deki kasır, onun kafesleri, oradaki çağlayan, yüksek ağaçlar, kâr-ı kadîm rıhtımın harap taşları o toprağa Türk ruhunu bir şarkı bestesi hâlinde sindirmiş. İstanbul toprağının böyle her köşesinde Türk ruhunun bir safhası vardır;

Hisarlar'da Türk'ün kuvveti, Küçüksu'da, Göksu'da neş'esi, Kâğıthane'de zevk ve şevki, Eyüb'de maneviyeti, surlarda atılışı hava gibi teneffüs edilir, o kadar barizdir." (Aİ: 121)

Yahya Kemal için: "Vatan hiçbir zaman bir nazariye değil, bir 'toprak'tır. Toprak cedlerin mezarıdır. Câmilerin kurulduğu yerdir. Sanâyi-i nefise nâmına ne yapılmışsa, onun sergisidir. Daha derine gitmek ve demek lâzımdır ki, vatandaşları zâten o vatan vücûda getirmiştir. Havasıyle, suyuyle, kırları ve dağlarıyle, sabahları ve geceleriyle, bilhassa vatandaşlara kendini müdâfaa ettirmesiyle hall ü hamur olmuştur. Vatan ne bir feylesofun fikridir ne bir şâirin duygusu... Vatan, gerçek ve hakîkî bir yerdir. Onun her maddesini, her hâlini sevenler vatanı sevebilir. Vatanı, meselâ şîr-hârlar beşiği diye tanıtmak eksiktir. Vatanın adını söylemelidir: Vatan, İstanbul'dur, Üsküp'tür, Trabzon'dur, Yozgat'tır, Ankara'dır ve bunların içinde sayılamayacak kadar hâtıralar vatandır." (MM: 259-260)

Yahya Kemal II. Abdülhamid devrinde, Paris'te bulunduğu sıralarda "ırk birliği gibi ve saf menşelerimize rücû' gibi şedîd arzular" içinde, "hayâlini Türkçülüğe ilk kaptıran her Türk'ün gördüğü Turan rüyâsı"nı gören, "müfrit [bir] Türkçü" olduğunu; fakat bundan "uyan[dığını]", "kendi vatanımızın o zamanki siyâsî hududları içinde bir Türklüğe râzı ol[up] bin yıl evvelini kable't-târih [tarih öncesi] sayarak, bin yıldan beri kökleştiğimiz Anadolu ve Rumeli topraklarında, daha küçük mikyasta bir Türkçülüğe" yöneldiğini dile getirir. (SEP: 12)

1.1.1.2. Malazgirt Zaferi ve Anadolu Türklüğü

Yahya Kemal'e göre Türklerin Anadolu ve Rumeli'de "köklenişi" 26 Ağustos 1071'de Doğu Roma İmparatorluğu (Bizans) ile Alparslan komutasındaki Selçuklular arasında gerçekleşen Malazgirt Meydan Muharebesi'nde Türklerin kazandığı zaferle başlar.

Bu zaferi tarihsel zemini üzerinden kavramak için Selçuklu Türkleri ile Doğu Roma İmparatorluğu'nun o dönemdeki durumlarını dile getirmek ve şu resme işaret etmek gerekmektedir: Doğu Roma İmparatorluğu'nun toprakları 10. yy ve 11.yy'ın ilk çeyreği içinde "iki kat büyümüş ve sınırlar Tuna'dan Suriye'ye, İtalya'dan Kafkasya'ya kadar genişlemiştir. Başarılı Bizans diplomasisi, devletin nüfuz alanını bu sınırların ötesine de taşımakta; imparatorluğun etrafını saran devletler Bizans'ın siyasî nüfuz ve kültürünü yayan bir çember oluşturmaktadır. Buna rağmen kudretli bir imparator olan imparator II. Basileios'un ölümüyle kimi isyan ve ayrılıkçı tutumlar baş göstermiştir.

Bu süreçte Selçuklu Türkleri ilk hükümdar Tuğrul Bey'in idaresinde İran'a hâkim olmuş, 1055 yılında hilâfet merkezi Bağdat'ı alıp "kısa zaman içinde Bizans İmparatorluğu ile Mısır Fâtımî hilâfetinin sınırlarına kadar bütün Yakındoğu'yu" fethetmişlerdir. Bundan sonra: "Selçuklu Sultanı Alparslan, 1065 ve 1067 yıllarında Ani ve Kayseri'yi almış; Türkler böylece Doğu'da ilerlemeye devam etmişlerdir." Doğu Roma İmparatorluğu, Selçuklu Türkleri'nin ilerleyişini durdurmaya çalışmış; Selçuklu saldırılarının önüne geçip kaybedilen toprakları geri almak için: "Çoğunluğunu Norman, Frank, Oğuz ve Peçenek ücretli askerlerinin teşkil ettiği bir ordu" oluşturmuştur. 26 Ağustos 1071 tarihinde Bizans ordusu, "sayıca üstünlüğüne rağmen" Malazgirt'te Selçuklu hükümdarı Alparslan'ın komutasındaki Türklerin karşısında yenilmiştir.

Malazgirt Zaferi'nden sonra, "Bizans'ın iç mücadelelerine karışan ve sık sık taraflardan birine askerî bakımdan yardımcı olan Türk beylerinin ve kumandanlarının başarısı sayesinde" ve Anadolu'ya yapılan akınlarla, Selçuklu Türkleri Ege ve Marmara kıyılarına ulaşır. Alparslan'ın vefatından sonra Kutalmış oğlu Süleyman Şah, Doğu Roma İmparatorluğu'nun yerel idare birimlerinden olan Anatolikon theması kumandanı Nikephoros Botaneiates'in iktidarı ele geçirmek üzere giriştiği hareketi destekleyerek onunla beraber İznik'e kadar gelmiş ve Nikephoros tahta çıkarken o da bu şehrin hâkimiyetini ele geçirip, İznik baş şehir olmak üzere Anadolu'da ilk Türk devletini

(Anadolu Selçuklu Devleti) kurmuştur (1078).” 1081’e kadar ise “Hemen bütün Anadolu İstanbul’a kadar Selçuklular’ın eline geçmiştir. ” (Demirkent, 1992: 237)

1096 yılındaki ilk Haçlı seferinde, dönemin Bizans İmparatoru Aleksios’un bu akından “askerî ve siyasî anlamda” yararlanması ve Haçlılar’ı Anadolu Selçuklu Devleti’nin baş şehri İznik’e yönlendirmesi ile İznik, Selçukluların elinden çıkıp Doğru Roma İmparatorluğu’na geçmiştir. Her ne kadar Türkler bu hâdiselerle İznik’i terk etse de Malazgirt savaşı ile yerleştikleri Anadolu, Türkler için vatan olmaya devam etmiştir. Gerçi Bizans İmparatorluğu uzun tarihi içerisinde yeniden güçlendiği 1170’lerde Anadolu Selçuklu Devleti’ni Anadolu’dan atmaya tekrar yeltenmiştir ancak başarılı olamamıştır. Bu doğrultuda “muazzam bir ordu ile yola çıkarak Anadolu Selçuklu Devleti’nin merkezi Konya üzerine yürüyen Bizans ordusu, Denizli’den sonra Miryokefalon Kalesi yakınında dar bir vadiden geçtiği sırada Türklerin hücumuna uğrayarak hemen tamamı kılıçtan geçirilmiştir (17 Eylül 1176). Malazgirt’ten 105 sene sonra Bizans’ın kaybettiği bu savaş; artık Türklerin Anadolu’dan çıkarılamayacağının da kesin bir kanıtı olmuştur.” (Demirkent, 1992: 238)

Malazgirt Zaferi’nin kazanılmasında, Bizans ordusu içinde bulunan ve çoğunlukla Rumeli coğrafyasında oturup yüzyıllarca yıldır Bizans’ın savaşçı güçlerinden yararlandığı Peçenek ve Oğuz Türkleri savaş sırasında Selçuklular tarafına geçmiş ve zaferin elde edilmesinde etkili olmuşlardır ki bunu Yahya Kemal “iki taraf Türklüğünün o ovada birbirini bulmaları” (Aİ: 8) olarak görür.

Yahya Kemal’in aktarımına göre: “[Malazgirt] Meydan muharebesini tasvir etmiş olan Ermeni ve Rum müverrihleri müttefikan derler ki: ‘Oğuzlar ve Peçenekler, karşılarında kendi dillerini konuşan ve kendi soylarından olan Alparslan’ın Türkmenlerini görünce onlarla anlaştılar ve derhal onların tarafına geçtiler, muharebe kayboldu, İmparator yaralandı ve Alp Arslan’a esir düştü.’ ” (Aİ: 9)

Böylece Rum (Anadolu) Selçuk Devleti kurulmakla kalmamış, "Anadolu'nun fethi o muzafferiyetle" başla[mıştır.]" Bu bağlamda Yahya Kemal: "Vatanın temeli o muzafferiyettir. Bu itibarla bizce kudsiyyetinin hududu olmayan bir hâdisedir. Bu Türk muzafferiyetini Avrupa müverrihleri de ayrıca cihan tarihinin bir dönüm noktası sayarlar. Çünkü Türklerin Avrupa ile göğüs göğüse asırlarca sürmüş olan mücadelesi oradan başladı. (…) Bu muzafferiyetle Anadolu'nun kapıları denizlere kadar açılmış bulunuyordu. Vakıa 1071'den sonra on senede Selçuklu orduları Anadolu içerilerinden Karadeniz sahillerine, Akdeniz sahillerine, Marmara sahillerine kadar her taraftan boşandılar. 1081'de Türk atlıları ilk defa İstanbul'un karşı sahilinde Fenerbahçe'yle Üsküdar arasında göründüler. İstanbul'u ve Ayasofya kubbesini Anadolu yakasından ilk gören Türk gözleri bu gözlerdir." (Aİ: 8-9) Der.

Yukarıdaki açıklamalar Malazgirt Zaferi'nin önemini bildirmeye yeter; ancak Yahya Kemal'in alımlayışı bağlamında yeterince kapsamlı değil. Malazgirt Zaferi'nin Türk tarihinde görülen şanlı zaferlerden biri olduğu şüphesizdir. Bununla birlikte Yahya Kemal'in yukarıda alıntıladığımız ifadeleri, diğer benzer ifadelerini de ekleyerek, ne kadar şanlı da olsa Türklerin yeni bir coğrafyaya intikâlini ve elbette zafer karşısında hasımlarının etki alanının daraltılmasını müjdeliyor. Bu onu Türk tarihinde milat yapmaya -gerçekten- yeter midir? Hatta şu kuvvetli gerekçeyi eklesek bile: Yahya Kemal Türklüğün Anadolu'yu fethiyle başlattığı hâdise sayesinde: "Avrupa'nın Asya'ya, Büyük İskender'le başlayan, Roma ile ve Bizans'la devam eden galebesi durmuş"tur. (Aİ: 53) Diyor. Bunların hiçbiri zannımızca Yahya Kemal'in Malazgirt Savaşı'nı Türklüğün miladı olarak belirlemesinin temel sebebi değildir. Bu noktada Selçuklular'ın İslâmiyeti alımlayış biçimine odaklanmak ve şiîlik-sünîlik temelindeki ayrımın millî kimliğe etkisi üzerinde durmak gerekiyor.

Yahya Kemal, Selçuklu Türkleri'nin Anadolu'ya sımsıkı yerleşmeleri ve Türklüğün önce Selçuklu Beyliği sonra Selçuklu Devleti; Moğol baskınıyla tekrar Türk

Beylikleri, Osmanlı Beyliği, Osmanlı Devleti ve nihayetinde Doğu Roma İmparatorluğu'nun vârisi olarak Anadolu ve Rumeli'ye, Orta Doğu ve Kuzey Afrika'nın bir kısmına genişleyen sınırlarıyla "Devlet-i ebed-müddet" Osmanlı Devlet-i Aliyyesi hâline gelişiyle Avrupa'nın Asya üzerindeki üstünlüğünün sona erdiğini söylemekle kalmaz; artık İran'ın Anadolu ve Avrupa üzerine yürüyüşüne imkân kalmadığını da ekler.

Osmanlı Devleti sonraki süreçte İran'a büyük seferler açmış; hatta bazı tarihçiler tarafından bu seferler Osmanlı Devleti'nin Doğu Roma İmparatorluğu'ndan aldığı bir miras olduğu imasıyla ele alınmıştır. Örneğin aslında Doğu Roma İmparatorluğu'na mensup "Paleolog hanedanından bir prens olan", "Fatih devrinde sarayda 'Has Oda'dan yetişen" Has Murad Paşa'nın 1473'teki Otlukbeli Meydan Muharebesi'nde şehit düşmesini "Bizans'ın İran'a karşı açtığı seferlerin, Osmanlı zamanında devam ettiği" (Aİ: 53) biçiminde yormuşlardır. Yahya Kemal: "İran'a gerek Bizans'ın gerek Osmanlının savletinde, tarihçe bir benzerlik varsa da bu savletin şartları bambaşkaydı" der ve "Osmanlı-Türk saltanatının İran'la mücadelesi Bizans'tan miras kalmış bir kavga değildir, sünnîlik ve şiîlik şeklinde bir Türklük- Acemlik mücadelesi, bir milliyet meselesidir. O devirlerde Türklüğün karşılaştığı en vahim tehlike, bilhassa Safevîlerin azgın bir dereceye çıkardığı şiîlik olmuştur; bu mezhep Acem harsının ta kendisi idi." Diye ekler. Yahya Kemal'in Türk tarihini ve Türklük idealini Malazgirt Zaferiyle başlatmasını bu planda incelemek ve yorumlamak gereklidir:

Yahya Kemal'in Türk milleti için Malazgirt zaferi ile açılan yeni dönemi başlangıç olarak kabul edişi, onun Türklük kavramını ırkî değil, sosyal ve kültürel bir gerçeklik, tarihsel bir oluşum, kimlik biçimi olarak kavramasındandır. Buna göre diyebiliriz ki Türklüğün ana karakteri, çekirdek yapısı coğrafî olarak Anadolu'da, inanç olarak sünnî-Müslümanlık temelinde ve yaşam üslûbu bakımından Türk geleneği çerçevesinde şekillenir. Yahya Kemal'e göre, Anadolu Selçukluları sünnî Müslümanlar olarak Anadolu'ya girdikleri ve devletlerini de bu itikatlarına bağlı kalarak kurdukları

için Türk kalabilmişler, Anadolu'yu bu terkiple Türkleştirebilmişlerdir. Bu dolayımda Büyük Selçuklu Devleti'nin ve daha sonra Doğu Roma İmparatorluğu'nun vârisi olan Osmanlı Devlet-i Aliyye'sinin temelinde Müslümanlığı sünnîlik temelinde kavrayan inanç vardır. Buna göre Horasan'dan fetihlerle Anadolu'nun içlerine yürüyüp Ege ve Marmara kıyılarına dek dayanan Selçuklular şiî olsaydı Türk kalamaz Acemleşirlerdi ve Anadolu kendine özgü Müslümân-Türk dokusunu, sosyal ve kültürel yapısını asla oluşturamaz, Anadolu'yu sünnî Müslümanlığı'nın siyâsî, sosyal örgütlenme üslûbuyla yönetilen Müslüman ve Türk bir "Memâlik-i Rûm" hâline getiremezdi.

Yahya Kemal Süheyl Ünver'in kaydettiği bir sohbette bu durumu: "Alparslan Ağustos'ta [26 Ağustos 1071] Malazgirt'i kazandı. Tarihin en mühim ve müthiş muharebelerinden biri. Çünkü Türkiye'ye vücut verecek ve Türkiye oradan çıkacakmış. Avrupa başına birçok işler çıkaran millet buradan çıkacakmış. Bizim ecdadımız İran içinden peyderpey Diyar-ı Rum'a aktı. (…) [Diyar-ı Rum diyorum çünkü] Anadolu'da halka Rûm deriz. 'Roma', 'Rûm'; 'Rûmî': 'Romalı' demek. (…) [Böylece] Bütün Türk aşiretlerinin Anadolu içine yürümesi Malazgirt'ten sonra on sene sürmüş. Anadolu fatihi Süleyman bin Kutalmış [Anadolu Selçuklu Devleti'nin kurucusu ve ilk hükümdarı Süleyman Şah I (1075-1086)] ordu ile Üsküdar'a gelerek Ayasofya'yı gördü. Süleyman İznik'e girerek oraya yerleşti. İznik'te İstanbul fethine az bir şey kalmıştı. İznik'e yerleştikten 15 sene sonra tarihte imponderable (intizar edilmeyen, hesapta olmayan) hadiselerden biri çıktı. Kudüs'ü fethe Haçlı ordusu geldi. Bizi İznik'ten attılar. Mukadderatımız değişti. Bizimkiler müthiş harp ettiler. Avrupalılar hayret içinde kaldı. 'Ne millet bu!' dediler. Birinci kolu yendi. İkinci kol çok şiî katletti. Sünnilik şiî olmamak demek. Şiî olmadın mı Acem olmuyorsun, demek. Bu manâca güzel bir telâkki, bu sayede biz Türk kalmışız. Anadolu Selçuklarını beğenmiyorlar. Onlar olmasaymış Türklük mü varmış? Ne oldu İran Selçukluları? Acemleşti." (Ünver, 1980: 25) biçiminde dile dökmüştür.

Ayrıca Yahya Kemal'in Paris'teki kısa süreli Turancılık idealinden -Malazgirt Zaferini milat kabul ederek- o dönemde 'Osmanlı Türklüğü' diye anılan Anadolu Türklüğü görüşüne dönüşünü, tarih görüşünün değişmesi ile ilişkilendirmek gerekir. Bu bağlam üzerinden okumak üzere: Kaplan, "Türk yazarların tarihe bakış tarzları, yaşadıkları devir ve benimsedikleri hayat görüşüne göre değişmiştir." Der ve Ortadoğu tarihçisi Bernard Lewis'in tespitine göre, Osmanlı hânedânı asırlarında Türk tarihçilerinin, tarihi "Osmanlı-İslâm" açısından gördüğünü; "Bu devirde yazılmış tarih kitaplarında, Türklerin Orta Asya'da İslamiyet'ten önce yaşadıkları devre ve Osmanlı Devleti'nin dışındaki Türklere yer verilmez." Dediğini aktarır. Türk tarihçiliğinin ikinci merhalesi Avrupa'da gerçekleşen Türkoloji araştırmaları ile başlamıştır. Bu araştırmalar, "bütün Türk kavimlerinin dil ve gelenek bakımından bir bütün olarak görülmelerini mümkün kılmış ve Türkiye Türklerini de içine alan geniş bir tarih görüşünün doğmasına sebep olmuştur. Ahmet Vefik Paşa ile Süleyman Paşa, Batı'da hazırlanan bu tarih görüşünün öncüleri olmuşlardır. Bu tarih görüşü, daha sonra Türkçülük ve Turancılık ideolojisinin temellerini teşkil etmiştir." (Kaplan, 2012: 507 akt. Lewis, 1960: 9-12)

Yahya Kemal, zaman içerisinde Türk tarihinde Osmanlı asırlarında gelişen ve yerleşen, 'Devlet-i ebed müdded' Osmanlı Devlet-i Aliyyesi' nin geniş sınırları içinde çekirdeği Anadolu; diğer deyişle İstanbul'un merkez olduğu bir Rûm diyarı olan sanat, edebiyat, dil, üslûp, itikat ve sosyal dokunun Türklüğü karakterize ettiğini kabul etmiş; dünya görüşünün şekillendiği çağın yaygın tarih görüşü olan ve Türkiye Türklüğünü bütün Türk kavimlerinin içine alıp geri plana iten/odaktan çıkaran görüşü terketmiştir. Anadolu Türklüğü'nün başlangıcı olan 1071 Malazgirt Zaferi'nin öncesi Yahya Kemal için böylece "kable'l-tarih" olmuş; şair öteden gelen tarihçilik anlayış ve geleneğine dönmüştür. Bununla birlikte Yahya Kemal bu yaklaşımı Osmanlı tarihçilerinin, tarih görüşlerinin ilk merhâlesinde olduğu gibi Osmanlı toplumunun yapısından doğarak, kendiliğinden değil; Anadolu odaklı bir Türk tarihi görüşünü Türkiye Türkleri'nin

istikbâli için yaşamsal gördüğü içindir; dolayısıyla bu tarih görüşünü elde kalanı korumak, Anadolu temelli belli bir millî gövdeyi bir arada tutmak, onun tarihsel varlığını hatırlatmak, sanatsal ve sosyal boyutlarıyla ona tutunmak ereğiyle benimser.

Tanpınar'ın Yahya Kemal'in bakış açısının bu yönlü gelişiminde Paris yıllarında "Fransız milliyetçilerinin fikirlerinin" de olduğunu ve Yahya Kemal'in, Barrès'in vatanın "ölülerin yattığı toprak" olduğu fikrinden hareket ederek bunu "vatana ve tarihe teşmil et[tiğini]" dile getirdiğini ekleyelim. Buna göre: "Açılmış bir toprak, ancak ilk gömülen insan ve ilk doğan çocukla vatan olabilirdi." Diyen Tanpınar, Yahya Kemal'in "bir sosyalist devir geçirdikten sonra, evvelâ aşırı Turancı olduğunu ve nihayet Fransız milliyetçilerinin fikirleriyle milletimizin hakiki çerçevesini bulduğunu sık sık tekrarladığını"; millet fikrini "bir tekevvün, tarih içinde bir oluş olarak" alıp "Michelet'in [Bu söz Camile Jullian'a da atfedilir] "Fransa toprağı bin senede Fransız milletini yaptı." Biçimindeki cümlesinden etkilendiğini (Tanpınar, 2007: 45-46) söyler. Ancak açıklamış olduğumuz gibi, Yaygın bir biçimde tekrar edildiği gibi "Yahya Kemal, Malazgirt Savaşı'nın Türk tarihinde yeni bir başlangıç olduğu tezini", "[Fransız fikir adamlarının] fikirlerinden hareketle ileri sürer" (Kaplan, 2012: 508), biçimindeki iddia bir ön kabul olmaktan ileri gitmemektedir.

Bu anlamda Yahya Kemal için vatan milleti maddî ve manevî bir zeminde tarihsel planda uzun kabul edilebilecek bir süreçte bir araya getiren toprak; millet: Ortak bir geçmiş, ortak gelecek tasavvuru, maddî ve manevî ortak değerler, ortak bir yaşama üslûbu temelinde tarihî perspektifte uzun denilebilecek bir zaman boyunca bir arada yaşayan toplumdur. 'Toplum' ifadesini özellikle tercih etmekteyiz zira toplum sosyolojik bir oluşumdur; tıpkı Yahya Kemal için milletin ırkî değil sosyolojik bir olgu/varlık olması gibi. Bu nedenledir ki bir 'toplum' oluşturamayan dünyanın değişik coğrafyalarına yayılmış Türkleri bir millet olarak kabul etmez; yerine Anadolu Türklüğü'nü savunur.

Yahya Kemal, Türk milleti için, ‘millet’ yaklaşımını ‘din’ temelinde özelleştirmektedir. Ona göre Türk milleti Hristiyanlaşmamış, İslâm inancını korumuş olacak ve Müslüman olduktan sonra da şiî değil sünnî kalacaktır. Bunu Yahya Kemal’in: “Bizans tarihleri 1300 senesinde artık Peçenek, Oğuz ve Kumanlardan bahsetmiyorlar. Bunun da sebebi bu Türk unsurların Trakya ve Balkanlar’da Hristiyanlaşmış olmalarıdır. (…) Hristiyan oldukları için Bizans müverrihleri artık onlara yabancı gözle bakmıyorlardı.” (Aİ: 16) Demesinden ve “Sünnilik şiî olmamak demek. Şiî olmadın mı Acem olmuyorsun (…) Bu sayede [Anadolu Selçukluları sünnî olduğu için] biz Türk kalmışız.” (Ünver, 1980: 25) Biçimindeki sözlerinden çıkarsamak mümkündür.

Malazgirt Zaferi ise Yahya Kemal’in bu düşüncelerini her planda kapsamaktadır: 1071 tarihinde Anadolu’ya yerleşen Türkler, 1081 yılına değin Marmara ve Ege kıyılarına kadar yürümüş; I. Haçlı seferi ile devlet kurdukları İznik’i terk etmişse de Anadolu’nun içlerine çekilmiş; Doğu Roma İmparatorluğu’nun tekrar güçlendiği bir dönemde Türkleri Anadolu’dan -Doğu Roma İmparatorluğunun doğusundan- çıkarma girişimi de Miryakefalon Savaşı’nda Türklerin galibiyeti ile sonuçlanmış ve bundan sonraki süreçte Moğol İstilası’na kadar büyük bir devlet halinde gelişen Selçuklu Türkleri, bu istila ile parçalandıysa da Anadolu, Türk beyliklerinin vatanı olmaya devam etmiş; Selçuklu’nun Türk-sünnî nüvesini taşıyan Osmanlı Beyliği Anadolu’da köklenmiş; Doğu Roma İmparatorluğu’nun Hristiyan olmakla birlikte farklı millet ve dinî inanışlardan pek çok topluluğu kapsayan imparatorluk şemsiyesini; bu defa Türk üslûbu ve sünnî-müslüman itikadıyla devralmıştır. Böylece Malazgirt Zaferi her yönden Yahya Kemal’in vatan, millet ve Türk milleti şemasını karşılar.

Yahya Kemal’in: "Ben Malazgirt'ten beri bütün ölenlerle beraber yaşıyorum. Bence biz on sekiz milyonluk bir millet değiliz. Malazgirt'ten beri bu vatan için ve bu vatanda ölenler, hakikatte biz yaşayanlarla birlikte yaşamaktadır. Bizi, bizim milliyetimizi, bizim yalnız kendimize benzeyen varlığımızı, velhasıl dünkü, bugünkü

Türkiye Türklüğünü vücuda getirenler onlardır. Demek ki biz on sekiz milyon değil, birkaç yüz milyonluk bir milletiz ve işte milliyetçilik bu demektir." (Banarlı, 2012: 216) biçimindeki sözlerini de bütün bu arka plan dahilinde görmek gerektir.

Yahya Kemal kimi şiirlerini de Malazgirt Zaferi dairesinde kaleme almış; ya da ona gönderimde bulunmuştur. 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' adlı şiirinde, Bayram namazı için Süleymaniye Camisine gelmiş, Tekbîr'i vecd ile dinleyen bir askeri:

"Gördüm ön safta oturmuş nefer esvaplı biri
Dinliyor vecd ile tekrâr alınan Tekbîr'i;
Ne kadar sâf idi sîmâsı 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 teselli gibi o,
Hem bu toprakta bugün, bizde kalan her yerde,
Hem de çoktan beri kaybettiğimiz yerlerde." (KGK: 4)

Mısralarıyla, Malazgirt Muharebesi'nde çarpışıp Batı Anadolu'nun içlerine doğru yürüyen Türk askerinin bir temsilcisi olarak sunar. Yahya Kemal'in "Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu"nu hem Selçuk Devleti'nin ve "çoktan beri kaybettiğimiz" yerleriyle Osmanlı Devleti'nin; hem de yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin "neferi" olarak görüşü; bir yandan şairin zamanı imtidât kavramı ekseninde yekpare kabul edişini; bir yandan da Anadolu coğrafyasında biçimlenmiş Türk Devletlerini birbirinin devamı olarak görüşünü yansıtmaktadır.

‘Hayal Beste’ adlı şiirinde ise Doğu Roma İmparatorluğu’nun doğusunu işaret eden topraklarda, Malazgirt’te, Selçuklu Türkleri’nin kazandığı ve Türk devletinin bundan böyle Anadolu coğrafyasıyla özdeşleşen varlığı Yahya Kemal’in açıklamış olduğumuz vatan, millet ve Türk milleti anlayışı ile örtüşecek biçimde:

“Roma’nın şarkını fethettiğin andan sonra,
Yüce dağlar gibidir gördüğün iş, Türk oğlu!
Girdiğin yerde asırlarca kalıştan başka,
Kurduğun devlet asırlarca muzaffer yürüdü.” (KGK: 21)

Biçiminde nazmedilir.

Yahya Kemal, ‘Alparslan’ın Ruhuna Gazel’ adlı şiirini Büyük Selçuklu Devleti’nin Tuğrul Bey’den sonraki ikinci hükümdarı Alparslan (doğ.1032-33/1030(?) - 1072) için yazmıştır. İmparator Romanos Diogenes komutasındaki Doğu Roma ordusunu Malazgirt Ovasında mağlup ederek Türklerin Anadolu’yu vatan hâline getirişinin ilk adımını atan Alparslan’ı ani ve şiddetli bir atılışla iklim-i Rûm’a, Rûm diyarına; diğer deyişle Doğu Roma İmparatorluğu’na hücum eden bir cihan hükümdârı olarak:

“İklîm-i Rûm’u tuttu cihangir savleti
Târih o işde gördü nedir şîr savleti
Titretti arş ü ferşi Malazgird önündeki
Cûş u hurûş-ı rahş ile şemşîr savleti
On yılda vardı sâhil-i Kostantaniyye’ye
Yer yer vatan diyârını teshir savleti” (EŞR: 24)

Mısralarıyla nazmederken, Alparslan’ın kazandığı zafer, Kutalmışoğlu Süleyman Şah’ın 1078 -bazı kaynaklara göre 1081- yılında İznik’te Anadolu Selçuklu Devleti’ni kurmasına, Türklerin Marmara ve Ege kıyılarına değin ulaşıp adım adım tüm vatanı kendine tabi kılmasına uzanan süreç canlandırılır.

Sultan Alparslan'ın Malazgirt Muharebesi'ndeki gâlibiyeti kaynaklara destansı bir üslûpla şöyle yansımıştır:

"Çeşitli milletlerden oluşması sebebiyle birlikten mahrum 200.000 kişilik Bizans ordusuna karşılık Selçuklu ordusu hepsi aynı ideale hizmet eden yaklaşık 50.000 kişiden ibaretti. (…) Bu arada Abbâsî Halifesi Kāim-Biemrillâh da o sıralarda bütün İslâm dünyasının yakından ilgilendiği Malazgirt Muharebesi'nin Alparslan tarafından kazanılması hususunda bir dua metni hazırlatarak cuma namazında bütün İslâm ülkelerindeki minberlerden okutulmasını emretti.

27 Zilkade 463 (26 Ağustos 1071) Cuma günü öğleye kadar orduyu denetleyen ve kumandanlarına son direktiflerini veren Alparslan, imamı ve fakihi Buharalı Ebû Nasr Muhammed'in bütün müslümanların İslâm'ın zaferi için dua ettikleri cuma günü öğle vaktinde düşmana saldırması tavsiyesine uyarak ordusuyla birlikte cuma namazını kıldıktan sonra "Ölürsem kefenim olsun" dediği beyaz bir elbiseyle askerin karşısına çıktı ve şöyle dedi: "Ben, müslümanların camilerde bizim için dua etmekte oldukları bu saatlerde düşmanın üzerine atılmak istiyorum. Galip gelirsek arzu ettiğimiz sonuç gerçekleşmiş olur, yenilirsek şehid olarak cennete gideriz. Bugün burada ne emreden bir sultan ne de emir alan bir asker var; ben de içinizden biri olarak sizinle birlikte savaşacağım; benimle gelmek isteyenler peşime düşsünler, istemeyenler serbestçe geri dönebilirler." Alparslan bu ünlü konuşmasının ardından ilk hücumu başlattı. (…) İslâm, Bizans, Ermeni ve Süryânî kaynaklarının belirttiğine göre Alparslan imparatora bir savaş esiri değil bir konuk hükümdar muamelesi yapmış, hatta onu yanına oturtmuştur. (…) Birçok tarihçi bu büyük zaferi, Hz. Ömer devrinde Bizans'a karşı kazanılan Yermük ve Sâsânîler'e karşı kazanılan Kādisiye zaferlerine benzetmiştir. (…) daha sonraki yıllarda Türkler önemli bir direnişle karşılaşmadan Anadolu içlerine akarak kısa zamanda Ege ve Marmara kıyılarına kadar ilerlemişler ve bu defa istilâ ve yağma amacı taşımadan fethettikleri toprakları vatan edinip Saltuklu, Mengücüklü, Dânişmendli, Dilmaçoğulları,

Ahlatşahlar, Yinaloğulları, Çubukoğulları ve Artuklu devletlerini kurmuşlardır." (Sevim, 2003: 481-482)

Yahya Kemal'in 'Alparslan'ın Ruhuna Gazel' adlı şiirinde, zamanın kırılmalara uğramaması, yürüyen bir varlık olarak temadî etmesi dikkate değerdir. Bu bakımdan şiirde Yahya Kemal'in: "Zaman; mazi, hâl ve istikbal diye üçe taksim edilirse de bu çok itibarî bir taksimdir. Sabit olan bir şey üçe taksim edilebilir; lâkin daima yürüyen bir şey taksim edilemez. (…) Hakikatte mazi, hâl ve istikbal yoktur. Ortada bir "imtidâd" vardır. Bu imtidâd hattının ortasında, 'hâl' içinde yaşıyoruz." (Aİ: 49) Biçiminde dillendirdiği görüşünün bir yansıması duyumsanmakta; mâzinin kırıksız verilişi millî hâfızanın sürekliliğini vurgulamaktadır.

1.1.1.3. Balkan Coğrafyası Fetihleri ve Kadim Vatan Toprağı Olarak Rumeli

Yahya Kemal, Türklerin 13. yy'ın ikinci yarısından itibaren yerleşmeye başladığı Balkan yarımadasını ve Rumeli bölgesini kadim vatan toprağı olarak kabul etmiş; düz yazı ve şiirlerinde bu coğrafyaya hem Türklerin akınları ve fetihleri hem de millî ve şahsî anılarla yüklü, yitirilmiş bir vatan toprağı olması yönüyle değinmiştir.

"Osmanlılar[ın], 1540'lara kadar Balkan coğrafyasında fethettikleri yerlerde oluşturdukları idarî birime Rumeli Eyaleti, bölgeye ise Rumeli adını vermiş [oldukları]" (ÖZKILINÇ vd., 2013: 3) bilinmektedir. Diğer yandan: "Batılı seyyahlar, XIII. yüzyılda Türkler'in idaresindeki Anadolu'ya Turquemenie (Turquie) ve Bizans İmparatorluğu'na tâbi yerlere Romanie (Romania)" demektedirler. İnalcık'ın ifadesiyle: "Nihayet bu tabir, daha ziyade Ortodoks Yunan mezhebinin hâkim bulunduğu Balkan yarımadasını ifade etmeye başladı. Osmanlı Türkleri, Balkanlar için Rum-ili adını Romania'dan aldılar ve Anadolu'ya karşı denizin ötesinde Bizanslılar'dan fethettikleri bölgeler için kullandılar. (…) Bizans İmparatoru I. Iustinianos zamanında imparatorluğun kuzey sınırları Tuna ve Drava ırmakları idi. Osmanlı hükümdarları da I. Bayezid'den itibaren Tuna nehri

güneyinde uzayan yarımadayı kendi hâkimiyet sahaları şeklinde düşündüler ve Ege denizi adalarını (Eğriboz, Midilli, Rodos) aynı coğrafî-siyasî sınırlar içine soktular. ” (İnalcık, 2008: 232)

Tarihsel planda genel anlamıyla bahsi geçen bu coğrafyayı ifade eden Rumeli, Türk tarihinin uzak asırlarından itibaren Türk aşiret, beylik ve devletlerinin varlık sürdüğü bir bölge olarak millî öneme sahip olmuştur. Aynı zamanda Rumeli, Yahya Kemal'in ata yurdudur. Şair Rumeli'de "Türklüğün tekâsüf ettiği" Üsküp'te doğmuş; annesinin çok sevdiği ve kabrinin de bulunduğu bu beldede çocukluğunun mutlu bir evresini yaşamıştır.

Şair çocukluk hatıralarında "Makedonya'da, Yahya Kemal'in anneannesi Adile Hanım'a ailesinden kalan üç çiftlikten birinin bulunduğu, Sırbistan sınırındaki Zıbıfça'nın üstündeki bir köy" (Ayvazoğlu, Lügat: 400) olan Rakofça'daki çiftliklerinde düzenledikleri "Rakofça köylüsünden başka diğer köylerin köylülerinin de davetli gel[diği]" "Kırçı eğlenceleri" ni özlemle anar. Bu eğlencelerde direklerin kır çiçekleri ile süslenişini, yakılan meşaleleri, atılan havai fişekleri, köylüler için kurulan uzun tahta sofraları, kadınların özel süs ve kıyafetlerle gelişini, "horadan, nâradan, rakıdan sabaha kadar bir şevk tufanı kesilen" Rakofça'da müzikler ve danslar eşliğinde sabaha kadar eğlenildiğini anlatır. Yahya Kemal bu vatan toprağının "1912 mel'un harbi" nde "ilk hamlede kaybedilen topraklardan birisi" olduğunu üzüntüyle anar (H: 30-31).

Şair 16 yaşından itibaren koptuğu; ancak kırk iki yaşında "hükümet tarafından Belgrad'a dostluk muâhedesini akdetmek üzere gönderildiği" sırada trenle yakınından geçerken, sınırlarını tam olarak anlayamadan, kalbi "muammalı bir hüzün içinde" (H: 32) kalarak baktığı Rakofça'yı 'Açık Deniz' adlı şiirinde:

“Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;
Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.
Kalbimde vardı Byron’u bedbaht eden melâl
Gezdim o yaşta dağları, hulyâm içinde lâl,
Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını,
Duydum akıncı cedlerimin ihtirâsını,
Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu,
Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu...” (KGK: 7)

Mısralarında anmıştır. Yahya Kemal kendisiyle 1935 yılında yapılan bir mülâkatta bu şiiri ilk kez 1910’da “ [Fransa’nın bölgelerinden biri olan] Bretanya [Bretonya] sahilinde Roscoff şehrinde, oradaki cezir ve med akşamlarında hisset[tiğini]” söyler ve “Bu manzûmeyi ancak 15 sene sonra 1925‘de bitirebildim. Bu manzûme en uzun zamanda yazdığım şiirdir ve benim hayatımı ihtiva eden bir hikâyedir.” Diye ekler. (ED: 263)

Şiirde İngiliz düşünür ve romantiklerinden olan; 1809’da Doğu’ya gerçekleştirdiği seyahatinde edindiği bilgi ve izlenimlerden hareketle (Uysal, 2006 Şiire Adanmış.. : 377) Yunanistan için bağımsızlık ve hürriyet mücadelesine girişen Lord Byron (1788-1824)’u bu mücadeleye sevkeden duygular ile şairin duyguları arasında özdeşim kurulmuş; güç ve toprak kaybeden Osmanlı Devleti’nin aynı bağımsızlık ve doğruluş mücadelesiyle ayağa kalkmasına ilişkin hasret “Kalbimde vardı Byron’u bedbaht eden melâl” mısrasıyla tarihsel bir rol modele gönderimle nazmedilmiştir.

Şairin dillendirdiği “şimâle doğru asırlarca süren bir koşu” tutturan “akıncı cedleri” ise gerçekte, Yahya Kemal’in bir yazısında dile getirdiği ve Rumeli’yi fethinden çok önce Türk toprağı haline getiren savaşçı Türk boylarıdır. Şair bu hususta Bizans’ın -daha doğru ifadeyle Doğu Roma İmparatorluğu’nun- tarihine değinilmeden anlaşılması mümkün olmayan Türk tarihini irdelerken şöyle der:

“Bizanslılar, Türkleri gerek şimalden Rumeli’ye gerek de Asya’nın ortasından Anadolu’ya doğru yürüyüşlerinden sonra daha yakından tanıdılar. Şimalden Rumeli’ye inmiş olan Peçenekler, Kumanlar, Oğuzlar ve Vardar Türkleri bazan Bizans’a doğru akın hâlinde bulundular. Bazan da Bizans’ın müdafii oldular. Milâdın 860 senesinden beri Selânik’ten Vardar Nehri’nin menbaına kadar giden sahada yerleşmiş olan Vardar Türkleri hakkında müverrih Gustave Schlumberger diyor ki: ‘Bunlar haşin bir milletti, işgal ettikleri yerin gelirini Kayser’e vermezlerdi. Ancak Tuna ötesinden gelen kavimlerin hücumlarına mâni oldukları için imparatorluğu birçok belâlardan koruyorlardı. Bahşettikleri fâide çok büyüktü. Şimale doğru Bizans müdafaasının aşılmaz bir seddi gibiydiler. Bunun için de İmparatorluk, onlardan vergi almak şöyle dursun, onlara para veriyordu.’ Bu müverrih 964 senesinde Bizans İmparatorluğu’nun mülkî haritasını çizerken Balkanlar’da Oğuzların, Peçeneklerin, Kumanların hangi yerleri işgal ettiklerini tasrih ediyor. ” (Aİ: 7-8)

Yahya Kemal bir başka değinisinde ise ‘Akıncı’ adlı şiirine de doğrudan konu ettiği akıncı Türk boylarına atfettiği önem ve değerin nedenini: “Süleyman Paşa Rumeli’ye geçtiği ve Murâd-ı Hudâvendigâr burada ilerlediği zaman işte bu Türk kavimlerle [Peçenek, Oğuz ve Kumanlar] karşılaşmışlardı. Bizim Çubukova’da mağlûp olmamıza rağmen Rumeli’de kalışımızın mühim bir sebebi budur. Çünkü bir kıt’ada askerle değil, milletle durulur. Bizim Rumeli’de duruşumuz, burada kendi milletimizin bulunmasındandır.” (Aİ: 16) sözleriyle açıklar.

Bu bağlamda Rumeli’de kazanılan ilk mevkiin üçüncü Osmanlı Hükümdarı I. Murad’dan evvel Orhan Bey’in hükümdarlığı zamanına dayandığı hatırlanmalıdır. Buna göre: “Bugün Umurbeyli olarak bilinen [Çimpe/Çimbi Kale[si], Orhan Bey’in oğlu Süleyman Paşa tarafından Dimetoka’da Sırp ve Bulgarlar’a karşı Bizans İmparatoru Kantakuzenos’a (VI. İoannes) yapılan yardıma karşılık 1353 yılında Osmanlılar’a verilmiştir. (…) Çimbi Kalesi Rumeli’de Türk fütuhatının kapısı olmuştur. Nitekim bir

yıl sonra Gelibolu'nun alınması ve bölgeye Anadolu'dan Türk nüfusu nakledilip yerleştirilmesi Kantakuzenos tarafından endişeyle karşılanmış, hatta imparator, Orhan Bey'den Çimbi'yi 10.000 altın karşılığında Bizans'a terketmesini ve içindeki Türk askerini geri çekmesini teklif etmiştir. Fakat Orhan Bey Çimbi'yi terkedecek olsa bile bu kaleden sonra bizzat fethettiği toprakları kılıcıyla aldığını, dolayısıyla bırakmayacağını bildirmiş ve oğlu Süleyman Paşa vasıtasıyla Türk fütuhatını Keşan, Malkara ve Tekirdağ yönünde devam ettirmiştir. Böylece Çimbi Kalesi ve civarı, Avrupa toprakları üzerinde yerleşecek Osmanlı Türkleri için ilk askerî üs olmuştur." (Aktepe, 1993: 317-318)

Bu dolayımda bu kalenin de yine akıncı Türk boylarının Doğu Roma İmparatorluğu'nun giriştiği iç ve dış savaşlarda gerçekleştirdikleri savaş hizmetlerine atfen verildiği; bu anlamda Türkler'in Rumeli'de yerleşmesinin yine bu akıncı Türkler'in savaş hünerleriyle gerçekleştiğini ifade etmek gerekir. Şaire göre Türkler'in "Timur sarsıntısından sonra" Rumeli'de tutunabilmeleri de yine Rumeli'deki Türklüğün akıncıların marifetiyle kadim bir zamana dayanmasındandı. (Aİ: 15)

Türkler'in Rumeli'de Çimbi Kalesi'ni aldıktan sonra Süleyman Paşa'nın 1354'te Gelibolu'yu zaptettiği ve "bundan sonra sistemli bir şekilde Trakya'yı fethe başla[yıp], 1357'ye kadar Bolayır, Malkara, İpsala, Tekirdağ ve Çorlu['nun] Türkler'in eline geç[tiği]; Osmanlı ordusu[nun] ilk defa İstanbul surlarının önünde [Balkanlar'dan doğru gelen bir Türk akınıyla, fetihten yarım asır evvel], 1359'da göründü[ğü]" (Demirkent, 1992: 240) de bu anlamda dikkate değerdir.

Yahya Kemal, 'Akıncı' adlı, Millî Mücâdele yıllarında dilden dile yayılan; "kahraman süvarilerimizin en âteşin muharebelerde vird-i zebânı olan" (Ayvazoğlu, 2013: 24) şiirinde, "Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan 1595 yılına kadar özellikle Balkanlar'daki fetihlerde öncülük ve fetih görevi yapan, üstün hareket kabiliyetine sahip [bu] askeri sınıfı" (Ayvazoğlu, 2013: 24) Balkan fetihleri içerisinden:

"Bin atlı, akınlarda çocuklar gibi şendik;
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik!
Ak tolgalı beylerbeyi haykırdı: İlerle!
Bir yaz günü geçtik Tuna'dan kafilelerle..."

Mısralarıyla resmeder ve savaş meydanında şehit düşen akıncıların atları üzerinde dolu dizgin Cennet'e kanatlanışlarını resmeder. (KGK: 13)

Cedlerinin akıncı Türk'lere dayandığını söyleyen Yahya Kemal'in "bilinen en uzak atası" Niş'i fetheden birliklerin kumandanlarından biri olan Şehsuvar Bey'dir. Yahya Kemal'in anne ve baba tarafından soyu ise Şehsuvar Bey'in oğullarından gelen soya dayanmaktadır. (Ayvazoğlu: 24) Dolayısıyla Yahya Kemal "akıncı cedlerini" anarken akıncılara Türk egemenliğinin kadim gözesi, atası olarak işaret etmekle birlikte kendi soyunu da belirtmektedir. Nitekim 1934 yılında soyadı kanunu yürürlüğe konulduğunda 'Beyatlı' soyadını 'Şehsuvar' adının Türkçesi olmak üzere almıştır.

Yahya Kemal, 'Mohaç Türküsü' adlı şiirinde de Türk akıncıları, Kanuni Sultan Süleyman komutasında Tuna'nın batı kolu üzerinde bulunan Mohaç'ın yakınlarındaki Mohaç Ovası'nda Macaristan'a karşı gerçekleştirdikleri Balkan fetihleri tarihinde büyük önem arzeden Mohaç meydan savaşı içinden yansıtır. Mohaç: "XVI. yüzyıl Osmanlı ve Avrupa tarihinin sonuçları itibariyle önemli savaşları arasında yer almaktadır. Macaristan'ın güney sınırına yakın bulunan Mohaç (Mohács) ovasında yapılmış olması sebebiyle bu adla anılır. Ayrıca tarihî Macar Krallığı'nı sona erdirip Macar topraklarının parçalanmasının ilk adımını oluşturması yanında Avrupa'da Macar tahtı veraseti meselesini ortaya çıkarmasıyla da dikkat çeker." (Emecen, 2005: 232)

Yahya Kemal, Balkanlar'daki Türk varlığını derinleştiren, Osmanlı ve Avrupa'nın bu bölgede yeniden konumlanışını sağlayan bu önemli savaşta Türk akıncılarını savaş meydanında verdikleri epik mücadele içinden:

"Bizdik o hücûmun bütün aşkıyle kanatlı;
Bizdik o sabâh ilk atılan safta yüz atlı.
Uçtuk Mohaç ufkunda görünmek hevesiyle,
Canlandı o meşhur ova at kişnemesiyle!" (KGK: 14)

Biçiminde yansıtır. Şiirde şehit düşen Türk akıncıları tıpkı 'Akıncı' şiirinde olduğu -ve çalışmamızın ölümü şehitlik bağlamında ele aldığımız kısmında incelemiş olduğumuz gibi- Cennet'e, "ebedî cedler"in arasına yükselir.

Balkan Coğrafyası ve fetihlerinin Yahya Kemal'in öz yaşamındaki bir diğer değeri şairin "Evlâd-ı Fâtihan"dan olmasındandır. "Evlâd-ı fâtihân tabiri genel olarak Rumeli'nin fethi sırasında Anadolu'dan göç ettirilip bu bölgeye iskân edilen Türkler'i" (Halaçoğlu, 1995: 524) ve "onların soyundan gelenleri" (Ayvazoğlu, 2013: 170) ifade eder. "Osmanlı döneminde ise bu adlandırma, özel bir teşkilât altına alınmış olan Türkmen veya yörük grupları için XVII. yüzyıl sonlarında kullanılmaya başlanmıştır." (Halaçoğlu, 1995: 524). Dolayısıyla Yahya Kemal'in soyu Rumeli'nin fethi sırasında Anadolu'dan göçmüş; Balkan coğrafyası içinde -Şehsuvar Bey'in Niş'in fethinde ordu komutasında bulunması gibi- savaşlarda rol almıştır.

Üstelik doğduğu ve "Üsküp'te doğmasaydım yanardım. Bursa'yı da pek severim. Bana Üsküp'te mi veya Bursa'da mı doğmak isterdin deseler, Bursa'yı isterdim. Fakat Üsküp'ü de arzu ederdim. Üsküp'ü severim. Zira orada doğdum. Çünkü çok Türk. Benim zihniyetime büyük tesiri oldu." (Ünvar, 1980: 121) dediği Üsküp de Yahya Kemal'e göre 'evlâd-ı fâtihan'a yâdigâr idi:

"Üsküp ki Yıldırım Beyazıd Han diyârıdır,
Evlâd-ı fâtihâna onun yâdigârıdır.
Fîrûze kubbelerle bizim şehrimizdi o;
Yalnız bizimdi, çehre ve rûhiyle bizdi o.
Üsküp ki Şar Dağı'nda devâmıydı Bursa'nın.
Bir lâle bahçesiydi dökülmüş temiz kanın." (KGK: 43)

Yahya Kemal Üsküp'ü Türk tarihi içinde köklü bir geçmişi bulunan, ilk kez 11. yy'da "Anadolu fâtihi Süleyman Şah['ın] 1080'de İznik'i alarak kendisine merkez yaptıktan hemen sonra [fethettiği] Bursa['ya]" benzetir. Bursa bir süre sonra elden çıkmışsa da 1308'de Osman Bey tarafından abluka altına alınmış, 1326'da Osmanlılar'a teslim edilmiş, Orhan Gazi tarafından inşâ faaliyetleri ve "her taraftan ahalinin nakli" ile gelişmesi sağlanmış ve yine Orhan Gazi tarafından Osmanlı Beyliği'nin başşehri ilan edilip, "cami (Orhan Camii), imaret, medrese, hamam ve kervansaraydan (Beyhanı, Emirhanı) oluşan bir külliye" ile donatılmıştır. "Şehirde en büyük gelişme I. Bayezid zamanında gerçekleşti. Bu dönemde 1399'da muhteşem Ulucami inşa edildi. O devrin seyyahlarından Schiltberger şehirde 200.000 ev (?) ile hangi dine mensup olursa olsun bütün fakirlere açık sekiz imaretin bulunduğunu belirtir. Her ne kadar hâne sayısında mübalağa veya yanlışlık varsa da verdiği bilgiler buranın o dönem Batı Anadolu'sunun en muazzam şehirlerinden biri olduğunu gösterir." (İnalcık, 1992: 445) Dolayısıyla Bursa'nın tarihsel oluşumu, geçirdiği merhaleler, buraya Türkler'in nakli, yüzyıllar içinde bir Müslüman-Türk şehri olarak imâr edilişi, sosyal yaşamın biçimlenişi ve mânevî dokusu incelendiğinde (İnalcık, 1992: 445-449) Üsküp ve Bursa arasında kurulan bu özdeşim yerinde dikkate değer olmakla birlikte Yahya Kemal'in bu vurgusu, onun, vatan topraklarını tarihsel, sosyal, millî, mânevî, iktisâdî yapılanış olarak Rumeli ve Anadolu ekseninde birbirine bağlayan, bütünselliğini vurgulayan, tarihsel bir imtidâdı vatan toprakları bakımından öngören tutumunu yansıtması bakımından önemlidir. Yahya Kemal sohbetlerinde bu benzerliği pek çok defa ifade etmiş: "Üsküp Bursa'ya benzer. (…) İki tepe üzerinde iki Camii. Biri Murad-ı Sâni, diğeri Mustafa Paşa. Ruhâni bir Türk şehri (…) Gazi İshak Bey'in Camii, Yahya Paşa Camii. Sulak ve yeşillik içinde, türbe, türbe, millî türbeler…Bütün döğüşmüş insanların türbeleri. Bukağılı Baba, Haydar Baba (…)" (Ünver, 1980: 132) der. 'Karanlıkta Uyanan Biri' adlı yazısında Üsküp'ü halkının yaşantısı, günlük yaşamdaki kılık, kıyafet, hâl ve tavrı, sosyal dokusu bakımından

"Murâd-ı Sânî devrinin canlı bir resmi" ve "Fâtih devrinin rûhânî bir mezarlığı" olarak tarif eden şair, bu şehir için: "Her köşesinde bir evliyâ yatardı. (…) Üsküp o kadar eski ve o kadar Türktü ki İstanbul'dan ve Selânik'ten gelen yeni kelimeleri, yeni eşyâyı, hattâ yeni şarkıları alafranga telâkkî ederdi. Balık suyu idrâk etmediği gibi, Üsküp de Türklüğünü idrâk etmiyordu." (H: 46-47) Der.

'Hasan Rıza'ya Sesleniş' adlı şiirinde "her köşesinde evliyâ yatan" bu şehri şöyle nazma döker:

"Üsküp bir Müslüman şehirdi
Binbir türbeyle müştehirdi
Vardar'sa önünde bir nehirdi
Her an tekbîrlerle çağlar." (EŞR: 75)

Siyasî ve askerî olarak millî sınırlar içinde olmayan Üsküp, gerçekte, bu tarihe kök salmış, çok yönlü yapılanışı ile Yahya Kemal'e göre 'kaybolmuş' sayılmaz. Bu bakışını yine 'Kaybolan Şehir' adlı şiirinde:

"Kalbimde bir hayâli kalıp kaybolan şehir!
Ayrılmanın bıraktığı hicran derindedir!
Çok sürse ayrılık, aradan geçse çok sene,
Biz sende olmasak bile, sen bizdesin gene." (KGK: 43)

Biçiminde nazmetmiştir.

Şair, hatıralarında, Paris'teyken "hiç münâsebeti olmadığı hâlde" kulaklarına çocukluk hatıralarından çıkagelen Üsküp'teki -onu "bütün ömrünce bırakmayan"- ezan seslerinin çalındığını söyler ve şehri gurbette hatırlanan bir vatan köşesi olarak tanımlar. (Banarlı: 27) Gerçekten de 1392 yılında Beyazıd I (Yıldırım Beyazıd) (1360-1403) tarafından fethedilmiş ve İkinci Murat (1404-1451) tarafından imar edilmiş olan Üsküp, çalışmamızın Yahya Kemal'in sosyal hayatını ele aldığımız bölümünde ayrıntılı olarak değindiğimiz gibi annesi ile özdeşleştirdiği ve benimsediği kadim bir Türk toprağıdır.

“Ben ailece Üsküplü değilim, Nişliyim; fakat Üsküp’te doğduğum için iftihâr ederim. Çünkü Üsküp, Rumeli’de Türklüğün tekâsüf ettiği yerdir. O kadar Türktür ki her taşında milliyetimizin ruhu şekillenir.” Diyen Yahya Kemal, Üsküp’ün fethi ve Türk’lerin buraya güvenle yerleşmesini, bu hâdisenin oradaki halk tarafından hâlâ hürmetle anılıyor oluşunu annesi vesilesiyle şöyle dile getirir: “Annem bana: ‘Oğlum, dünyada iki insanı sev: Peygamber Efendimizi, bir de Sultan Murad Efendimizi sev!’ derdi. Bu Murad adında, Balkanların büyük fâtihlerinden Birinci Murad’la İkinci Murad’ın hizmetleri ve hatıraları birleşiyordu. Türkleri Balkanlar’a yerleştiren, Sırpları, umumiyetle İslâvları mâğlûb eden; Üsküp’de ulu câmiler yücelten Türk hükümdarları, Balkan Türklerinin hafızasında tek bir Murad adıyle yaşıyordu. Hâsılı, annemin söylediği Murad, her iki Murad’dan birleşmiş bir semboldü. Annem, Türkleri Rumeli’ye onların yerleştirdiklerini bilirdi. Esâsen Birinci Kosova Zaferi ile İkinci Kosova Muzafferiyeti’ni kazanan iki Sultan Murad, Üsküb’ün erkek ve kadınları tarafından tefrik edilmezdi. Şehrin orta yerindeki tepede bir Camii bulunan İkinci Murad’ı ora halkı dâima Murad Hudâvendigâr’la karıştırır, ikisini bir adam zannederdi.” (Banarlı, 1960: 26)

Yahya Kemal’in Rumeli’nin fethi ve Balkan Coğrafyasına yönelik dikkatini, İstanbul’un fethine giden bir süreç olamsı yönüyle de okumak zorunludur. Bu bakımdan tarihsel süreci açımlamak ve Yahya Kemal’in bu damarı nasıl kavradığını irdelemek gerekir:

Yahya Kemal’in “Timur sarsıntısı” olarak andığı Yıldırım Beyazıd’ın yenilgisi ve ölümüyle sonuçlanan çarpışmaya dek Osmanlı, Balkan coğrafyasına hızla egemen olmuş ve İstanbul’a yönelmiş bulunmaktadır. Bu süreci tarih sahnesinde takip edecek olursak: 1363’te Edirne’nin başkent olmasından sonra Türkler’in fetihlerle Balkanlar’da yayıldığı görülür. Sonunda Haçlı ordusu bu yayılışa son vermek isterse de 25 Eylül 1396’da Niğbolu’da Yıldırım Bayezid’in karşısında yenilmiştir. Bu ilerleyiş, Timur’un karşısında

1402'de alınan Ankara Savaşı yenilgisi ile durur. Osmanlılar'ın aldıkları bu darbe, Bizans'a elli yıl daha yaşama imkânı vermiştir. (Demirkent, 1992: 241)

Yıldırım Beyazıd'ın 1402'de Timur'a yenilişinden 42 yıl sonra, Sultan II. Murad, Ortadoks Doğu Roma İmparatorluğu için de büyük tehdit hâlinde bulunan -Buna rağmen Doğu Roma tarafından Türkler'in ilerleyişini alt edecek bir güç olarak da görülen- Haçlı Ordusu'na karşı Anadolu'daki Türk kuvvetlerini " [Haçlı bünyesindeki] Venedik donanmasının engellemeye çalışmasına rağmen [süratle]" Rumeli'ye geçirir ve "10 Kasım 1444'te Varna yakınında yapılan şiddetli bir savaş sonunda bu birleşik Hristiyan ordusunu" imha eder. Niğbolu'dan sonra, Balkan fetihleri tarihinde Varna Zaferi Türkler'in Rumeli'den atılamayacağını ifâde eden önemli bir im olmuş; "Hristiyan dünyasının bütün cesaretini kır[mış]; yardım ümitlerini kaybeden Bizans [Doğu Roma İmparatoru] Osmanlı sultanına hediyeler göndererek tebriklerini sun[muştur.]" (Demirkent, 1992: 242)

Üstelik Osmanlı'nın Balkan coğrafyası ve Rumeli'deki bu ısrarlı tutunuşları Türkler'i aşama aşama İstanbul'un fethine yaklaştırmış; Hristiyan Doğu Roma İmparatorluğu'nun çöküşünü sağlayan bu fetih, Balkan fetihlerinin oluşturduğu ortam içinde yetişen II. Murad'ın oğlu Sultan Mehmed için önemli bir evre oluşturmuştur.

Yahya Kemal'e göre, Balkan fetihlerinin bir diğer önemi tam da budur. Altıncı Osmanlı Padişahı II. Murâd'ın oğlu Sultan Mehmed böylece "Balkan fetihlerinin harâreti içinde" yetişmiştir. Şair bu düşüncesini: "Murâd-ı Sâni zamanında Balkanlar'da Haçlı ordularına karşı Osmanlı muzafferiyeti devam etti. Bir cihangir azmine ve ruh olgunluğuna sahip bu faziletli serdar, Varna'yı ve ikinci Kosova'yı kazandı. Oğlu Sultan Mehmed'i de bu hâdiselerin harareti içinde yetiştirdi. İstanbul fâtihi, büyük hükümdarlığını böyle bir babanın oğlu oluşuna borçludur. Babasının bir feragati yüzünden Osmanlı tahtına daha çocukluğunda muvakkaten oturmuş olması, bu genç

hükümdarı, tahtın tam sahibi olacağı zaman neler yapmak lâzım geldiği üzerinde düşündürdü; bu terbiye içinde yetiştirdi; ona plânlar hazırlama fırsatı verdi. İstanbul onun zamanında fethedildi." (Aİ: 16) Biçiminde ifâde eder. Ona göre Sultan Mehmed'in küçük yaştan itibaren İstanbul'un fethini gerçekleştirebilecek deneyim ve yetkinlikte bir hükümdâr olarak yetişmesinde ve nihayetinde 'Kayser-i Rûm' nâmıyla, Fatih Sultan Mehmed olarak şehrin Türk topraklarına katılışında Rumeli fetihleri bir ön hazırlık olarak önemli rol alacaktır.

1.1.1.4. İstanbul'un Fethi

Yahya Kemal, İstanbul'un Osmanlı Padişahı (1444-1446, 1451-1481) Mehmet II (Ö. 886/1481) tarafından 29 Mayıs 1453 tarihinde fethedilmesi hâdisesine farklı boyutlarıyla düz yazı, şiir, sohbet ve konferanslarında yer vermiştir.

Yahya Kemal'in İstanbul'un fethine olan ilgisi özellikle I. Dünya Savaşı sonunda, 30 Ekim 1918'de Osmanlı Devleti ve İtilaf Devletleri arasında imzalanan "Osmanlı savunma sistemini neredeyse tamamen yok ed[en]", Boğazların egemenliğini Osmanlı'nın elinden alan ve burayı serbest geçişe açan, "Osmanlı Devleti'nin altı asırlık tarihinin sonuna gelindiğinin habercisi" (Öztürk, 2005: 271) olan Mondros Mütarekesi sırasında; İstanbul ile birlikte Musul, Trakya, Çanakkale Boğazı gibi ülkenin dört yanının işgâl altında bulunduğu zaman diliminde artmıştır.

Şair bu durumu: "Birinci dünya harbinde, harbin yanlış şartlarla erken ilân edildiğine kani idim ve istanbul'u müdafaa edemeyip Rus istilâsına maruz kalacağımızdan korkuyordum. 1915'te "Anafartalar" olunca, kurtulduğuna coşkun bir sevinçle inandım. Millî harekete kadar gelen bağlılığım Anafartalar'a ve onu yapan kahramana olan hayranlığımdandı. Mustafa Kemal'e bağlılığım Anafartalar'dandır. 1918'de İstanbul düşman istilâsına maruz kaldığında çok müteessirdim. O vakit yegâne teselli olarak İstanbul'un fethini merak ettim. Okumağa başladım. Bu hasta ruhuma bir

deva gibi idi. Sonra gezinmeğe başladım. 1452'de bina ettirdiğimiz Hisar'ı ve arkasındaki şehitliği sık sık ziyaret ediyordum. Surlarda dolaşıyordum. 1453'teki son muhasaranın ve fethin haritası yerlerini keşfetmeğe çıkıyordum. İntibalarımı o senelerde çıkan *Tevhid-i Efkâr* gazetesine yazmıştım." (Ünver, 1980: 114) sözleriyle dile getirir. Yahya Kemal, bu gazetede yayınlanan 'Hisar'dan Şehitlik'e, 'Gezinti', 'Bir Rüyada Gördüğümüz Eyüp', 'Yâ Vedûd!', 'Gezinti Tahassüsleri, 'Yeni Bir Ufuk' gibi yazılarında fetih hadisesini ele aldığı gibi daha önce, sanatsal yaşamının Nev-Yunânîlik döneminde *Peyam gazetesi*nde kaleme aldığı 'Çamlar Altında Musahabe I/II' adlı yazılarında da; Cumhuriyet'in ilanından sonra da özellikle 'Türk İstanbul I' konferansı ve 'Türk İstanbul II' makalesi olmak üzere, daha sonra düz yazılarını derleyen kitaplarda yer alan yazıları; yazıya dökülen konuşmaları, sohbet ve mülâkatlarında zaman zaman bu konuya eğilmiş; kimi şiirlerinde de İstanbul'un fethini çeşitli yönleriyle ele almıştır.

Yahya Kemal, İstanbul'un işgâl altında olduğu günlerde batıda ve Türk yazınında İstanbul'un fethine dair tanıklıkların kaleme alındığı eserlerin peşine düşmüşse de bunlarda beklediğini bulamamıştır. Elindeki Türkçe yegâne kaynak *Tursun Bey Tarihi*'dir ancak o da "hayal meyal" anıların yazıldığı "çok şeyler öğretmeyen" bir eser olmaktan öteye geçmez. Böylece şair, tarihsel realiteleri okumak için "Türkçe vesikâları keşfetmek"ten umudunu keser ve metinlerden çok şehri okumaya yönelir. (Ünver, 1980: 114)

Bu doğrultuda O, İstanbul'un fethe sahne olmuş yerlerinde gezintiye çıkar; şehre fetih hâdisesinin merceğinden bakar ve "derûnî İstanbul" (Aİ: 75)'u görür. "İstanbul'un fethinde hazır bulunmuşların mezarlarını bir bir" arar; fethin gerçekleştiği ortamı zihninde canlandırır ve o sahnenin içinde gezinir; "tayy-ı zamân" ederek o saatleri yaşar.

Halûk Şehsuvaroğlu'na ithaflı rubâîsinde:

"Çık tayy-ı zamân et açılır her perde

Bir devr geçir istediğin her yerde
Ben hicret edip zamânımızdan yaşadım
İstanbul'u fethettiğimiz günlerde" (R: 4)

Diyen şair, nazmettiği bu içsel deneyimi besleyen/mümkün kılan -kimi zaman Darülfünun'daki öğrencileriyle; kimi zaman da yalnız çıktığı- İstanbul gezintilerinden birisini şöyle kaleme almıştır: "Fetih vak'asına alâkam o kadar artmıştı ki, 1922'de 29 Mayıs sabahı gece yarısından sonra yatağımdan kalktım. Şehzâdebaşı'nda 18 Seğmenler mezarlığı önünden geçerek Beşinci Askerî kapının yeri olan Sulukule'ye kadar gittim ve fethin 1453 senesi 29 Mayıs'ında va'ki olduğu noktadan şehre girdim ve yürümeğe başladım. Ayasofya'ya kadar geldim ve girdim. O sabahın havasını ve saatlerini çok şiddetle hissettim. Bu tahassüslerimi sonraları bazı konferanslarımda nakletmişimdir." (Ünver, 1980: 115)

Şair, bu duygulanımlarını konferanslarında nakletmekle kalmaz; Hâluk Şehsuvaroğlu'na ithaf ettiği rubâîsinde olduğu gibi "Dr. Adnan'a" ithaflı rubâîsinde de nazmeder:

"Bir âlem açan zaferlerin en genişi
İstanbul fethi Tanrı'nın kutlu işi
Gün doğmadan evvel o güzel sâatte
On bin yiğidin Büyük Gedik'ten girişi" (R: 14)

Şair fetih için: "Bir âlem açan zaferlerin en genişi" demişse de bir sohbetinde "askerî bir vak'a" olarak onu Türk ve Dünya tarihindeki diğer askerî vak'alar arasında" harikulâde" bulmadığını, hatta fetihten daha görkemli askerî zaferlerimiz olduğunu söyler; bununla birlikte İstanbul'un fethinin "umman gibi geniş manası"nın hiçbirinde olmadığını da ekler. (Ünver, 1980: 115)

Bu mananın, fethin Rumeli ve Anadolu topraklarını birleştirerek Türklere yekpâre bir vatan kazandıran; İstanbul'a sıkışmış bulunan Bizans'ı ortadan kaldırarak onun batı ile güç birliği etmesinin ve Osmanlı Devleti'nin bütünlüğünü tehlikeye atmasının önüne geçen ve Türklüğü egemen olduğu geniş ve antropolojik çeşitlilik içeren zengin coğrafyada, Doğu Roma İmparatorluğu'nun tahtına oturtarak bu imparatorluğun Türk-İslâm devrini açan bir fetih olmasından geldiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Yahya Kemal, İstanbul'un fethini nâsir ve şair kimliğiyle kaleme dökerken onu okuyanın muhayyilesinde canlandırmaya yönelik bir üslup benimser; bu hâdiseye ilişkin duygulanımlarını dillendirir. O nesirlerinde -bir yazısında Osmanlı vakanüvislerinin metinleri için söylediği gibi- "insan okurken terler" dedirtecek nitelikte zor okunan, ağır bir dil kullanmaktan kaçınır; fetih hâdisesinin ayrıntılarını, Fatih Sultan Mehmet'in dehasını, verilen amansız mücadeleyi bir hikâye anlatıcısı kimliğiyle görselleştirir. Fatih Sultan Mehmet'in "genç bir padişah olarak, Yeniçerileri ile ortada, Topkapı'nın karşısında" saf tutuşu, fetihte belirleyici rol üstlenen büyük topun konumu, Galata'da yerleşmiş bulunan Ceneviz sömürgesinin Haliç'i Türklerin geçişine kapatması ve böylece genç hükümdarın yetmiş gemiyi karadan Haliç'e indirmeye karar verişi, 28 Mayıs'ı 29 Mayıs'a bağlayan fetih gecesinin şiddetli çatışmalarını (Aİ:31) hikâye edişinde hep Yahya Kemal'in özellikle İstanbul'un fethi gibi önemli bir hâdisenin Türkler tarafından yazılamamış olduğu düşüncesi ve bu durumu bertaraf etme gayreti görülür.

Nitekim Yahya Kemal, 'Türk İstanbul' adlı daha sonra yazıya dökülen konferansında, İstanbul'un fethinin yazılmasına ilişkin bu dikkatini: "1071'de, Malazgirt muzafferiyetinden sonra, Anadolu'nun ve Suriye'nin her tarafına, Marmara'ya, Adalar Denizi'ne, Akdeniz'e kadar, Türk aşiretlerinin yürüyüşü tarih destanlarının en büyüklerinden biridir. Yazık ki, bu destan şark dillerinde ya hiç yazılmamış yahut da çok kısa yazılmıştır. Frenk dillerinde ise, Hristiyanlık duygusu ve Türk düşmanlığı ile, yazılanlar karanlık ve müphem bir tablodur". (Aİ: 25) sözleriyle yansıtır. Bir başka

yazısında ise: “İstanbul sukut ettiğinden beri Avrupalı Bizans müverrihleri ölmüş olan İstanbul'u, yaşayan, canlı ve Türk İstanbul'dan fazla yaşattılar. Bundan anlaşılıyor ki bu şehrin mevcûd olması kâfi değildir. Onun edebiyatta yâni hayâllerde bir yeri olması lâzım gelir. îtirâf edelim ki, biz yapmasını biliyoruz; yazmasını, realiteleri hayâle nakşetmesini hiçbir zaman bilmedik, hâlâ da bilmiyoruz.” (MM: 36) Der. Şiirlerinde ise fetih hâdisesinin epik atmosferinin dökümünü yapmaz; onu lirik bir tarzda coşkun bir duygulanımla verir; şiir okuyucusuna fethi, gerçekleştiği dönem içinden duyumsatacak dili ve üslûbu arar; fethin duygu dünyasında uyandırdığı hisleri yansıtır. Bu dolayımda Yahya Kemal, İstanbul’un fethini yazıya dökerken ve şiirleştirirken düz yazının ve nazmın olanaklarını araştırır ta ki okur bahsi geçen tarihsel vakanın gözlemcisi hâline gelebilsin.

Şair ‘İstanbul’u Fetheden Yeniçeriye Gazel’ adlı 1922 Eylül’ünde Dumlupınar Zaferi ve İzmir'in geri alınışından sonra yazdığı şiirini ise aynı yıl *Dergâh*' ta yayınlamış; Kazanılan zaferin başkumandanı Mustafa Kemal Paşa’ya Bursa’da okumuştur (Çetin, 2013a: 242 akt. Yücebaş, 1958). Yahya Kemal’in İstiklâl mücadelesinin çetin zamanlarında şiirlerinde bu konuya yer vermediği; Türk tarihindeki fetihlerle meşgul olduğu eleştirisi, dönemin panoramasını göz önüne almamaktan doğan bir yanılsama olarak belirmektedir. Bu bakımdan dönemin basın politikasına değinmek gerekir; zira Mondros Mütarekesi’nin imzalanmasından sonra basın üzerindeki baskı ve “İtilaf Devletleri’nin matbuatı denetleme çabaları” açıktır. 1919 Ocak ayından itibaren, “gazeteleri denetlemek üzere, hem [Osmanlı Devleti’nin idare merkezi] Bâb-ı Âlî’nin hem de İtilaf Devletleri’nin tayin ettiği mümessillerden müteşekkil bir komisyon kurulacağı” haberi basında yer alır. Bu konuda yayınlanan kararnamenin ardından süreli yayınlar sansürlenerek çıkmaya başlamıştır. Buna göre: “Gazeteler basımdan önce sansür heyetine sunuluyordu. Sansür heyeti sakıncalı bulduğu yerleri gazete sorumlularına bildiriyor ve gazetelerin o kısmı ertesi gün basılmıyordu. Bu yüzden Mütareke Dönemi

gazetelerinde boş sütunlar görmek alışılageldik bir durumdur. Bazen yazıların bir kısmı, bazen tamamı sansürlenmektedir. Özellikle bir kısmı sansürlenen, ya da manşeti yayınlandığı halde sütun içeriği yayınlanmayan gazete nüshaları hangi türden haberlerin sansürlendiğini göstermesi açısından iyi bir gözlem kaynağıdır. (…) Genel olarak şu bellidir ki, millî değerlere ve millî birliğe vurgu yapan haberler sansürlenmektedir." (Korkmaz, 2011: 42; 45) Böyleyken, Yahya Kemal'in bu gibi şiirlerinin, konu bakımından 'güncel' değilse de amacı itibariyle güncel olduğu göz önüne alınmalıdır. İstiklâl mücadelesini olumlayan her türlü haberin sansürlendiği; gazetelerin ve dergilerin ağartılmış boş stünlarla çıktığı bir ortamda, şiirin -tıpkı 'Akıncı' şiiri gibi- cephedeki askere, savaşın ağır buhranını yaşayan halka ve aydınlara, sansüre takılmaksızın ulaştığı, moral ve özgüven aşıladığı açıktır.

Şiirinde XV. yüzyılın sonlarında Anadolu'da Hacı Bektâş-ı Velî çevresinde gelişen Bektaşîlere bağlı olan; Hz. Ali'nin savaşlardaki kahramanlığını örnek alan, İstanbul'un fethi sırasında ordunun bel kemiğini oluşturan yeniçeri askerine:

"Vur pençe-i Alî'deki şemşîr aşkına
Gülbangi âsmânı tutan pîr aşkına

Ey leşker-i müfettihü'l-ebvâb vur bugün
Feth-i mübîni zâmin o tebşir aşkına" (KGK: 15)

Biçiminde yüzyılın atmosferini uyandırabilecek eski bir dil ile fetih anı içinden hitap eder. Hz. Ali'nin elindeki kılıç ve Bektâşilik tarikatının pîri olarak kabul edilen Hacı Bektâş-i Velî tarafından dergâhta okunan Bektâşî gülbangına telmihte bulunarak, kapalı kapıları açan Allah'ın ordusu olarak gördüğü fetih ordusunu kilise ve manastırların üstünde 'hilâl'i; İslâm ordusu olarak görülen Osmanlı akıncılarının alemini yükseltmeye dâvet eder.

‘Kapalı kapıları kolaylıkla açan Allah’, ‘Müfettihü’l-ebvâb’, ‘ifadesi, Sad sûresi 49-50 ayetlerde: “Bu bir hatırlatmadır. Kuşkusuz Allah’a itaatsizlikten sakınanlara çok güzel bir gelecek, kapıları kendilerine ardına kadar açılacak adn cennetleri vardır.” Biçiminde yer almakta “müfettehaten lehümü'l-ebvâb” biçiminde geçmektedir (Çetin, 2013a: 242; https://kuran.diyanet.gov.tr/).

Bununla birlikte şiirdeki bu ifâde doğrudan bahsi geçen âyete gönderim içermemekte; şiirde Ak Şemsettin’in *Kur’an-ı Kerim*’de geçen bu ifâdeye atıfla söylediği sözlere telmihte bulunulmaktadır. Yahya Kemal bu sözlere bir yazısında şöyle değinir: “Mütarekeden sonra maziye karşı daüssılam arttı. Kendimi avutmak için tek başıma İstanbul’da geziniyordum. (…) Gelibolu’dan gelen o bin bir yelkenli beyaz donanma, hâsılı o [fetih] safha[sı] kalbimde canlandı. Elli yedi gün süren muhasaradan ihtiyar Ak Şemseddin’in kocamış bir kartal gibi kollarını açarak top gürültüsüne karışmış bir sesle: “Yâ Müfettihü’l-ebvâb!” diye bağırdığı tepelerden surlara baktım.” (Aİ: 99)

Diğer yandan şiirde İstanbul’un fethi için “feth-i mübîn” denilişi ve bu apaçık zafere kefil olan müjdeye vurgu yapılışının arka planını, bu ifâdenin telmihte bulunduğu katmanları okumak gereklidir. “Apaçık fetih” ifâdesi *Kur’an-ı Kerim*’de Hz. Peygamber’e verilen bir müjde olarak yer almaktayken; İstanbul’un fethine ilişkin bilinirliği çok olan bir de hadis vardır.

Yahya Kemal bir sohbetinde: “İstanbul’un fethi bir Müslüman ideali olarak farzolunur. Vakıâ Hz. Peygamber’e atfedilen bir hadis ve Emevîler zamanında İstanbul’un Araplar tarafından muhasaraları bu faraziyenin doğruluğunu hükmettirebilir; ancak zıddını da iddia etmek mümkündür, çünkü İstanbul’un fethi münhasıran bir Müslüman ideâli olsaydı, bu idealin Araplarda devam etmesi lâzım gelirdi ve Acemlerde bulunması ve diğer milletlerde de olması iktiza ederdi. Acem edebiyatında İstanbul fethi idealine ait bir iz bulunmadığı gibi, Araplarda da böyle bir ideale şiir sahasında tesadüf

edilmez. (…) İstanbul'un fethi Müslüman idealinden alınmış olsa da" asıl olarak "Selçuklu devrinde devam edip; Osmanlı'nın ilk devrinde âdeta bir diyanet hâlini almış"tır. Bu bakımdan "Türklüğün ırkî bir meyline" dayanır. "İşte bunun içindir ki maruf hadis, "İstanbul'u fethedecek olan fetih askerleri"nin taşlarına: "Ni'me'l-ceyştendir." cümlesi hâlinde hakkedilmiştir." (Ünver, 1980: 113) der. Yahya Kemal'in ifâde ettiği "Ne güzel asker" anlamındaki "Ni'me'l-ceyş" tâbiri, "fetih müjdesi"ne gönderimde bulunmakta, âyet ve hadis olmak üzere iki İslâmî damardan beslenmektedir.

Bahsi geçen hadis, Hz. Muhammed (sav) 'in İstanbul'un fethini müjdeleyen ve fetih yolunda çarpışan askeri "mübârek, güzel" ifâdesiyle öven: "İstanbul, elbet bir gün fethedilecektir. Onu fetheden kumandan ne büyük kumandan, onu fetheden asker ne mübarek ne güzel askerdir." Hâdisidir. Fetih sûresi ilk âyeti ise (48/1): "İnnâ fetehnâ leke fethan mübînen": "Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik." Biçimindedir.

Yahya Kemal, Türkler'e Anadolu'nun kapısını açan Malazgirt zaferinden on yıl sonra Selçuklular tarafından fethedilen ve İstanbul kuşatması sırasında çoktan Türk toprağı olan Üsküdar'ı da 'İstanbul Fethini Gören Üsküdar' adlı şiirinde, fethin tanığı olarak nazmetmiştir.

"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 temaşa idi o!
Sanki halkın uyanık gördüğü rü'yâ idi o!" (KGK: 16)

Diyen Yahya Kemal'in duyuşunda Üsküdar, bir Türk/Müslüman rüyası olan İstanbul'un fethi hâdisesini görmüş; elli üç gün süren bu temâşâ, "büyük top" un surları dövüşü, karadan sevkedilip Haliç'i dolduran gemiler, gece ve gündüz süren cenk onun

önünde gerçekleşmiş; bu ilçe 'Rûm'un tahtına Müslüman Türkler'in oturması ülküsü uğruna İstanbul'a yüzbin meleğin uçuşuna tanıklık etmiştir. Bu şiir Yahya Kemal'in: "Bir havuzun durgun suyuna bakarsınız içinde oraya aksetmiş haricî bir âlemin ağaçlarını, bulutlarını görürsünüz, işte Üsküdar'ın maneviyetinde İstanbul muhasarasının günleri öyle duruyor." (Aİ: 58) Biçimindeki sözlerini açımlamaktadır.

Beyatlı, İstanbul'un fethi kadar bir Türk-Müslüman şehri olarak imârı meselesine de önemle eğilmiştir. Bu ikisini birbiriyle sıkı bir bağ içinde kavrar. Ona göre: "İstanbul'un fethi ve fatihi olan millet tarafından kuruluşu hem biribirine bağlı, hem de biribirinden ayrı iki bahistir. Beşeriyetin muhayyilesine bir büyü tesiriyle aksetmiş olan fetih, hâlâ tarihin başlıca bir vak'ası sayılır. O zamandan beri, devirler boyunca, kurulan Türk İstanbul ise gözleri en ziyade kamaştırmış ve gönüllere en ziyade yerleşmiş bir şehirdir. Türkiye Türklerinin yeryüzünde başka bir eseri olmasaydı; tek başına, yalnız bu eser şeref namına yeterdi." (Aİ: 20)

Yahya Kemal, fethedildiğinde İstanbul'un bir "virâne" hâlinde olduğunu sıklıkla vurgulamıştır. Bizans payitahtının dördüncü Haçlı seferiyle 1204'te Fransızlar ve İtalyanlar tarafından zaptedilip "emsâlsiz bir hınçla" yakılıp yıkıldığını; Lâtinlerin hâkimiyetleri sırasında şehri imar etmeyi düşünmediklerini ve kaybettikleri zaman da "berbat bir harabe" hâlinde bıraktıklarını (Aİ: 34); bu istilânın bir "facia" olduğunu, elli yedi sene sonra 1261'de şehri geri olan Doğu Roma İmpratorluğu'nun son hânedanı olan Paleologların "o viraneyi, yüz doksan sene süren hâkimiyetleri zamanında mamur edeme[diklerini]" söyler ve: "İşte Türklerin 1453'te buldukları İstanbul bu viraneydi. […] Türklük bu şehrini imar görmemiş, hâlî bir sahada kurmadı; Şarkî Roma imparatorluğu gibi asırlarca Avrupa'nın yegâne medeniyeti olmuş ve şaşaasıyla bütün milletlerin gözlerini kamaştırmış bir devletin payitahtının harabesi üzerinde kurdu." (Aİ: 3-5) Der. Böylece yıkık-dökük şehir, "Türklerin mimarî kabiliyeti", kendilerine özgü yaşam tarzı ve kültürel disipliniyle baştan kurulacaktır. Yahya Kemal bu yapılanış sürecini: "Fetihten

sonra İstanbul'un imarı hemen başladı. O devirde harp ne kadar sürekli olmuşsa imar da o kadar sürekli olmuştur. Bursa'yı ve Edirne'yi Türk üslûbunda yaratan imar kudreti bu defa İstanbul'da göründü." (Aİ: 36) biçiminde ifâde etmiştir.

Türklerin fetihten sonra buldukları şehrin durumunu anlamak için, XI. yüzyılın sonlarında Avrupa dünyasının "Kudüs'ü kurtarma" sloganı ile, Türkler'i Anadolu'dan çıkarmak ve bütün Ortadoğu'yu ele geçirmek için başlattığı siyasî amaçlı askerî harekât"lardan oluşan Haçlı seferlerine değinmek kaçınılmazdır. "1096 yılında başlayan Haçlı seferleri, 1291'de Latin Hristiyanların Doğu'da son merkezi olan Akkâ'dan çıkarılmasına kadar süren yaklaşık iki yüzyıllık bir dönemi kapsar. Bu dönem içinde dokuz büyük sefer yapılmış, bu seferler arasında bazı küçük girişimler de olmuştur. Daha sonra Türk-İslâm dünyasına karşı yapılan bütün savaşlar da Haçlı seferleri olarak değerlendirilmiştir. (…) Batı dünyası Haçlı seferlerinin asıl etkeninin dinî unsurlar olduğu kanaati"ni belirtse de "Ortaçağ Avrupa toplumunu bu seferlere zorlayan unsurlar aslında siyasî, sosyal ve ekonomik sebeplerdir. Batılılarca ileri sürülen dinî motif ise sadece itici bir güçtür. Çünkü Haçlı seferi düşüncesinin ortaya atıldığı sırada Avrupa'da yıllardan beri süregelen açlık, yoksulluk ve toprak azlığı gibi sıkıntıların doğurduğu bir kargaşa" (Demirkent, 1996: 538) vardır.

Yahya Kemal, İstanbul'un 15. yy'da Osmanlılar tarafından fethedildiğinde harabe hâlinde olduğunu dile getirirken Bizans'ın - daha doğru bir deyişle- Doğu Roma İmparatorluğu'nun Palaiologos hânedanı tarafından Latinler'den geri alındığı ve 190 yıl boyunca da iktidarda kaldığı sürece atıfta bulunmaktadır; ancak bu durumu tahlil etmek için bundan iki buçuk asır öncesine, Venedik'lilerle birlikte çoğunluğu Latinler'den [Batı Avrupalılar] oluşan IV. Haçlı ordusunun İstanbul'u zaptı hâdisesine değinmek kaçınılmazdır. 1204'te gerçekleşen seferle İstanbul zaptedilmiş, şehir büyük bir talan ve yağmaya uğramıştır. Bu yağmada Katolik Haçlılar tarafından kütüphanelerin yakıldığı, antik döneme ait eserlerin tahrip edildiği ya da çalındığı, başta Ayasofya olmak üzere

Ortodokslar için önemli kutsal mekanların yağmalandığı, şehir halkının saldırıya uğradığı bilinmektedir. İstanbul'un zaptedilip yağmalanışındaki tablo şudur:

"Haçlılar İstanbul'u, 1099'da Kudüs'ü zaptettiklerinde yaptıkları korkunç katliama pek uygun düşen bir vahşetle yağmaladılar. Onların çılgınlığından dehşete düşen olayın şahidi Batılı yazarlar kaleme aldıkları eserlerde duydukları utancı açıkça belli etmişlerdir. 900 yıl boyunca Hristiyan dünyasının merkezi olan İstanbul bu yağma sonunda bütün ihtişamını, zenginliğini, sanat eserlerini kaybetti. Kiliseler, manastırlar, saraylar ve kütüphaneler yağma edildi. Sayısız ikon, kutsal emanet ve değerli eşya üzerlerindeki kıymetli taşlar sökülüp alınarak tahrip edildi veya çalınıp götürüldü. Hristiyanlığın en kutsal kilisesi Ayasofya'ya atlarıyla giren Haçlı savaşçıları ikonları, ipekli halıları çaldılar; aziz tasvirleri ve kutsal kitaplar üzerinde tepinip şarkı söylediler. Blakhernae'deki Kutsal Meryem Kilisesi de aynı âkıbete uğradı. Venedikliler, imparatorluk merkezindeki kültür ve sanat eserlerinin birçoğunu toplayıp kendi şehirlerine götürürken Fransız ve Flamanlar da taşıyabilecekleri eşya dışında her şeyi vahşice tahrip ettiler. Sokaklarda koşuşan yaya Haçlı askerleri ve yere diz çöküp merhamet dilenen halkın üzerine atlarını süren Haçlılar kadın, yaşlı, çocuk demeden herkesi öldürüyor, fakirlerin evlerini bile tahrip ediyordu. Saraylılar, asiller, hatta rahibeler bile gözü dönmüş Haçlılar'ın tecavüzüne mâruz kaldılar. Üçüncü günün sonunda 'şehirler kraliçesi' İstanbul bir harabeye dönmüştü. (…) Haçlılar İstanbul'da Latin İmparatorluğu adıyla elli yedi yıl sürecek (1204-1261) bir hâkimiyet kurdular. Ortadoğu'daki müslümanlar bakımından herhangi bir tehlike meydana getirmemiş olan Dördüncü Haçlı Seferi, Bizans İmparatorluğu'na vurduğu darbe ile Anadolu'daki Türk hâkimiyetinin güçlenmesine yardımcı oldu." (Demirkent, 1996: 539)

Bundan 57 sene sonra 1261 yılında İstanbul, Doğu Roma İmparatorluğu tarafından Latinlerin elinden geri alınmış; tahta bu savaşı yönetmiş olan ve zaten "müşterek imparator" sıfatıyla o sırada Bizans tahtında oturan Mikhail Palaiologos

geçmiştir. Böylece "İstanbul yeniden Bizans [Doğu Roma] İmparatorluğu'nun başşehri olurken; meşrû imparator küçük IV. Ioannes'i ortadan kaldıran Mikhail'in 15 Ağustos 1261'de Ayasofya'da taç giymesiyle iktidar imparatorluğun sonuna kadar hüküm sürecek yeni bir hânedanın eline geçmektedir: Palaiologos hânedanı." (Demirkent, 1992: 239).

Şehrin Palaiologos hânedanının 190 yıllık uzun iktidarında da imar edilememesi, imparatorluğun bu süre zarfında içte ve dışta bitmeyen çalkantılar ile mücadele etmek durumunda kalmasıyla anlamlı bir zemin bulmuş gibidir. Zira imparatorluk bu süreçte kaybettiği toprakları geri kazanma mücadelesine yönelmiş; sınırlarını tehdit eden dış tehlikelerden korunmak için Papa'nın İstanbul ve Roma Kiliselerini birleştirme çağrısına uyması Ortodoks Bizans halkı tarafından şiddetli tepkilere ve isyanlara yol açmış, İmparatorluk iç karışıklıklarla uğraşmış, son yıllarında ise Anadolu'da Osmanlı Türkleri ve Balkanlar'da Sırplar ile mücadele etmiştir (Demirkent, 1992: 239). Tüm bu siyasî, idarî, askerî sorunlar ortasında Latinler ve Venedikliler'in Dördüncü Haçlı akını ile yağmalayıp harap etmiş olduğu, yarım asır boyunca bir bakıma işgâl altında kalan şehrin, Palaiologos'lar tarafından geri alışından sonra da yaklaşık iki asır boyunca bayındır duruma getirilememiş olması anlaşılırdır.

Yahya Kemal İstanbul'un Türkler tarafından, bir Müslüman-Türk şehri olarak imar edilişini: "Türklerin medenî kabiliyeti çok yüksek olmasaydı, bu viraneyi o kadar çabuk imar edebilirler miydi? Millî kudretleri çok üstün olmasaydı, onu beş yüz sene muhafaza edebilirler miydi?" sözleriyle vurgular. "Yine zerre kadar mübalâğa etmeksizin diyebiliriz ki Türkler fetihten sonra İstanbul'u, eskisine nispetle çok genişlettiler." Der ve Üsküdar'ın "küçük bir Chrysopolis şehri" iken "Çamlıca tepelerine kadar yükseldi[ğini]; Issız bir sahil olan Boğaziçi'nin "doğrudan Türklerin eseri" olduğunu; "ölümü manevî bir istirahat gibi gösteren mezarlıklar şehri" Eyüb'ün Türkler zamanında çok genişleyip güzelleştiğini; küçük bir köyken "musiki, yazı sanatı [ve] tasavvuf [un geliştiği] bir irfan kaynağı" hâline geldiğini (Aİ: 6) söyler. Böylece, Fetihten bir asır sonra İstanbul, "o

zamanki Avrupa'nın hem en büyük; hem en ihtişamlı; hem en güzel şehri hâline" gelmiştir. Yahya Kemal: "Türk İstanbul, selefinden bambaşka bir hüviyetteydi ve yalnız kendini kuran milletin, milliyetinin bir ifadesi gibiydi." Der.

Yahya Kemal'e göre –bazı tarihçiler tarafından görmezden gelinse de- Doğu Roma İmparatorluğu'nun başkenti olan Konstantiniyye'yi fethedip "Türk İstanbul" haline getiren "Türklük, Bizans'ın tahtına vâris[tir]". (Aİ: 3-5) Bu anlamda Yahya Kemal İstanbul'un fethedilişini, pâyitahtın Edirne'den İstanbul'a taşınmasını ve şehrin "Türk İstanbul" olarak imarına başlanmasını, "Roma topraklarının Türk olduğu devrin başla[ması]" olarak görmektedir. İstanbul'un fethiyle Avrupa ve Anadolu'daki topraklarını birleştiren Türk devleti, "gerek Arap gerek Acem diyarlarında", "Diyâr-ı Rûm" olarak anılmaya devam etmektedir. Yahya Kemal: "Türk pâdişâhına da Sultân-ı Rûm unvânı veriliyordu. Bu tesmiyeler gün geçtikçe bizim tarafımızdan da benimsenmiş gibiydi. Sultân-ı Rûm kelimesini harfiyyen tercüme edersek Roma imparatoru demektir. Diyâr-ı Rûm, Roma memleketi olduğu gibi, Meselâ Mevlânâ Celâleddin Rûmî'ye Rûmi dediğimiz zaman bir saniye düşünmeyiz ki bu ünvan harfiyyen tercüme edilince Romalı Celâleddin demektir. Hatta Eşrefoğlu Rumî de Romalı Eşref demektir. (…) [tarihsel sürece bakıldığında] bir putperest Roma [Büyük Konstantin (öl. 337)'in Roma İmparatorluğu'nun başkentini İstanbul'a taşımasından ve İmparatorluğun resmî dini olarak Hristiyanlığı kabul etmesinden evvel Roma, putperest/pagan inanç sistemine sahipti.], bir Hristiyan Roma, bir de Türk İslâm Roma manzarası görmek mümkündür." (TM: 123) Der.

Bu manzarada İstanbul'un yeni bir karakterde yapılandırılmasının payı büyüktür. "Türklüğün yaratmış olduğu bütün şehirler arasında İstanbul bütün beşeriyetin hayâlinde sihr ü efsunlu bir yer tuttu. Beşeriyet durdukça hayâlinden Türk İstanbul silinmeyecektir. Türklüğün ne emsâlsiz peyzaj yaratıcısı olduğunu hiçbir şey göstermese, yalnız beş yüz senelik İstanbul göstermeğe kifayet eder." (MM: 36) Diyen Beyatlı'ya göre İstanbul'un

eski ve millî hüviyetini koruyan Kocamustâpaşa, Eyüb, Üsküdar ya da Boğaziçi'nin bu nitelikteki bir köyü bu vatan tablosunu yansıtır. Mekân ve toplum arasındaki bütünleşme: "Bu halk bu iklimde ezelden beri sâkindir ve bu iklime bu mimarîden ve bu halktan başka unsurlar yaraşmaz. (…) Artık bu diyar dünya durdukça Türk kalacaktır" Dedirtecek türdendir. (Aİ: 3)

Şair, "Tâ fetihten beri mü'min, mütevekkil, yoksul" (KGK: 26) Koca Mustafa Paşa semtinin hem Müslüman yaşantısını; hem de Türk-İslâm üslubunu ve fetih hatıralarını yaşatan "mimarî manzumelerle süslenmiş" (Aİ: 6) dokusunu 'Koca Mustâpaşa' şiirinde serimler. Fethin sonuçlarından biri de işte bu yukarıda ifâde ettiğimiz çerçevedeki yapılanış tarzıdır:

"Şu fetih vak'ası, yâ Rab! Ne büyük mu'cizedir!
Her tecellîsini nakletmek uzundur bir bir;
Bir tecellîsi fakat, rûhu saatlerce sarar:
Koca Mustâpaşa var, câmii var, semti de var.
Elli yıl geçtiği günlerde büyük mu'cizeden,
Hak'dan ilhâm ile bir gün o güzel semte giden,
Rum vezir, eski manastırda ederken secde,
Kalbi çok dolduran îmân ile gelmiş vecde,
Onu, tek Tanrı'sının mâbedi etmiş de hayâl,
Vakfedip her neye mâlikse, bütün mâl ü menâl,
Bir fetih câmii yapmak dilemiş İslâm'a.
Sebep olmuş bu eser yâd edilir bir nâma." (KGK:27)

İstanbul'un fethi ile Osmanlı toprakları 1453 yılına değin Balkanlarda Tuna Nehri'ne; Doğu'da Fırat nehrine -bazı fetihlerle bu sınırı biraz aşsa da incelendiğinde esas olarak Fırat nehrine- kadar uzanan geniş ve nüfuslu bir sahaya yayılmıştır ve İstanbul, Türk vatanının bir deyişle 'kalbi'nde bir Bizans toprağı olarak durmaktadır. Bu şehrin alınışı vatan topraklarını yekpare hâle getirecek, Bizans'ın Katolik Avrupa'dan yardım

alarak güçlenmesi tehdidini ortadan kalkacak ve Osmanlı Devleti gerçek anlamda Doğu Roma İmparatorluğu'nun vârisi, "Diyâr-ı Rûm" un hâkimi olacaktır. "Nitekim "Müslümanlar Anadolu'ya 'Memâlik-i Rûm', Türk padişahına da 'Sultân-ı Rûm'" demektedirler. Günümüz dünyası içinde bu durum hâlis biçimde anlaşılmıyor gibi gözükse de "Selçuklular ve Osmanlılar bundan hiç gocunmamışlardır; çünkü onlar sultan olarak İslâm, hâkan olarak Türk, kayser olarak Roma mirasına sahip çıkıyorlardı." (Ayvazoğlu, 2013: 135)

Yahya Kemal fethin gereklilik ve önemini bir yazısında: "Fetihten daha dokuz sene evvel, vatan tehlikeye düştüğü zaman, Manisa'dan Anadolu Hisarı'na gelen ikinci Murad, ordusunu karşıya geçirmek için gemilere muhtaç olmuş ve Cenevizlilerin yardımına başvurmuş, nefer başına bir altın cereme vererek Rumeli Hisarı'nın bulunduğu yere geçmiş, Varna Meydan Muharebesi'ne ancak böyle yetişebilmişti. Vatanın yekpare bir ülke olabilmesi için fetih mukadderdi. Devlet, nazirsiz bir coğrafya merkezine yerleşmekle birkaç kat daha kuvvetlendi; artık Boğazlar elindeydi, hududu Tuna'daydı; herhangi bir düşman ona bir hamlede yetişemezdi, lâkin o, herhangi bir düşmana, kara ve deniz yollarından derhal ulaşabilirdi. Nitekim zaman ilerledikçe bu kuvvet daha ziyade arttı: Mora ve Adriyatik sahilleri, devlete tamamıyla ram oldular. (…) Devlet, İstanbul'a yerleştikten sonra, Birinci Kosova, Niğbolu, Varna, ikinci Kosova muzafferiyetlerinin silsilesine devam etti. Otlukbeli, Çaldıran, Mercidabık, Ridaniye, Mohaç muzafferiyetlerinin topları İstanbul tophanesinden gitmişti; Preveze muzafferiyetini kazanan donanma İstanbul tersanesinden çıkmıştı." (Aİ: 33, 34) sözleriyle ifâde etmiştir.

1.1.1.5. Ortadoğu Seferi

Yahya Kemal Osmanlı Devleti'nin 9. Padişahı (1512-1520) olan ve Osmanlı belgelerinde adı "Selim Şah" biçiminde geçip; "daha kendi döneminde sert mizacı, cesareti ve ataklığı sebebiyle 'Yavuz' lakabıyla tanınan (Emecen, 2009: 407) I. Selim

Han'ın (ö. 926/1520) hükümranlığında, Osmanlı Devleti tarafından İran üzerine gerçekleştirilen Ortadoğu seferlerini 'Selimnâme' başlığı altında, ayrı ayrı başlıklandırılmış ve tarihlendirilmiş yedi ayrı bölümden oluşan bir terkîb-i bent hâlinde kaleme almıştır. Şairin, 1917 yılında yazmaya başladığı ve 1956'da *Hürriyet* gazetesinde neşrine başlanmasıyla kırk yılda tamamladığı Selimnâme, "1514'ten 1517'ye kadar doğuya ve cenûba açılmış iki büyük Türk seferinin safhalarını, kendi asrının Klasik şiir Türkçesiyle terennüm eden bir Yavuz Sultan Selim Destanı" (Banarlı, 1997: 73)'dır.

Selimnâme, anlattığı dönemin-16.yy'ın- diliyle yazılmış 'Başlayış 1514', 'Sefer 1514', 'Çaldıran 1514', 'Toplayış 1515', 'Mercidabık 1516', 'Ridaniye 1517', 'Rıhlet 1520' adlarındaki yedi bentten oluşmaktadır. İlk bentte Osmanlı ordusunun Şah İsmail'in hükümdarlığındaki şiî Safevî Devleti'nin üzerine sefer gerçekleştirmesi kararının verilmesi ve hazırlık, ikinci bentte Çaldıran Ovası'na doğru gerçekleşen sefer, üçüncü bentte Çaldıran zaferi, dördüncü bentte zafer sonrası Anadolu'nun doğu ve güneye doğru önünün açılışı ve Osmanlı Devleti'nin Safevî'lerin bölücü faaliyetlerinin önüne geçip birliğin sağlanışı, beşinci bentte Mercidabık; altıncı bentte Ridaniye zaferleri; son bentte ise Yavuz Sultan Selim'in ahirete intikâli nazmedilmiştir.

'Selimnâme'ye:

"Devr-i Sultan Selîm'i yazmak içün
Seyf-i meslûl kıldı hâmesini
Halk Yahya Kemâl'e rahmet okur
Gûş ederken Selîmnâme'sini" (EŞR: 3)

Dörtlüğü ile başlayan şair, 'Başlayış-1514' adlı Çaldıran Seferi'nin hazırlık evresini konu alan ilk bentte hazırlık, özellikle mânevî veçhesi vurgulanır ve ortadoğuya gerçekleşen seferler dizisinin İslâmî bakımdan kutlu bir eylem olduğunu dillendirir. Özellikle:

"Eflâkden o dem ki peyâm-ı kader gelür
Gûş-i cihâna velvele-i bâl ü per gelür

Devr-i fütûhu Sûr-ı Sirâfîl müjdeler
Hak'dan nizâm-ı âlemi te'mîne er gelür

Ebvâb-ı Ravza-i Nebevî'den firiştegân
Cibril'i gördüler nice demdir gider gelür

Derk ettiler ki merkad-i pâk-i Muhammed'e
Rûhü'l-kudüs'le arş-ı Hudâ'dan haber gelür

Rûy-i zemini tâbi-i fermânı kılmağa
Sultan Selim Han gibi bir şîr-i ner gelür" (EŞR:4)

Biçimindeki beyitlerde Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Seferi'ne çıkışı öteden beri zuhuru beklenen bir kutlu hâdise olarak sunulmaktadır. Göklerden kaderin haberi gelir ve Cihânın kulağına kanat sesleri çalınır. Fetihler devrinin başladığını İsrâfil'in sûr'a üfleyişi müjdeler ve âlemi düzene koymak için Allah tarafından bir er -Yavuz Sultan Selim- gönderilir. Yahya Kemal'in fetihlerin müjdelenmesini "İsrâfil'in sûr'a üflenişi" imgesiyle yansıtması dikkate değerdir.

Bu imgelemin izini tarihsel süreç içinden kavramak gerekir. Buna göre: "İran'da meydana gelen ihtilâller esnasında Osmanlı Devleti'nin sessiz kalması Şah İsmâil'in daha rahat hareket etmesine imkân sağlamıştı. Bununla birlikte Osmanlılar'ın, Anadolu'da bulunan kızılbaş Türkmenler'in Şah İsmâil'in hizmetine girmek için İran'a göç etmelerini engellemeye çalışması ve elebaşılarını yakalayarak cezalandırması Şah İsmâil'i rahatsız etmekteydi. Bu sebeple kendisine düşmanlık besleyen hükümdarların âkıbeti hususunda bir uyarı ve meydan okuma işareti olarak [1510 yılında İrân'a sefer düzenleyen ve Şah İsmail karşısında ağır bir yenilgi alan] Özbek Hanı Şeybânî Han'ın kesik başını II. Bayezid'e gönderdi. Osmanlı sultanı, devlet adamlarının bu harekete sert cevap verilmesi

yolundaki ısrarlı taleplerine rağmen herhangi bir karşılık vermedi." Sonraki süreçte Şah İsmâil'in, Osmanlı topraklarına ilgisi devam etti; çünkü Safevî Devleti'nin askerî gücünü oluşturan Türkmenler büyük oranda Anadolu'da idiler. II. Beyazıd'ın itidâlli tutumu gitgide Osmanlı Devleti'nin aczi hâline gelmekteydi. Öyle ki "[Şah İsmail'in emriyle] 1512'de Rumlu Nûr-Ali Halife, kızılbaş Türkmenler'i toparlayıp Safevî ordusuna katılmalarını sağlamak amacıyla Anadolu'ya gönderildi. Nûr-Ali, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan topladığı kızılbaş Türkmenler ile Tokat yakınlarında Osmanlı ordusunu hezimete uğrattı. Tokat'ı kısa bir süre elinde tutarak Şah İsmâil adına sikke kestirdi. Bu olaylar sırasında II. Bayezid'in torunu ve Şehzade Ahmed'in oğlu Murad kızılbaş tacı giyerek Şah İsmâil taraftarları arasında yer aldı." (Gündüz, 2010: 254)

1512 yılında, II. Bayezid'in ve devletin önde gelenlerinin desteği II. Beyazıd'ın büyük oğlu olan ve sakin karakteri itibariyle babasına benzetilen Şehzâde Ahmed'in yanında olmasına rağmen; yeniçerilerin koşulsuz desteğini arkasına alan Yavuz Sultan Selim, II. Beyazıd'ın da razı oluşuyla tahta geçti ve derhal "hem devlete sarsılmış olan itibarını yeniden kazandırmak hem de Safevîler'in Anadolu ile olan ilişkilerini kesmek amacıyla savaş hazırlıklarına girişti." (Gündüz, 2010: 254)

Yahya Kemal'in:
"Devr-i fütûhu Sûr-ı Sirâfîl müjdeler
Hak'dan nizâm-ı âlemi te'mîne er gelür"

Deyişini de bu tarihsel bağlam üzerinden okumak gerekir.

Safevî Devleti'nin Osmanlı'nın toprak ve imân bütünlüğünü taciz eden tutumları karşısında II. Beyazıd'ın hükümdarlığının son yıllarındaki üstüne ölü topağı atılmış tarzdaki pasif tavrı, buna karşılık I. Selim Han'ın önderliğinde ayağa kalkan bir deyişle dirilen Osmanlı Devleti ve ordusunun Ortadoğu seferi İsrâfil'in suruyla dirilmek, ayağa kalkmak çağrışımıyla imgelenmiştir. 'Sûr' kelimesi *Kur'an-ı Kerim*'de, "on âyette

sözlük anlamı ‘üfürmek, üflemek’ olan nefh kökünden türeyen fiillerle kullanılmakta, bunların üçünde göklerin ve yerin mevcut düzeninin bu üfleyişle bozulacağı, diğerlerinde ise insanların kabirlerinden kalkıp huzûr-i ilâhîye gidecekleri belirtilmektedir. (…) Bir âyette (el-Müddessir 74/8) ‘boru, borazan’ mânasındaki nâkūr kelimesi, ‘ses çıkarmak’ anlamına gelen nakr kökünden türemiş nukıre fiiliyle kullanılarak ikinci nefhaya, yani yeniden diriliş olayına temas edilir.” (Bebek, 2009: 533)

Cebrâil Hz. Muhammed (SAV)’in temiz kabrine gidip gelerek haberler getirmekte; melekler buna tanıklık etmektedir. Böylece yeryüzünü fermânına tâbi kılmak için Sultan Selim’in, arslan gibi bir erin, geldiği anlaşılır; Osmanlı kuvvetlerinin Osmanlı toprağını ve imânını bütünleştirmek üzere yekvücûd hâlde sevkedilişi İslâm tasavvuf geleneğinde ‘vahdet’i simgeleyen ‘simurg’ figürü üzerinden verilir. Fetih simurgu sancakların üzerinde seher rüzgârı gibi uçar ve Hakan balta ve kılıç mahşeri içinde kızılbaş saltanatının cezasını vermek için tekbir sesleriyle halka görünür ve Üsküdar ovasına, Anadolu’ya, İran’a doğru yürür. (EŞR: 4)

Yahya Kemal, Selimnâme’nin ‘Sefer -1514-’ adlı ikinci bendinde Osmanlı ordusunun Şah İsmail’in ordusuyla çarpışmak üzere Tebriz’e doğru yola çıkışını nazmeder.

Bendin özellikle ilk dört beyti seferin, İslâm dinîni, -Anadolu’nun sünnî Müslümanlarının bakışına göre- tahrip eden, “İslâmlığa hiyle karıştıran Safevî kızılbaşları” (Banarlı, 1997: 80)’na karşı koruyan; Ona orijinalitesini Osmanlı Devleti’nin bayrağı altında kazandıracak bir askerî eylem olma niteliğini vurgular.

Cihân padişahı Yavuz Sultan Selim Han Tebriz’e doğru sefer yoluna koyulduğunda, ataların ruhları padişahın ardına düşüp sefere katılır; emrindeki gaziler ordusu ise aslan gibi yaman bakışlarına itaat eder. İlk iki bentte şair Yavuz Sultan Selim’i, fizik ve fizik ötesi âlemin îmanlı ordularını bir araya getiren tartışmasız bir lider olarak resmeder. Baştan ayağa gazâ kılıcı kuşanmış bir ümmetin dünyaya hükmeden tek tahtına

da ancak böyle bir padişah yakışacaktır. Yavuz Sultan Selim doğu ve batıyı bu tek taht ile simgelenen dünya hükümdarlığına baş eğdirecek ve Allah'a böyle yekpâre bir devlet armağan edecektir:

"Tebriz'e doğru çıktı sefer şâhrâhına
Ervâh peyrev oldu cihan pâdişâhına

At üzre geçtiğin göricek leşker-i guzât
Râm oldu şîrler gibi yâvuz nigâhına

Yekser gazâ kılıncı kuşanmış bir ümmetin
Câlis budur erîke-i âlem-penâhına

Münkâd edip serîrine maşrıkla mağribi
Bir devlet ermegân edecektir ilâhına" (EŞR: 5)

Nihayetinde dağların başında tan ağarırken sınır boyunda Acem başkentinin yolu görünür. İlgili kaynaklarda bu seferin özellikle İran bozkırında gerçekleşen kısmının zorluğu konu olmaktadır. Buna göre: "Yavuz Sultan Selim için asıl zorluk, Safevî sınırlarını geçtikten sonra iyice tahrip edilmiş arazide ilerleyiş sırasında baş gösterdi. Uzun süre yol alınmasına rağmen Safevî ordusundan bir iz yoktu, yiyecek sıkıntısı çok artmıştı ve bu sebeple asker, özellikle de yeniçeriler artık iyice sızlanmaya başlamıştı. Yavuz Sultan Selim birbiri ardınca yaptığı divanlarda durumu değerlendiriyor, vezirlerin geri dönme yolundaki telkinlerine karşı direniyordu. Bu durum, çocukluğundan beri tanıdığı Karaman Beylerbeyi Hemdem Paşa'yı idam ettirmesine yol açtı, böylece muhaliflere gözdağı vermiş oldu (24 Temmuz). 14 Ağustos'ta yeniçeriler, bazı beylerin teşvikiyle düşmanın görünmediğini ve bu harap memlekette neden hâlâ yürüdüklerini anlayamadıklarını belirterek isyan ettiler. Yavuz Sultan Selim etkili sözlerle onları

zorlukla yatıştırdı.” (Emecen, 2009: 409)

Her ne kadar Yahya Kemal:
“Fermân-ı bî-emân ile kalkan hümâ gibi
Tuğrâlu nâme gitti Kızılbâş şâhına” (EŞR:5)

Beytine, ordunun sınır boyunu geçmesinden sonraki bir zaman diziliminde yer verdiyse de Sultan I. Selim Han, Şah İsmail’e yazdığı mektubu, Edirne’de toplanan divanda savaş kararı alınmasından hemen sonra göndermiştir. Bu mektup savaşı haber vermekte; Şah İsmail’i tövbe edip Hz. Muhammed (sav.)’in yoluna dönmeye dâvet etmektedir. “Yavuz Sultan Selim, Edirne’den İran seferi için yola çıktı (23 Muharrem 920 / 20 Mart 1514). İstanbul’dan İzmit’e ulaştığında Şah İsmâil’e bir mektup göndererek ona karşı savaş açtığını ilân etti. Burada çok açık biçimde Şah İsmâil’i dinden çıkmış, ortadan kaldırılması gereken biri olarak suçluyor, son bir defa daha sünnet-i seniyyeyi kabul ve tövbe etmesi halinde savaşa gerek olmayacağını bildiriyordu (Feridun Bey, I, 379-381).” (Emecen, 2009: 409)

Bu noktada Beyatlı’nın Ortadoğu seferini konu alan bentlerde -bu beyitte olduğu gibi- Safevî Devleti’ni kuran unsurlar için ‘kızılbaş’ tabirini kullandığı görülmektedir. 1501’de kurulup “On İki İmam şiiliğini resmî mezhep” ilan eden Safevî Devleti’nin temel unsuru olan Türkmen aşiretlerinin (Aydoğmuşoğlu, 2013: 412 akt. Gündüz, 2010: 45-73) de bu tabiri kullandığı ve benimsediği görülmektedir. Buna göre: “Kızılbaş sözünü iftiharla kullanan kurucu Türkmen aşiretleri, devletlerini ‘devlet-i Kızılbaş’ ve ülkelerini ‘ülke-i Kızılbaş’ tabirleri ile vasıflandırmışlardır. XIII. ve XIV. yüzyıllarda Anadolu’daki Türk göçebe unsurunun kızıl börk giydiği kesin olarak bilinmektedir. Bu sebeple daha sonraki yüzyıllarda Safevi mürid ve askerlerinin giydikleri külah ve taçların renginin de kızıl olmasına şaşmamak gerekir (Aydoğmuşoğlu, 2013: 412 akt. Sümer, 1999).”

Beyitte padişahın tuğrası hüma kuşu motifine benzetilmekte; mektup hüma kuşu gibi Kızılbaş şâhına doğru uçmaktadır. Bir deyişle, 'Başlangıç' adlı bentteki 'Simürg-i feth' ikinci bentte 'Hümâ kuşu' olarak karşımıza çıkmakta; vuku bulacak fethin imleci hâline gelmektedir. Bu anlamda söz konusu iki bendin fetih çağrışımını taşıyan bir leit motif yoluyla birbirine bağlandığı görülmektedir.

Dağların yamaçlarından ertesi gün Çaldıran Ovası'nda gerçekleşecek savaşın haberi yankılanıp güneş ve aya müjde verilirken bent, Osmanlı tuğlarının gölgelerinin savaş meydanına kadar uzadığı biçimindeki sinematografik bir kareyi veren:

"Meydân-ı cenge sâye-resân oldu tûğlar
Rehyâb-ı milk-i Nûşirevân oldu tûğlar" (EŞR: 5)

Beytiyle tamamlanır.

Üçüncü Bent olan 'Çaldıran 1514' adlı bendi, savaşın ateşlendiği bir anın tasvirini yansıtan beyitlerle başlar. Hücumu şanlandıran ışıklı tuğlar ve kılıçların kan saçarak parıldayışı ortasında şair kadere seslenir ve mahşer meydanı gibi karışan savaş meydanını hesap gününün hengâmesini yaşayan kıyâmet gününe benzetir.

"Her tûğ-ı pür-fürûğ verirken hücûma şân
Her tîğ-i bî-dirîğ parıldardı hûn-feşân

Meydân-ı haşr ü neşri karıştırdın ey kader
Andırdı rûz-ı mahşeri hengâm-ı imtihân" (EŞR: 6)

Zafere doğru giden çetin çarpışmada savaş meydanında olup bitenler; Osmanlı ordusunun askerî eylem planını tarihsel gerçeklik ile genel olarak çelişmeden yansıtan manzum destansı bir hikâye biçiminde sunulur:

"Saldırdı fart-ı ğayz ile ifrît-i Râfizî
Tâli' göründü bizlere sol kolda pek yaman

Gark oldu hûna Rûmeli Beğlerbeği'yle ceyş
Üç Malkoçoğlu eyledi bir bir fedâ-yı cân

Uğrunda her gazâya atılmış mücâhidîn
Lâyık mıdır felâkete ey Rabb-ı Müste'ân

Her yanda hûn içinde bu hengâmeden beri
Hiç esmeyen nesîm-i fütûh esdi nâgehân

Sağ kolda bozdu bozguna uğrattı düşmeni
Şîrâne bir taarruzu sevk eyleyen Sinan" (EŞR:6)

Osmanlı ordusunun önce sol, sonra sağ kollarda giriştiği çatışmaların; bu kolların başındaki kumandanların tavrı ve akıbetinin epik atmosferi yansıtacak biçimde nazmedilmesi söz konusudur. Buna göre: Râfizî ifriti (şiîlik içinde batinî grupların baskın olduğu bir kol) hiddetle Osmanlı ordusunun sol kanadına saldırır ve bu ağır saldırıyla daha ilk anda tâlih, haşin yüzünü gösterir. Sol kolu kumanda eden Rumeli Beylerbeyi ve askerleri kan içinde kalır; sol kolda çarpışan üç Malkoçoğlu da şehit düşer. Şair, o an içinden Osmanlı ordusunun tanrıya yakarışını: "Ey kendisinden yardım istenen, kendisine yakarılan yüce Rab! Uğrunda gazâya atılmış mücâhitler felâkete lâyık mıdır?" Biçiminde dillendirir. Bu yakarışın ardından kana bulanmış savaş meydanında zafer rüzgârı birdenbire esmeye başlar. Sağ kolda aslan gibi bir atılışla düşmana saldıran Sinan (Paşa) düşmanı bozguna uğratır.

Yahya Kemal bu beyitlerde savaş atmosferini ve sonunda kazanılan zaferi son derece canlı bir biçimde nazmetmiştir; bununla birlikte tarihsel gerçekliği ortaya koymak için dile getirmek gerekir ki gerçekte, ilk adımda Sinan Paşa, plan gereği komutasındaki askerleri hızla geri çekmiş; Safevî ordusu Türk topçularıyla yüz yüze gelmiş; topçuların hep birden ateş açmalarıyla şiî ordusunun bu kanadı perişan olup pek çok şiî kumandanı ölmüştür. Bunun üzerine Şah İsmail, Osmanlı ordusunun sol koluna saldırmış; zayıf

kuvvetleri bulunan Malkoçoğlu Ali Bey ile kardeşi Tur Ali Bey burada şehit düşmüş; topların önündeki öncü kuvvetler zamanında çekilmediği için toplardan zamanında yararlanılamamış; sol kolun kumandanı olan Anadolu Beylerbeyi Hasan Paşa da bu sırada şehit düşmüştür. Bundan hemen sonra tüfekli yeniçerilerin varlığı savaşın yönünü değiştirmiştir. Osmanlı merkezî kuvvetleri hep birlikte savaşa girmiş; Şah İsmail bir tüfek kurşunu ile yaralanıp atı yere yuvarlanmış; sadık bir adamının fedâkarlığı ile kurtulmuş ve Tebriz'e, oradan da Dergezîn'e kaçmıştır. Şah İsmail'in kaçışıyla Safevî ordusu dağılmış ve Osmanlı galip gelmiştir. Yavuz Sultan Selim'in askerî ve stratejik kabiliyeti ile birlikte seyyar topların kullanılışı, dinç Safevî ordusunun karşısında Edirne'den itibaren 2500km yol almış bulunan; bunun bir kısmını da temmuz ayında İran bozkırlarında kat eden; varışlarının ertesi sabahında dinlenmeden savaşa koyulan Osmanlı ordusunun galibiyetinin temel sebepleri olarak belirmektedir. (Varlık, 1993: 193-195) Böylece: "Yavuz Sultan Selim tarafından devreye sokulan toplar ve yeniçeri tüfekçi birlikleri, Şah İsmâil'in klasik Türkmen taktikleriyle savaşan atlı süvarilerini dağıt[mıştır.]" (Emecen, 2009: 409).

"Pâmâl-i rahşı kıldı Acem tâc u tahtını
Tâ arşa astı tîğini Sultan Selim Han

Sermest-i câm-ı vuslat-ı şân oldu tuğlar
Tebriz'e reh-nümâ-yı 'inân oldu tuğlar" (EŞR: 6)

Beyitleriyle sonlanan bentte Sultan Selim Han Acem tâc ve tahtını ayakları altında ezip kılıcını göğün en yüksek katına asar. 'Selimnâme'nin 'Başlangıç' adlı ilk bendinin vâsıta beytinde halka tekbîr sesleri içinde görünüp İslâmlığın içine -sünnî inancına göre- dini bozan Safevîleri alt etmek ve İslâm dünyasını sünnet-i seniyye dairesinde birlemek için Üsküdar ovalarına yürüyen tuğlar; Çaldıran zaferini konu alan bu üçüncü bendin son

beytinde gayelerine erişir; zaferin şanlı vuslat şarabıyla sarhoş Tebriz'e doğru yola koyulurlar.

Yavuz Sultan Selim böylece eylül ayında Tebriz'e girmiş ve cuma günü adına hutbe okutmuştur. Ayrıca sayıları 1000'e ulaşan ilim ve sanat erbabını da İstanbul'a sevketmiştir. (Emecen, 2009: 409)

Selimnâme'nin dördüncü bendi, 'Toplayış 1515' adıyla 'Çaldıran 1514' da yer alan vâsıta beytinde vurgulanan tuğların "câm-ı vuslat-ı şân" ile sarhoş oluşlarına atıfta bulunmaktadır. "Mücâhitler" olarak anılan Osmanlı ordusu; tıpkı bir dervişin "Allah'a vuslat yolunda büyük cihada girmesi ve o cihâdın mücâhidi olması gibi" (Cebecioğlu, 2004: 61) Anadolu'yu birliğe kavuşturup müslümanlar içindeki ayrışmaları sonlandırmak için, 'birleme' temasıyla yola çıkmış ve Çaldıran zaferi ile bu eşikten içeri adım atmıştır.

'Toplayış 1515' bu süreçte, iman ve bayrak birliğini sağlamaya yönelik bir 'tevhid'in resmini çizmekte; Safevî ablukasının kalkmasıyla Osmanlı Devleti'nin Anadolu'nun doğusunda ve güneyinde ilerleyişini; Maraş, Kayseri, Diyarbakır gibi beldelerin kazanılmasını ve Osmanlı için Mısır ve Hicaz yolunun açılışını; "şiîlik zincirinin kırılıp" bayrak ve imân birliğinin sağlanışını nazmetmektedir. Bu bakımdan 'Selimnâme'nin dördüncü bendi, Divan şiirinde, Allah'ın birliğini konu alan 'Tevhîd'lerin; yeniden üretilmiş, modern şiirin konu ve olanaklarıyla yapılandırılmış bir görünümünü sunmaktadır.

Selimnâme'nin ilk bendinden itibaren fetihleri müjdeleyerek bentten bende uçan 'hüma' figürü bir 'leit motif' olarak tekrar karşımıza çıkmaktadır. Böylece ulu zaferin hümaları Tebriz'e uçar; bu zafer öyle yücedir ki 'Başlayış' bendinde değinilen, tarihi içinde pek çok defâ zaptedilmiş olan "Kaç fâtih-i zaman gören Îran-zemin" (EŞR: 4) daha evvel böyle bir fetih hâli yaşamamıştır. Tevhid yolunda çarpışan yiğitlerin sancakları yüz şehre dikilir. Allah'ı bir olan bütün gönüllerin birleşmesi gereklidir; bu doğrultuda Serdarlar, şiîlik zincirini her nerede yayıldıysa orada kırmağa azmederler.

“Tebriz’e uçtu feth-i celîlin hümâları
Bir böyle hâli görmedi Îran semâları

Tevhîd içün bu halkı döğüşmüş yiğitlerin
Yüz şehre rekzedildi muzaffer livâları

Bir kutba bağlı cümle gönüller bir olmalı
Mâdâm kâinâtta birdir Hudâları

Her kişverinde kırmağa zencîr-i şîa’yı
Azmetti askerin ulu kişver-küşâları” (EŞR:7)

Bu seferle, Maraş ve Kayseri ‘Rabb-ı izzet’e şükran duaları” (EŞR:7) ile fethedilmiş; Yavuz Sultan Selim Han, o zamana değin “Şah İsmâil ile iş birliği içinde olduğuna inandığı, Memlükler’le de aralarında önemli bir çekişme konusu olan” (Emecen, 2009: 410) Dulkadiroğluları Beyliği’ni ortadan kaldırmış ve böylece Mısır ile Hicaz’ın yolu Osmanlı ordusuna açılmıştır. Bununla birlikte: “Diyarbekir taraflarında Safevîler’le mücadele sürüyordu. Padişah, tarihçi İdrîs-i Bitlisî’yi bölgeye göndererek civardaki Sünnî/Şâfiî aşiretlerini Safevîler’e karşı örgütlemeye çalıştı, mahallî Kürt beylerini kendi tarafına çekti. Bıyıklı Mehmed Bey de bölgedeki faaliyetleriyle öne çıktı, Âmid / Kara Hamid’i (bugünkü Diyarbakır Kalesi) ele geçirdi (10 Şâban 921 / 19 Eylül 1515).” (Emecen, 2009: 410)

Şair, Diyarbakır’ın alınmasında halkın Osmanlı Devleti lehine fikrî yönden bir araya gelmesinde önemli hizmeti bulunan Osmanlı âlimi ve tarihçisi İdrîs Bitlisî’yi:

“Rehber İmâm-ı Âzam’ı bilmiş aşâirin
İdrîs asâletinde gerek reh-nümâları” (EŞR: 7)

Beytiyle “İmâm-ı Âzam’ı rehber bilmiş aşiretlere İdrîs gibi ruh ve mânâ bakımından üstün bir yol gösterici gerekti.” Biçiminde anar. Bu dolayımda Diyarbakır yöresinde şiîliği kabul etmeyen, ehl-i sünnete bağlı aşiretler bulunduğu da ifâde edilmiş

olmaktadır. Zira İmâm-ı Âzam Ebû Hanîfe İslâm akaidine dair görüşleri itibariyle Hz. Peygamber ve ashabının takip ettiği yolu benimsemiş ve sistemleşmesine katkı sunmuştur: "Havâric, Cehmiyye, Mu'tezile, Müşebbihe, Kaderiyye, Cebriyye, Mürcie ve Şîa'nın birer itikadî mezhep olarak teşekkül etmeye başladığı bir dönemde yetişen Ebû Hanîfe, akaid ve kelâma dair görüşleriyle Ehl-i sünnet akîdesinin oluşmasına zemin hazırlayan âlimlerdendir." (Yavuz, 1994: 138)

Şair, İslâm birliğine koşmuş bütün savaş kahramanlarının gazâlarının altın harflerle arşın kubbesine yazılmasını diler. Osmanlı egemenliğinin simgesi olan tuğlar böylece her yerde güven, huzur ve emniyetin timsali; Hakkın ve hayatın -imân birliğinin ve halkın barış içinde yaşamasının- kefili hâline gelmiştir (EŞR: 7).

'Mercidâbık 1516' adlı beşinci bent Yavuz Sultan Selim Han'ın Suriye ve Mısır'a doğru seferini ve Memlükler ile "Dâbık çayırlığı"nda gerçekleşen muharebeyi konu almaktadır. Tarihsel süreç incelendiğinde Osmanlı Devleti'nin hızla egemenliği altına aldığı Güneydoğu Anadolu'da bazı yerlerde Memlûk hâkimiyetinin sürmesi nedeniyle iki devletin -II. Beyazıd döneminde de- çatışma içinde olduğu görülmektedir.

Yaradılış itibariyle tam anlamıyla bir asker ve muzaffer bir kumandan olan I. Selim Han, Çaldıran zaferi ardından Osmanlı Devleti'nin Anadolu'daki yürüyüşünü -Dulkadir Beyliği engelinin de ortadan kalkmasından sonra- mukaddes topraklara doğru sürdürmek istemekteydi. Bunun İslâm birliğinin tesis edilmesinden ve korunmasından başka; Osmanlı Devleti'nin egemenlik alanının genişletilmesi ve iktisâdî selâmetinin sağlanması bakımından da önemli olduğu açıktır. Bu doğrultuda: "Yavuz Sultan Selim, Anadolu'ya tam hâkim olmanın yolunu Memlük etkisini ortadan kaldırmakta görüyordu. Daha da ileri giderek Suriye ve Mısır'ın ele geçirilmesinin kendisini İslâm dünyasında tek bir lider haline getireceğini, bunun da tarihî ticaret yollarında tam bir denetim kurma yolunu açacağını, mukaddes yerler üzerinde nüfuz tesis ederek İslâm dünyasının güçlü bir koruyucusu sıfatını kazanacağını hesaplıyordu. Öte yandan mukaddes yerlere karşı

oldukça ciddi boyutlara ulaşan Portekiz tehdidi karşısında zorlanan Memlükler'in yerini almakla, bu Hristiyan tehdidine daha kuvvetli bir karşılıkta bulunarak Haremeyn'i koruma ve kollama misyonunu üstlenmeyi de planlamıştı." (Emecen, 2004: 175)

Yavuz Sultan Selim'in sünnî bir devlet olan Memlüklerle savaşma nedeni ise " Safevîler ile iş birliği yapmak suretiyle dinden çıkmış Râfizî bir konuma düştükleri iddiası" oluşturdu. Hatta, "bu yolda savaşın meşrû görüldüğüne dair fetva" da aldı. Böylece koşulları oluşan seferin gerçekleşmesi için ilk adımlar atılmış ve padişah, Vezir-i âzam atadığı Hadım Sinan Paşa'yı sefer için gerekli hazırlıkları yapmak üzere 1516'da bölgeye göndermiştir. (Emecen, 2004: 175)

Yavuz Sultan Selim'in gayesi doğrultusunda gelişen ve kazanılan Mercidâbık çarpışmasını Yahya Kemal:

"Seyreylesün felek kaderin şehsüvârını
Fethetti bir seferde nebiler diyârını
Sahrâ-yı Mercidâbık'a nakşeylemiş kader
İslâm fikr-i vahdetinin kârzârını" (EŞR: 8)

Beyitleriyle Nebîler diyarının fethi ve Mercidâbık savaşını da İslâm birliğinin ölüm kalım savaşı olarak sunar. Yağan gülleler Memlükler'i yerlebir eder.

Yahya Kemal, savaş atmosferini ve Memlük ordusunun dağılışını Kıyamet suresi 7-10. âyetlerde anlatılan kıyamet sahnesine atıfla canlandırır:

"Eyne'l-meferr diyen çöle can attı sû-be-sû
Bâkîsinin de tîğ tamâm etti kârını"

Beytinde Memlük askerleri, Kıyâmet 75/7-10: "Göz dehşetle açıldığı, ay tutulduğu, güneşle ay birleştirildiği zaman işte o gün insan 'Kaçacak yer var mı?' diyecektir." İfâdesinde olduğu gibi "kaçacak yer nerede?" diye sorarlar.

Böylece dökülen kanla lâle bahçesine dönen savaş meydanından Osmanlı Devleti galip çıkar ve Sûriye'nin kapıları Osmanlı Ordusuna açılır. Galibiyetini tamamlamak için padişah karargâhını Mısır'da kurmaya karar verir ve zaferin neşe ve heyecanıyla dolan tuğlar zafer rüzgarıyla Mısır'a yönelir (EŞR: 8).

Mercidâbık zaferinden hemen sonra Yavuz Sultan Selim Han Halep'e girmiş; adına hutbe okutmuş, Hama, Humus, Şam gibi şehirler ise Osmanlı Devleti'ne teslim olarak birer sancak hâline gelmişlerdir. Mercidâbık zaferi, "Osmanlılar'a Suriye, Lübnan ve Filistin'in hâkimiyetini sağlayarak Mısır yolunu açmış, Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki şehirlerde Osmanlı hâkimiyetini sağlamlaştırmış"tır (Emecen, 2004: 176).

'Ridâniyye 1517' adlı bent ise karargâhını Mısır'da kuran Osmanlıların hiddetle ayaklanan Memlükler ile çarpışmasını, Kahire'nin düşüşü ile Mısır'ın fethedilişini konu almaktadır. Saf saf dizilmiş Osmanlı gâzileri, Memlük cephesinin yaman savaşçıları olan Kölemen süvarilerini kahramanca göğüsler. Savaşta, Yavuz Sultan Selim'in sağ kolu olan Vezîr-i âzam Sinan Paşa şehit düşmüştür. Şair:

"Gāzi vezîr-i âzamı a'dâ şehîd edüp
Gûyâ büyük zaferden o gün aldı intikām

On Mısr'a bir Sinan bedel olmazdı ey kazâ
Şevketlü pâdişâhı bu hâl etti telhkâm" (EŞR: 9)

Beyitleriyle padişahın Sinan Paşa'nın kaybı karşısında duyduğu derin üzüntüye ve "Mısır'ı aldık ama Yusûf'u kaybettik!" deyişine atıfta bulunmaktadır. Yahya Kemal nazmettiği bu anekdotu şöyle dillendirmiştir: "Yavuz Sultan Selim, Sinan Paşa'nın Ridâniyye meydan muârebesinde şehîd olması üzerine, zarif söyleyişi de ihmâl etmeyerek, "Mısır'ı aldık ama Yûsuf'u kaybettik!" Diye hayıflanmıştır. Bu sözdeki zariflik, Mısır ve Yusuf tenâsübü ile Yusuf Peygamber'in Mısır'a vezir oluşu hâdisesine yapılan telmihdedir. Sinan Paşa'nın tam adı Yusuf Sinan'dır. Bu sözde bir Mısır'a bir

Sinan vermek yazık oldu mânâsı vardır. Fakat ben, Sinan Paşa'nın bütün bu Çaldıran ve Mısır seferindeki hamiyet ve dirâyetini düşünerek, Yavuz Sultan Selim'in o anda duyduğu samimî ızdırabı hesaplayarak: "Değil bir Mısır'a on Mısır'a bir inan bedel olamazdı ey kazâ!" diyorum." (Banarlı, 1997: 97-98)

Bent:

"Fevkindedir zaferden alınmış ganâimin
Mü'minler etti vahdet-i İslâm'ı iğtinâm

Hem şarkı hem cenûbu açan bir cihâddan
Aksetti dehre nâ-mütenâhî bir ihtişâm

Hakka ki ser-firâz-ı cihân oldu tûğlar
Ferman-dih-i zaman ü mekân oldu tûğlar" (EŞR: 9)

Beyitleriyle, elde edilmiş sayısız ganimetler bir yana zaferin müminlere İslâm birliğini kazandırdığını; Osmanlı Devleti'ne hem doğuyu hem de güneyi açan bu cihatla dünyaya sonsuz bir ihtişamın yayıldığını ve Osmanlı egemenliğini temsil eden tuğların böylece zaman ve mekânı buyrukları altına aldıklarını; dolayısıyla Ortadoğu seferinin sonunda iman ve bayrak birliğinin sağlanmış olduğunu ilân eder.

Selimnâme'nin 'Rıhlet 1520' adlı son bendi, Yavuz Sultan Selim Han'ın ahirete intikâlini konu alan bir mersiye niteliğindedir. Muzaffer bir komutan olan I. Selim Han'ın ölümü, yaradılışına ve askerî harekâtlarla yaşanmış ömür yolculuğuna uygun bir tarzda, ahiret ülkesine yapılan bir sefer olarak verilmiştir.

Padişahın gözleri biten ömür için değil; milletinden ayrılmanın hüznüyle dolar. Yavuz Sultan Selim dini birleme, Müslümanları ehl-i sünnet dairesinde bir araya getirme gayesiyle geçirdiği ömrünün armağanını vahdet dergâhına kavuşmakla alır ve sancaklarının gölgesinde şehit düşenlerin ruhlarına önderlik ederek Cennet'e girer. Yüce Cennet bahçeleri onun her savaştan getirdiği binlerce sancağın tecellî yeri olur:

“Tevhîd maksadıyla geçirmişti ömrünü
Ref’ etti ermegânını dergâh-ı vahdete

Râyâtı gölgesinde fedâ-yı hayât eden
Ervâha pîşdâr olarak girdi cennete

Yekser riyâz-ı huld-i berin oldu cilvegâh
Her cenkten getirdiği binlerce râyete” (EŞR: 10)

Yavuz Sultan Selim Han, yüce cennet bahçelerine girerken gayesi Hz. Peygamber (sav.)’in yüzünü görmektir; Peygamber’in huzuruna huşûya gark olarak çıkar ve ‘Fahr-i Kâinât’, müslümanları sünnet-i seniyyesinde birleştirmek için sarfettiği çaba için padişahla iftihar ederek onu alnından öper; onu Divan-ı Hak’da, bağışlayan, affedici Allah’tan şefaât dilemeğe lâyık bulur. Halk ise böyle büyük bir padişahtan uzağa düşmekten ötürü hudutsuz bir mateme gark olmuştur. (EŞR: 10)

“Yer yer misâl-i bîd-i hazân oldu tuğlar
Sultan Selîm’e girye-künân oldu tûğlar”

Biçimindeki vâsıta beyitiyle sonlanan bent; terkîb-i bendin başından beri seferden sefere coşkuyla akan tuğları; kabristanla özdeşleşen sonbahar söğütlerine dönmüş; Sultan Selim’in gidişine ağlar durumda resmetmiştir.

Yahya Kemal’in Yavuz Sultan Selim Han’ın savaşçı kimliğine ve Ortadoğu seferlerine verdiği önemi tarihsel perspektiften olduğu kadar Yahya Kemal’in Anadolu Türklüğü anlayışı üzerinden de irdelemeden bu bahsi sonlandırmak kanaatimizce doğru olmayacaktır. Bu minvalde:

Yavuz Sultan Selim’in 1510 yılına değin yirmidört yıl Trabzon’da sancak beyliği yaptığı bilinmektedir. Bu dönemde “sınır boylarındaki gelişmeleri, özellikle Gürcü prensliklerinin ve Osmanlı Devleti için büyük bir siyasî-dinî mesele oluşturacak olan Şah

İsmâil'in faaliyetlerini dikkatle" takip eder; Henüz 1501 yılında, "Şah İsmâil'in hareketleri ve Şirvan'daki durum hakkında devlet merkezine raporlar gönde[rir]"; Erzurum ve Erzincan ile civar bölgelerde askerî harekâtlara girişir; Şah İsmail'in baskısı nedeniyel Akkoyunlu topraklarından kaçan sünnîleri Trabzon'a yerleştirir. (Emecen, 2010: 407)

Yavuz Sultan Selim 1512'de Osmanlı tahtına çıktığında Safevî Devleti, Anadolu'yu coğrafî bakımdan abluka altına almış; Osmanlı'nın doğu ve güneye doğru gelişmesinin önünü kesmişti. Aynı zamanda Anadolu içinde bölücü faaliyetlerine de devam etmekteydi. Üstelik bu sırada: "Şiî propagandası saraya kadar girdi ve Şehzade Ahmed'in oğlu Murad İran'a iltica etti. Sultan Selim bu şehzadeyi şahtan geri istediyse de şehzade geri gönderilmediği gibi giden elçi de öldürüldü. Anadolu'daki bu Şiî faaliyetleri devlet ve millet bünyesinde derin yaralar açtı ve Anadolu bir savaş sırasında içten çökecek hale geldi." (Varlık, 1993: 193) O tarihte -çalışmamızın Türk coğrafyasını Yahya Kemal'in yaklaşım ve şiirleri üzerinden irdelediğimiz evvelki başlıklarında kaleme aldığımız gibi- yüzyıllardır Türk yurdu olan Anadolu'da, Selçuklular'ın sünnî nüvesini taşıyan Osmanlı Devleti'nin kontrolü; dolayısıyla mutlak egemenliği sarsılmış görülmekteydi. O bakımdan İran'a gerçekleştirilecek bir sefer Anadolu'nun Safevî ablukasından kurtulması, gelişmesi ve kalkınması bakımından kaçınılmaz görünmektedir.

Seferlerin Türk tarihi bakımından taşıdığı siyasal, dinî, coğrafî stratejik somut önemle birlikte Yahya Kemal'in Anadolu Türklüğü'nü alımlayışı; "Osmanlı-Türk saltanatının İran'la mücadelesi"ni, "sünnîlik ve şiîlik şeklinde bir Türklük- Acemlik mücadelesi, bir milliyet meselesi" (Aİ: 53) olarak görmesi; "Sünnilik şiî olmamak demek. Şiî olmadın mı Acem olmuyorsun, demek. Anadolu Türkleri olmasa Türklük yoktu. İran Selçukluları Acemleşti." (Ünver, 1980: 25) Biçimindeki sözleri de onun Çaldıran ve

Mısır seferlerini sanat hayatında imzâ attığı en uzun manzume ile işleyişini şüphesiz aydınlatır.

Bu bağlamda, Malazgirt savaşıyla Türk varlığı Anadolu'da kökleşmiş olmakla birlikte; II. Beyazıd döneminde kızılbaş Türkmenlerinin Şah İsmail'in etrafında toplanması söz konusudur. Şah İsmail'in 1500 yılında Anadolu'da Erzincan'a yönelmesi, kızılbaş Türkmenleri tarafından Bingöl'de görkemli biçimde karşılanması, ardından Türkmenlerin "kalabalık kitleler halinde şahın hizmetine katılma[sı]; Avşar, Çepni, Şamlu, Dulkadırlı, Tekeli, Rumlu, Kaçar, Varsak ve diğer aşiretlere mensup kızılbaş Türkmenler[in] İsmâil'in askerî gücünü kısa sürede artır[dığı]" (Gündüz, 2010: 253) biçimindeki kayıtlara bakıldığında Türkler arasında belirginleşen ve Osmanlı Devleti'nin toprak bütünlüğü için ciddi bir tehdit hâline gelen ayrılıkçı tavrı silen ve yurdun bir bayrak altında toplanmasını sağlayan Yavuz Sultan Selim olmuştur. Şair bu özelliğiyle ayrıca önem verdiği padişaha iki şiirinde daha değinmiş; 'Ok' adlı şiirinde (KGK: 42) onu dedesi Fatih Sultan Mehmet'in önderliğinde gerçekleşen İstanbul'un fethinde çarpışmış ihtiyar bir gâzi ile aynı karede resmederken; 'Ezân-ı Muhammedî' (EŞR: 23) adlı şiirinde ise:

"Sultan Selîm-i Evvel'i râm etmeyüp ecel
Fethetmeliydi âlemi şân-ı Muhammedî"

Mısralarıyla anmıştır. Ezânın işlendiği şiirde Yavuz Sultan Selim'e yapılan vurgu; Selimnâme'ye konu edilen zaferli seferlerin sonunda ezânın geleneksel biçimde okunuşuna dönülmesindendir. Zira Şah İsmail, 1502'de Akkoyunluları yenilgiye uğratıp Tebriz'de tahta çıktıktan hemen sonra şehirde "sünnî kalmaya direnenlere yönelik büyük bir katliam" yap[mış]; şiîliği resmî mezhep ilân ederek on iki imam adına hutbe okut[muş]" ve "ezanı değiştir[miştir.]" (Gündüz, 2010: 254)

Bu dolayımda Yavuz Sultan Selim Han, tüm bu uygulamaların önüne geçerek Osmanlı devletinin çekirdeğini oluşturan Anadolu Türklüğünün yaşamasını mümkün kılan adımların sahibi olmuştur.

1.1.1.6. Millî Mücâdele ve İstiklâl Harbi

Yahya Kemal, I. Dünya Savaşı sonunda İtilâf Devletleri ile Osmanlı Devleti arasında 30 Ekim 1918'de imzalanan "Mondros Mütarekesi'nin ardından başlayıp askerî bakımdan 11 Ekim 1922 Mudanya Mütarekesi ile, siyasî bakımdan ise 24 Temmuz 1923 Lozan Antlaşması ile son bulan (Küçük, 2005: 76) Millî Mücâdele sürecine önemle eğilmiş; mütareke döneminin yarattığı ağır atmosfer, Millî Mücadele ruhu ve İstiklâl Harbi'ne olaylar sırasında özellikle düz yazılarında yer vermiş; konu bakımından bu çerçeveye giren şiirleri Çanakkale Deniz Zaferi'nin üçüncü yıldönümü için yazdığı 'Tahmîs-i Gazel-i Hümâyûn' bir yana (Türk tarihindeki fetihlere değinerek millete ve cepheye öz güven aşıladığı bazı şiirlerini de hariç tutmak üzere) daha sonra yayınlanmıştır.

1919 yılı Ağustos ayından başlayarak, *Tevhîd-i Efkâr, Zafer, İleri, Hâkimiyet-i Milliye* gazetelerinde Millî Mücadele'yi savunan makaleler yazan Yahya Kemal; *İleri* gazetesinde 27 Aralık 1921-30 Haziran 1922 tarihleri arasında Millî Mücadele'yi ve Mustafa Kemal Paşa'yı destekleyen altmış iki makale kaleme almış; Aynı zamanda, 1921 yılında yayın hayatına başlamasına katkı sunduğu, isim babası olduğu ve "Millî Hareket'in edebî bir nefhası gibi sevk etmeğe çalış[tığı]" (SEP: 38) *Dergâh* dergisinde de millî mücadeleyi destekleyen yazılarına devam etmiştir. 9 Mart 1922 tarihinden itibaren ise *Tevhid-i Efkâr*'da aynı konu odağında on dokuz makale yayınlamış; Ankara'da *Hâkimiyet-i Milliye* gazetesinin başyazarı olmuş ve yazılarını burada da sürdürmüştür (Uysal, 2004: 35).

Yahya Kemal, cephede okunan ve millî direniş ruhunu ateşleyen bu yazılarının yanı sıra Dârülfünun'daki dersleri; öğrencileriyle İstanbul'un fetih tarihini yaşatan yerlerinde gerçekleştirdiği millî özgüven aşılayan gezileri; başta Türk Ocağı olmak üzere verdiği konferanslar; Türk akıncılarının kahramanlıklarını, Türk tarihindeki fetihleri işleyen şiirleri ile yakın ve uzak çevresinde Türk bağımsızlık mücadelesine olan inancın artmasına hizmet etmiştir.

Yunan ordusu İtilâf devletlerinin desteğini ardına alarak 15 Mayıs 1919'da İzmir'i işgâl ettiğinde Mustafa Kemal Paşa, Samsun'a hareket etmiş; 19 Mayıs 1919'da işgale uğrayan Osmanlı topraklarından doğacak tam bağımsız bir Türk Milleti ve Cumhuriyeti'nin temellerini bu ilk adımla atmıştır. Yahya Kemal bunu millî kurtuluşun başlangıcı olarak görür ve Mustafa Kemal içim "milletin timsali" (Eğ. D: 43) der. Eğil Dağlar adlı eserin 1970 baskısında bulunup 2005 baskısıyla birlikte kitaptan çıkarılan Nihat Sami Banarlı imzalı değerli bir değerlendirme yazısı niteliğindeki önsözde (Önsöz: IX) ise Yahya Kemal'in: "Mustafa Kemal Paşa, Türk milletinin bir millî kahramanda tecellî etmiş ruhu, benliği, büyük kudreti ve kısaca, Türk milletinin kendi şahsiyeti'dir" Biçimindeki sözleri yer alır.

Mustafa Kemal Paşa'nın Samsun'a ayak bastığı ve millî hareketin canlanıp birleşmeğe başladığı 1919 senesinden itibaren, bazı gazete ve dergilerde, millî mücadele aleyhinde yazılar çıkar. Yahya Kemal'in "Millî birliği dağıtmak için tertip edilen dahilî fitne", "Türk birliğini dağıtmak isteyen nifak" dediği bu neşriyat millî mücade için: "cenkcûdur, maceraperesttir, zorbadır." (Eğ. D.: 44) Demektedir. Yahya Kemal tahlîlî yazısında: "Cenkcûluk isnâdı milli siyâsetimizi öldürecek bir zehirdi. Mustafa Kemal var kuvvetiyle: Hiçbir zaman cenkcû değil, hiçbir zaman maceraperest değil, bilâkis sulh ve müsâlemete [barış içinde olmağa] teşne bir millet olduğumuzu bağırıyordu. Lâkin aksini iddiâ eden Türkçe sesler ve o sesleri [yayan] Yunan neşriyat[ı] bu sesi örtüyordu. O kadar ki son zamanlara kadar Avrupa efkâr-ı umûmiyesi millî harekete bir azgınlık, millî

çehrelerimize zebânî kılıkları veriyordu. Anadolu heyet-i murahhasası Londra Konferansında millî hareketi hakîkî çehresiyle temsil ettiğinden sonra cenkcû, maceraperest, harb ve darb taraftarı, sulh kundakçısı olduğumuza dâir bilâ-aman, bilâ-fasıla neşredilen o ürcûfeler [yalan, uydurma sözler] birdenbire zâil oldu." Der ve Millî hareketi değersizleştirmek, gözden düşürmek için yapılan yayınların karşısına Mustafa Kemal Paşa'nın sözlerini aktararak; diğer deyişle millî hareketin savunusunu yayarak çıkar: Mustafa Kemal Paşa'yı işaret ederek kaleme aldığı 4 Mayıs 1921 tarihli 'Onun sesi' (Eğ. D: 43) adlı yazısında: "Bugün Mustafa Kemal Ankara'da iki senedir fırka nifâkının boğduğu bu sesi saf bir havada bir daha tekrâr ediyor: Türk milletinin hârici siyâsetini izâh ederken diyor ki: 'Meclisimiz ve meclisimizin hükümeti cenkcû ve mâcerâperest olmaktan uzaktır. Bilâkis sulh ve müsâlemeti [barış içinde olmayı] tercih eder. Bilhassa insanî ve medenî mefkûrelerin hayyiz-i husûle [(tartışmaya açık hâle gelecek biçimde) orta yere] çıkmasına fevkalâde taraftardır!' " (Eğ. D: 45) Der.

Türkiye Cumhuriyeti tarihinin literatüründe 'mütareke' olarak bilinen, 1. Dünya Savaşı'nın bitiminde İtilâf Devletleri ile Osmanlı Devleti arasında imzalanan, daha doğru ifâdeyle Osmanlı Devleti' ne İtilâf Devletleri'nin temsilcisi İngiliz Filosu kumandanı tarafından dikte ettirilen Mondros ateşkes antlaşması, son derece ağır koşullar içeren 25 maddelik bir işgâl metniydi. Buna göre, Osmanlı ordusu sınır güvenliğini ve iç güvenliği sağlayacak kadarı hariç terhis edilecek, Osmanlı Devleti'ne ait savaş gemileri İtilâf Devletleri'ne teslim edilecek, Osmanlı subayları İtilâf Devletleri'ne teslim olacak, Türk sularındaki torpil tarlalarının yerleri gösterilecek ve temizlenecek, Boğazlar serbest geçişe açılacak, telsiz, telefon, telgraf haberleşmeleri İtilâf memurlarınca denetlenecek, "İç Anadolu ile ulaşım için stratejik önemi haiz Toros tünelleri" işgal edilecek, Osmanlı İttifâk Devletleri ile ilişkisini tamamen kesecekti. Özellikle 7. ve 24. Maddeler Osmanlı Devleti'nin işgâlini İtilâf Devletleri'nin yorumu çerçevesinde meşrulaştıran, Osmanlı Devleti'nin hâkimiyetini yok sayan, küstah, ucu açık maddelerdi. Buna göre: "7. madde,

müttefiklerin güvenliklerini tehdit edecek bir durum söz konusu olduğunda ülkenin herhangi bir stratejik noktasının işgal edilmesine imkân veriyordu. 24. madde, İngilizce metinde "Ermeni vilâyetleri" şeklinde kaydedilen Doğu ve Güneydoğu Anadolu'daki altı vilâyette (Erzurum, Van, Harput, Diyarbakır, Sivas ve Bitlis) herhangi bir karışıklık çıkması halinde İtilâf kuvvetlerinin işgal hakkı bulunduğunu hükme bağlıyordu. (…) Nitekim mütarekenin imzalanmasından yalnızca birkaç gün sonra İngiliz kuvvetlerinin 7. maddeye dayanarak Musul'u işgal etmesi kuşkuların hiç de yersiz olmadığını göstermiştir. Kasım 1918'den itibaren İtilâf devletleri, 7 ve 24. maddeleri istismar ve ihlâl ederek ülkenin her yanında işgal hareketlerine giriştiler. Bütün bu gelişmeler, kendini öz vatanında esarete düşme tehdidi altında gören Türk milletinin Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğinde örgütlenerek bir istiklâl savaşı vermesine ve bunun sonunda bağımsız bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti'ni kurmasına yol açmıştır." (Öztürk, 2005: 271-273)

Yahya Kemal, mütarekenin İstanbul'daki yansımalarını hatıralarında: "Mütareke akdedilmeden bir gün önce düşman tayyareleri güpegündüz bir daha İstanbul'u altüst ettiler. Vatanın üstündeki şeâmet dopdolu bir hâldeydi. Mütareke imzalanmış. O gece Şişli'deydim. Sabah Beyoğlu'ndan çıkarken kapılara, pencerelere bayrak asan, bağırıp çağıran, adeta nümayiş eden insanlar gördüm. Senelerden beri görmediğimiz İngiliz, Fransız ve bilhassa Yunan bayrakları mağazalara, apartman pencerelerine yeni asılıyorlardı. (...) Ertesi gün İstanbul'da ilk Fransız zabitleri göründüler." (H: 137-141). Biçiminde kaleme alırken; '1918' adlı şiirinde ise mütarekenin açılarını, İtilâf Devletleri'nce işgâl edilen öz vatanda esir duruma düşmenin yarattığı azabı konu alır. Mütârekeden önce ölenlerin göz kapaklarının arkasında eski vatan, kıyamete kadar "bizim diyâr" olarak kalmıştır; ancak kalanlar, "vatanda hor görülen bir cemaât" olarak, talihin azabı ve vatanda düşmanı seyretmenin ızdırabıyla harap olup yaşamaktadır. Ancak şair millî kurtuluştan yana umudunu kesmez. Yahya Kemal'in bu şiiri "ilk defa 14 Ekim 1956'da *Hürriyet* gazetesinde" (Ayvazoğlu, 2013: 74) yayınlanmıştır.

"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." (KGK: 44)

Yahya Kemal'in "Bulgaristan cephesinin çöktüğü günlerde hissettiği ve Mütareke'den sonra tamamladığı (…) kendisini tatmin etmediği için neşredilmesini istemediği bu şiir"i (Çetin, 2013a: 127) ilk kez 1956 yılında *Hürriyet* gazetesinde yayınlandı.

Şairin 1920 tarihi başlık altına not olarak düşülmüş bulunan, ilk kez 24 Mart 1957 tarihli *Hürriyet* gazetesinde yayınlanan (Ayvazoğlu, 2013: 196) *Göztepe Gazeli* ise ilk beyitleriyle 1. Dünya Savaşı sonunda vatanın işgâl edildiği; Osmanlı Devleti'nin tarih sahnesinden silindiği, ancak henüz tam bağımsız bir Türk Cumhuriyeti'nin de kurulmamış olduğu, esâret altında yaşanan kahırlı bir dönemin psikolojisini yansıtır. Osmanlı Devleti'nin görkemli; Rumeli, Anadolu, Ortadoğu ve Afrika'da hükmü süren büyük bir dünya imparatorluğu olduğu dönemin imi, bu güven ve refah atmosferi içinde gelişen kültür ve edebiyat dünyası ve dolayısıyla Divan şiiridir. Şair, bu bağlamda Osmanlı Devlet-i Aliyye'sinin metaforu olan Divan şiirinin belirgin iki mazmununu kullanarak onları küskün ve suskun biçimde resmeder. Bu dolayımda şiirin yazıldığı tarihsel süreçte Osmanlı Devleti'nin çöküp bir devrin kapanışı; metaforik düzlemde şiire yansır:

"Bir hayli yıldır açtığı yok gonca-i gülün
Feryâdı gelmez oldu bu gülşende bülbülün
Mecrâsı sengzâre dönen cûylar gibi
Vâdî-i uzletinde hamûşuz tevekkülün" (EŞR: 34)

Şair, buna rağmen umudun kalmadığı, hayalin mağlup olduğu; tahayyülün ömrü devam ettirmeğe kudretinin yetmediği yerde dünyanın da son bulacağını söyler; felek "hurûş-i kahrına had bilme[se de]" sabır ve tahammülü elden bırakmaz (EŞR: 34).

Yahya Kemal ayrıca, Sultan Reşad'ın Çanakkale zaferi için yazdığı 1916 tarihli 'Gazel-i Hümâyun'u, tahmis etmiş ve bu muhammesi "Tahmîs-i Gazel-i Hümâyun" adıyla "Çanakkale Deniz Zaferi'nin üçüncü yıldönümü (1918) münasebetiyle" (Ayvazoğlu, 2013: 478) hazırlamıştır. Gazelde, İslam ehlinin hasmı olan düşman Çanakkale Boğazı'na yürür; Allah'ın yardımıyla düşmanın önüne çelik gibi bedenleriyle kale ören askeri geçemez, aczini anlar ve İslâm'ın kalbine nüfuz edemeyip itibar ve haysiyeti çiğnenmiş olarak kaçıp gider. Makta beytinde Sultan Reşad, kendine hitapla şükür secdesine kapanıp dûa etmesi gerektiğini söyler, Allah'a İslâm mülkünü daima sığınılacak emniyetli bir yer olarak koruması için dua eder. Yahya Kemal'in tahmisinin kanımızca dikkat çeken yönü, eklemlendiği gazelin teması olan ve gözde canlandırmaksızın nazmedilen zafer öyküsünü, her beyitte, eklediği üçer mısra ile tablo hâline getirmesi, canlı bir savaş ve zafer atmosferini vermesidir.

Makta beyti ile ardından gelen beytin tahmisini örnekleyelim:

"Cepheden topları ejder gibi bârû-efken
Arkasından gemiler bir sürü dîv-i âhen
Gökte tayyarelerinden saçarak nâr-ı fiten
Savlet etmişti Çanakkal'aya bahr ü berden
Ehl-i İslâm'ın iki hasm-ı kavisi birden

Kadın erkek anasından süt emen yavrumuza
Hepimiz canla sarıldık da vatan duygumuza
İntizâr eyledi gafletle adû korkumuza
Lâkin imdâd-ı İlâhî yetişip ordumuza
Oldu her bir neferi kal'a-i pûlâd-beden" (EŞR: 58)

İsmail Habib Sevük, 'Bâkî ve Yahya Kemal' adlı yazısında bu gazelin tahmisinden bahsederek, "Sultan Reşat namına neşredilen" meşhur gazele o dönemde yüzlerce tahmis yazıldığını, bunların beyitlerdeki kâfiyelenmeye elverişli olmayan son kelimeleri redif olarak kullanıp kâfiyeyi geride yakalamaya çalışan; bu yüzden de eklenen üç mısranın "moloz yığını" hâline geldiği tahmisler olduğunu söyler. Yahya Kemal'in başarılı tahmisi ise padişah tarafından çok beğenilmiş; şair bir altın saat ile ödüllendirilmiştir. (Sevük, 2000: 15)

Yahya Kemal'in "millî mücadelenin fâtihasına yakınız" (Eğ. D. 139) diye müjdelediği, 26 Ağustos 1922'de Başkumandan Mustafa Kemal Paşa'nın Afyon cephesinde verdiği taarruz emriyle başlayıp 30 Ağustos'ta Dumlupınar'da Türk ordusunun büyük zaferiyle sonuçlanan Dünya tarihinin en büyük savaşlarından biri olan Başkumandanlık Meydan Muharebesi için kaleme aldığı kıta ise adeta bir dua, Tanrı'ya yakarıştır. "Bu kıta ilk kez *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta yayınlanmış; daha önce yayınlanmamıştır." (Ayvazoğlu, 2013: 574)

"Şu kopan fırtına Türk ordusudur yâ Rabbî
Senin uğrunda ölen ordu budur yâ Rabbî
Tâ ki yükselsin ezanlarla müeyyed nâmın
Gâlib et çünkü bu son ordusudur İslâm'ın" (EŞR: 88)

Yahya Kemal, Başkumandan Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğindeki Türk Ordusu'nu yüzyıllar boyunca Haçlı ordularına; Safevî şiîliğine karşı savaşan; İslâm sancağını yükseltmek için şehit düşen Anadolu Selçuklu ve Osmanlı Devlet-i Aliyyesi'nin ordularının aynı özü, karakteri taşıyan; aynı değerleri temsil eden bir devamı olarak görür. Türk ordusu, Hristiyan Batı dünyasının ana yurdu fütursuzca işgâl edişinin karşısına "İslâm'ın son ordusu" olarak çıkmaktadır. "Bu şiirin son iki mısraı bir Mütareke Ramazan'ında Beyazıt Camii'nin minareleri arasındaki mahyaya yazılmış ve okuyanlara 'âmin' dedirtilmiştir." (Çetin, 2013a: 438) Dolayısıyla Yahya Kemal'in bu şiirinin

mütareke ve savaş yıllarında basılmasa da dönemin güncel olayları içinde toplumda etki bıraktığını söylemek gerekir.

1.2. Bireysel, Psikolojik Konular

1.2.1. Aşk ve Sevgili

'Şiirde Otuz Senem' adlı makalesinde "şiire bir aşkla başladım." diyen Yahya Kemal, ilk şiirini Üsküp'te "bey hânedanlarından birinin kızı" olan câzibesi ve güzelliği mâruf" Redife Hanım için henüz çocuk denilecek yaşta yazdığını dile getirmiştir (H: 93-94). Bundan sonraki şiir yolculuğunda şairin temel konularından birisi aşk olacak; sevgililerini ise asla bu ilk çocukluk aşkında olduğu gibi açıklamayacak; onlardan şiirlerinde "canan" olarak bahsedecektir. Yahya Kemal'in bu tavrı, eski Türk şiirinde aşkın ele alınış biçimini alımlayışından izler taşımaktadır. Zira Yahya Kemal eski şiirimizde aşk konusu ve sevgili figürüne yaklaşım biçimi hakkında: "Bu şiirde aşk, bugünkülerin anladığı gibi bir çehreye alâka manasında değil bir ummandır. Fuzûlî kimi sevdiğini, sevdiğinden ne istediğini, sevdiği sorsa ne söyleyeceğini bilmez. Nedîm durup dinlenmeksizin, lâubâli bir meşreple sever. Galib Dede aşkı öyle bir cezbede duyar ki gözler kamaşır." (ED: 54-55) Der ve yeni Türk şiirinin de bu şiirin çerçevesini miras aldığını dile getirir. Yahya Kemal için "aşkın terennüm edebilme"nin bir hedef; temel bir arzu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Nitekim o, 'Ses' adlı rubâîsinde:

"Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyyeti ver
Hattâ ne o yoldan gelecek şöhreti ver
Hep neşve veren aşkı terennüm dilerim
Yâ Rab bana bir ses yaratan kudreti ver" (R: 28)

Der.

"Şiirde lisan, zevk, fikir, mazmun, her şey eskir, yalnız aşk eskimez her dem tâzedir." (ED: 40) Diyen Yahya Kemal'in şiirlerinde aşk duygusu ve "canan"ın varlığı

mekânları anlamlandırır, İstanbul'un farklı köşeleri ve manzaraları eski aşkların hatıralarını canlandırır, sevgiliye ve aşka kavuşma umudunu uyandırır; cananın güzelliği İstanbul'un tarihî özellikleri ve güzellikleri ile özdeşleştirilerek idealize edilir. Yahya Kemal'in şiirlerinde sevgili, hem güzel bir kadın olarak özel yaşantılar çerçevesinde şairin bireysel duygularına hitâb etmekte; hem sevgiliden ve onun aşkından/ona duyulan aşktan uzak kalmanın acısı ve vuslat arzularıyla terennüm edilmekte; hem de güzelliği, zerafeti, yetişme tarzı ve üslubuyla çok yönlü olarak İstanbul merkezli bir Türk kültür sentezinin temsilcisi olarak ele alınmaktadır. Bu dolayımda Yahya Kemal'in şiirlerinde "aşk ve sevgili" konusu şu başlıklar altında ele alınabilir:

1.2.1.1. Vuslat ve Hicrân Dairesinde Aşk ve Sevgili

Yahya Kemal'in kimi şiirlerinde aşk duygusu, "insanın içinde yer eden, unutulmaz, onulmaz, dinmez acı" olarak ayrılık acısı ve sevgiliye kavuşma arzularıyla içiçe ele alınmıştır. Paul Verlaine'in 'Güftesiz Romanslar' (Romances Sans Paroles) adlı şiirine benzer biçimde adlandırdığı, 'Güftesiz Beste' adlı şiirinde şair, sevdiği kadına:

"Sizi dün bekledim o yollarda
Ki gezindikdi bir zaman karda.
Kararan gözlerimle rüzgârda
Sizi dün bekledim o yollarda!.." (KGK: 88)

Diye hitap eden şair,'Hatırlatan' adlı şiirinde eski bir aşkın aniden uyanan hatırası ile yaşanan ayrılık acısını konu eder. Aşk mâzîde kalmış olsa da, "ömrün yegâne lezzeti"dir. Öyle ki hicran, sevgiliden uzak kalmaya değil; ona duyulan aşktan uzak kalmaya dönük yakıcı duygu olarak belirmektedir.

"Hicran, gün ortasında öten bir horoz gibi,
Seslendi pek vakitsiz… İçim yandı ansızın.
Mâzî yosunla örtülü bir göl ki yok dibi,
Mevsim serin ve bahçede yaprak yığın yığın.

Hicran gün ortasında neden böyle seslenir,
Birden hatırlatır unutan kalbe sevgiyi?
Keskin bir özleyişle hayâl ettiren nedir,
Bir devre varsa insanın ömründe en iyi?
Ey sevgi anladım bu uzaktan sadâ ile,
Ömrün yegâne lezzetidir hâtıran bile.” (KGK: 84)

Yahya Kemal’in bu şiiri; eski bir aşkın beklenmedik bir anda, Boğaz’da, uzaktan yankılanan bir beste ile anımsanıverdiği ‘Ses’ adlı şiirinin bir devamı gibidir.

‘Ses’ adlı şiirde, kalbi yaralayan eski bir aşkın unutulmaya başlandığı, küllendiği devreyi ‘nekâhet’ devresi olarak tanımlayan şair, Bebek sahilinde, ‘Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi” olan akşam vaktinde Boğaz’ın yumuşak renklere bürünmüş sakin güzelliğini seyrederken Boğaz’dan yükselip dağları gezen, denizin kalbine sinen bir bestenin güzel ve engin sesi ile ‘Hatırlatan’ şiirindeki hicran duygusunun “alev gömleğini giymiş gibi” yanar:

“Bir lâhzada bir pancur açılmış gibi yazdan
Bir bestenin engin sesi yükseldi Boğaz’dan.
Coşmuş gene bir aşkın uzak hâtırasıyle.
Aksetti uyanmış tepelerden sırasıyle,
Dag dağ o güzel ses bütün etrafı gezindi;
Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi.
Anî bir üzüntüyle bu rü’yâdan uyandım
Tekrar 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 güzellikle, göründü,
Sandım bu biten gün beni râmettiği gündü.” (KGK: 78-79)

‘Ses’ adlı şiirde küllenen aşkı ve ayrılık acısını, uzaktan duyulan bir beste uyandırırken ‘Hatırlatan’ adlı şiirde hicran, bir ‘tını’ şeklinde yankılanıp unutan kalbe

aşkı anımsatır; bu anımsayışın nedenlerini sorgulayan şair aşkı hayatın anlamı olarak yüceltmiştir.

Ayrıca Yahya Kemal'in 'Ses' adlı şiirinde:
"Anî bir üzüntüyle bu rü'yâdan uyandım
Tekrar o alev gömleği giymiş gibi yandım."

Biçiminde ifade bulan, hicran duygusunun alevden bir gömleğe benzeyen yakıcılığı ve artık yaşanamayan bir aşkın rüyadan uyandırdığı âşık figürü; 'Vuslat' şiirinde karşımıza çıkmaktadır:

"Bir uykuyu cânanla berâber uyuyanlar,
Varlıkta bütün zevki o cennette duyanlar,
Dünyâyı unutmuş bulunurken o sularda,
-Zâlim saat ihmâl edilen vakti çalar da-
Bir ân uyanırlarsa leziz uykularından,
Baştan başa, her yer kesilir kapkara zindan.
Bir fâciadır böyle bir âlemde uyanmak,
Günden güne hicranla bunalmış gibi yanmak." (KGK: 76)

Mısralarında, âşıkların ayrılması ya da aşkın eski bir hatıra haline gelişi 'rüyadan uyanmak'; hicran duygusu ise 'alevin yakıcılığı' ile dramatize edilir.

Yahya Kemal "en sevdiği" ve dostlarıyla toplantılarda, sofrada okunmasını istediği şiirlerinden olan 'Vuslat' için: "Vuslat, ruhun ve bedenin bir yay gibi gerilmiş oldukları hedefe vâsıl olmaları ve tam lezzeti idrak etmeleridir. Arzunun en hayalî gerilişlerinden en cismânî gerilişlerine kadar insan tabiatının en nihâî hadisesi budur. 'Vuslat' , varmaktır, vasıl olmaktır, özlenen, tahayyül edilen şeyi elde etmektir. İnsan tabiatında aşk, en yüksek his olduğu için ve arzu en esaslı hareket olduğu için denilebilir ki insanın bütün hayatta gayesi vuslattır. Şimdi 'Vuslat' manzumesinin tahliline girelim:

Hakikî saadetin ne olduğunu idrak edebilen insanlar, eğer vuslata vâsıl oldularsa orada kalmasını isterler ve artık oradan ayrılmaktan korkarlar. Çünkü onlar için o anda

hayatın bundan ötesi yoktur. Manzumede umumî tem budur. Şiirin biraz daha geniş tahliline gelince: Manzumede uyku, uyumak maddî manâlarda değillerdir, sembollerdir. Tıpkı bu kelimeler gibi gördükleri rüya, bahçe, yazı, rüzgâr, gül ve bülbül, bunların hepsi kinâî manâlardadır.

Manzumenin ikinci kısmı erkek ve kadını hayatın esrarengiz bir anında kaderin izah edilmez bir saikası nasıl birleşmeye sevkeder? Bu tasvir edilmiştir. Son kısmı ise vuslatın saadeti içinde mesut olmuş insanları hayatın durmak bilmeyen saati uyandırdığı vakit, nasıl bir facia olur? Bu hatırlatılmıştır. Nihayet manzume ihtiva ettiği müddeanın temennisiyle biter." (Banarlı, 1968: 19) Der. Ayrıca Nurullah Ataç'ın 1941 yılında *Ulus* gazetesinde, 'Vuslat' şiirini "şiir değil teatral bir manzûmedir" diye eleştirmesine karşı: "Vuslat manzumesine teatral manzume denilmiş. Hâlbuki evvelce de söylediğim gibi 'Vuslat' 'ta zahirî bir hâdise yoktur. Orada uyku, gül gibi sözler bile birer semboldür. Bu şiir, bir aşk manzumesi değildir. 'Vuslat'ı terennüm eden şiirdir. Benim şiirlerimde aşk, 'Erenköyü'nde Bahar' gibi, 'Ses' gibi manzûmelerde terennüm edilmiştir. Aşk şiiri onlardır. 'Vuslat' , benim kendi aşkımın değil doğrudan doğruya aşk mefhumunun ve aşk duygusunun şiiridir. Kısaca 'Vuslat' , conseptive bir şiirdir. Yani aşk konsepsiyonunun şiiridir. Şiirde, şâirine âit tek bir zamir yoktur. Şair: 'Ben böyle sevdim, demiyor, sevenler böyle sever.' diyor." (Banarlı, 1968: 20) yorumunda bulunmuştur. 'Vuslat' şiiri göz önüne alındığında, Yahya Kemal'in aşk kavramını ve âşıkların kavuşması durumunu bir olgu olarak işlediğini, simgeler yoluyla vuslata ermişlerin ruh durumlarını ve yaşamı algılama tarzlarını dramatize ettiğini söylemek mümkündür.

Yahya Kemal benzer bir biçimde 'Bir Dosta Mısralar' adlı şiirinde de sevip vuslata ermiş bir ruhun mutmain olarak ömrün "iyi" rüyasına dalıp uyumasını, bir bakıma 'Vuslat' şiirindeki sevgililerin bilinç düzeyine ulaşarak hayatı kavramasını söyler:

"Bir kerre sevip vuslata erdiyse cihanda,
Ömrün iyi rü'yâsına dalsın, uyusun rûh.

Bin zevk aramak kaydına düşmekle zamanda,
Her gün yorulup, nâfile bin yıl yaşamış Nûh.” (KGK: 64)

Yahya Kemal’e göre kavuşan âşıklar en tatlı bir rüyayı yaşamaktadırlar. Gelecekten bu rüyadan başka kerem beklemeyen, “gözleri canân ve baharla” dolu olan insan ise hâtıralarla yaşamasını bilen bir “kâmil”dir.

Yahya Kemal’in ‘Ses’, ‘Vuslat’, ‘Hatırlatan’, ‘Bir Dosta Mısralar’ adlı şiirlerinde ‘rüya’, ‘rüyadan uyanmak’ ve ‘yanmak’ dairesindeki ifadeler; ‘aşk’, ‘vuslat’ ve ‘hicran’ duygularını/yaşantılarını canlandırmakta, aynı duyguları ortak tasavvurlar hâlinde kaydeden bir dilsel hafıza oluşturmakta; içeriksel sürekliliği sağlamaktadırlar. Bu bakımdan birer leitmotif olarak belirdikleri görülmektedir.

Bunun gibi, ‘Telâki’ şiirinde gözleri, “dişi bir parsın elâ gözleri” (KGK: 77) olan sevgili, ehlileştirilemeyen cana kıyıcı bir güzel olarak tasvir edilmiştir. ‘Ric’at’ adlı şiirinde benzer bir tasavvurla:

“Bir güzel yırtıcı kuş gözleri gördüm. Baktım
Som mücevher gibi kan kırmızı tırnaklarına.”

Diyen Yahya Kemal’in “arzulanan sevgili”si ‘Telâki’ şiirinde gözleri kedigiller familyasından yırtıcı bir hayvan olan Pars’a benzeyen; ‘Ric’at’ta ise yırtıcı kuş gözlerine sahip olan bir kadın olarak ortak bir tasavvuru uyandıracak biçimde resmedilir.

Şairin ‘Ses’ adlı şiirinde sevgili figürünün, ‘Telâkî’ şiirinde olduğu gibi günbatımının manzarası ile özdeşleştiği görülmektedir. ‘Ses’te: “Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde” dizesi ‘Telâki’ şiirinde tekrar karşımıza çıkar:

“Sen miydin o âfet ki dedim, bezm-i ezelde
Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde,
Bir sofrada içtik, ikimiz aynı emelde,
Karşımda uyanmış gibi bir baktı sarardı.”

Yahya Kemal'in hem 'Ses'; hem de 'Telâki' şiirlerinde ortak mısra olan: "Bir kanlı gül ağzında ve mey kâsesi elde" Mısrasını Yahya Kemal'in şiirinde içerik ve imaj sürekliliğini sağlayan bir leitmotif olarak kabul etmek gerekir. Zira bu mısra sevgiliye bakışta ortak bir duygusal belleğin oluşmasını, içeriksel bütünlüğü ve devamlılığı sağlar. Bu mısranın oluşturduğu tematik zincirin, Divan şiirinde sevgiliyi dramatize eden imajlara atıfta bulunduğu görülmektedir. "Gül" ü sevgilinin dudağıyla ve kadehdeki "mey" ile ilişkilendiren ve birlikte anan bu duyuş örneğin Nedîm'de:

"Gül mevsiminde tevbe-i meyden benim gibi
Zannum budur ki sen de peşîmânsın ey gönül"

Yani: "Ey gönül, zannederim ki gül mevsiminde içki içmemek için yaptığın yeminden sen de benim gibi pişmansın" Biçiminde ifâde bulurken -çalışmamızın Yahya Kemal'in sanat hayatı ve edebiyat görüşlerini ele aldığımız bölümlerinde ifâde ettiğimiz gibi-Yahya Kemal'in benimsediği şairlerden olan Bâkî'nin mısralarına da örneğin:

"Âbgîne içinde mey gibidür
Leb-i la'lün hayâli dilde müdâm"

Yani: "Yakut renkli dudağının hayali gönlümde billûr kadeh içindeki içki gibi süreklidir." (Kam, 2008: 153) Biçiminde yansır.

Ayrıca yukarıda alıntıladığımız 'Telâki' şiirinin mısralarında aşkın kaynağını ezel bezmine, ruhların bir arada olduğu 'bezm-i elest'e dayandıran şair, sevgilisiyle aralarında gelişen aşkı; ezelde verilmiş bir karar olarak kaçınılmaz bir son biçiminde sunar; aynı sofrada, sevgili olmak ve sevgili olarak kalmak emeliyle içilen ise aşk şarabı/meyidir. Yahya Kemal, aşkı, bezm-i ezelde içilen aşk şarabı ve verilen söz ile ilişkilendirirken bu tarz bir alımlamanın eski Türk şiirinde de bulunduğunu dile getirmek gerekir. Örneğin Bâkî bir gazelinde:

"Dil-i pür-hūn bana bezm-i ezelden

Leb-ā-leb bir ṭolu peymāne geldi.” (Küçük, 1994: 498)

Derken; bir başka gazelinde ise sevgiliye hitâben:

“Ezelden şâh-ı ışkun bende-i fermânıyuz cânâ
Mahabbet mülkinün sultân-ı âlîşânıyuz cânâ”

Yani: “Aşk padişahının ezelden ferman kölesiyiz. Sevgi ülkesinin yüce sultanıyız.” (Timurtaş, 1987:60) Der.

Yahya Kemal’in, Şeyhülislâm Yahya’ya ait:

“Erdik bahâre sen yine şâd olmadın gönül
Her yanda güller açtı güşâd olmadın gönül”

Biçimindeki matlâını iktibas yoluyla yazdığı ‘Şâd Olmayan Gönül’ adlı şiiri ise mâşuğuna kavuşamayan bir âşığın yakınışı dillendirilir.

Vuslatsız bir dünya sadece anlamsız değil; aynı zamanda huzur olmayan bir yanıp tutuşma yeridir:

“Sad hayf o sayd olunmayan âhûya dûş olup
Bir kerre neşve-yâb-ı murâd olmadın gönül

Gerdûne iğbirârını hıfzeyledin müdâm
Afveyleyüp de rind-nihâd olmadın gönül

Bir leyl-i inşirâha kavuşmaksızın Kemâl
Yandın ilâ-nihâye remâd olmadın gönül” (EŞR: 27)

Diyen şaire göre dış dünyanın güzellikleri, baharın gelişiyle tazelenen doğa, âşık için anlamsızdır; zira o, “bir türlü avlanamayan ceylan” olarak canlandırdığı mâşuğuna kavuşup muradına erememiş; küskün yaşamış, rindâne bir tavırla mâşuğunu affedip gönlünü rahatlatamamış; gönüller açan ferahlatıcı bir geceye kavuşamamıştır. Böylece kül hâline gelmeksizin yanmaya devam etmiştir.

‘Şarkı’ nazım biçimiyle bentler hâlinde kaleme alınan ve adını bu biçimden alan bir şiirinde ise şair sevgilinin evinin yakınından sandalla geçer, evden kahkahalar yükselmekteyken o evin dışındadır ve sabaha kadar süren bu bezmin ezelî neşesine katılamamaktadır. Sevgiliden uzak oluşun küskünlüğünü:

“Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden,
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!
Gönlümle, uzaklarda bütün bir gece sizden
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!

Dün bezminizin bir ezelî neş’esi vardı,
Saz sesleri tâ fecre kadar Körfez’i sardı;
Vaktâki sular şarkılar inlerken ağardı,
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden.” (EŞR: 69)
Mısralarıyla dile getirir.

Şairin ‘Seyfi’ye Refâkat’ adlı şiiri ise Nedim (ölm. 1730)’in ‘meşrebimcedir’ redifli gazelini tahmistir. Yahya Kemal bu şiirinde âdeta Nedim’in gazelini öykülemiş, onu belli bir manzara içerisinde dramatize etmiş gibidir.

“Bin mâh önünde sahn-ı çerâgân iken Bebek
Ahdeyledik bu sohbeti cânanla subha dek
Bir ömr-i âşıkaneye bir dem rehâ gerek
Bedr-i temâmıma nazarın değmesün felek
Meclisde ayş ü nûş bu şeb meşrebimcedir” (EŞR: 56)

Mısralarında, nihayet cânanla kavuşan; onunla Bebek sahilinde bahçelerde yanan mumlar ve kandiller eşliğinde yapılan bir gece şenliğinde, içki sofrasında sabaha kadar sohbet eden şair; cânanla yaşadığı bu birleşmeyi; bütünlenme, tam hâle gelme durumunu “bedr-i temâm” olarak simgeleştirir ve felekten bu kavuşmayı bozmamasını diler.

Yahya Kemal'in 'Fâzıl Ahmed'e Gazel' adlı şiiri ise Divan şiiri geleneğinden yararlandığı; bu geleneğin aşk ve hasret çerçevesinde kullandığı mazmunları bağlamından koparmadan değerlendirdiği ince bir duyuşu yansıtan aşk konulu şiirlerindendir. Şiirde:

"Bir hıyâbândır ki hasret kûy-ı cânândan geçer
Her geçen cânâna peyvest olmadan candan geçer

Cümle lezzetten lezîz iksirsin ey zehr-i aşk
Zevki derdinden alan her rûh dermandan geçer

Meyve-i memnû'dan tadmak günâhından beri
Kârbân-ı aşk bitmez bir beyâbândan geçer" (EŞR: 39)

Mısralarında hasret, cânânın mahallesinden geçen iki tarafı ağaçlıklı geniş bir yoldur, o yoldan geçenler cânâna bir türlü ulaşamazlar. Aşk zehri öyle lezzetli bir iksirdir ki onu tadan ve derde düşen hiçbir ruh ondan vazgeçemez ve derman bulmak istemez.

Şiir aynı zamanda *Kur'an-ı Kerim*, Bakara (35-39) ve Araf (18-25) surelerinde değinilen Hz. Âdem ve Hz. Havva'nın yasak meyveyi yemeleri nedeniyle Cennet'ten çıkarılmalarına atıfta bulunur. Bu nedenledir ki aşk kervanı dünyada uçsuz bucaksız bir çölde yolculuk hâlindedir. Yahya Kemal Divan şiirinde aşk ve ayrılık acısı çerçevesinde sıklıkla kullanılan Yakub Peygamber (a.s.)'in, oğlu Yusuf Peygamber (a.s.)'i kaybetmesi ve onun dönüşünü büyük bir kederle beklerken ağlamaktan gözlerinin görmez hâle gelişini; Ken'an Çölü'nde duyulan her çan sesine, "Yusuf'un gelişini müjdeliyor" düşüncesiyle kulak kabartmasını; Yakub Peygamber'in oğlunu hasretle bekleyişi temasını şiirinde, 'hasretle beklenen cânan' teması ile de ilişkilendirir.

"Dinlemekçün mâcerâ-yı hecri nâyından Kemâl
Mevkib-i yâran civâr-ı beytü'l-ahzân'dan geçer"

Mısralarında Yahya Kemal, Hz. Yusuf'u kaybeden Hz. Yakub'un çadırı olan "beytü'l-ahzan" ı hem dünya ile hem de aşk ve ayrılık acısıyla hüzünler evi hâline gelmiş gönlü ile ilişkilendirmiştir.

Yahya Kemal, II. Selim'e ait: "Biz bülbül-i muhrik-dem-i gülzâr-ı firâkız /Âteş kesilir geçse sabâ gülşenimizden" beytini makta olarak tekrarladığı "Tazmîn" adlı gazelinde ise:

"Bir gün ser-i kûyundan eğer geçsek o mâhın
Billâh o çemenzâr yanar dâmenimizden

Bir şeb bizi sevk etse felek mev'id-i aşka
Vuslat tutuşur şûle-i pîrâhenimizden" (EŞR:32)

Mısralarında Divan şiirinin, sevgilinin güzelliğine atıfta bulunan "mâh" muzmununu kullanarak, âşık ay gibi güzel sevgilinin/mâşuğun oturduğu sokağın başından geçecek olsa; sevgilinin mahallinde yere değen eteklerinin yeşil çimenleri bile yakacağını; felek âşığı, aşkın vaadi olan mâşuğa sevketse, vuslatın dahi âşığın gömleğinin şulesiyle yanıp tutuşacağını dile getirir. Mâşuğa duyulan aşk öyle yakıcıdır ki vuslatı imkânsız kılar.

'Hazan Gazeli' adlı şiirinde ise şair, ihtiyarlık vakti olan hazan mevsiminde eski bir aşkı anar. Şiirde sonbaharda tabiat bir işret sofrasına benzetilir. Esen rüzgâr ney nefesi; güller ise içki kadehleriyken şair:

"Nevâ-yı neydir esen bâd câm-ı meydir gül
Çemende eşk ile sahbâ misâl-i cû dökülür
(...)
Hazan da erse Kemâl el çeker mi cânandan
Lebinden ol mehe îmâ-yı arzû dökülür" (EŞR: 47)

Der. ‘Hazan Gazeli’, Yahya Kemal’in ‘Şarkı’ adlı şiirini hem yansıttığı hüzünlü duygu durumu; hem de tema bakımından anımsatmaktadır. Şair:

“Kalbim yine üzgün seni andım da derinden.
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!
Üzgün ve kırılmış gibi en ince yerinden,
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!

Senden boşalan bağrıma gözyaşları dolmuş!
Gördüm ki yazın bastığımız otları solmuş.
Son demde bu mevsim gibi benzim de kül olmuş,
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!” (EŞR: 68)

Mısraları ile ‘Şarkı’ adlı şiirinde, yaz mevsiminde –gençlikte- yaşanan eski bir aşkı özlemle anarken; güncelde, aşkın uzak bir hatıra hâline geldiği ihtiyarlık evresini simgeleyen hazan bahçelerindedir. Bu anlamda, ‘Hazan Gazeli’nin bütününde dramatize edilen tabiat ‘Şarkı’ adlı şiirde anılan ‘hazan bahçeleri’ni anımsatır.

Şair, ‘Abdülhak Hâmid’e Gazel’ adlı şiirinde ise:

“Demdir yanar remâd olamaz şeb-çırâğ-ı dil
Demdir ki ayş u nûş ile ifnâ-yı tendeyiz

“Kâm almadık müsâferetinden bu âlemin
Cânânla meyle son günü ey mevt sendeyiz” (EŞR:50)

Mısralarında, kimi zaman gönlün kül olmak bilmeden parlayıp yanışı; kimi zamansa içki ve yeme içme âlemlerinde tüketilen varlık arasında gidip gelen bu dünya hayatının konukluğundan kâm almadığını dillendirir ve cânanla vuslatın gerçekleşeceğine inandığı ölümden medet umar.

1.2.1.2. İstanbul Odağındaki Türk Millî Kültürünün Simgesi Olarak Sevgili

Yahya Kemal'in şiirlerinde sevgili figürü, yalnız cinsî cazibesi ile bağlanılan bir kadın değildir. Sevgilinin güzelliğinin temelinde yüzyıllara kök salmış Osmanlı saltanatının akisleri görülür. Sevgili figürü, yetişme tarzı, dış görüntüsü, hâli, tavrı, konuşması ile İstanbul odağında gelişen incelmiş millî Türk kültürünün simgesi olarak ortaya çıkmakta; ona duyulan aşk ve bağlılık bu temellere dayanmaktadır.

Yahya Kemal'in "Benim şiirlerimde aşk, 'Erenköyü'nde Bahar' ve 'Ses' gibi manzûmelerde terennüm edilmiştir" dediği 'Erenköyü'nde Bahar' şiirini "Moralı Ali Bey'in kızı" olan "M... Hanımefendi [Melek Keçeci] için yazdığı" (Banarlı, 1968: 47) bilinmektedir. "Yahya Kemal'in kendisinde Türk-Osmanlı tarihinin güzelliğini bulduğu ve yüzyıllarca işlenmiş millî bir güzellik sembolü olarak gördüğü; bu yüzden de hayatı boyunca sürecek olan büyük bir platonik aşk ile bağlandığı ve en güzel aşk şiirlerini yazdığı Melek (Keçeci) Hanımefendi; Moralı Ali Bey ile yine süzülmüş İstanbul inceliğini yansıtan Aliye Hanımefendi'nin kızıdır." (Uysal, 2004: 347)

Şiirde Yahya Kemal:
"Mevsim iyi, kâinât iyiydi;
Yıldızlar o yanda, biz bu yanda,
Hulyâ gibi hoş geçen zamanda
Sandım ki güzelliğin cihanda
Bir saltanatın güzelliğiydi.
İstanbul'un öyledir bahârı;
Bir aşk oluverdi âşinâlık...
Aylarca hayâl içinde kaldık;
Zannımca Erenköyü'nde artık
Görmez felek öyle bir bahârı." (KGK: 81)

Mısralarında, 'cânan' olarak seslendiği sevgilisinin güzelliğini, 'bir saltanatın' güzelliğine benzetirken onu Osmanlı kültür ve medeniyeti içinde şekillenmiş estetik

değerler, bireysel ve sosyal plandaki meziyetler, zarafet ve güzellikler ile özdeşleştirir. Yahya Kemal için İstanbul, türlü yönleriyle Türk- Osmanlı Saltanatı'nın somutlandığı bir mekândır; bu yönüyle "güzelliği cihanda bir saltanatın güzelliği" olan sevgilinin İstanbul ile özdeşleştirildiğini de söylemek gerekir. Nitekim Yahya Kemal için 'cânan', "İstanbul güzelliğini ve inceliğini yansıtan bir hanımefendi" (Uysal, 2004:348)'dir.

Tıpkı bunun gibi Yahya Kemal'in 'Bir Tepeden' adlı şiiri de "cânan" ile İstanbul'u eşdeğerlik ilişkisi içinde işler:

"Rü'yâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin
Çok benzediğin memleketin her tepesinde.
Baktım: Konuşurken daha bir kerre güzeldin,
İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde.

Irkın seni iklimine benzer yaratırken,
Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.
Târihini aksettirebilsin diye çehren,
Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış." (KGK: 11)

Yahya Kemal, bu şiiri için: "Benim bu şiirimde muhtelif ırklardan gelen kadınlar birleşip bir güzel sentez yapıyor. Sanki Osmanlı orduları bunun için fütuhat yapmış." (Uysal, 1972: 121) Demiştir. Nihat Sami Banarlı ise 'Bir Tepeden' şiirindeki "mûsiki lisânı" için: "(...) bir İstanbul güzelinin konuşmasında Türkçenin zevkini tadıp bir Türk kadınının güzelliğinde bütün bir Türk tarihini seyretmenin lisânıdır. (...) Şiir, bir vatan kızının çehresinde bir yurdun güzelliğini, bir milletin macerasını, bütün ihtişamiyle akseder bulmanın zevki ve heyecanıyla terennüm edilmiştir." (Banarlı, 1997: 16; 169) İfadesini kullanır.

Belirtmek gerekir ki Yahya Kemal'in şiirlerinde -'Deniz' adlı şiiri hâriç olmak üzere- genel anlamıyla "cânân" Türk-Osmanlı tarihini; kıvanç konusu olan millî

özellikleri, Türkçenin kemâlini ve İstanbul'un panoramik güzelliklerini kendi varlığında somutlamaktadır.

Yahya Kemal, 'Geçmiş Yaz' adlı şiirinde sevgiliye aşkın en saf hâliyle yaşandığı ve tatlı bir hatıra bıraktığı rüya gibi bir yaz mevsimini hatırlatır. Şiirde İstanbul'un Körfez'de suya yansıyan silueti ile sevgilinin aksi birdir:

"Körfez'deki dalgın suya bir bak, göreceksin:
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde;
Mehtâb... iri güller... ve senin en güzel aksin...
Velhâsıl o rü'yâ duruyor yerli yerinde!" (KGK: 83)

'Mihriyâr' şiiri de bu yaklaşımın en ince şiirsel ifâdelerinden biridir. Şiirde İstanbul'da doğup; bu şehre özgü güzellikler içinde; o güzellikleri ödünçleyerek büyüyen bir İstanbul hanımı söz konusu olmaktadır.

"Sîmâsı zaman zaman parıldar
Bir sâhilin en güzel yerinde.
Hâlâ görünür geçen asırlar
Bir bir, koyu mâvi gözlerinde."

Mısralarıyla anılan sevgili, koyu mavi gözlerini Boğaz'ın mavi sularından ödünçlemiş gibidir.

"Hayrân olarak bakarsınız da
Hulyânızı fetheder bu hâli:
Beş yüz sene sonra karşınızda
İstanbul fethinin hayâli."

Mısraları, "aşkın şeref diyarı" (KGK:41) olan İstanbul'u 'Bir Tepeden' ve 'Erenköyü'nde Bahar' adlı şiirlerinde olduğu gibi sevgili ile özdeşleştirir. İstanbul'un bir çağ açan görkemli fethi, kutlu bir anı olarak sevgilinin şahsında somutlanır.

Mehmet Kaplan, ‘Mihriyar’ şiiri için: “Mihriyâr'ın kelime anlamı: 'Sevgilinin güneşi, sevgilinin, aşkı ve sadakati' dir. Bu şiirde İstanbul'un tarihî, kültürel, coğrafî ve estetik özelliklerinin süzülmüş sentezinin Boğazda dolaşan, mavi gözlü, güzel bir İstanbul kadınında nasıl yansıtıldığını görüyoruz. (…) Genel olarak Yahya Kemal, bu şiirinde insanın doğup büyüdüğü coğrafyanın, varisi olduğu tarih, kültür, sanat birikiminin ve millî değerlerin bir sentezi ve ürünü olduğu tezini işlemektedir. (…) Bu şiirdeki kadın, muhtemelen şairin 'Cânân' dediği Melek Hanımdır.” (Çetin, 2013a: 311 akt. Kaplan, 1984: 191-193) Demiştir.

Yahya Kemal’in ‘Tercih’ adlı rubâîsi ise,
“Dünyâda ne ikbâl ne servet dileriz
Hattâ ne de ukbâda saâdet dileriz
Aşkın gül açan bülbül öten vaktinde
Yâranla tarab yâr ile vuslat dileriz” (R: 39)

Biçimindeki, dünya ve ahiret menfaatlerinin karşısında vuslatı, dostlar ve sevgili ile kavuşma zevkini tercih eden, rindâne tavırla söylenmiş bir şiir olarak belirmektedir.

1.2.1.3. Diğer Bireysel Duygulanımlar Çerçevesinde Sevgili ve Aşk Duygusu

Yahya Kemal’in şiirlerinde aşk ve sevgili olgusu, diğer bazı bireysel yaşantılardan damıtılmış duygu ve düşünceler, bireysel duygulanımlar çerçevesinde de ele alınmıştır.

Şair, ‘Aşk Hikâyesi’ adlı şiirinde aşkın filizlenişini bir yaşantı üzerinden canlandırmıştır. Sevgili, bir trenle şehirden ayrılırken gülüşü “şevke benzer bir ışık” gibidir. Bu gülüşle şairin kalbine düşen ateş yıllarca yanacaktır. Yahya Kemal bu anı “resimleştiren çerçeve” olan İstanbul’u “mor dağlar”ı, denizi ve “şûh adalar”ı ile “güzel bir çerçeve” olarak anarken; aşkının küllenişinden sonra aynı tren istasyonunu ve civarını:

“Yine dün geçtim o yoldan;
Aynı raylarda tirenler geçiyor...
Karşı dağlar, hep o dağlar...

Kıyı hep aynı kıyı
Ve deniz aynı deniz;
O gülüşten bir eser yok yalnız;
O güzel çerçeve bomboş!
Belki kalbim daha boş!" (KGK:86)

Mısralarıyla, aşkın yitiminden sonra anlamsızlaşan bir mekân tasavvuruyla yansıtır. Aşk duygusu ve "cânan" İstanbul'u hasretle dönülmek istenen bir mekân kılmaktadır. Yahya Kemal, Nis şehrinin göz alıcı eğlencelerine rağmen 'Karnaval ve Dönüş'te, bir an evvel "vatan semâsına dönmeyi" ve "cânan"la birlikte olduğu "Erenköyü'ndeki Leylâklı Bahçeyi" görebilmeyi hayâl eder:

"Ben yolcuyum bugün
Nis karnavalda eğlenedursun
Ben yolcuyum bugün. Yolun ufkunda Çamlıca
Hâlâ görünmüyor;
Hâlâ görünmüyor diyerekten sabırsızım.
Yıllarca sevdiğim Adalar, sevdiğim deniz
Artık görünseler...
Dönsem vatan semâsına artık bu ülkeden.
Görsem Erenköyü'ndeki leylâklı bahçede,
Cânânla bir zaman konuşup içtiğim yeri." (KGK:38)

Yahya Kemal, tıpkı Erenköyü'nü "cânan" ile yaşadığı vuslat anları ve aşk anıları çerçevesinde yâd ettiği gibi; İstanbul'un üç taraftan denizin sardığı Fenerbahçe'yi de:

"Bu büyük zümrütte
Varsa her aşkın uzun hâtırası,
Varsa her sevgili, her sevdâlı,
Varsa engin geceler, gündüzler,
Bu derin zümrütte
Biz de cananla beraber varız." (KGK: 34)

Mısralarında, “aşkın uzun hâtırası” ile biçimlenmiş bir zaman ve mekân tasavvuru içinde, “engin” geceleri ve gündüzleri ile “büyük ve derin bir zümrüt” olarak anar.

Yahya Kemal’in ‘Eski Mektup’ adlı şiiri ise “Şairin Celile Hanım’dan aldığı eski bir mektup için duyduklarını anlatır.” (Bek, 2001: 201) “Adalardan gelen” bu mektup, şaire göre, “sihirli bir râyiha taşımakta” ve sevdâya davet etmektedir. Adalardan esen rüzgâr ise “işveler sezdiren bir üslûpta” yazılmış bu mektubun edâsına uyar ve şarkılar söyler. Şair:

“Ben o rüzgârla şimdi baş başayım;
Gâlibâ yol göründü sevdâya;
Kendi gönlümce bir saat yaşayım;
Girmesin başka bir hayâl araya;
Ben o rüzgârla şimdi baş başayım.” (KGK: 85)

Mısralarıyla dış dünyayı, aşk duygusunun yarattığı psikoloji çerçevesinde alımlar.

Şair, Adalarda yaşadığı bu aşkın hatırasını ‘Şarkı’ adlı şiirinde:

“Ey şimdi elâ gözleri süzgün, sesi şakrak!
Kumral saçın üstünde görürsen iki üç ak,
Çık kuytu hıyâbanlara, al bir kuru yaprak.
Yâd et ki sevişdikti ilâhı Adalarda!” (EŞR: 65)

Mısralarıyla anmıştır. Gençlik devresinin geride kalıp yaşın ilerleyişi; saçlara düşen ak ile sonbaharda yere düşen kuru yaprak arasında koşutluk kurularak dramatize edilmiştir.

Şairin ‘Şarkı’ başlığıyla kaleme aldığı bir diğer şiiri ise Büyükada’daki gezintileri sırasındaki yaşantılardan doğmuş ve Bedia Muvahhit için yazılmıştır:

“Dalgın geceler! El ele geldik yarınızda,
Sallandık o şen kızla salıncaklarınızda.
Hummâlı denizlerden esen rüzgârınızda

Sallandık o şen kızla salıncaklarınızda.

Ben gün gibi yorgun, o sebûlar gibi ince.
Birdenbire düşdük gibi bir gizli sevince;
Gezdik yürüdük yanyana rüzgârlar esince,
Sallandık o şen kızla salıncaklarınızda." (EŞR: 66)

Yakup Kadri Karaosmanoğlu bu şiirin çıkış öyküsünü hatıratında: "Bazı akşamlar, Dil'de, bilmem hangi kır meyhanecisinin, müşterileri eğlensin diye kurduğu salıncaklarda onlarla birlik, çocuklar gibi kolan vurduğumuz olurdu. Bu çeşit eğlencelerimizin birinde erkek arkadaşlarımızın en yaşlısı Yahya Kemal'le kadın arkadaşlarımızın en genci Bedia Sekip (ilk evlenişinde Bedia Muvahhit adını alan ünlü sahne artistimiz) öylesine bir havalanmışlardı ki bu sefer Bedia Hanımın başından yalnız örtüsü değil, sırtından maşlahı da sıyrılıp uçmuştu. O anda, her bakımdan başının döndüğü şüphe götürmeyen Yahya Kemal: "Aman maşlahınız uçtu!" diyeceği yerde "Aman, cibinliğiniz uçtu!" diye haykırınca hepimiz homerik bir kahkahayla gülmeye başlamıştık. Ama çok geçmeden bu salıncak safasından Yahya Kemal'in bu şiiri doğacaktı" (Karaosmanoğlu 2018: 143-144) biçiminde anlatmıştır.

Yahya Kemal, 'Ric'at' adlı şiirinde ise:
"Yine sevdâya kanatlansam aziz İstanbul!
Sende birçok geceler geçse tükenmez hazla...
Kapasam böylece ömrün bu güzel yaprağını." (KGK: 92)

Mısralarıyla seslendiği İstanbul'u tıpkı 'Karnaval ve Dönüş' ve 'Aşk Hikâyesi'nde olduğu gibi aşkla dolu "tatlı bir rüya"ya benzeyen yazların yaşandığı; 'cânan' ile buluşup söyleştiği; "aşkın şeref diyarı" olarak görmektedir; yine de şair kalbinde yaşamaya tâkat bulamadığı bu aşktan ric'at eder.

Yahya Kemal, *Bitmemiş Şiirler'*inde yer alan isimsiz bir şiirinde ise aşk duygusunu romantik boyutuyla ele alır.

"Şekvâ-yı kalbi eylemez izmâr söylenir
Enhâr söylenir bütün eşcâr söylenir
Deryayı dinle her dem esen bâdı gûş kıl
Fehmet habîr isen nice esrar söylenir
Söylendi sözlerin yine her-bâr söylenir." (BŞ: 30)

Mısralarında kalbin şikâyeti doğa unsurları ile dile gelmekte; nehirler ve ağaçlar, deniz ve esen rüzgâr kalbin şikâyetini söylemektedir. Bu esrârı ise ancak kalbin şikâyetinin esrârına vâkıf olan anlar.

Şair, rindâne bir tavırla söylenmiş yukarıdaki bendi akla getiren 'Sâlim'e' adlı rubâîsinde, aşkın hudutsuzluğunu ve tüm dünyanın onun deveran yeri olduğunu dile getirmiştir. Mahşer sabahında dahi aşktan kâm almaktan vazgeçmez; dünya menfaatlerine değil; aşkın hazzına gönül vermiş olanlarla aşk şarabı üzerine yemin verir:

Sevdâya bilâ hudûd meydan verdik
Dünyâ gibi bir sâha-i cevlân verdik
Kâm almak içün sabâh-ı mahşerde bile
Rindân ile peymâneye peyman verdik (R: 16)

Yahya Kemal'in 'Söz Meydanı' adlı şiiri ise, "Muallim Naci'nin 'Olalı' redifli gazeline naziredir." (Çetin, 2013a: 362 akt. İz, 1979: 298) Şair "şuh" diyerek adlandırdığı sevgiliyi Divan şiirine özgü mazmunlarla tasvir edip över:

"Zamân o gül gibi gül görmemiş zamân olalı
Gülün güzelliği dillerde dâstân olalı

Ne serve bakmadadır şimdi gözlerim ne güle
O şîvekâr bu kamette nev-civân olalı

Yegâne hüsn-i İlâhî odur Cemâlullah
Cihâna ahsen-i takvimden iyân olalı

Mesâğ olaydı eğer lâ-şerîke-leh derdim
Nazîri gelmedi âlemde hüsn ü ân olalı

O şûhu nazm ile tasvir müşkil oldu Kemâl
Suhan rekabeti meydân-ı imtihân olalı" (EŞR: 20)

Mısralarına göre: Zaman başlangıcından beri o gül gibi gül görmemiştir ve şair gözlerini "o şîvekâr"dan ayıramamakta; o serpilip ortaya çıktığından beri ne servinin boyuna ne de gülün güzelliğine bakabilmektedir. İnsan en güzel biçimde yaratıldığından beri yegâne ilâhî güzellik şiirde dile getirilen "şuh"tur. Şair, bu benzersiz güzel için, câiz olsa "eşi benzeri yok" demek ister. Onu övmek için yazılan şiirlerin bir söz rekâbeti doğurduğunu ve bu durumun nazım türünü bir imtihân sahası hâline getirdiğini söyleyerek "o şûhu" nazm ile betimlemek zordur, der.

Yahya Kemal'in şiirinde konu edilen "şuh"un, insanın yaradılışından beri gelmiş geçmiş yegâne ilâhî güzellik oluşu ve *Kur'an-ı Kerim*'de En'am (6/163): "O'nun hiçbir ortağı yoktur. İşte ben bununla emrolundum. Ben müslümanların ilkiyim." âyetinde geçen: "O'nun hiçbir ortağı yoktur/ lâ-şerîke-leh" ifâdesine gönderimde bulunularak, onun güzelliğinin biricikliği ile Allah'ın tek oluşu arasında münâsebet kurulması, şiirin Hz. Peygamber (SAV.) için yazılmış bir naat olduğu izlenimi uyandırmaktadır. Nitekim: "Kazım Yetiş, bu gazelin Hz. Muhammed'e yazılmış bir naat olduğunu belirtir: 'Söz Gazeli'nin Hazret-i Peygamber için yazılmış bir naat olduğunu söyleyenler var. Çünkü Mahir Bey diyor ki: 'Yahya Kemal Bey bu naattir, buna niye naat demedin?' O da: 'Mahir Bey nasıl söylerim?' diyor. Böyle geçiştiriyorlar. Her şeyi devrin şartları içinde değerlendirmek lazım.'" (Çetin, 2013a: 362)

'Hisar Gazeli' adlı şiirinde ise şair:

"Mümkün müdür hayâtımız ey mey sen olmasan
İçtikçe gül-be-gül açılan gülşen olmasan

Bezminde şeb-be-şeb leb-i cânan lisân-ı aşk
Âteş-misâl olur mu sen âteşden olmasan" (EŞR: 29)

Mısralarıyla "mey", sevgilinin dudağındaki aşk lisânını yakıcı hâle getiren ateştir. Şiirde mey, kadehlere doldukça gül bahçesi hâline gelen, sevgilinin dudağında yakıcı bir aşk dili olan, gönülleri temizleyip billura çeviren, Hz. İsa'nın annesi olan Hz. Meryem'e gömlek olan, altın gibi hâlis oluşuyla da "sikke-i Cem' e, itibâr kazandıran özelliğe sahiptir. Bu bakımdan 'mey', aşk duygusunun simgesi olarak kabul edilebilir. Nitekim gazelin makta beytinde şair, hem kendisinin; hem de "ehl-i hâl"e diğer deyişle "ilâhî aşka bağlanmış, coşkunluk ve vecd sahibi, hâl sahibi, mânevi zevklere ulaşmış kişi" (Kubbealtı lugati, ilgili madde)'lerin "bezm-i mey"den, aşk duygusunun verdiği mestlikle özdeşleşen "şarap meclisi"nden başka sığınılacak yeri olmadığını söyler. Şiirde "mey"in özellikleri ve makta beyitinin "ehl-i hâl"e gönderimde bulunması, Yunus Emre'ye ait canların peymâneye; Allah'ın ise "bezm-i mey"in kurulduğu arştan yüce meyhanesinde, gönüllere aşk şarabı dolduran sakiye benzetildiği:

"Bir sakiden içdik şarâb arşdan yüce meyhânesi
Ol sakinün mestleriyüz cānlar onun peymānesi" (Öztürk, 2017: 153 akt. Timurtaş, 1989: 98)

Beytini hatırlatmaktadır. Bununla birlikte şarap ve şarap dairesindeki mazmunlar halk ve Divan şiiri geleneği içinde pek çok örneğiyle, aşkın simgesi olarak kullanılagelmiştir.

1.2.1.4. Estetik Bir Figür Olarak Kadın

Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirlerinde kadının, "sevgili/cânan" olarak değil; hâli, tavrı, hareketleri, süslenişi, bedensel güzelliği ve etrafında oluşturduğu etki ile estetik bir figür olarak ele alınması da söz konusudur. Bu noktada kadın, hicrân ya da vuslat

dairesinde ele alınmaz; Türk millî kültürünün sentezi olarak sunulmaz. Bu bağlamda o, bâzen şairin gözlemlerinden doğan; bâzen tarihsel ya da masalsı öğelerle hayâl gücünün ürünü olarak ortaya konmuş estetik bir timsâldir.

Nihat Sami Banarlı'nın "Endülüste Raks, egzotik bir şiirdir; Türkiye dışında yaşanılan bir şevk ve neşe gecesinin tahassüsleriyle yüklüdür." (Banarlı, 1968: 40) dediği 'Endülüs'te Raks' adlı şiirinde Yahya Kemal, İspanya'nın özellikle Endülüs Bölgesi'nde kökleşmiş bulunan flamenko dansını icrâ etmekte olan kadın flamenko dansçısını -bailaorayı- estetik birer figür olarak, kadınsı özellikleri ve edâsı ile dans ederken canlandırır. Kadın, flamenkonun geleneksel kıyafetleri içinde, bu dansa özgü objeleri taşımaktadır. Göğsüne iliştirilmiş gül, elindeki zil ve şal ile dans eden bailaora, Kemal'in şiirinde: "Yelpâze çevrilir gibi birden dönüşleri, / İşveyle devriliş, saçılış, örtünüşleri..." ile canlandırılır. Alnında âşüfte kâkülü halkalanan, "Göğsünde yosma Gırnata'nın en güzel gülü" nü taşıyan kadın:

"Raks ortasında bir durup oynar, yürür gibi;
Bir baş çevirmesiyle bakar öldürür gibi...

Gül tenli, kor dudaklı, kömür gözlü, sürmeli.
Şeytan diyor ki sarmalı, yüz kerre öpmeli..." (KGK:95)

Mısralarıyla şiire yansır. Kadının flamenko sırasında savurduğu kırmızı şal İspanya'yı temsil eden bir bayrak gibiyken; "İspanya tüm varlığıyla" kadının göğsünde taşıdığı güldedir. Bu anlamıyla kadın, güzelliği, hâli, tavrı ve edâsıyla ait olduğu kültürü temsil eder.

'Ric'at' adlı şiirde ise çini bir kâsede estetik bir figür olarak resmedilen kadın, şairde "sevdaya kanatlanma" isteği uyandıran bir cazibeye sahiptir. "Güzel yırtıcı kuş gözleri", "som mücevher gibi kan kırmızı tırnakları" ile kadın figürü:

“Parlıyan taş, yaraşan dantele, her süs, her renk...
Ve vücûdunda ipekten kumaşın câzibesi”

İle cinsî anlamda çekici özellikleriyle şiire yansır. Bu anlamda kadın etkileyici bir rayiha gibidir; maddî platformdaki bu etkilenimin romantik bir aşka dönüşmesi:

“Önceden râyiha, en sonra bütün rûh oluyor.” (KGK: 92) mısrası ile ifâde bulur.

Yahya Kemal, kadını estetik bir figür olarak ele almakla beraber kadın çıplaklığını doğrudan konu etmez. Ancak ‘Nazar’ adlı masalsı bir halk söylencesini anımsatan şiirinde, dolunayın dilinden tenha koyda yıkanan Leylâ’ya:

“Kız vücûdun ne güzel böyle açık!
Kız yakından göreyim sâhile çık!”
(...)
“Kız vücûdun sarı güller gibi ter!
Çık sudan kendini üryan göster!” (KGK: 89) biçiminde seslenir.

Yahya Kemal’in eski tarzdaki şiirlerinden olan, “Bir Sâkî” adlı şiiri ise Lâle Devri’nin gençliğe yeni adım atmış bir güzelini Lâle Devri eğlencelerinin merkezi kabûl edilen Sa’dâbâd’da uyandırdığı ilgi üzerinden ele alır.

“On altı yâşına dâhil o şûh-ı Sa’dâbâd
Cihânı verdi idi ihtilâle devrinde

Lisânı şîve-i Şîrâz’dan numûne idi
Acem-peresti-i Rûm’un imâle devrinde” (EŞR: 17)

Mısraları ile şiire konu olan bu “muğbeçe [Şarap dağıtan kimse, meyhâneci çırağı]”, III. Ahmed (1703- 1730) devrinin -özellikle Pasarofça Antlaşması (1718)’ndan 1730 yılına kadar- önemli mesire yeri olan Kağıthâne semtinin eğlenceleriyle tanınmış Sa’dâbâd Kasrı ve çevresinde dikkat çekmiş; dili “şîve-i Şîrâz’dan nümûne” bir “şûh-ı Sa’dâbâd”dır.

Şairin "Mükerrer Gazel" adlı şiirine konu olan Lâle Devri güzeli de tıpkı "Bir Sâkî" şiirinde olduğu gibi âlemin düzenini edâsı, hâli, tavrı ile "ihtilâle" veren bir "âfet"tir:

"Nizâm-ı âlemi bir fitne-i nigâhıyle
Verir gibiydi o şûh ihtilâle devrinde" (EŞR:18)

Divan şiirinin mazmunlarıyla güzellik öğeleri ve edâsı ortaya konulan bu kadın, şairin meftun olduğu, dudağı, kadehte "lâ'l" e benzeyen ve bir "fitne-i nigâhıyle" âlemin düzenini alt üst eden; İran'ın güzellerini unutturacak güzelliğe sahip; güzelliği ile mücevherâtı aydınlatan bir "şuh"tur.

'Mahur'dan Gazel' adlı şiirine konu olan Lâle Devri güzeli ise omzuna çok makbûl bir şal kumaşı olan lâhûrîden yapılmış bir şal atmış olarak; uzun elbisesinin eteklerinin öptüğü merdivenleri mest ederek, işveyle sırça sarayından dışarı çıkarken canlandırılır. Gül yanaklarına vuran ışık bir yaşmak gibidir. Eteğini tutup "üç çifte bir zevrakçeye" atlarken suya vuran yansıması şairin gözüne billur bir aynaya yansıyan yeni ay gibi görünür. Bu güzelin edâsı öyle etkileyicidir ki Sa'dâbâd halkı sahilin iki yakası boyunca dizilmiş onun gelişini alkışlamaktadır. Şairin bu Lâle Devri güzelini öven gazeli Cedvel-i Sîm'den, Lâle Devri'nde mesire yeri olan dere kenarından, altın bir fıskıye gibi dökülür. (EŞR: 28)

Bu bakımdan Yahya Kemal'in şiirlerinde kadının bedensel güzelliği, süsleniş tarzı, edâsı ve çevresinde uyandırdığı hayranlıkla estetik bir timsal olarak resmedilmesi söz konusu olmaktadır.

1.2.2. Yalnızlık ve Gurbet

Yahya Kemal yalnızlık duygusunu ve gurbeti yaşamında değişik biçimlerde yoğun olarak yaşamış bir şairdir. Henüz küçük yaşında, annesinin ölümüyle dağılan aile

ve yitip giden ev şairin yalnızlığının ve gurbet öyküsünün de başlangıcı olmuştur. Annesi Nakiye Hanım'ın toprağa verildiği gün, annesinin akrabası olan Yaşar Bey ve eşi Eşref Hanım'ın sahibi olduğu çiftliğe götürülen küçük Ahmet Âgah bir daha 'ev'ine dönemeyecek; esâsen annenin ölümünden sonra geride bir ev de kalmamış olacaktır. Bundan sonra Yahya Kemal -çalışmamızın şairin hayatını incelediğimiz bölümünde de belirttiğimiz gibi- eğitimi için bir süre Selânik'te ve İstanbul'da bulunacak; ilk gençlik yıllarında "kaçtığı" Paris'te ise dokuz yıl kalacaktır. İstanbul'a döndükten sonra millî mücadele yıllarını takip eden süreçte elçilik görevleriyle Türkiye'den ve İstanbul'dan tekrar ayrı kalan şairin özellikle 1931-1933 yılları arasında memleketten uzak oluşu ona tam bir esâret ve gurbet yaşantısını tattıracak; 1948 yılında Pakistan'daki elçiliğinde de mektuplarına yansıyan; ona "Yabancı gökte parıldar yabancı yıldızlar" dizesini yazdıran derin bir gurbet ve yalnızlık duygusu çekecektir.

Hayatına giren "cânan" olarak andığı sevgililerine rağmen evlenmeyen şair, yaşamını elçilik konutlarında, dostlarının konaklarında, bir dönem Büyükada'da kiraladığı konutlarda ve benimseyip kalmayı âdet edindiği otellerde geçirmiş, geniş dost halkası ise yaşamının son yıllarında daralmıştır. "Büyük bir sanatçı olarak yalnız olan Yahya Kemal'in bu 'ruhsal' yalnızlığına, sıcak bir aile yuvasından hayatı boyunca uzak kalma; bekâr olarak yaşamını bir otel odasında sürdürme 'yalnızlığı' da eklenmiş; şair olgun yaşa geldiğinde hep 'yalnızlık'tan yakınmış; bir yuva kurup çoluk çocuğa karışamadığına çok üzülmüş ve bunu hayatının en büyük iki üç yanlışından biri olarak görmüştür." (Uysal, 2009: 341) Uzun sohbetler sonrasında da olsa günün sonunda 'ev'lerine giden dostların ardından Yahya Kemal "ruhu bir testere gibi kesen yalnızlık" ile başbaşa kalır. Yaşamının son evresinde, tedavi amacıyla sık sık yatmak durumunda kaldığı Cerrahpaşa Hastanesi'nden bunalan şair, çocukluğunda yitirdiği 'ev ve aile'ye değil; fakat dostlarının daha sık ziyarete gelebildiği, yalnızlığını daha az hissettiği Park Otel'deki odasına dönmeyi ister.

Yahya Kemal, dostları tarafından verilen davetlerin baş tacı olan, bulunduğu meclislerde sohbetleri yöneten ve odakta olmayı seven, mağrur bir kişiliktir. Yalnızlığını, düşkün hâllerini çevresine hissettirmez ve bu ruh hâlinden de özenle uzak durmaya çalışır; bir bakıma Nâmık Kemal için söylediği gibi Yahya Kemal de genel itibariyle: "az üzülür, çok özler, nikbindir, şevklidir, arzuludur, inanır, sever, ister, mâziye, hâle, istikbâle karşı bakarken kalbi bu hislerle doludur" (Eğ. D: 275). Buna rağmen özellikle ihtiyarlık yıllarında yalnızlık ve gurbet duygusunun ağır perdelerini aralayamadığı, hayata karşı isteksiz ve olumsuz bir bakış sergilediği ya da omuzlarına çöken yalnızlığı çevresinden gizleyemediği olmuştur.

Yakın çevresinden Cahit Tanyol'un şairin ölümünden hemen sonra kaleme aldığı 1 Kasım 1958 tarihli yazı, şairin yalnızlık günlerini hastane odasından sunar:

"(...) Beni kapıda görünce gözleri parladı: "Ah ne [iyi] ettin de geldin Tanyolum" dedi. Koltuğunda oturuyordu. Fakat hâli o gün bana çok dokundu. Çünkü Yahya Kemal'i hiçbir zaman böyle perişan bir yalnızlıkta görmemiştim ve belli ki hayâlen:

'Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol'

Dizelerindeki gemiye binmiş ve dolaşmıştı. Ölüme ait şiirlerinin kasveti sanki odayı uzak ve meçhul bir yalnızlığın ortasına atmıştı. Şiirin bu ihtiyar devi, sonsuzluğu ve ölümü bütün çalkantısıyla ruhunda duyan bu büyük insan, kendisini bekleyen müthiş yalnızlıkla mücadele hâlindeydi. Yüzünde korkunç bir yalnızlık kâbusu, hâlinde hazin bir teslimiyet vardı. Boş bulundum:

"Üstadım, Park Otel'deki odanıza benziyor burası" dedim. "Ah Cahit Tanyol'um, çok sıkılıyorum, boğuluyorum burada" dedi. Fakat bu "sıkılıyorum" sözünü öyle ağlamaklı ve mağlup bir edayla söyledi ki, gözleri dolmuştu. Yahya Kemal'de bu, en

yadırganacak şeydi. Onu ağlar görmek, gerçekten dramdı. O, kızmayı, hicvetmeyi, terslemeyi ve kovmayı bilirdi. Konuşurken müdahaleye kızardı. Huzurunda kendisi izin verirse konuşulurdu. Öyle sanıyorum ki benim gibi, onun yakınında bulunanların da Yahya Kemal'de yadırgayacakları tek şey, onu ağlar görmekti. Bu, onun şanına, çevresine telkin ettiği olimpik havaya yakışmazdı. Sanki bunu kendi de hissetmiş gibi, hemen konuyu değiştirdi. O hafta *Cumhuriyet* gazetesine ne yazdığımı sordu. Söyledim, "Kısaca anlat," dedi. Kendisine yazımın ana hatlarını söylerken birden gözlerim bakışlarına takıldı. Yahya Kemal beni dinlemiyor, bana bakıyordu. Fakat yüzünde hoşlanmadığı zaman "Sus!" diyen ifade yoktu. Gözlerinde hafif bir sis vardı. Sanki bu gözler, ölümün ötesinden bana çevrilmişti. Gayri ihtiyarî sustum. Gözlerini hiç kırpmıyordu. Dalgın değil, şuuru uyanıktı. Neler düşünüyordu? Bu sabit bakışlar içime bir telaş düşürdü. Korktum, bir süre başımı önüme eğdim. İnanmak istemediğim bir şeyin ürküntüsü içerisindeydim. Belli ki o, şiirde belirsiz şekilde duygu [duyduğu?] ve düşlediği ölüm gerçeğiyle yüzyüzeydi. Bana, limandan uzaklaşmakta olan meçhul gemiden, hayat kıyısına dalar gibi bakıyordu. (...) İşte ben, o gün, son olarak gördüğüm Yahya Kemal'i 'Sessiz Gemi'nin içinde, ölümün karanlık duvarlarıyla örülmüş bir 'mutlak yalnızlık' ortasında, kadere kafa tutamayan hüzünlü ve çökmüş bir Tanrı gibi, ölümden yaşama bakar gördüm. Bana oradan bakıyor sandım. Ruhum bir dram girdabına tutulmuştu." (Tanyol, 1985: 101-103)

Sermet Sami Uysal da şairin Cerrahpaşa hastanesine yattığında, buradan bir an önce Park Otel'deki odasına dönmek istediğini söyler ve bu durumu onun yalnız kalmak istememesi ile açıklar: "[Yahya Kemal'in] Cerrahpaşa'ya her yatışında, dost çevresinden de olan bütün doktorlar üstüne kol kanat germişlerdir ama ziyaretine gelenlerin sayısında da gittikçe azalma olmuştur. Yalnızlığını, kimsesizliğini, hastane odasında daha derinden hissetmeye; hissettikçe de vaktiyle evlenip çoluk çocuğa karışmayışına, böyle soğuk

duvarlı bir hastane odasında yapayalnız kalışına her zamankinden çok üzülmeye başlamıştır.

Son derece alıngan ve kırılgan bir yapısı olan Yahya Kemal, zaten eski dostlarından (...) pek çoğu ile selâmı sabahı çoktan kesmiştir. Geriye kalanların bir bölümü de artık kesinlikle uymaları gereken "Yahya Kemal meclisi kuralları" na uymaktan sıkılmaya başladıklarından ziyaretlerini en aza indirmişlerdir. Geriye kalan (...) dostları ise artık 'genç' değildirler; evlenip çoluk çocuğa karıştıklarından, (...) üniversite ve liselerde hocalık yaptıklarından Yahya Kemal'e ayıracak zamanları kısıtlanmış[tır]. Oysaki Ayaspaşa'daki Park Otel, Taksim'in göbeğinde olduğundan, ziyaretine gelmek daha kolaydır; Cerrahpaşa ise çok sapa bir yerde kalmakta, dostları kendisine daha az uğramaktadır. Onun için de şair, yalnızlığını, kimsesizliğini hastanenin dört duvarı arasında daha çok duyar." (Uysal, 2006: 297-298)

Yahya Kemal'in şiirlerine yansıyan yalnızlık ve gurbet temi ise genel olarak melankolik bir tarzda işlenmez. Şair gurbeti ve gurbetten kaynaklanan yalnızlık duygusunu İstanbul'un manzaralarını canlandıran esenlikli hayallerle dağıtır. Nadiren ise yalnızlık ve gurbet kavramlarının iç içe geçen ağır çağrışımlarını benzetmeliklerle betimler. Sosyolojik anlamdaki yalnızlık; Yahya Kemal'i içinde bulunduğu sosyal çevrede gözlemci konumuna çeken, ona ayrıksı bir duruş kazandıran niteliktedir; bu yalnızlık psikolojik birlik-dirlik algısı ile dengelenir ve şiirlerin psikolojik atmosferini melankolik çerçeveden uzaklaştırır. Psikolojik bağlamda duyumsanan yalnızlık ise umutsuzluk ve yaşama sevincinin yitimi ile ilişkilenebildiği gibi; şairi sıradan insanın yaşantısından ve eleminden uzaklaştıran; yüksek ve olumlu bir ruh hâlini besleyen bir duygu durumu olarak da sunulmaktadır.

Yahya Kemal'in şiirinde 'Yalnızlık ve Gurbet' konusunu üç başlık altında ele almak mümkündür:

1.2.2.1. Gurbet Kaynaklı Yalnızlık

Yahya Kemal hayatının çocukluktan gençliğe ve yaşlılığa uzanan farklı evrelerinde gurbeti ve ondan doğan "yalnızlığın her işkenceden beter azâbı"nı tatmış bir şairdir. Gurbetin "bin türlü cevr"i içinde "yalnızlığın kahrı"nı ayrıca anan şair 'Gurbet' adlı şiirinde, bu psikolojiyi görselleştirerek; gurbette yalnızlık çeken sıkıntılı bir kişinin yaşantısını ve dünyayı algılayış biçimini ardı ardına, sinematografik kareler hâlinde sunar.

"Gurbet nedir bilir mi o menfaya gitmiyen?
Ey gurbet, ey gurubu ufuklarda bitmiyen
Ömrün derinliğinde süren kaygı günleri!
Yıllarca, fakr içinde, hayâtın hüzünleri;
Bir çöl çoraklığında hayâlin susuzluğu;
Hem uyku ihtiyaçları, hem uykusuzluğu.
En sinsi bir ezâ gibidir geçmiyen zaman;
Bin türlü başka cevri de vardır ki bî-aman;
Yalnızlığın azâbı her işkenceden beter;
Yalnız bu kahrı insanı tahrîb için yeter." (KGK:66)

Gurbet ancak yaşayanın anlayabileceği ağır bir deneyimdir. Gurbette olanın günleri akıp gitmez, "Gurubu ufuklarda bitmeyen", zamanı kendisine rapteden gurbet; hayatın karamsar, kaygı yüklü bir tarzda, yoksunluk hissiyle yaşanmasına neden olmakta, onun zemininde hayâl kurmak dahi mümkün olamamaktadır.

Yahya Kemal, 'Hüzün ve Hatıra' adlı şiirinde ise İstanbul'dan ayrı kalmanın acısını ve gurbette oluşun verdiği yalnızlık duygusunu İstanbul'un çok sevdiği bir köşesini hayâlinde canlandırarak dağıtır. Gurbet ve yalnızlık, "sonu gelmez hüzünler"in kapısını açmakta, sonbaharın manzarasıyla özdeşleşen hicrân duygusu şairi kendisine acıyacak bir duruma getirmektedir:

"Gurbette duyduğum sonu gelmez hüzünleri,
Yaprakların döküldüğü hicranlı günleri,
Andım birer birer, acıdım kendi hâlime."

İlk mısralarda çizilen bu melankolik hava; İstanbul'un şairin çok sevdiği bir köşesinin, "Tenhâ Emirgân'ın Çınaraltı Kahvesi"nin hayâlinde canlanması ile dağılıverir. Nitekim: "Yahya Kemal 1948-1955 yılları arasında hemen her hafta Emirgan'ın ünlü Çınaraltı kahvesine gelirdi. Büyük şairimizin Emirgan'da sık sık buluşup konuşmaktan zevk aldığı yaşça kendisinden küçük olmasına rağmen "genç doktor arkadaşım" dediği yakın bir dostu vardı: Emirgan belediye doktoru Şükrü Ünal. Çınaraltı kahvesindeki edebî sohbetler başka dostlarının da katılmasıyla koyulaşır, zaman zaman Yahya Kemal ile Faruk Nafiz Çamlıbel'in kahkahaları birbirine karışırdı." (Çetin, 2013a: 290'dan akt. Ülkü, 1984:35)

"Aksetti bir dakika uzaktan hayâlime
Tenhâ Emirgân'ın Çınaraltı'nda kahvesi,
Poyrazla söyleşir gibi yaprakların sesi.
Hem başka hem de hayli yakın karşı mâbede,
Mermerle kaplı çeşmede, mevzun kitabede,
Baktım Yesâri hatlarının bir nefisine,

Daldım coşup giden denizin mûsikîsine." (KGK:67)

Mısralarında, "Poyrazla söyleşen yaprakların sesi" neşeli ve hayat dolu bir dost sohbetini çağrıştırmaktadır. İstanbul'un hayâli ile dağılan gurbet psikolojisi yerini aidiyet hissine bırakırken Türk-İslâm medeniyetini canlandıran "mermerle kaplı çeşmede, mevzun kitâbede" bulunan "Yesâri hatları", aidiyet duygusunu perçinleyen ve hayâlde canlandırılan manzarayı 'ev' hâline getiren bir öğe olarak dikkat çekmektedir.

Yaprakların poyrazla söyleşisi ve denizin musikisiyle tamamlanan bu sıcak ev atmosferi gurbet ve yalnızlığın kara bulutlarını dağıtır.

Yahya Kemal'in 'Madrid'de Kahvehane' adlı şiiri, ilk dörtlüğü haricinde, 'Hüzün ve Hatıra' adlı şiirinin bir türevi hâlindedir:

"Madrid'de kahvehâneyi gördüm ki havradır,
Bir yerdeyiz ki söz denilen şey palavradır.
Dalmış gülüp konuşmağa yüzlerce farfara,
Yorgun kulaklarımda sürerken bu yaygara

Durdum, hazin hazin, acıdım kendi hâlime
Aksetti bir dakika uzaktan hayâlime,
Sâkin Emirgân'ın Çınaraltı'nda kahvesi,
Poyraz serinliğindeki yaprakların sesi.

Ba'zan gönül dalar suların mûsikîsine
Ba'zan Yesâri hatlarının en nefisine." (KGK: 102)

Şunu belitmek gerekir ki 'Hüzün ve Hâtıra' şiiri, şairin sağlığında, Aralık 1952'de, *Resimli Hayat* dergisinin 8. sayısında yayınlanmıştır. 'Madrid'de Kahvehane' adlı şiir ise şairin sağlığında yayımlanmamış; şairin vefatından sonra basılan *Kendi Gökkubbemiz* adlı kitapta yer almıştır. Yahya Kemal'in çalışma biçimi ve -*Bitmemiş Şiirler*'inde de görülebileceği gibi- aynı şiirin farklı türevlerini müsveddeler hâlinde tekrar tekrar yazışı göz önüne alındığında, 'Madrid'de Kahvehane'nin, 'Hüzün ve Hatıra' şiirinin –şairin bu hâliyle yayınlamayı düşünmediği- bir türevi olduğu savlanabilir. "Sözün palavra olduğu bir kahvehane"nin Musevilerin ibadethanesi olan havra ile özdeşleştirildiği şiirin ilk dörtlüğünün Yahya Kemal tarafından yayınlanmak istenmeyişi ve müsveddeler arasında bırakılışı; devamındaki mısraları ise 'Hüzün ve Hatıra' şiiri biçiminde geliştirerek yayımlaması akla uygun görünmektedir.

Yahya Kemal'in 1926'da orta-elçi olarak göreve başladığı Polonya'nın başşehri Varşova'da kaleme aldığı 'Kar Musikileri' şiiri şairin anavatandan ve çok sevdiği İstanbul'dan uzakta, gurbette oluşun verdiği yalnızlık ve İstanbul'a duyulan hasret hisleriyle kaleme alınmıştır. Buna rağmen yalnızlığın ağır psikolojisinin Türk musikisinin tınıları ve İstanbul'un hayaliyle dağılıp nikbinâne bir etkinin oluştuğu görülmektedir.

"Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.
Bir kuytu manastırda duâlar gibi gamlı,
Yüzlerce ağızdan koro hâlinde devamlı,
Bir erganun âhengi yayılmakta derinden...
Duydumsa da zevk almadım İslâv kederinden.
Zihnim bu şehirden, bu devirden çok uzakta,
Tanbûri Cemil Bey çalıyor eski plâkta.
Birdenbire mes'ûdum işitmek hevesiyle,
Gönlüm dolu İstanbul'un en özlü sesiyle.
Sandım ki uzaklaştı yağan kar ve karanlık,
Uykumda bütün bir gece körfezdeyim artık!" (KGK:25)

Yahya Kemal, 'Kar Musikileri' nin yazılış öyküsünü şöyle anlatmıştır:

"1927'de Varşova'da elçilikle bulunduğum bir akşam, odamda çalışıyordum. Dışarda kar yağıyordu. Orada kar başladı mı günlerce, aylarca durmadan yağar. İnsanda bin yıl sürecek bir yağış tesiri yapar. Bir kuytu manastırda, koro hâlinde söylenen dualar gibi gamlı bir erganun âhengi insanda ne tesir bırakırsa, orada yağan karın öyle hüzünlü ve devamlı bir sesi vardır. François isimli, ihtiyar ve kibar tavırlı hizmetçim böyle yalnız ve muztarip gecelerimde benim Türk musikîsi plâklarıyla avunduğumu bilirdi. Bilhassa Tanburî Cemil Bey'in Hüseynî peşrevini plakta dinlerdim. François bana yarı acıyan ve zamanla bu musikîdeki güzelliğe alıştığı için, yarı anlayan bir gözle bakardı. Musikîmiz

beni gurbetten alır, vatana, hatta vatanımızın muhassalası olan İstanbul'a götürürdü. O gece de öyle yaptım. Plâk başlayınca içimdeki hüzün silindi, sesler beni İstanbul'a götürdü. Kar Musikileri, işte bu gecenin hatırasıdır." (Banarlı, 1983: 62; Uysal, 2006: 215)

Şair, 'İstanbul Ufuktaydı' adlı şiirinde ise gurbetten, uzun yolculuktan sonra dönen şair, İstanbul'u ufukta görür; fakat bundan önce sîmâsı, kalbinde "bütün çizgileriyle; binbir kıyı, binbir tepe ve binbir gecesi ile" canlanır. Şair, artık, 'Kar Musikileri' ya da 'Hüzün ve Hatıra' da olduğu gibi 'gurbetlik duygusu'nu İstanbul'un hayâli ile dağıtamaz; zirâ yıllar boyu gurbette ayrılık acısı çekerek İstanbul'un hayâlini kurmak onu yormuştur. Artık İstanbul'a bir kez daha ayrılmamak üzere dönmek ister:

"Yıllarca uzaklarda yaşarken,
İstanbul'u hicranla tahayyül, beni yordu.
Yer kalmadı beynimde hayâle.
İstanbul'a artık bu dönüş son dönüş olsun.
Son yıllarım artık
Geçsin o tahayyüllerimin çerçevesinde." (KGK: 39)

Yahya Kemal'in 'Açık Deniz' adlı şiiri, Osmanlı Devleti'nin çöküşünü ve güncel yenilgilerle parça parça anavatandan kopan toprakların acısını yaşayan çocuk Ahmet Âgah'ın duygu dünyası içinden filizlenen bir çaresizlik, gurbet ve sonsuzluk şiiridir.

"Balkan şehirlerinde geçerken çocukluğum;
Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum.
Kalbimde vardı "Byron"u bedbaht eden melâl
Gezdim o yaşta dağları, hulyâm içinde lâl,
Aldım Rakofça kırlarının hür havâsını,
Duydum akıncı cedlerimin ihtirâsnı,
Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu,
Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu...
Mağlûpken ordu, yaslı dururken bütün vatan,

Rü'yâma girdi her gece bir fâtihâne zan.
Hicretlerin bakıyyesi hicranlı duygular,
Mahzun hudutların ötesinden akan sular,
Gönlümde hep o zanla berâber çağıldadı,
Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı!"

Mısralarıyla, çöküş ve dağılışla dermansız kalmış yaslı bir vatan tablosu karşısında gurbet duygusu iki türlü yaşanır: Şair bir yandan uzak bir kıyıda "hicretlerin bakiyyesi hicranlı duygular" ile "mahzun hudutların" ötesini zafer hayâlleriyle gözler; bir yandan ise yenilgilerin yaşandığı günler içinden, fetihlerle bezenmiş eski günleri gurbette sılasına dönmek isteyen bir insanın özlemiyle anar.

'Açık Deniz' şiirinde şair, Rakofça'nın hâlâ vatandan kopup esâreti yaşamamış hür atmosferi içinde gezen; akıncı cedlerinin "şimâle doğru" asırlar boyu gerçekleştirdikleri zaferli seferlerin uğultusunu "bağrında bir akis" olarak hisseden bir çocuktur. Bu çocuk ufuktaki sonsuzluğun tadını bahsi geçen bir yenilgi, gurbet ve hasret duygusu içerisinden duyumsar.

Yahya Kemal, 'Açık Deniz' şiiri için: "1910'da Britanya'nın Roskof şehrinde bulunurken bu şiiri duydum. 1925'te yazılışı bitince neşrettim." Der ve bu şiirin yazılışına kadar Türk şiirinde "sonsuzluk" konusunun işlenmemiş olduğunu söyleyerek: "Hugo ve Vigny sonsuzluğu en iyi terennüm ediyorlar. Bu Byron'da da var. Aynı şeyi Türkçede yapayım dedim. (...) bu mevzuu en çok Hugo işlemiş. Onun 200'den fazla deniz ve sonsuzluğa ait şiiri var. " (Uysal, 1972: 110-111) Der. Bununla birlikte, bizim tespitimizi doğrulayacak biçimde: "Açık Deniz şiirinde, yeni yenilgilerin ıstırapları ve onların tedâi ettirdiği eski zaferlerin özlemi ile beslenmiş bir gurbet duygusu bütün şiir boyunca kendini hissettirir." (Özbalcı, 2006: 109)

"Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yâr!
Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar;

Gittim o son diyâra ki serhaddidir yerin,
Hâlâ dilimdedir tuzu engin denizlerin!”

Diyen şair, “garbın ucunda” denizin bir yükseliş anına tanık olur. “Keskin bir ürperişle kımıldanan” bu “bin başlı ejder”, şimâle sonsuz bir koşu tutturan akıncı cedlerin ruhunu yansıtan “o ejder”dir. “Sonsuz ufuktan”, “coşkun” biçimde gelerek “kükrer”.

“Rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü,
Şekvânı dinledim, ezelî muztarip deniz!
Duydum ki rûhumuzla bu gurbette sendeniz.
Dindirmez anladım bunu hiç bir güzel kıyı;
Bir bitmiyen susuzluğa benzer bu ağrıyı.” (KGK: 7-8)

İçinde bulunduğu çaresizliği, her gece rüyasına giren “bir fatihâne zân” ile aralayan ve ufuktaki sonsuzluğun tadına varan şair sonsuzluğa ulaşma arzusuyla çıktığı gurbette, güncel yenilgilere, devletin çözülüp dağılma hâline çâresizlikle bakan “ezelî muztarip deniz” ile ruh birliği kurmuştur.

"Bu şiirde açıkça ifade edildiği üzere çocukluğu Balkan şehirlerinde geçen Yahya Kemal, Osmanlı Devleti’nin çöküşünü çok yakından hissetmiş ve bu tarihî hadiseyi şahsî bir macera gibi yaşamıştır. Bunun sebebi, onun da uç çocuğu ve bir "evlâd-ı fâtihân" olmasıdır. “Açık Deniz” şiiri, çocukluk ve gençlik yıllarında duyulan ‘hasret’, ‘melâl’ ve ‘sıkıntı’ ile bu duygulardan kurtulmak isteyen şairin ‘öte’lere gitmesi ve ‘garbın ucunda’, kendi ruhuna tekabül eden o dev varlıkla, Atlas Okyanusu’yla karşılaşması arasındaki tezada dayanır. (...) Önce Rakofça kırları ona bir ferahlık duygusu verir. Şair, Rakofça kırlarında dolaşırken akıncı cedlerinin duyduğu ihtirası hisseder ve ötelerin çağrısına uyarak gurbete çıkar ve diyar diyar dolaşır." (Kaplan, 1984: 95)

Yahya Kemal, Kaybolan Şehir adlı şiirinde de "Şar Dağı'nda Bursa'nın devamı olan Üsküp" ü anar ve bu şehrin anavatandan kopup 'gurbet' hâline gelişini kabullenemez. Annesinin gömülü olduğu bu toprak için:

"Vaktiyle öz vatanda bizimken,
bugün niçin Üsküp bizim değil?
Bunu duydum, için için."
Diyen şair, eski bir âşinayla konuşur gibi Üsküp ile konuşur:
"Kalbimde bir hayâli kalıp kaybolan şehir!
Ayrılmanın bıraktığı hicran derindedir!
Çok sürse ayrılık, aradan geçse çok sene,
Biz sende olmasak bile, sen bizdesin gene." (KGK: 43)
Der.

1.2.2.2. Sosyolojik Yalnızlık ve Gurbet

Yahya Kemal'in bazı şiirlerinde yalnızlık, sosyolojik bağlamda hitap ettiği gruptan uzak, gözlemci konumunda ve tek başına bulunmak biçimindedir. Bu dolayımda şair, aidiyet duygusuyla bağlı olduğu ortam içerisinde bir ziyaretçi ya da bir 'yabancı' olarak karşımıza çıkar.

Yahya Kemal'in 'Atik-Valde'den İnen Sokakta' adlı şiiri bu bağlamda okunabilir. Şair, sosyolojik perspektiften ayrıksı bir duruş sergilemekte, adeta çevresini bir sinema perdesi üzerinden görmektedir; an içerisinde, psikolojik bağlamda kendisini ait hissettiği toplumsal-kültürel bu yapıdan; yaşantı biçimi ve alışkanlıkları itibariyle uzak olması söz konusudur.

Şair bu şiiri yazışı ile ilgili olarak: "Ben 1934'te Moda'da oturuyordum. Hemen her gün Üsküdar'a gidip orayı keşfe çalışıyordum. Atik-Valde'den Karacaahmet'e bir sokak iner. 1934'te bir Ramazan günü, o dar sokakta durdum. Halkı, kerpiç evleri, bakkal dükkânını seyrettim. O empresyonu aldım. Taksiye binip Moda'ya avdet ettim. İşte "Atik-

Valde'den İnen Sokakta" isimli şiirimi, o intibaımı yavaş yavaş işleyerek bu sene bitirdim." (Uysal, 1972: 99) Der.

Bir Ramazan günü iftardan önce, İstanbul'da Üsküdar'ın Toptaşı mahallinde bulunan Atik-Valde semtine giden şair, "Ramazan mâneviyyeti" içindeki semti gözlemler. Semtin oruçlu halkı, süzülmüş benizleriyle sessizce evlerine dönmekte, "fıkara kızcağızları"nın bakkalda bekleşmeleri top ve iftarın yakın olduğunu hissettirmektedir. Böylece insanlar yavaş yavaş evlerine çekilir, meydan boşalır, top gürler ve oruç bozulur; Yahya Kemal kerpiçten evleri "nurlu bir neşe"nin kapladığını hisseder. Ziyaret ettiği "bu âlem", "ferahlı ve temiz"dir. Ancak şair, iftar vaktinde tenhalaşan sokakta "oruçsuz ve neşesiz" yapayalnız kalır; romantik hislerle bağlı olduğu bu toplumsal dokudaki ayrıksı duruşunu yadırgar ve öz yurdunda "bir gurbet akşamı" yaşar:

"Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz.
Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.
Bir tek düşünce oldu teselli bu derdime:
Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
"Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;
Mâdem ki böyle duygularım kaldı, çok şükür." (KGK: 19)

Şair "onlar" ve "ben" ikiliğiyle yaşadığı yalnızlık ve gurbet duygularını; yaşadığı hicran duygusunun varlığıyla hafifletir; müslümanlığın hayatı şekillendirdiği bir ortam içinde, "semtin oruçlu halkı" ile psikolojik bir bütünleşme yaşar.

Yahya Kemal'in, 'Atik-Valde'den İnen Sokakta' adlı şiirinde olduğu gibi, 'Koca Mustâpaşa' adlı şiirinde de psikolojik anlamda "biz"; sosyolojik ve kültürel anlamda "onlar" ve "ben" ikiliği devam eder. Şair, İstanbul'un fethinden beri İslâmiyet'in hem

sosyal dokuyu; hem de mimariyi şekillendirdiği, "öteden beri mü'min, mütevekkil, yoksul" Koca Mustafapaşa semtinde "güzel bir rüya"ya benzettiği bir gün geçirir.

"Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada.
Kaldım onlarla bütün gün bu güzel rü'yâda." (KGK: 26)

Diyen şair, psikolojik olarak kendisini yakın hissettiği, insan topluluğunun karşısında ancak bir "ziyaretçi"dir. Semt halkına ve onların yaşayış biçimlerine karışıp; onlardan biri olmak istercesine, Fatih ilçesine bağlı Koca Mustafapaşa semtini, semt halkının söyleyişine uygun biçimde "Koca Mustâpaşa" olarak seslendirmektedir.

Koca Mustafapaşa semti, müslüman Türk mahallesi özelliğini koruyan, mimarî, kültürel, sosyal özellikleri; tarihî arka planıyla Türk-İslâm medeniyetine özgü bir mekândır; semt halkı yokluklara rağmen Allah'a şükretmekte, "ruh esen kuytu mezarlıkların etrafında" yaşamaktadır. "Serviliklerde, evde, yolda" sükûnun hâkim olduğu bu semt, gecenin inişiyle "Allah'a yakın bir dünya" hâline gelir. 'Ziyaretçi' ise "derin zevk" aldığı bu manzaradan kendi "semtine yollanmayı" unutur.

"Gizli bir his bana, hâtif gibi, ihtâr ediyor;
Çok yavaş, yalnız içimden duyulan sesle, diyor:
'Gitme! Kal! Sen bu taraf halkına dost insansın;
Onların meşrebi, iklimi ve ırkındansın.
Gece, her yerdeki efsunlu sükûnundan iyi,
Avutur gamlıyı, teskin eder endişeliyi;
Ne ledünnî gecedir! Tâ ağaran vakte kadar,
Bir mücevher gibi Sünbül Sinan'ın rûhu yanar.
Ne saâdet! Bu taraflarda, her ülfetten uzak,
Vatanın fâtihi cedlerle berâber yaşamak!..."
Geç vakit semtime döndüm Koca Mustâpaşa'dan
Kalbim ayrılmadı bir an o güzel rü'yâdan." (KGK:28)

Yahya Kemal, gözlemlediği, sinematografik tasvirlerle yansıttığı bu semtin maddî ve mânevî özelliklerini, İslâm oluşun biçimlendirdiği yaşam biçimini tahlil eder. “Cedlerimiz” bu yerde “nice yıl kökleşmiş” ve bu kökleniş güncel yaşam içerisinde de havaya çizilmiş bir “mânevi resim” olarak varlığını korumuştur.

“Nice yıl, cedlerimiz kökleşerek bir yerde,
Mânevi varlığının resmini çizmiş havaya.
-Ki bugün karşılaşan benzetiyor rü’yâya.”
(…)
Kopmuşuz bizler o öz varlık olan manzaradan.
Bahseder gerçi duyanlar bir onulmaz yaradan;
Derler: İnsanda derin bir yaradır köksüzlük;
Budur âlemde hudutsuz ve hazin öksüzlük.
Sızlatır bazı saatler dayanılmaz bir acı,
Kökü toprakta kalıp kendi kesilmiş ağacı.
Rûh arar başka teselli her esen rüzgârda.

Ne yazık! Doğmuyoruz şimdi o topraklarda!” (KGK: 29)

Diyen Yahya Kemal için, özden kopuş “köksüzlük”tür ve bu yalnızlaşmanın, gurbet duygusunun da nedenidir. Şiirde öksüzlük -anadan ayrılış-, millî-manevî köklerden kopmakla eşleştirilir.

Mehmet Kaplan, ‘Koca Mustâpaşa’ şiiri için: “"Bu şiir, baştanbaşa şairin çocukluğunda Üsküp'te yaşarken yakından tanıdığı, fakat daha sonra kaybettiği bir âlemin hayâlini canlandırır. Bu âlem, eski Türk medeniyetine hâkim olan manevî bir hava ile doludur. Eski Türk medeniyeti bir "öte fikri"ni taşımasındadır ki bunun da kaynağı dindir. İslâmiyet, birbirine sıkı sıkıya bağlı olan ölüm ve ahiret duyguları, dua, ibadet, âyin, mâbet, mezarlık vs. gibi manevî unsurlarıyla, "dinî öte" fikrini yaşanılan günlük hayatın tabiî bir parçası hâline getirmiştir. Yahya Kemal'e İstanbul'un eski semtlerini sevdiren işte bu havadır." (Kaplan, 1984: 108) yorumunda bulunmuştur.

Yahya Kemal, ‘Türk İstanbul’ başlıklı yazısında: “Bir iklimin manzarası, mimarîsi ve halkı arasında halis ve tam bir ahenk varsa, orada, gözlere bir vatan tablosu görünür. İklimden anlayan gerçek ve hassas bir sanatkâr, İstanbul’un eski semtlerinden herhangi birini, meselâ: Kocamustâpaşa semtini yahut Eyüb’ü yahut Üsküdar’ı yahut da Boğaziçi’nin henüz millî hüviyetini muhafaza eden herhangi bir köyünü seyredince kat’î bir hüküm vererek, der ki: ‘Bu halk bu iklimde ezelden beri sâkindir ve bu iklime bu mimarîden ve bu halktan başka unsurlar yaraşmaz.’ ” (Aİ: 3) Demiştir.

Şair, işte bu semtte, içinde bulunduğu ortamı ana kucağı/ev olarak görür; ancak sosyo-kültürel konumu ve yaşam alışkanlıkları itibariyle “onlardan” ayrılır; “ev”in önem ve değerini tahlil etmekte, psikolojik olarak kendini ‘ev’in içinde hissetmekte; fakat bir gözlemci, ziyarette bulunan bir yabancı olarak evin dışında konumlanabilmektedir.

‘Üsküdar’ın Dost Işıkları’ şiirinde de benzer biçimde kendisini “onlardan biri” olarak hissettiği topluluğun uzağında, “karşısında”dır. Üsküdar semtini, sabaha karşı bütünsel olarak görebileceği bir noktadan, olimpik bir bakış açısıyla izler. Şair ayrıksı bir konumda, ait olduğunu varsaydığı topluluğa hitâb etmektedir.

“Kimlersiniz? Ya bağrı yanık kimselersiniz!
Yâhut da her sabâh uyanık kimselersiniz!

Dünyâ yüzünde, bir sefer olsun, tanışmadan,
Öz çehrenizle sizleri görmekteyim bu an.

Sizlersiniz bu ânı ışıklarla Türk eden!
Eksilmesin şu mutlu şafaklar bu ülkeden!

Gönlüm, dilim, kanım ve mizâcımla sizdenim,
Dünyâ ve âhirette vatandaşlarım benim.” (KGK: 20)

Mısralarında, psikolojik bağlamdaki bütünleşme hissinin aksine; şair sosyolojik planda, kozmopolit bir yapının içerisinde, kendisini ait hissettiği topluluktan uzakta, yalnız bir konumdadır.

Yahya Kemal'in 'Ufuklar'adlı şiiri sosyolojik bağlamdaki yalnızlığı farklı bir boyutuyla ele almaktadır:

"Rûh ufuksuz yaşamaz.
Dağlar ufkunda mehâbet,
Ova ufkunda huzûr,
Deniz ufkunda teselli duyulur.
Yalnız onlarda bulur rûh ezelî lezzetini.
Bu ufuklar avutur rûhu saatlerce, fakat
Bir zaman sonra derinden duyulur yalnızlık.
Rûh arar kendine bir rûh ufku.
Mânevi ufku çok engin ulu peygamberler
-Bahsin üstündedir onlar- lâkin
Hayli mes'ud idiler dünyâda;
Yaşıyorlardı havârîleri, ashâbıyle;
Ne ufuklar! Ne güzel rûh imiş onlar! Yâ Rab!" (KGK: 55)

Mısralarına göre, doğanın hayranlık uyandıran güzellikleri yoluyla duyumsanan sonsuzluk duygusu ruha "ezelî bir lezzet" verir. Şüphesiz bu, ruh için gereklidir ancak yeterli değildir. Ruh eninde sonunda mutlaka başka "ruh ufuklarıyla" buluşmak ister. Bu anlamda kişinin sosyolojik yalnızlığı kabul edilebilir değildir. İnsan dostları, ailesi ve sevgilisiyle birlikte olmayı, onlarla ünsiyet kurmayı arzular; yâranlar arasında olmak ister. Peygamberlerin dünyada mutlu olmalarının nedeni de budur, onlar etraflarında dost ruh ufuklarıyla yaşamışlardır. Bu anlamda kimi şiirlerinde Yahya Kemal, kalabalıklar içindeki yalnız adam değildir, dostları arasında olmak onu mutlu eder.

"Yaşıyan her fâni
Yaşıyan rûh özler,

Her sıkıldıkça arar,
Dar hayâtında ya dost ufku, ya cânan ufku.” (KGK: 55)

Mısralarıyla sosyolojik bağlamdaki yalnızlığı, sevenlerden, dostlardan ve cânandan yoksun bir yaşamın mümkün olamayacağını dillendirir.

1.2.2.3. Psikolojik Yalnızlık ve Gurbet

‘Yalnızlık ve Gurbet’ üst başlığında ifâde ettiğimiz gibi Yahya Kemal -her ne kadar geniş bir dost çevresi içinde de olsa-hayatının akışı içerisinde yalnızlığı psikolojik-içsel bir yaşantı olarak duyumsamış ve şiirlerine yansıtmış bir şairdir. Bununla birlikte onun şiirlerinde yalnızlık duygusu hiçbir zaman trajik boyutuyla ele alınmaz; şair ağlamaklı bir tarzda kendi hâline acımaz; bir bakıma yalnızlığın neden olacağı ağır, melankolik ruh hâline kapılmayı kendisine yakıştırmaz. Sevgiliye hitâp ederek yalnızlığını açıkça dillendirdiği ‘Özleyen’ şiirinde dahi isyan ve sabırsızlanmanın iç içe geçtiği güçlü bir ruh hâli sezilir. ‘Düşünce’ adlı şiirinde “uzlet”i “sıkıntılı” bulur; ancak yakınmaz. ‘Deniz’ ve ‘Uçuş’ adlı şiirlerinde ise ‘yalnızlık’ olumlu boyutuyla ele alınır. Ancak Yahya Kemal’in *Bitmemiş Şiirler*’i arasında bulunan iki parça, onun çevresine yansıtmak istemediği, omuzlarına çöken yalnızlık hissiyatı karşısında duyduğu yılgın ruh hâlinin yansımasıdır. Tamamlanmamış bir dizesinde yalnızlığı ruhu yaralayan bir testereye benzeterek: “Ruhu bir destere ..... gibi kesen yalnızlık” (BŞ: 66) Diyen şair; bu konuyu işlediği bir başka şiirini:

“Bir uzak yıldızdı
Koyu mâvilikde
Bu semâvîlikde
Nice milyon senedir yalnızdı” (BŞ: 23)

Biçiminde birinci şahısla değil; üçüncü şahısla dillendirirken bu yalnızlığı bir bakıma üstlenmek istemez.

Yahya Kemal'in 'Uçuş' adlı şiirinde ruh, "hulyâyı uçuran" duyguların ufkunda; gürültüsüyle türkü söyleyen ezelden köpüklü, "gür" bir deniz üzerinde yalnız başına sonsuzluğa uçmaktadır:

"Yıldızlar ülkesinde açıldıkça yükseğe,
Başlar hayâl edindiği âlem görünmeğe.
Bir rûhu besliyen hava yalnız yukardadır.
Hulyâyı dâimâ uçuran duygulardadır.
Yalnız bu katta mümkün olur dâimi uçuş.
Her hamlesiyle, rûh, o çelikten kanatlı kuş,
Ufkunda bir dakika görünmeksizin kara,
Hür gökte, hür denizde uçar, hür ufuklara." (KGK: 57)

Mısralarında yalnızlık hürriyet ve sonsuzluk duygularıyla özdeşleşmiştir. Ruhun yükselişi yeryüzünde, insanlar arasında değil; "yukarıda", hayal ve duygu âlemindedir. "Daimî uçuş" ufkunda kara görünmeyen bir ufukta, mâsivâdan uzakta gerçekleşir. Bireysel, psikolojik bir halvet hâlini anımsatan bu "uçuş", olumlu anlamda yalnızlığı gerektiren bir yolculuk olarak görülmektedir.

'Uçuş' adlı şiirde olduğu gibi, 'Deniz' şiirinde de yalnızlık olumlu boyutuyla vurgulanmakta; özgürlük ve psikolojik esenlik kaynağı olarak yansıtılmaktadır. Şair, denizin sakin olduğu bir gün, balık tutmak için oltasını alıp sandalla, "kuşlar gibi yalnız, yapayalnız" denize açılmıştır:

"Bir gün deniz ölgündü. Bir oltayla balıkta,
Kuşlar gibi yalnız, yapayalnızdım açıkta.
Şehrin eleminden bir uzak merhaledeydim,
Fânileri gökten ayıran perdeye değdim.
Rüzgârlara benzer bir uğultuyla sulardan,
Sesler geliyor sandım İlâhî kuğulardan." (KGK: 80)

Şiirde yalnızlık, "şehrin eleminden uzak" bir "merhale" olarak görülmektedir. Bu yalnızlık merhalesi, kişinin kalabalık arasında kaldığı; günlük, maddi işlere yönelik sıradan kaygılara kapıldığı ruh hâlinden farklı; değeri ve önemi bakımından yüksek bir derecedir, üst konumdaki bir pâyedir. Öyleki şair, "fânileri gökten ayıran perdeye" değer ve hayâl âleminde denizin bir varlık gibi karşısında beliren ruhuyla konuşmaya başlar.

Yahya Kemal'in 'Akşam Musikisi' adlı şiirinde ise, Kandilli'nin eski bahçelerinde, "akşamın perde perde kapanışı" biçimindeki sinematografik görüntü, etrafın tenhalaşması ve sessizlik ile birlikte verilir. Bu durum 'ıssızlaşma' ve 'yalnızlık' çağrışımının oluşmasını sağlamaktadır:

"Artık ne gelen, ne beklenen var;
Tenhâ yolun ortasında rüzgâr
Teşrin yapraklarıyle oynar.

Gittikçe derinleşir saatler,
Rikkatle, yavaş yavaş ve yer yer
Sessizlik dâima ilerler." (KGK: 31)

Akşamın perde perde koyulaşması ve gecenin başlaması; dış mekânın sınırlarının hafifçe silinmesine, nesnelerin görülememesine neden olmaktadır. Bu anlamda dünya gözden uzaklaşır ve hayal kurmaya uygun bir rüya atmosferi doğar.

"Ürperme verir hayâle sık sık,
Hep bir kapıdan giren karanlık,
Çok belli ayak sesinden artık.

Gözlerden uzaklaşınca dünyâ
Bin bir geceden birinde gûyâ
Başlar rü'yâ içinde rü'yâ." (KGK: 31)

Şiirde, "ayak sesinden gelişi apaçık olan karanlık", ömrün bitişini simgeleyen "teşrin yaprakları" ve "daima ilerleyen sessizlik", yalnızlık vurgusuyla birlikte "ölüm" çağrışımı da yapmaktadır. Bu anlamda dış dünyanın tüm görünümleri, ömrün sonunun geldiğini haber veren ayak sesleri gibidir. Hakikatte bir "hayâl perdesi" ve "rüya" olan dünya hayatı ise böylece akşam karanlığına dalar ve gözden uzaklaşır.

'Özleyen' adlı şiirinde ise Yahya Kemal, bir zamanlar sevgilisi ile buluştuğu açık bir mekânda, bu defa yalnız "gönlü" ile oturmuş, eski yaz günlerinin güzel hatıralarını anmaktadır. Akşam olup, civarda "hülyâ gibi gezinenler" de köye inince şair "hayâlet" gibi yapayalnız kalır:

"Gönlümle oturdum da hüzünlendim o yerde,
Sen nerdesin, ey sevgili, yaz günleri nerde!
Dağlar ağarırken konuşurduk tepelerde,
Sen nerde o fecrin ağaran dağları nerde!
Akşam, güneş artık deniz ufkunda silindi,
Hulyâ gibi yalnız gezinenler köye indi,
Ben kaldım, uzaklarda günün sesleri dindi,
Gönlümle, hayâlet gibi, ben kaldım o yerde." (KGK: 91)

Yahya Kemal'in 'Düşünce' adlı şiirinde ise 'yalnızlık' hissiyâtı ile 'yaşama sevincini kaybetme' hâlinin iç içe algılanması söz konusudur:

"Ülfet belâlı şey, fakat uzlet sıkıntılı,
Bilmem nasıl geçirmeliyim son beş on yılı?
İnsanlar anlaşıldı. Cihânın da sırrı yok,
Kalsaydı terkeşimde bugün tek bir altın ok
En tatlı bir hayâl için atmazdım ufkuma.
Dalsın yakında gözlerim artık son uykuma!

(...)
Gördüm ve anladım yaşamak mâcerâsını,
Bâkiyse rûh eğer dilemezdim bekâsını.

Hulyâsı kalmayınca hayâtın ne zevki var?
Bitsin, hayırlısıyle, bu beyhûde sonbahar!

Ölmek değildir ömrümüzün en fecî işi,
Müşkül budur ki ölmeden evvel ölür kişi.” (KGK: 50)

Mısralarına göre, insanlarla yakınlık kurmak “belâlı”; bir köşeye çekilip, insanlardan uzak yaşamak “sıkıntılı”dır. Şair ne insanlarda; ne de cihanda keşfe değecek bir yön olduğunu düşünür ve kendi kabuğuna çekilmek; bir an önce ölüp hem artık merak duymadığı cihandan; hem de ülfet ve uzletten doğacak huzursuzluklardan arınmak ister. “Hulyâsı” bitmiş bir hayatta “ruhun bekâsını” da arzulamaz. Yahya Kemal bu şiirinde, psikolojik olarak hem yalnızlaşmış hem de içinde bulunduğu ortama çok boyutlu olarak yabancılaşmış; yaşama sevincini yitirmiş bir ruh hâli çizer. Buna rağmen, içinde bulunduğu psikolojiyi soğukkanlı bir biçimde ele aldığı; psikolojik bağlamda çevresinden kopuşu ifade eden yalnızlaşma, yabancılaşma ve yaşam sevincini yitirme silsilesinin melankolik bir girdap hâline gelmediği, ancak şairin bu ruh hâli üzerine ‘düşündüğü’ görülmektedir.

1.2.3. Ömrün Son Perdesi Olarak Yaşlılık ve Ömür Yolculuğunu Alımlayış:

Yahya Kemal’in şiirlerinde yaşlılık, ömrün son perdesi olarak, birkaç farklı boyutta ele alınmıştır. Yaşlılık bütün bir ömrün panoramik bir bakışla gözlemlenip değerlendirilebildiği; hatıralar yoluyla güzel anıların canlandığı, fakat aynı zamanda şairin yalnızlığı da yoğun olarak duyumsadığı bir zirvedir. Şair yaşlılık evresinde olimpik bir bakış açısıyla hem ömrün geçmiş yıllarını hem de ölüm yolculuğunu tahayyül eder. Diğer yandan ömrün ve dünyadaki yaşamın neliği üzerine felsefî, ontolojik ve kevnî çıkarımlarda bulunur.

Yahya Kemal'in şiirlerinde yaşlılık evresinin belli zaman dilimleriyle ilişkili olduğu görülmektedir. Buna göre günün son demlerinin yaşandığı gurup vakti; ruhun dünya ufkuna vedaetmeğe hazırlandığı yaşlılık evresiyle özdeştir. Bununla birlikte akşamın indiği, ortamın aşamalı olarak karardığı, gurup vaktinden hemen sonraki akşam saatleri de "yaşın bastığı" ömrün bu devresi ile ilişkilenmektedir. Yahya Kemal'in şiirlerinde yaşlılık evresi ile örtüşen diğer zaman dilimi sonbahar mevsimidir. Sonbahar gençliği simgeleyen yaz mevsimi ile karşıtlık ilişkisi içerisinde konumlandırılmaktadır.

Gurup, akşam ve sonbahar imajları ortamın tenhalaşmasının ya da tenhalığının; sessizleşmesinin ya da sessizliğinin vurgusu ile tamamlanır. Şair, yaşlılığı ölüm temi ile bağlantı hâlinde işlemektedir. Yahya Kemal'in şiirlerinde ölüm, âdeta bir olgu değil oluş biçiminde; daimî bir hareket ve yolculuk hâli içerisinden eylemlik olarak verilmekte; bu anlamda cesedin kalışına değil; ruhun yolculuğuna odaklanılmaktadır. Ömrün son evresi olarak yaşlılık, ruhun yalnız çıktığı ölüm yolculuğunun dünya düzlemindeki ilk aşaması, hazırlık süreci olarak belirip sessizlik ve tenhalık ile ilişkilendirilir. Bu açıdan ele alındığında Yahya Kemal'in şiirlerinde ruh, yolculuğuna ömrün son demi olan yaşlılık yıllarında başlar; ölmek bir geçiştir ve bu biyolojik cansızlıktan önce başlayan bir seyirdir, yorumunda bulunmak mümkündür.

Şairin kimi şiirlerinde, bu son perdede, hayat bir hayâl âlemi; ömür ise bir rüya olarak belirmektedir. Şair kimi zaman geçmişi güzel hatıralarla canlandırır; kimi zaman bu evreyi ve ölüme doğru çıkılan yolculuğu rint neşvesiyle görür; bazı şiirlerinde yaşlılığı umutsuzluk ve yalnızlaşma dairesinde ele alır; hayatın anlamını sorgular; bu anlama dair kanısını sembolik bir tarzda ifade eder. Yaşlılık evresinin ulaştığı ölüm uykusunu ise güneşsizlikle zamanın; sükût ve karanlıkla mekânın ortadan kalktığı bir sakinlik hâli olarak hayâl eder. Bu dolayımda Yahya Kemal'in şiirlerinde yaşlılık evresi var oluşun değişik hâllerine ilişkin hayâl, duygu ve düşünce akışının çok yönlü olarak

gözlemlenebileceği bir anlam sahası oluşturmaktadır. Bu bakımdan konuyu üç alt başlık altında ele almak mümkündür:

1.2.3.1. Güzel Hatıraların Anımsandığı Hayat Evresi Olarak Yaşlılık:

Yahya Kemal'in kimi şiirlerinde yaşlılık evresi güzel hatıraların hayalde canlandırma yoluyla tekrar yaşandığı bir çağdır.

"Artık bu haftadan beri yetmiş yaşındayım
Güçlükle çıkdığım tepenin tâ başındayım" (BŞ: 65)

Diyen şaire göre hayat yolculuğu ne kolaylıkla yürünen bir yoldur; ne de dibe, dar ve karanlık bir noktaya doğru iniştir. Türlü müşkülle gerçekleştirilen bir tırmanış da olsa şair üst bir konumda, yaşadığı hayatı ve evreni üst bir konumdan gözlemleyebileceği bir noktaya ulaşmıştır. Yahya Kemal'de bulunduğu mekânı üst bir noktadan gözlemleyiş pek çok şiirinde olduğu gibi yaşlılık temalı şiirlerinde ya da mısralarında da dikkat çekmektedir.

Şair, 'İstanbul'un O Yerleri' adlı şiirinde, yaşlılık yıllarında, eski güzel günleri muhayyilesinde canlandırmaktadır. 'Bir Tepeden' adlı şiirinde:

"Irkın seni iklimine benzer yaratırken,
Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.
Târihini aksettirebilsin diye çehren,
Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış." (KGK: 11)

Mısralarıyla andığı ve Osmanlı asırlarında Türk kültür ve medeniyeti içinde şekillenmiş estetik değerler çerçevesinde İstanbul ile özdeşleştirdiği "cânan" ile geçirdiği güzel günleri yâd eden şair "Aşkın şeref diyarı" olan İstanbul'un şanlı ufuklarındaki şafakları ve yıldızlı geceleri gözünde canlandırır.

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

Cânanla gezdiğim kıyılar, sürdüğüm hayat,
Öz mâvilikle çerçevelenmiş 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.” (KGK: 41)

“İstanbul güzelliğini ve inceliğini yansıtan bir hanımefendi” (Uysal, 2004:348) olan “cânan” ile ilişkili güzel hâtıralar, İstanbul’un güzellikleri içinde şair için tatminkâr bir esenlik kaynağıdır.

Şair, ‘Geçiş’ adlı şiirinde içinde bulunduğu hâlden uzaklaşmak ister gibidir. Çalışmamızın ‘Gurbet ve Yalnızlık’ başlığı altında ayrıntılı olarak serimlediğimiz gibi, Yahya Kemal, son yıllarında eskiye göre daha dar bir dost çevresi içinde; genel itibariyle hastane ile Park Otel’deki odası arasında yaşamakta ve zaman zaman yoğun bir yalnızlık çekmekteydi. Yahya Kemal’in yaşlılık teminin ön plana çıktığı mısralarında hâtıralara; eski şen, sağlıklı, cânan ve dostlarla geçen hayat dönemine sığınmasını onun son dönemindeki yalnızlığından kaçmak istemesine bağlamak yerinde olacaktır. Şairin ‘Geçiş’ adlı şiirindeki:

“Mâzî köyünde, hâtıralar gölgesinde kal!
Yaklaştığın tabîati günlerce seyre dal!

Dağlar başında zevkini aldındı varlığın,
Bulsun bu zirvelerde huzûr ihtiyarlığın.” (KGK: 60)

Mısralarını da bu psikolojik eğilim çerçevesinde yorumlamak mümkündür.

'Eylül Sonu' adlı şiirinde: mevsim, şiirlerinin genelinde yaşlılık evresi ile özdeşleşen sonbahardır. Şair, ömrün bu son evresinde, İstanbul'un çok sevdiği semtlerinden olan Kanlıca'da, gençlik evresinde yaşanan sonbaharları hatırlayan 'ihtiyarlar'ın arasında konumlanır:

"Günler kısaldı. Kanlıca'nın ihtiyarları
Bir bir hatırlamakta geçen sonbaharları.

Yalnız bu semti sevmek için ömrümüz kısa...
Yazlar yavaşça bitmese, günler kısalmasa..."

Diyen şair, yaz mevsiminin -gençlik evresinin- geçip gitmekte olmasından ötürü mahzundur.

İstanbul'da yaşanan güzel bir ömre doyamayan; onu hatıralarda canlandırıp yeniden yaşayan ihtiyarlar "nâdir bir içkiyi yıllarca içip kanamayan" kişilere benzetilir.

Yazların yavaşça bitip günlerin kısaldığı; ömrün bu son demlerinde ölümü, vatanın hülâsası olarak gördüğü ve 'Bir Başka Tepeden' adlı şiirinde "Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre bedel" dediği İstanbul'dan ayrılış anlamına geldiği için katlanılması zor; bu tarz bir özleyişi ise ölümden beter bulur.

"İçtik bu nâdir içkiyi yıllarca kanmadık...
Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık!

Ölmek kaderde var, bize ürküntü vermiyor;
Lâkin vatandan ayrılışın ıztırâbı zor." (KGK: 33)

1.2.3.2. Ömür Rüyasını Sonlandıran Bir Yolculuk ve Geçiş Evresi Olarak Yaşlılık

Yahya Kemal, yaşlılık evresini konu alan şiirlerinde, hayatı bir hayâl, ömrü ise bir rüya olarak görmek eğilimindedir. Yaşlılık evresi; sonbahar, gurup, akşam ve gece ile örülü bir manzaranın tasviri ile verildiği gibi; bireysel yaşam serüvenini sonlandıran bir yolculuk olarak da tasavvur edilir. Bu anlamıyla Yahya Kemal'in şiirlerinde yaşlılığın ruhun bir diğer hâle geçişinin başlangıcı olduğu görülmektedir. Yahya Kemal'in şiirlerinde/ mısralarında yaşlılık evresinde yaşanan bu psikolojik geçiş mevsimlerden sonbahar ile; günün evrelerinden ise 'gün batımı', 'akşam' ve bazen hayatın sakin ve tatlı bir çağını imleyen 'yıldızlı gece' ile örtüşmektedir.

Şair, 'Maltepe' adlı şiirinde güneşin deniz üzerinden alçalışını görkemli bir manzara hâlinde resmeder. Batan güneşin yansımaları arasında oynaşan gölgeler nice hükümdarların donanmalarının ufukta gözden kayboluşu olarak tasvir edilirken; bu imgelem, görkemli geçmişin, uzun bir yaşama ve varoluş serüveninin güneşin batışı, ömrün tamamlanışı ile son buluyor oluşunun da imgelemi hâline gelmektedir:

"Güneş altın denizden alçalıyor;
Nice kayserlerin donanmaları
Uçurum ufka durmadan dalıyor.

Gökte milyonla gizli tellerden
Gene milyonla gizli parmaklar,
Son hazin marşı durmadan çalıyor.

Artık enginleşince mâvi sükûn,
Artıyor gökyüzünde yıldızlar...
Gece gittikçe başka hâl alıyor.

Suyu ürpertiyor çıkan rüzgâr,
Şimdi sâhil boyunca Maltepe'yi

Köpüren mâvi dalgalar yalıyor.

Kanmadık gaşy eden bu mâviliğe
Ne yazık! Geçmek üzredir bu gece;
Ey gönül fecre az zaman kalıyor!" (KGK: 35)

'Maltepe' şiirinde, şairin 'Sonbahar' şiirinde olduğu gibi tabiat, günün sonunda gerçekleşen bu vedanın hazin marşını seslendirmektedir. Gün batımından sonra ortamı saran mavilik, 'yıldızlı gece' ile devam eder. Yahya Kemal'in şiirlerinde karanlık, bulanık ya da bulutlu olmayan 'yıldızlı gece' yaşlılığın bir diğer boyutunu, hayatın heyecanlardan arınmış, sakin bir tarzda sürdüğü; fakat nihayetinde fecr ile sonlanacak bir dönemini ifâde etmektedir. Ömrün bu son gecesine girmeden evvel, evreni saran maviliğe kanamamak; artık geçmişe mâl olan bir ömre doyamamak ile özdeşleşmektedir.

Yahya Kemal'in, bitmemiş şiirleri arasında bulunan 1. ve 4. mısraları sözcük değişikliği ile 'Maltepe' şiirinde yer alan:

"Güneş artık denizden alçalıyor
Şimdi kumsalda kim kaval çalıyor
Artıyor gökyüzünde yıldızlar
Gece gittikçe başka hâl alıyor
Fecre artık pek az zaman kalıyor" (BŞ: 21)

Mısralarını da bu bağlam içerisinden okumak mümkündür. İstanbul'da güneşin 'artık' denizden alçalmaya başladığı sonbahar mevsiminde, gün batımı ve ardından inen gece tablosunu, sessizlikte duyulan bir kaval sesi tamamlar. Şairin diğer bazı şiirlerinde olduğu gibi ruhun "diğer küreye" geçişi olan ölümün ise "fecr" ile eşdeğerlik ilişkisi içinde yansıtıldığı görülür. Fecr, yolculuğun sonlandığı, ruhun geçişini tamamladığı bir eşik olarak belirmektedir. Yahya Kemal'in şiirlerinde yaşlılık yolculuğu ölüm

deneyiminde olduğu gibi tek başına oluşu vurgulayan; tenhalık, ıssızlık, yalnızlık yan temaları ile çevrelenmiş biçimde sunulmaktadır.

Şair, 'Deniz Türküsü' adlı şiirindeki:
"Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!
Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli.
Ömrünün geçtiği sâhilden uzaklaştıkça
Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça,
Dalga kıvrımları ardında büyür tenhâlık,
Başka bir çerçevedir, git gide, dünyâ artık.
Daldığın mihveri, gittikçe, sarar başka ziyâ;
Mâvidir her taraf, üstün gece, altın deryâ...
Yolda benzer hem uzun hem de güzel bir masala
O saatler ki geçer başbaşa yıldızlarla.
Lâkin az sonra leziz uyku bir encâma varır;
Hilkatin gördüğü rü'yâ biter, etrâf ağarır. (KGK:56)

Biçimindeki mısralarını, diğer şiirlerinde yer alan 'akşam', 'gurup vakti denizde yelkenli ile ufka doğru gerçekleşen yolculuk', 'tenhâlık', 'ortamın perde perde gece mavisine dönüşü', 'gece', 'fecr' 'rüyanın bitişi ya da 'ömrün rüya, hayatın masal/hayâl olarak belirişi' gibi simge ve imgeler manzumesinden ayrı düşünmemek; Yahya Kemal'in şiir evreni ve şairliği bağlamında ele almak ve bu imgelemlere yüklediği anlamları göz önünde tutmak doğru olacaktır.

Yahya Kemal'in şiirlerinde yaşlılık, ruhun öteki "küre"ye geçiş yolculuğunun da başladığı bir çağdır. Bu anlamda şiirde 'yelkenli' eşdeğerlik ilişkisi içinde olmak üzere iki anlamlı olarak okunmalıdır. Buna göre akşam saatinde, yelkenine rüzgârı doldurarak ufka doğru yol alan yelkenli, zamanın geri döndürülemez akışında ömür yolculuğunun sonuna doğru yol alan yaşlılık evresindeki kişi/ebedî yolculuğuna çıkmakta olan ruhtur.

"Ömrünün geçtiği sâhilden uzaklaştıkça
Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça,

Dalga kıvrımları ardında büyür tenhâlık,
Başka bir çerçevedir, git gide, dünyâ artık."

Yahya Kemal'in bu şiirinde gözlemci konumunda olduğu ve dışarıdan bakışla, şiirde yolculuğu gerçekleştiren kişinin içinde bulunduğu maddî ve psikolojik atmosferi yansıttığı görülmektedir. O sanki bir tiyatro sahnesinde hitap ettiği kişiyi olup biteceklere hazırlamakta, sinematoğrafik bir görüntü kesitini dışarıdan bir bakışla okuyucusuna yansıtmaktadır. Şiirde gerçekleşen yolculuk, 'ömrün kıyısından' uçsuz bucaksız bir ufka doğru gerçekleşmekte; ruhun sonsuzluğa, varılacak bir kıyı olup olmadığı belirsiz bir yolculuğa çıkışı bu imgelem ile verilmektedir. Ömrün geçtiği kıyıdan uzaklaştıkça 'dalga kıvrımları ardında büyüyen tenhalık' imgelemi, hem şairin bireysel yaşantısında yaşlılık yıllarında zaman zaman şiddetli bir biçimde hissettiği "bir testere gibi ruhu kesen" yalnızlık duygusunu; hem de ruhun, ölüm yolculuğuna kaçınılmaz olarak yalnız çıkışını ifâde etmektedir.

"Daldığın mihveri, gittikçe, sarar başka ziyâ;
Mâvidir her taraf, üstün gece, altın deryâ...
Yolda benzer hem uzun, hem de güzel bir masala
O saatler ki geçer başbaşa yıldızlarla.
Lâkin az sonra leziz uyku bir encâma varır;
Hilkatin gördüğü rü'yâ biter, etrâf ağarır." (KGK:56)

Yahya Kemal'in şiirlerinde gurup vakti, ortamın akşamın maviliğe boyanışı, evrenin sakin bir ritim içinde akışı ve kişinin bir beşikteymiş gibi bu doğal, sakin ritim içinde yıldızlı gece altında bulunuşu ya da hırçın olmayan bir denizde yol alışı ömrün sakin bir çağı olan yaşlılığı ve bu yaşlılığın ta kendisi olan, sonsuzluğa doğru gerçekleşen ölüm yolculuğunu ifâde etmektedir. Ömrün son deminde hayat, sanki hiç yaşanmamış hayâlî bir hikâyeye benzemekte; ölüm, hayatı bir rüya hâline getiren temel bir gerçeklik olarak belirmektedir. Nitekim İslâmî kültür içerisinde hayatın bir 'rüya' olarak kabul

edilmesi söz konusudur ki bu bakış *Kur'an-ı Kerim*'den kaynak bulur. Ankebût Sûresi 64. ayetin bır kısmı: "(...) bu dünya hayatı hakikatte sadece bir oyun ve eğlenceden ibarettir; âhiret yurduna gelince işte asıl hayat odur (...)" denilmekte; Hadîd (57/20) ve Kehf (18/45)'te de dünya hayatının geçiciliğine atıfta bulunulmaktadır. Ayrıca Türk milletinin İslâmî kültürü alımlayışında, kendi üslûbunca oluşturduğu İslâm tasavvufunda, inanç sisteminde, müslümânın dünyaya bakışını bir yaşama biçimi ve dünyayı algılayış tarzı olarak benimseyişinde, bu hayatın geçici olduğu, bir bakıma öte âlem için bir imtihân ve hazırlık süreci olduğu algısı vardır. Bu geçicilik ve gerçek olmayış onun 'rüya' ile eşdeğerlik ilişkisi içinde ele alınagelmesini de sağlar. Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî Hz.(ö. 672/1273)'nin *Mesnevî* adlı eserinin de payı vardır. *Mesnevî* c. III, 1729-1737 arasındaki beyitlerinde dünya hayatının bir rüyâ gibi olduğu dile getirilir: "Aslında bu dünya bir rüyâ gibidir. Ey Hakk yolcusu! Rüyâda görülen hayâlleri gerçek sanıp zanna kapılma (...) Maddesiyle, şekli ve sûreti ile var gibi görünen bu dünya için Hz. Peygamber Efendimiz; 'Uyuyan kişinin gördüğü bir rüyâdır' diye buyurdu. (...)" Denilmektedir. "İnsanlar hayatta iken uykudadırlar" (Can, 2005: 272) biçimindeki hadis de aynı bakış açısını yansıtarak dünyaya bakışta belli bir perspektif oluşturmaktadır. Bunu belirtmekle şairin doğrudan doğruya *Kur'an-ı Kerim*'da yer alan ve İslâm kültür evreni içinde de çeşitli kaynaklar yoluyla beslenen bu hassasiyeti dile getirdiğini ve İslâmî bir hayat-ahiret algısı taşıdığını söylemek mümkün değildir; ancak Yahya Kemal'in Türk kültür ve medeniyetinin şairi olduğu, bu kültürün dayandığı dünyaya bakış tarzını türlü yönleriyle ödünçlediği ve şiirlerinde bu hayat algısının iz düşümleri bulunduğu da açıktır.

'Akşam Musikisi' adlı şiir ise sonbaharın ve tenhalaşan ortamın çağrıştırdığı ömrün son buluyor olduğu algısını verirken;

"Gözlerden uzaklaşınca dünyâ
Bin bir geceden birinde gûyâ
Başlar rü'yâ içinde rü'yâ." (KGK: 31)

Mısralarıyla, ‘Deniz Türküsü’nde olduğu gibi dış dünyanın gitgide kararışı ile dünyanın gözlerden uzaklaşması ve hayatın artık “rü’yâ içinde rü’yâ” (KGK:31) olarak algılanması vurgusuyla sonlanır.

Bitmemiş şiirlerinden birinde (BŞ: 19), ömrü “kısa rüya” olarak anan Yahya Kemal, ‘Ömür’ adlı rubâisinde:

“Bir merhaleden güneşle deryâ görünür
Bir merhaleden her iki dünyâ görünür
Son merhale bir fasl-ı hazandır ki sürer
Geçmiş gelecek cümlesi rü’yâ görünür” (R:34)

Mısralarıyla yaşamı özlü biçimde aşamalandırır. Buna göre güneş ve deryanın görüldüğü çağ, yaz ve ilkbahar mevsimlerinin ışıklı atmosferini ve genç bir insanın gözü önüne sonsuz biçimde serilmiş görünen hayatı imgeleyen gençlik çağıdır. “Her iki dünya”nın görüldüğü merhale olgunluk çağı iken; “hazan faslı” olarak adlandırılan zaman dilimi ise hem geçip gitmiş bir ömrün, ihtiyarlığın ileriki evrelerinin ve hem de öte dünyanın göze hayâl ve rüya olarak görüldüğü ihtiyarlık çağını ifâde eder.

‘Deniz Türküsü’ adlı şiirde fecr ile etrafın ağarması, ruhun öteki bir âleme geçişinin imgelemi hâline gelmektedir. Böylece “Hilkatin gördüğü rü’yâ biter, etrâf ağarır”, şafak perdeleri bir bir açarken “gök ve deniz saltanatı” görülür. Şair ölüm ile birlikte ruhun karşısına hudutsuz bir genişlik açmaktadır; gök ve denizden oluşan kıyısız genişlik imgelemi, sonsuzluğu ifâde ettiği gibi belirsizliğe de atıfta bulunmaktadır. Bu anlamda Yahya Kemal’in sıradan insanın ölümden sonraki var oluş biçimini, bireysel hayâlleri çerçevesinde, agnostik bir yaklaşımla ele aldığını söylemek mümkündür.

Yahya Kemal’in şiirlerinde yaşlılığın maddî yönüyle bir çözülmeyi, târumar oluşu ifâde ettiği görülmektedir. Bu anlamda:

"Ölmek kaderde var yaşayıp köhnemek hazîn
Bir çâre yok mudur buna yâ Rabbe'l-âlemîn." (EŞR: 87)

Biçimindeki beyti, karşılığını âdeta 'Sonbahar' şiirinde bulur.

Şair, 'Sonbahar' adlı şiirinde güz mevsimini, yaz ve ilkbaharın -diğer deyişle gençliğin- tazeliklerini, güzellik ve neşesini ifade eden "yaprak, çiçek ve kuş" u dağıtıp perîşan eden yaşlılık evresine benzetir. "Teşrinlerin iliklere geçen hüznü" içinde, dış dünya artık tenha ve hazindir; geceler dünyevî olmaktan çıkıp ahrete, öte dünyaya yaklaşan bir hâl almış, "uhrevî"leşmiştir:

"Fânî ömür biter, bir uzun sonbahâr olur.
Yaprak, çiçek ve kuş dağılır, târümâr olur.
Mevsim boyunca kendini hissettirir vedâ;
Artık bu dağdağayla uğuldar deniz ve dağ.
Yazdan kalan ne varsa olurken haşır neşir;
Günler hazinleşir, geceler uhrevîleşir;
Teşrinlerin bu hüznü geçer tâ iliklere.
Anlar ki yolcu, yol görünür serviliklere."

Şiirde sonbaharın yarattığı ömrün sonunu çağrıştıran manzarayı gözlemleyen kişi 'yolcu' olarak anılmakta; ömür seyrinin son demlerini yaşayan yolcu, selviliklerle îmâ edilen kabristana doğru yol almaktadır:

"Dünyânın ufku, gözlere gittikçe târ olur,
Her gün sürüklenip yaşamak rûha bâr olur.
İnsan duyar yerin dile gelmiş sükûtunu;
Bir başka mûsikîye geçiş farzeder bunu;
Teslim olunca va'desi gelmiş zevâline,
Benzer cihâna gelmeden evvelki hâline." (KGK:49)

Yaşlılık evresinde ortamı saran sessizlik ve tenhalık insanın "yerin dile gelmiş sükûtunu" duymasıyla ilişkilenmektedir. Her ne kadar Yahya Kemal şiirde yolcuyu, cesedin çürüdüğü kabre doğru yola çıkmış olarak resmetse de; yerin sükûtunu duyan kişinin, bunun "bir başka mûsikîye geçiş" olduğunu farz ettiğini de dile getirir. Bu plandan bakıldığında varlığın son bulmadığını; 'geçiş' vurgusu ile form değiştirdiğini söylemek mümkündür.

Şairin bitmemiş şiirleri arasında yer verilen 'Yol ve Gece' adlı şiirinde de benzer bir psikolojik çerçeve vardır: Kararan ve tenhalaşan bir yolda yılmamak için bir türkü soyleyerek yol alan yapayalnız bir yolcunun durumunu gönlünün durumuna benzeten şair:

"Büyük sükûta kadar
Bir garib kuş musun zavallı gönül" (BŞ:21) Der.

'Mevsimler' adlı şiirinde, 'Sonbahar' ve 'Maltepe' şiirlerinde de yer alan "hazinleşen günler" in mûsikîsini duyarız:

"Kopar sonbahar tellerinden,
Derinden, derinden, derinden,
Biten yazla başlar keder mûsikîsi.
Bu sâhillerin seslenir her yerinden,
Derinden, derinden, derinden,
Hazin günlerin derbeder mûsikîsi." (KGK: 24)

Şiirde biten yaz, gençlik yıllarının da son buluşunu ifâde etmekte; bir enstrümanın tellerinden koparak dökülen notalar gibi sonbahar da kişiye ihtiyarlık ile gelen hazin günlerin "keder mûsikîsi"ni duyurmaktadır.

‘Geçiş’ adlı şiirinde ise “Mâzî köyünde, hâtıralar gölgesinde” kalmak ve ihtiyarlığını varoluşun zevkini yaşadığı bu güzel günlerin zirvesinde huzurla yaşamak isteyen şair, akşamın inişi ile yaşlılığın güncel atmosferine döner:

Akşam, çoban sadâları artar, güneş söner;
Gür çıngıraklarıyle davar yayladan döner;

Havlar zaman zaman gece ufkunda bir köpek,
Gönlün hüzünlenir bunu duydukça ürkerek.

İnsan bilir cihanda nedir ömrünün sonu;
Ömründe bir dakikacık etmez hayâl onu.”(KGK: 60)

Diyen şair için güneşin sönüşü onu kaçınılmaz biçimde ömrün son demleri ve bu evrenin varacağı ‘ölüm’ gerçeği ile yüzleştirir. Yahya Kemal’in şiirlerinde ölüm ‘güneşsizlik hâli’ ile özdeşleştirilmektedir. Bu bakımdan yaşlılık döneminde aşamalı olarak başlayan “güneşin sönüşü” imgeleminin gönderimi, son perdede “ölüm” kavramınadır.

1.2.3.3. Yaşlılık Evresinin ve Ömrün Rint Neşvesi ile Ele Alınışı

Yahya Kemal bazı şiirlerinde ömrün son evresi olan yaşlılık dönemini rint neşvesi ile ele almıştır. Yaşlılık döneminde hayatın uzak bir hayâl ya da hatıra hâline gelişi, yalnızlık, boşluk, hiçlik ve belirsizlik dairesindeki duygulanımlar, ömrün son buluyor olması karşısında duyulan keder karşısında rindin bilge, hayata ve ölüme hoş bakan dünya yaşantısından ya da ölümden sonraki yaşamdan bir menfaat ummayan; neşeli, telâşsız, keyfince yaşamaya odaklı tavrına sığınır. Bu bağlamda hem rindâne tarzdaki bir neşve; hem de rindin her türlü maddî ve mânevî beklentilerden arınmış olarak, kaygısız, aşk ve şevk içinde mest yaşamasını ifâde eden içki ve bu dairedeki kavramlar şiirlerde yer

almıştır. “Rind, hayatın boşluğunu derinden hisseden, fakat yine de sükûnetini bozmamaya çalışan, hiçlik duygusuna zevk ve neş’e ile karşı koyan bir insandır. Yahya Kemâl birçok şiirinde bu hayat felsefesini anlatmıştır.” (Demirci, 1993: 33 akt. Kaplan, 1987: 267)

Şüphesiz Yahya Kemal’in şiirlerinde rindâne tavır belirtilen nedenlerden doğan kederli ruh hâlinin karşısında bir kalkan oluşturmakla birlikte, şairin “felsefenin ve ilâhiyâtın keskin suâlleri”nden kurtulmasını sağlamaktadır. Esâsen o, Tanpınar’ın ifâdesine katılarak ve onun dilinden ifâde etmemiz gerekirse: “metafizik ve dinî azap ve endişelerin adamı değil[dir].” (Tanpınar, 2007: 51) ‘Düşünüş’ adlı şiiri bu anlamda dikkat çekicidir. Şair, “zahmetli yolculukla” vardığı yetmiş yaşını geçmişi bütünsel olarak gördüğü bir “tepe”ye benzetir ve yaşadığı yılları kozmolojik ve felsefî bir çerçeveden görür. Bu değerlendirmesinde derinlemesine bir hesaplaşmaya girip ontolojik tartışmaların, metafizik sorgulamaların ağır yükü altında girmeye kalkışmaz. “Milyonla yıl dönen küre üstünde” yaşamış bir kişi olarak geçmişi ve hayatı yaşadığı yetmiş yıl üzerinden değerlendirmek zordur; hayatın ne olup ne olmadığı üzerine söylenen sözler ise asılsız boş lâftan ibârettir. Hakîkati bildiği söylenen filozoflar için “Bir kısmı şek ve şüphede, bir kısmı hayli kof” diyen Yahya Kemal:

> “Aksetmiyor çoğunda fikirler ayan beyan.
> Hayyâm imiş hakikati az çok fısıldayan.” (KGK:61)

Mısralarıyla rubâîlerini Türkçe’ye aktardığı İranlı âlim, şair ve filozof Ömer Hayyam (ö. 526/1132 [?])’ın hayâta bakışını, yaşamın hakîkatine en yakın anlayış olarak görür. Hayyam’ın “derin felsefî konuları yalın bir dille ifâde ettiği” rubâîlerinde, açıkladığımız bu rindâne tavır ön plana çıkmaktadır. Hayyâm çoğu rubâîsinde insanın iki yokluk arasında olduğu ve anın hoşça geçirilmesi; varlık muammasını çözme gayretinin boşuna olduğu fikri ön plandadır. Şiirlerinde şarap ve sarhoşluğun sembolik değerde

olması -ya da bu unsurlara sembolik anlamlar yüklenmesi- söz konusudur. “Nitekim klasik Türk edebiyatında (…) dindarlığı ile bilinen birçok şair Hayyâm’ı sûfî bağlamında ele alıp onu bir aşk şairi (…) melâmîmeşrep bir şair olarak görür, şiirlerinde çokça kullandığı şarap ve şarapla ilgili kavramlara tasavvufî anlamlar yükler.” (Kırlangıç, 2007: 68-69)

Yahya Kemal’in, hayatın son evresi, ömrün sonlanışı ve yaşamdan sonrasına ilişkin tavır alış üslûbunda rindâne yaklaşım biçimini benimseyişi, şairin, genel itibâriyle kişisel bakımdan yılgınlık, sıkıntı ve iç buhranlarını dışarıya yansıtmak istememe; mümkün olduğunca şevkli ve nikbin olma; maddî-manevî zorluklar karşısında telâşsız biçimde sükûnetini koruma arzu ve eğiliminden kaynaklanmaktadır. Ömer Hayyam’ın rubâîlerinde dile gelen, içkinin verdiği mestlikle bütün kaygılarından, benliğinden ve beklentilerden arınmış olarak; aşk, şevk ve neşe ile hayatın hiçliğini göğüsleme tavrı Yahya Kemal’in bu yaklaşım biçimiyle örtüşmektedir. Bu bağlamda Yahya Kemal’in bazı şiirleri için: “Yahya Kemal’in şiirlerinde her şairde mevcut olan ve eseri doğrudan doğruya veya dolayısıyla idare eden şahsî masal, dolayısıyla da iç insan, ‘rind’ kelimesinin etrafında toplanır.” (Tanpınar, 2007: 121) biçimindeki yoruma katılmak mümkündür.

Yahya Kemal ‘Bebek Gazeli’ adlı şiirinde de ihtiyarlık ve ölüm karşısında rint neşvesiyle metindir. “Uzayan ıztırâbdan” başka bir şey olmayan hayât karşısında “ruha teselli” veren şaraba ve “Boğaz’da” yaşanacak “üç gecelik” mehtap seyrinin zevk ve sefâsına sığınır. Bu anlamda hayatın son demlerine gelme gerçeği ile ölümü, metafizik sorgulamaların trajik sahnesi hâline getirmemesi dikkat çekmektedir.

“Ne kaldı ruha teselli şarâbdan başka
Boğaz’da üç gecelik mâhtâbdan başka

Cihanda olmadı bir hisse-i verâsetimiz
Bebek Koyu’nda temâşâ-yı âbdan başka

Bu halka vakfedecek milk ü mâlimiz yoktur
Beş on gazelle şu kalb-i harâbdan başka”

Mısralarıyla, dünyada mal ve mülkü, “hisse-i verâseti” olmadığını söyler; ama bundan ötürü yeise düşmez. Bu tarz maddî kazançların yarattığı boşluk; Boğaz’da mehtap seyri, şarap, “Bebek Koyu’nda temâşâ-yı âb”, “beş-on gazel” ve “kalb-i harâb” ın ifâde ettiği aşk duygusu ile karşıtlık ilişkisi içerisinde ele alınmakta; maddî kazançların boşluğunu aşk, şevk ve keyif anları doldurmaktadır. Şair:

“Felekten istemeyiz yeryüzünde varsa huzûr
Kemâl semt-i hamûşânda hâbdan başka” (EŞR: 13)

Derken, hayat sahnesinden çekiliyor olmak onu ruhî bir çıkmaza sokmaz.

Yahya Kemal, ‘Veda Gazeli’ adlı şiirinde de ömrün son demleri olan yaşlılık evresine rindâne bir duyarlılıkla bakar; hayatın boşluğunu duyan, bu boşuğu mestâne bir neşe ve zevk ile bertaraf etmeye çalışan rind bu şiirinde ömrün bitişini âdeta neşe ile karşılamaktadır. Ömrün bu son meclisinde duyulan “neşve”nin kusursuzluğu için adıyla adlandırdığı rint meşrep dostlarını “cam üstüne cam” içmeye davet eder. Bu davet, kişinin her türlü kaygı, beklenti ve hırstan uzak bir aşk, şevk ve neşe âlemini mümkün kılan mestâne bir ruh hâline davettir. Şarap, ömrün son evresini tasasız, gamsız hâle getirir.

Divan şiiri geleneği içinde de içki içmeye davetin nedenlerinden biri bu ruh hâlidir. Yahya Kemal’in son günlerine dek okuyup andığı, Fuzûlî, Nef’î, Nedim ve Şeyh Galib ile birlikte “Divan şiirinin beş büyük üstâdından biri olarak kabul edilen” XVI. asır şairi Bâkî örnekleri çoğaltılabilecek biçimde, bir gazelinde zahidin “şarabın keyfiyeti gibi bir hâl” bulmasının mümkün olmadığını söyler ve:

"Mey içüp mest-i müdâm olsa acep mi Bâkî
Derd ü gamsuz güzerân eyleye bir saat bul"

"Bâkî, şarap için devamlı sarhoş olsa şaşılır mı? Bir saat bul ki, dert ve gamsız geçsin." (Timurtaş, 1987: önsöz; 119) Der. Fakat belirtmek gerekir ki Yahya Kemal'in rindi, zâhidin karşısına ilâhi aşkın sağladığı aşk ve şevk ile çıkan, onunla karşıtlık ilişkisi içinde tartılıp; Allah'ın tek olan varlığında fenâ bulmaya niyetlenen bir rint tipi değildir. O, hayatın geçiciliği ve boşluğu karşısında içki içip kaygısız bir ruh hâline bürünmek ister; benliğini yüceltecek kâr peşinde koşmaz, ölüm ötesi üzerine kıyıcı sorular sormaktan kaçınır ömrün bitişinin karşısında şiddetli bir üzüntü ve ümitsizliğe kapılmadan şarabın sarhoşluğuyla mest yaşamak ister. Şair, ölümün kıyısında:

"Şükranla vedâ ettiğimiz câm-ı fenâya
Son pendimiz ahlâfa devâm olsun erenler"

Der, içkiyi coşkunluk ve zevk ile benliği unutturması itibâriyle "câm-ı fenâ" olarak anar.

Yahya Kemal'in 'Vedâ Gazeli'nde ömrün son çağında neşe içinde olması, şiirdeki öte âlem tasavvuru ile ilişkilenmektedir. Diğer pek çok şiirinde olduğunun aksine bu defa ölüm, güneşsiz bir diyarda dalınan sonsuz bir uyku değil; bu dünyada sarhoş olup her türlü riyakârlıktan, açgözlülükten, kâr hırsından sıyrılmış "erenler" ile "bezm-i ezel"de tekrar buluşacağı; birlikte "harâbât-ı İlâhî" de içki sofrasına oturup sarhoşlukla mesut olacağı bir diyardır.

"Câizse harâbât-ı İlâhîde de her şeb
Yârân yine rindân-ı kirâm olsun erenler

Tekrâr mülâki oluruz bezm-i ezelde
Evvel giden ahbâba selâm olsun erenler" (EŞR:41)

Diyen Yahya Kemal'in ölümü ömrün devamı olarak değil, insanın maddeye bürünmeden önce, ruh hâlinde bulunduğu en saf ve ilk hâle dönüş olarak tasavvur etmesi söz konusudur. Zira "bezm-i ezel" terkîbi, ruhların bedenlenmeden bir araya geldiği ve *Kur'an-ı Kerim'*de Araf sûresi 172. âyette aktarılan, Allah'ın "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" hitâbına ruhların "evet" diyerek cevap verdikleri meclisi ifâde eder. Dolayısıyla bezm-i ezel Divan şiiri geleneği içinde ölüm sonrasında değil; ruhların insan olarak dünyaya gönderilmesinden önceki bir aşamada, ezelde gerçekleşmiştir. Yahya Kemal ise elest bezmi'ni ölüm sonrasına taşıyarak hayatın sonlanışını ilk ve en saf hâle dönüş olarak kurgular. Bu durum, şarabın kişiyi maddî menfaatlerle ilişkisi olmayan, her türlü riyâdan arınmış saf bir davranış biçimine kavuşturması ile ilişkilendirilebilir. Zirâ, dinî- tasavvufî edebiyatta, 'bezm-i elest' terkîbi ile de anılan 'bezm-i ezel', işret meclisi ile ilişkilendirilmiştir. "(...) işret meclisi ile bezm-i elest arasında bir ilişki kurulur. Aynî'nin, "Sâkî-i bezm-i eleste hem-dem idim bir zaman / İşte o günden beri hâtır-nişânımdır kadeh" beytinde de ifade edildiği gibi içki meclisinde bulunan unsurların bezm-i elestte de bulunduğu söylenerek oradaki içkiden ve sâkîden söz edilir. O gün içilen aşk şarabının verdiği sarhoşluğun da ebedî bir etkisi olduğu dile getirilir." (Pala, 1992: 108) Ancak Divan şiiri geleneği içinde bu ilişki, Yahya Kemal'de olduğu gibi ebedde değil; ezelde kurulan bir ilişki olarak belirir.

Yahya Kemal 'Hazan' adlı rubâîsinde ise yaşlılık evresine gençlik günleri içinden bakar. Ömrün nihayetinde, gençlik döneminde yaşamakta olduğu coşkudan ve geçip gitmekte olan günlerden eser kalmayacağını ne sevgilinin ne de yaşanan olayların, maceranın anımsanacağını söyler. Yaşlılık "gurbetteki hazin akşam"dır ve bu son evrede verdiği mestlik ile "Gül devrini" hatırlatan cam, içki kadehi, hayatın tek kalıcı öğesi olur.

"Âhir ne bu cûşiş ne bu eyyâm kalır
Hâtırda ne cânân ne serencâm kalır

Son faslımızın şâm-ı garîbânında
Gül devrini hâtırlatacak cam kalır" (R:30)

Yahya Kemal'in "Gül devrini hâtırlatacak cam" imgeleminde, Divan şiiri geleneğinde hakîki aşkı somutlayıp dramatize eden bülbülün güle duyduğu aşkın, 'Gül'ün kendisine aşk duyulan özne olmasının, aynı zamanda sevgilinin kırmızı dudağının güle; gülün ise şarap dolu içki kadehine benzetilmesinin çağrışımları vardır. Gül devrini yaşayan; diğer deyişle aşkın hayatının odağında olduğu zamanları yaşayan kişi, ruhun yanıklığıyla içki içer ve aşkın mestliği şarabın verdiği mestliğe karışır. Sonuçta tüm şahıs ve olayların unutulduğu yerde geriye bu mestlik hâli ve mestiğin hâtırası kalır.

Yahya Kemal bir yazısında: "(...) Aşk rûhun yanıklığı ve uzun bir susamak olduğu için bütün o şâirler [Divan şairleri] şiirlerinde Cem'in şarap küplerini deviririler, muttasıl kadehler doldururlar bir türlü kanmazlar. İşte bu cemiyet böyle yaşarken söylediklerini bize kadar gönderdi; onların gazellerini okurken hayattan biraz zevk alabiliyoruz. Onların zarâfetlerini ihtivâ eden berceste mısrâları zaman zaman söylüyoruz." (ED: 64) Der. Yahya Kemal'in bu rubâîsi ile hem aşkı bir rindin bakış açısına uygun biçimde hayatın merkezi kılar ve aşkın yanıklığıyla şarap küplerini devirip yine doyamayan aşk ehlinin hâlini verir; hem de bu aşk hâlini evvelde dile getirmiş şairlerin berceste mısraları arasında gösterilecek bir şiir kurmaya çalışır.

'Hazan Gazeli' adlı şiirinde ise Yahya Kemal, sinematografik bir görüntü üzerinden yaşlılık evresini resmederek:

"Hazan ki durmadan evrâkı sû-be-sû dökülür
Hazînesinden eteklerle reng ü bû dökülür

Ne inkırâz-ı bahârân ki hân-ı yağmâda
Şarâb mahzeni Cem'den sebû sebû dökülür

Nevâ-yı neydir esen bâd câm-ı meydir gül
Çemende eşk ile sahbâ misâl-i cû dökülür

Makâm-ı pîr-i mugândan akarken âb-ı hayât
Cihanda tâli'e bîhûde âb-ı rû dökülür

Hazan da erse Kemâl el çeker mi cânândan
Lebinden ol mehe îmâ-yı arzû dökülür" (EŞR: 47)

Mısralarında, " 'han-ı yağma', yağma sofrası, halka açık ziyafetlerdir. 11. yüzyılda Türklerin "Kençliyü" olarak adlandırdığı bu ziyafetler için Kaşgarlı Mahmut: "Kençliyü: Hanların düğünlerinde veya bayramlarda otuz arşın yüksekliğinde ve minare gibi, yağma edilmek için yapılmış bir sofradır." (Çetin, 2013a: 209) Demektedir.

Şiirde yaprakların rengârenk dökülüşü, tabiatta güllerin kadehlerde şarap gibi dizili oluşu ve hasat mevsimiyle gelen dinamik; renk, koku, bolluk ve bereket atmosferi sonbaharı bir ziyafet sofrasına benzetmektedir. Bu mevsim "inkırâz-ı bahâran"dır; gençliğin solup gitmiş olduğu ömrün son çağı ve yaşlılık evresidir; ancak şair rint neşvesiyle esen sonbahar rüzgârını ney nefesine; gülü şarap kadehine benzetir.

Rindin dünya ve ölüm sonrasına kaygısız bakan, menfaat gözetmeyen neşe ve zevki önceleyen tavrı ile şarabın vereceği sarhoşluk hâli örtüşür; bununla birlikte bu ziyafette neşe ve rahatlık veren şarap gibi göz yaşının da nehir misali akması, bu hazan sofrasının hayatın son demi olduğunun bilinmesindendir. Buna rağmen gözyaşı ,rindâne neşveye uygun bir tarzda, aşk, şevk ve neşe içinde, dostlarla oturulan bu sofranın toplanacak olmasına duyulan üzüntüdendir; bunun için gözyaşı döküen rint, dünyada baht ve şans kazanmak için yüz suyu dökmeyi anlamsız bulur.

Şair, hazanın gelişine, ömrün sonlanışına; hayatın hiçliğine ve boşluğuna rağmen neşe ve aşk doludur. Sevgiliye duyduğu aşktan ve aşkını ifâde etmekten vazgeçmez.

Yahya Kemal bu şiirinde rindin hayat karşısındaki duruşunu rintliği doğrudan anmaksızın resmeder. Dünya kazançlarına önem vermeme; ancak neşe ve şevk veren mestedici şarabı 'âb-ı hayat' olarak kutsama tavrı rindâne tavrın belirleyici özelliği olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre hayat dostlarla neşe ve zevk için oturulan bir sofradır, talihin dönmesi için yüzsuyu dökmeğe değmez; zira hayat bir hiçten ibârettir; yaşamda gönlü ancak aşk ve neşe ile doldurmağa değer. Bu anlamda Yahya Kemal, ömrün son demi olan yaşlılık evresinde rindâne bir bakışla 'yok oluş'u göğüsler.

Yahya Kemal, 'Rindlerin Akşamı' adlı şiirinde ise yaşlılığı, ömrün son faslı olarak nitelemekte ve 'ufku geriye döndürülemez biçimde kararan akşam' imgesi ile canlandırmaktadır. Ölüm kapıya dayanmıştır, ölümden sonra hayata yeniden gelineceği biçimindeki teselliyi boş bir hayâl olarak gören şair, hayatın hiçliğine ve ölümden sonraki belirsizliğe dayanabilmenin yolunu rint neşvesinde bulur:

"Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;
Bu son fasıldır ey ömrüm, nasıl geçersen geç!
Cihâna bir daha gelmek hayâl edilse bile,
Avunmak istemeyiz öyle bir teselliyle.
Geniş kanatları boşlukta simsiyâh açılan
Ve arkasında güneş doğmıyan büyük kapıdan
Geçince başlıyacak bitmiyen sükûnlu gece.
Guruba karşı bu son bahçelerde, keyfince,
Ya şevk içinde harâb ol, ya aşk içinde gönül!
Ya lâle açmalıdır göğsümüzde yâhud gül." (KGK: 53)

Ölüm, ruhun adım atacağı karanlık bir eşiktir. O eşiğin ötesinde Yahya Kemal'in şiirlerinde gençliği; coşkulu, şen, kaygısız bir hayatı simgeleyen 'güneş' doğmamaktadır; bu anlamda şair bir başka âleme geçişi kabul etse de bu âlem güneşsizdir; yaşam belirtisi olmayan 'donuk' bir varoluş/kayboluş biçimidir. Bu hâlin belirsizliği "boşlukta simsiyah açılan kapı" imgelemi ile verilmektedir. Boşluk diğer deyişle bilinemezlik içinde açılan

kapının ötesi karanlıktır; dolayısıyla tam olarak kavranamaz. Bu anlamda Yahya Kemal ölüm ötesine bakışta agnostik bir tavır içindedir. Boşlukta açılan simsiyah bir eşiği geçen ruh için belirsizliğin ve kavranamazlığın kuşattığı bir atmosferde "sükûnlu bir gece" başlar. Şair boşluğun ve belirsizliğin doğurabileceği trajediyi rindâne bir tavırla göğüsler; yok oluşun yaratacağı psikoloji ile harab olmanın karşısına; aşk ve şevk ile harab oluşu; yaşlılığı imgeleyen gurup bahçelerinde keyfince yaşanan anları koyar.

Yahya Kemal şiirlerinde yaşlılık dönemini ele aldığımız biçimdeki farklı boyutlarıyla şiirin konusu kılmıştır. Ruh "öteki küreye" olan yolculuğuna, ömrün son demi olan yaşlılık yıllarında başlar. Kimi şiirlerde bu son perdede, hayat hayâl âlemi; ömür ise rüya gibidir; bazı şiirlerinde geçmişi güzel hatıralarla canlandırır; bâzen ise bu evreyi ve ölüme doğru çıkılan yolculuğu rint neşvesiyle görür; bazı şiirlerinde yaşlılığı yalnızlaşma dairesinde, hüzün ve umutsuzlukla ele alır; hayatın anlamını yeise düşmeme gayretiyle sorgular. Tüm bu yönleriyle şair yaşlılık evresini ele alan şiirlerinde, olgunluk döneminin algılayış biçimini yansıtan çok yönlü bir panorama ortaya koymuştur.

1.2.4. Ölüm Olgusunu Alımlayış

Yahya Kemal, şiirlerinde ölüm olgusunu hem metafizik; hem de sosyal ve psikolojik boyutlarıyla ele almıştır. Bu anlamda Yahya Kemal, ölümü 'bireysel-psikolojik duygulanımları çerçevesinde' ele aldığı şiirlerinde ruhun serüvenine odaklanmış, insanın geri dönülmez bir yolculuk olan ölümle yüzleşme biçimleri çeşitli yönleriyle şiirlere yansımıştır. Bazı şiirlerinde ise ölüm 'şehitlik ve ulvî değerler çerçevesinde' ele alınmakta kutsal değerlerin savunusu uğruna, yaşayanlarla ced ve şehit ruhlarının bir araya gelmesi söz konusu olmakta; öte dünya tasavvuru çok daha renkli çizilmektedir. Bu dolayımda şiirleri 'Bireysel Duygulanımlar Çerçevesinde' ve 'Şehitlik ve Ulvî Değerler Çerçevesinde' olmak üzere irdelemek mümkündür.

1.2.4.1. Bireysel-Psikolojik Duygulanımlar Çerçevesinde Ölüm Algısı

Şairin bireysel boyutta psikolojik yansımaları ile irdelediği şiirlerinde ölüm genellikle sürece yayılan; âdeta bir 'oluş' olarak algılanabilen bir yolculuktur.

Yahya Kemal 'Deniz Türküsü' adlı şiirinde bu yolculuğu:

"Dolu rüzgârla çıkıp ufka giden yelkenli!
Gidişin seçtiğin akşam saatinden belli.
Ömrünün geçtiği sâhilden uzaklaştıkça
Ve hayâlinde doğan âleme yaklaştıkça,
Dalga kıvrımları ardında büyür tenhâlık,
Başka bir çerçevedir, git gide, dünyâ artık."

Mısralarıyla dile getirirken 'Ömrün Son Perdesi Olarak Yaşlılık ve Ömür Yolculuğunu Alımlayış' başlığında ayrıntılı olarak irdelediğimiz gibi, ömrün son bulmakta ve ölümün gelip çatmakta olduğu evreyi imgeleyen gurup vaktinde 'dolu rüzgârle çıkıp ufka giden yelkenli' ölüm yolculuğunu ifâde etmektedir. Hayat sahilinden başlayan bu yolculuk:

"Hilkatin gördüğü rü'yâ biter, etrâf ağarır.
Som gümüşten sular üstünde, giderken ileri,
Tâ uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri...
Mûsikîsiyle bir âlem kesilir çalkantı;
Ve nihâyet görünür gök ve deniz saltanatı."

Mısralarıyla yeni bir düzleme, gerçeklik sahasından, hudutların kalktığı, bu anlamda sonsuzlukla birlikte yaşam ötesine dair belirsizliğin de başladığı psikolojik bir sahaya taşınmaktadır. 'Leziz bir uyku' olan yaşamın bitişi, 'hilkâtin gördüğü rüyanın' son buluşu ile ifâde edilir. Bu algıda çalışmamızın andığımız başlığı altında ayrıntılı olarak dile getirdiğimiz gibi Türk insanının kültür ve inanç evreninde, dünyayı algılayış tarzında

belirleyici olan İslâmî âlem görüşünün; dünya hayatını ölümle uyanılacak bir rüya olarak kabulünün izdüşümü mevcuttur. Fakat Yahya Kemal'in şiirinde hayat rüyasının bitişiyle yeni bir âleme uyanan ruh/kişi İslâmî öte dünya anlayışının imgelemlerinden uzak bir başka hayâle dalmaktadır.

Bu, "gök ve deniz saltanatının" başladığı "bir diğer çerçeve" değil; "bir diğer küre"dir. Yahya Kemal, ölüm ötesi için çizdiği hayâlî ortamda; hiçbir sınırın, ayırıcı belirtecin bulunmadığı hudutsuz bir uzamda, kürenin belirsiz biçimde genişleyişine tam da merkezinden bakıyor gibidir. Gerçi Yahya Kemal'in ölümü denizin sonsuzluğu ile buluşturarak işlediği şiirlerinde bir çizgi vardır: Ufuk çizgisi. Fakat bunun varılması mümkün bir menzil olmadığına; tersine varlığıyla 'küre' imgelemini, 'küre' kelimesinin sarfedilmesine gerek kalmaksızın kurduğuna dikkat çekeriz. Ufuk çizgisi dünyanın küreyi andıran şekli nedeniyle daima ötededir. Varılamaz.

Şair, ölümün yenilir yutulur olmayan hakikati karşısında, ruhu diğer ifâdeyle yaşamı ve canlılığın tinsellik özelliğini kendisinde toplayan 'psike' yi, bu defa sınırlanmamış yeni bir gerçekliğe taşımaktadır. Bu anlamda ruhun yolculuğu, psikenin, 'canlılığın yaşamsal merkezi'nin yolculuğudur. Diğer yandan psikeyi sadece 'ruh' değil; C.G. Jung'un algıladığı "biçimde bilinci ve bilinç dışını da kapsayan" bir tür bütünsel benlik olarak görmek de mümkündür. Jung, bu anlamda 'psike'yi küre ile göstermektedir (Jung, 2009: 161).

Bu noktada Yahya Kemal için ölümün aynı zamanda bir tür 'ilk hâle dönüş' olduğunu hatırlamamız gerekmektedir. 'Sonbahar' şiirinde ölümden sonra ruhun 'cihâna gelmeden evvelki hâline' (KGK: 49) benzediği hayâl edilirken, 'Veda Gazeli'nde rint neşveli dostlarıyla, ebedde, aslında ölümden sonra değil, bilinemeyen bir ilk zamanda gerçekleşmiş, insan ruhu hâlindeki varlıkların toplandığı meclis olan 'bezm-i ezelde' kavuşmayı diler (EŞR: 41) 'Dönüş' adlı rübaisinde ise ruhlar 'İklîm-i İlâhîye rücû etmek için' (R: 24) engine açılmaktadırlar. Yahya Kemal, psike için çarpıcı bir durum olan ölüm

gerçeği karşısında farklı formlar ve içerikler hâlinde kurduğu 'ilk hâle dönüş' imgelemini, ruhun yeni varoluş biçimi olarak tanımlar.

C. G. Jung, bilincin başa çıkılması zor ağır yükler ve çarpıcı durumlarla örselenmesi durumunda çocuğun düşlerinde ve bilinçdışı malzemeden gelen simgesel çizimlerinde görülen daire figürünün, bir bakıma psişik çekirdeği, bütün yaşamsal gelişimin kaynaklandığı 'yaşamsal merkezi' anımsattığını ve bu simgenin, özellikle bireyin ruhsal yaşamı tehdit altında olduğunda çarpıcı şekilde ortaya çıktığını söyler (Jung, 2009: 166). Yahya Kemal'in ölümü bireysel-psikolojik duygulanımları çerçevesinde ele aldığı şiirlerinde, ölümün psikenin yolculuğu olarak belirmesi ve hudutsuzluk içinde yol alarak geçtiği kürede bir tür ilk hâle dönüşün gerçekleşmesi; Yahya Kemal'in yaşamında ilk hâl diyebileceğimiz çocukluk evresinde annesinin ölümü karşısında 'çıldıracakmış gibi' oluşunu, bu ağır ve çarpıcı durumla örselenişini ve bu psikolojik yaşantının yaşlılık evresinde yazdığı şiirlerde ölüme ilişkin hayâllerinin psişik çekirdek olarak küre imgelemi ve onun hudutsuzluk izlenimi ile özdeşleştiğini söylemek, bu biçimde yorumlamak mümkündür.

Diğer yandan ölüm yolculuğunun 'açık bir deniz üzerinde seyreden yelkenli' ya da yine 'açık deniz üzerinde yol alma eylemi' imgelemi ile eşleştirildiği görülmektedir. Yahya Kemal ölümü, 'Deniz Türküsü' adlı şiirde 'dolu rüzgârla ufka giden yelkenli' (KGK: 56); 'Uçuş' adlı şiirde 'sonsuzluk ile örtüşen kıyısız deniz üzerinde konmadan uçan ruh'(KGK: 57); 'Sessiz Gemi' adlı şiirde, maddi yaşamı düzenleyen, bu bakımdan dünya yaşantısının değişmecesi olarak görülmesi gereken 'zaman'dan demir alıp 'meçhûle giden gemi' (KGK: 51); 'Dönüş' rübâîsinde İlâhî iklime dönmek üzere engine 'yelken yelken' açılan ervah (R: 24); 'Kadri'ye Gazel' adlı şiirde 'neşve erbâbı' olan rintlerin ölümünün mest hâlde 'Hudâ'ya doğru açılmış sefinede' gerçekleşen deniz yolculuğu olarak nazmetmiştir. Deniz hatlarla belirlenmemiş geniş bir su küresi olarak hem sonsuzluğun ve ruhun sınırsızlığının imgelemidir; hem de Yahya Kemal'in kimi

şiirlerindeki agnostik (bilinemezci) ölüm algısının fotografik görüntüsü olmaya uygun bir imgelemdir.

Yahya Kemal ölümü bireysel-psikolojik duygulanımları çerçevesinde ele aldığı şiirlerinde, cesedin çürümesine değil; ruhun serüvenine odaklanır ancak ruhun ölüm ötesinde geçtiği küre, hudutsuzluk ve sonsuzlukla birlikte belirsizliği de getirmektedir.

Şair, 'Rindlerin Akşamı' adlı şiirinde ölümü 'dönülmez akşamın ufkunda' çıkılan bir yolculuk olarak tasavvur eder.

"Geniş kanatları boşlukta simsiyâh açılan
Ve arkasında güneş doğmıyan büyük kapıdan
Geçince başlıyacak bitmiyen sükûnlu gece." (KGK: 53)

Ölüm, eşiğinin ötesinde –hayatın coşkuyla aktığı güzel çağları simgeleyen- 'güneş'in doğmadığı bir yeni hâldir; ruh böylece yok olmaz ancak gerçek anlamda yaşamsallığına da kavuşamaz, 'donuk' bir varoluş kazanır. Ruhun bu yeni hâlinin ve ölümün kavranamazlığı "boşlukta simsiyah açılan kapı" imgelemi ile verilmektedir. Yahya Kemal ruhun 'bitmeyen sükûnlu gece'sini belirsizlik atmosferi içinde boşlukta açılan karanlık bir kapının ardında başlatırken ölüm ötesine bakışta agnostik bir tavır içindedir.

'Deniz Türküsü' adlı şiirde ölüm ötesinin 'uçurum zannedilen boşluğu' ile insan bilincinin kavrayamayacağı korkunç bir genişlik hissi uyandıran şair bu genişliğin üzerinde ruhu bir ilah gibi sınırsız ve hakîm kılar. "İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar." (KGK: 56) Diyen şair, ölüm ötesindeki sonsuza uzanan boşluğu ya da belirsizliği özgürlük ve sonsuzluk içerisinde hür olacağı ilhâmıyla, hayâl yoluyla aşar. Bu anlamda 'hayâl' şairin ölüm ötesine bakışta misoneist (bilinemeyenden, yeni olandan korkma) bir yaklaşım biçimi belirlemesini ve kaçınmacı bir tavır benimsemesini engelleyen bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Yahya Kemal'in 'Sessiz Gemi' adlı şiiri, 'Deniz Türküsü'nde seyir yolculuğu içinden gözlemlediğimiz, şafakla perdeleri açılan yeni bir âleme dalan yelkenliyi -hayat sahilinden- limandan ayrılırken ki hâliyle resmediyor izlenimi uyandırır. Şair, gözlemci konumunda 'meçhûle giden' gemiyi ve rıhtımda bu ayrılışı elemle izleyenleri nazmeder:

"Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.
Rıhtımda kalanlar bu seyâhatten elemli,
Günlerce siyâh ufka bakar gözleri nemli."

Şiirde ölü, "sevilmiş ve seven"in "nâfile" yere beklediği dönülmez bir seferin yolcusudur. Yahya Kemal'in bu yaklaşımının ölümü 'şehitlik ve ulvî değerler' dairesinde ele aldığı şiirlerinde değiştiği görülecektir.

'O Rüzgâr' şiirinde: "Yaşamak zevki nedir bilmez ölümden korkan!" (KGK: 23) Diyen Yahya Kemal ölümü, yaşama zevkini vurgulayan bir araç olarak değerlendirmiş; yaşamdan zevk alma durumunu ölümün karşısında yüceltmiştir. Bu bakış, karşılığını ömrün son yıllarının ve ölümün rint neşvesiyle ele alınması biçimindeki izlekte bulur. Şair ölüme ilişkin agnostik duygulanımlarını, ölüm karşısında duyduğu kederi; rindin, hayata ve ölüme hoş bakan; neşeli, telâşsız, yaşama zevkine odaklanmış tavrı ile aşar.

O hâlde, Yahya Kemal'in şiirlerinde bu yaşama zevki, hedonist içerikler taşımakta mıdır? Bunu söylemek mümkün gözükmemektedir; zira şiirlerde hayat, ölüm tarafından kovalanan, hırsla kavranıp elden kaçırılmamak için savaşılan, telâş içinde zevkle tüketilmek istenen bir maddi aidiyet konusu olarak karşımıza çıkmaz. Şiirlerde, dünyanın dert, tasa ve belâları karşısında sakin ve umursamaz rint, gerçekte dünya yaşantısının boşluğunu ârifâne bir duyuşla kavramıştır. 'Vedâ Gazeli'nde işte bu tavrın sahiplerine seslenen şair:

"Ömrün biten neşvesi tâm olsun erenler
Son meclisi câm üstüne câm olsun erenler"
Câizse harâbât-ı İlâhîde de her şeb
Yârân yine rindân-ı kirâm olsun erenler
Tekrâr mülâkî oluruz bezm-i ezelde
Evvel giden ahbâba selâm olsun erenler" (EŞR: 41)

Der. 'Yaşlılık ve Ölüm Yolculuğunu Alımlayış' başlığı altında ayrıntılı olarak irdelediğimiz bu şiirde ölüm, rintler ile "bezm-i ezel"de tekrar buluşmayı sağlayan, maddi gerçekliğin zevâliyle riyanın da ortadan kalktığı; bu bakımdan içki ile benlikten geçilip mest olunan meyhâneye benzeyen "harâbât-ı İlâhî" de dostlarıyla mesut olacağı bir diyardır.

'Kadri'ye Gazel' adlı şiirinde de 'erbâb-ı neşve' olarak anılan rintler "Hudâ'ya doğru açılmış sefinede", "mest gider nâhudâ içer" (EŞR: 40).

İçkinin verdiği mestliği, benliği yücelten her türlü arazdan kurtulup aşk ve şevk içinde mest olmaktan doğan ruh hâline yakın bulan rint, içkiyi sever; onunla arınır ve ölümden sonra da bu niyetle 'dem çekmeyi' bırakmaz.

Yahya Kemal 'Rindlerin Ölümü' adlı şiirde ise "Divan'ında şarap, aşk, riya, felsefe, mistisizm gibi konulara yer veren" (Çetin, 2013a: 332) İranlı ünlü şair Hâfız-ı Şirâzî (1325-1390)'nin bu rint kimliğine atıfta bulunur. Onun aşk ve şevki önceleyişi Divan şiirinde çok bilinen gül-bülbül aşkına atıfla:

"Hâfız'ın kabri olan bahçede bir gül varmış;
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.
Gece, bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış
Eski Şîrâz'ı hayâl ettiren âhengiyle."

Mısralarıyla ifâde bulur.

Rindin her türlü kayıttan âzâde, maddî çıkarları önemsemeyen ve kazanç

sağlamak için çaba sarfetmeyen hâli, yaşamı ve ölümü ârifâne bir tavırla karşılayışı, ölüm ötesini ödül ve ceza temelinde Cennet ve Cehennem'e ilişkin imgeler üzerinden kavramayışı, varoluş sorunsalını akılla, aritmetik bir planda görmeyip; duygu planında, aşk yolu ve gönül vasıtasıyla kavrayışı:

"Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter." (KGK: 54)

Biçiminde nazmedilir.

Şairin ölümü konu aldığı şiirlerinde bir başka yön, güz mevsiminin hayatın son dönemlerini ve ölümün gelişini çağrıştırmasıdır. Bunda şairin annesi çocukken bir son bahar günü kaybetmiş olmasının etkisi vardır. 'Kaybolan Şehir' de:

"Ben girmeden hayâtı şafaklandıran çağa,
Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa." (KGK: 43)

Diyen şair, 'Ufuklar' şiirinde annesini teneşir tahtası üstünde "sabit ve donuk gözlerle bakarken" gördüğünü söyler. Bu travmatik karşılaşma Yahya Kemal'in şiirlerine 'ölü'nün donuk bir atmosferde, bazen sonsuz bir uykuda, bazen sükûnlu bitmeyen bir gecede, bazen ise fersiz bir ziyanın ortasında resmedilmesi ve bir bakıma canlılığın tinsel çekirdeğini simgelediğini söyleyebileceğimiz 'güneş'in yoksunluğu olarak yansır. "Ruh ufuksuz yaşayamaz", "Ruh arar kendine bir ruh ufku" (KGK: 55) diyen şair için ölüm, annesinin "semâvî, gülümser" gözlerinde gördüğü "engin ufuk" tan (KGK: 55) kopuşudur.

"Annemin na 'şını gördümdü;
Bakıyorken bana sâbit ve donuk gözlerle,
Acıdan çıldıracaktım.
Aradan elli dokuz yıl geçti.
Âh o sâbit bakış el'an yaradır kalbimde." (KGK: 55)

Diyen şairin ölüm konulu pek çok şiirinde ölüm yolculuğunun daha önce ifade etmiş olduğumuz gibi açık bir denizde, engin ufka doğru gerçekleşmesi, annenin kaybıyla yitirilen çocukluğa ait ruh ufkuna duyulan özlem ve ona ölümle birlikte kavuşma arzusu olarak görülebilir. Yahya Kemal bu kavuşmanın imkânsız olduğu fikrinde olsa gerektir; öyle olmasa bu yolculuk kavuşmanın asla mümkün olmayacağı ufuk çizgisine yapılmazdı.

'Rıhlet' adlı şiirde de yine ölümün sonbahara gönderimle:

"Yer yer misâl-i bîd-i hazân oldu tuğlar
Sultan Selîm'e girye-künân oldu tûğlar "(EŞR: 10)

(Tuğlar hazan söğütlerine dönüp Sultan Selim'e gözyaşı döktüler)

Mısralarıyla nazmedildiğini görürüz.

'Sonbahar' adlı şiirinde, "Teşrinlerin iliklere geçen hüznü"nü ölümün sesini duyar gibi duyan şair, gençlik evresini simgeleyen "yaprak, çiçek ve kuş" u perîşan eden hazin yaşlılık günlerinde dünyayı ölüm ötesinin "uhrevî" bir uzantısı olarak kavrar. Şair:

"Teşrinlerin bu hüznü geçer tâ iliklere.
Anlar ki yolcu, yol görünür serviliklere."

Der. Buna rağmen şiirde ölüme yaklaştığını duyumsayan kişi, toprakta çürümenin yeisine kapılmaz, ölüm insan varoluşunun sonu değil; ancak 'bir başka mûsikîye geçiş'tir. Şair ölümü:

"Yaprak nasıl düşerse akıp kaybolan suya,
Rûh öyle yollanır uyanılmaz bir uykuya" (KGK: 49)

Mısralarıyla dramatize eder. Ölümün uyanılmaz bir uyku olması izleği:

‘Düşünce’ şiirinde:

“Dalsın yakında gözlerim artık son uykuma!” (KGK: 50)

‘Geçiş’ şiirinde:

“Hiç şaşmıyan saat gibi işler durur kader,
Birgün saat çalar... Çok uzaktan gelir haber...
Artık güneş görünmez olur, gök bulutludur,
Râhatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur.” (KGK: 60)

Mısralarında takip edilebilir. Böylece, İnsanın tüm duygu-düşünce evreninin bedenle birlikte çürüyüşünün karşısına ‘sonsuz uyku’ imgelemini koyan şair, ölümü rasyonal çerçeveden çıkarır ve yok oluş trajedisini romantik bir söylemle geçersiz kılar.

Konu ettiğimiz gibi, Yahya Kemal’in kimi şiirlerinde ‘ölüm, ‘güneşsiz’, ‘donuk’, ‘sükûnet içinde’ bir ortamdaki ‘durgun’ bir hâl olarak ele alınır. ‘Rindlerin Akşamı’ adlı şiirde “arkasında güneş doğmıyan büyük kapıdan geç[en]” ruh; ‘O Taraf’ şiirinde zamansız fizik ötesi bir düzlemde betimlenir. Yahya Kemal’in bir rüya içinden “naklettiği” ölüm sonrası yaşantısı, “beşer”in “âhiret”teki durumudur.

“ (...)
Geçtikçe bembeyaz gezinenler üçer beşer;
Bildim ki âhiret denilen yerdedir beşer.

Baktım hüzünle her birinin benzi sapsarı.
Sezdim ki gövdesizdi, hayâliydi boyları.

Bir başka semte doğru dönerken bu gezmeden
Bir tas ziyâ alıp içiyorlar o çeşmeden;

Allâh'a şükredip duruyorlar ve kol kola,
Sessiz, yavaş yavaş dalıyorlardı bir yola.
(...)" (KGK: 63)

Bu şiir, şairin ölüm hâline atıfta bulunan diğer şiirlerinden, insan ruhlarının öte âlemde bir yapıp-etme hâlinde, eylemlik içinde tasvir etmesi ile ayrılmaktadır; ancak bu şiirde de mekân gerçekte yoktur, fizik-ötesi mekân, saatin durmuş olması ile vurgulanır. Zira mekânın olduğu yerde hiç değilse kozmik bir zamandan söz etmek gerekirdi. Şiirde âhirette hayâlden boyları ve soluk benizleriyle kolkola gezinen insan ruhları her tarafından ziya akan bir çeşmeden içer ve bir semtten diğerine sessiz, yavaş yavaş yürürler. Şiirde eylemliliğe rağmen, ölüm; ziyanın varlığına rağmen donukluk ve güneşsizlik söz konusudur. Bu dolayımda şiir, "hem…hem" ya da "ne…ne" bağlacının ortasında yazılmış gibidir. 'Âhiret' ve 'Allah'a şükür' vurgusuna rağmen, şiirde İslâmi bir âhiret-Cennet tasavvuru olduğunu söylemek mümkün değildir. Şiirdeki ölüm sonrası imgelemini, kullanılan terminoloji bakımından İslâmiyet'ten yararlanan; ancak kişisel tasarruflarla özgün hâle getirilmiş bir ölüm tasavvuru olarak görmek gerekir. Zira İslâmî inanca göre Cennet *Kura-ı Kerim*'de 'Vakıa Sûresi (56)'nde ve farklı sûre ve âyetlerde de dillendirildiği gibi, apaydınlık, hareketli bir ortam içerisinden yaşamsallığı dünyada olduğundan çok daha saf ve mükemmel biçimde barındıran düzlemdir.

Yahya Kemal'in ölümü bireysel-psikolojik duygulanımlar çerçevesinde ele aldığı şiirlerinde ölümün hayattan kesin ve dönülmez ayrılış olması izleğiyle işlendiği görülmektedir. Bu bakımdan şair ölümün kendisine değil vatanın hülâsası olarak gördüğü İstanbul'dan ayrılışa üzülür. Örneğin 'Eylül Sonu' nda ömür, İstanbul'un tek semtini sevmek için bile kısa; yaşam kanılamayan bir içki, vatan sıla; ölümse gurbetin adıdır:

"İçtik bu nâdir içkiyi yıllarca kanmadık...
Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık!

Ölmek kaderde var, bize ürküntü vermiyor;
Lâkin vatandan ayrılışın ıztırâbı zor.

Hiç dönmemek ölüm gecesinden bu sâhile,
Bitmez bir özleyiştir, ölümden beter bile.” (KGK: 33)

‘Gezinti’ adlı şiiri ise Yahya Kemal’in yaşama üslûbunu yansıtan ve ölüm temasına son mısrası ile ağır bir çapa gibi atılmış, çok katmanlı okumaya açık bir şiirdir:

“Kandilli’den Çubuklu’ya çıktık gezintiye;
Yalnız kürek sadâsı gelen bir kayıktayız.
Bizler mi vakti hoşça geçirmekteyiz bugün?
Şüphem budur: Vakit mi geçirmektedir bizi?
Zihnim neden kapıldı bu sonsuz düşünceye?

Bir yanda boşluğunda hudûd olmıyan semâ;
Bir yanda dâimâ uzayıp bitmiyen zaman.
İnsan tezâd içinde fikirler mırıldanır.
Ba’zan çöküntüler, kırışıklardan ürkeriz,
Ba’zan da neş’esizce: “Vakit geçmiyor” deriz.

Silkin ve sâkin ol! dedim, âvâre gönlüme,
Artık kederli hisleri bir bir içinden at!
Eylül ferahlığında giderken Çubuklu’ya,
Geçmiş, geçen veyâ gelecek vakti duymadan,
Aheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın!” (KGK: 58)

Şiir ruhî çalkıntılar ile dış dünyanın sakinliğini karşıtlık içerisinde ele alır. Sakin ve ay ışığı ile aydınlanmış berrak gece, durgun suyun üzerinde yansıyan mehtap, hayatın sakin ve huzurlu bir evresini dramatize etmektedir.

Yahya Kemal’in şiirlerinde bu biçimde tasvir edilen, yıldızlı, sakin, ışıklı gece

imgelemi, hayatın dingin ve huzurlu bir çağı olarak yaşlılığı; ya da hayatın yumuşak biçimde aktığı, gönlün aşk ile dolduğu kaygısız gençlik günlerini ifade eder. Gençlik günleri, bahar ve aşk –"yıldızlar o yanda, biz bu yanda" (KGK: 81)- yıldızlı göğün altında yaşanır. Bu gece fecr ile; diğer deyişle "ruhun diğer bir küreye" geçişi ile noktalanır.

Şiirde 'Mehtabın uyanması' yüzey yapıda, aceleyle çekilen kürek darbeleriyle durgun suyun üzerine yansıyan ışıklı ve sakin gece izdüşümünün bozulmasını ifade etmekte, bu imgelemin Yahya Kemal'in şiirlerinde 'hayatın son sakin ve huzurlu çağı'/ 'her şeyin yerli yerinde olduğu zevkli gençlik günleri'ne karşılık geldiği göz önüne alındığında ise 'mehtabın uyanması' felsefenin ve metafiziğin kıyıcı sorularıyla bu huzur ve dinginliğin örselenişini imlemektedir. Bu anlamda şair mehtabın uyanmasını, ontolojik sorgulamalarla huzurunun bozulmasını istemez.

Diğer bir anlam katmanında ise 'mehtabın uyanması', durgun suyun bozulup ay ışığının suya yansıyan aksinin kaybolması imgelemi, bir 'hayal âlemi' olan 'hayat perdesi' üzerinde varlık bulmuş insan yaşamının, ömrün sonlanışıdır. Hayal perdesi bozulur, 'ışıklı gece imgelemini – huzurla akıp giden ömrü- uyandıran mehtap ortadan kalkarsa ömür de sonlanır. Bu anlam katmanından bakışla; Yahya Kemal, ömrün bu hayâl perdesi üzerinde süren varlığının kaybolup gitmesini, ölümün gelip çatmasını istemez.

Ayrıca, bu şiirin son mısrasını bir 'leit motif' olarak okumak gereklidir. Zirâ *Kendi Gök Kubbemiz* kitabında yer alan 'Gezinti' adlı bu şiirin son mısrası; *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta yer alan 'Çubuklu Gazeli'nin ilk mısrasıdır. 'Çubuklu Gazeli' ise 'Gezinti' şiirinde tespit ettiğimiz anlam katmanlarına gönderim içermektedir: Önce şiiri verip sonra yüzeysel ve derin yapıdaki anlam çerçevesiyle şiiri kısaca yorumlayalım:

"Aheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın
Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın

Âgûş-ı nev-bahârda hâbîdedir cihan
Sürsün sabâh-ı haşre kadar hâb uyanmasın

Dursun bu mûsikî-i semâvî içinde sâz
Leyl-i tarabda bir dahi mızrâb uyanmasın

Ey gül sükûta varmağı emreyle bülbüle
Gülşende mest-i zevk olan ahbâb uyanmasın

Değmez Kemâl uyanmağa ikmâl-i ömr içün
Varsın bu uykudan dil-i bîtâb uyanmasın" (EŞR: 33)

Şair hayâl alemine dalmış su üzerinde varlık kazanan mehtabın, vuruş darbeleriyle örselenmesini; hayal âlemi olan hayatta yaşanan ışıklı gecenin, kaygısız, âsude gençlik çağının türlü endişe ve sorgulamalarla ya da ölüm gerçeğiyle zevâle ermesini istemez. Cihan daima -Yahya Kemal'de gençlik evresinin simgesi olan- baharın kucağında uyusun, "sabâh-ı haşre" –Yahya Kemal'de ruhun öte âleme geçişini, ölümü simgeleyen fecr vaktine- kadar uyanmasın. Saz resmedilen zevk ve eğlence gecesindeki semâvî mûsikîyi terennüm ederken dursun, başka bir mûsikî'ye geçmesin ki Yahya Kemal'de- 'Sonbahar' şiirinde olduğu gibi- "başka mûsikîye geçiş" (KGK: 49) 'ölmek'tir. Rint neşvesiyle kaleme alınan son iki beyitin ilkinde ise şair, güle kavuşma arzusuyla ölerek ikilikten kurtulmak, mâşuğuyla bir olmak için feryâd eden bülbül sussun, ölüm gelip çatmasın; gül bahçesinde aşk ve şevkle mest yaşayıp giden dostlar -benlik davasını zaten zevkle mest olarak, ölmeden önce üzerlerinden atmış rintler- ölmek eylemiyle, yok olmak bilinciyle kendilerine gelip de ikilik duygusunu tatmasın, uyanmasın, der. Son beyitte Yahya Kemal, daima özendiği insan tipi olan, hayatın hiçliğini aşk, şevk ve zevkle mest olup unutup giden rindin hâline bürünür: Hayatta eksiklikleri tamamlama çabasıyla felsefî, ruhî, maddî sorgulamalara ve cedelleşmelere girişmeye –zaten temelde bir hayâl âlemi olan hayat düzleminde sürülen ömürde huzuru kaçırmaya- mestlik uykusundan uyanmağa hiç değmez.

Böylece Yahya Kemal, konuyu bireysel-psikolojik çerçevede ele aldığı şiirlerinde ölümü şahsî bir yolculuk olarak görür, bâzen hayata dönük biçimde 'ayrılış'ın ruhî etkileriyle; bâzen ruhun yolculuğuna odaklanarak, bâzen de öte dünyadaki hâle yönelik tasavvurlarla işler.

1.2.4.2. Ölümü Şehitlik ve Ulvî Değerler Çerçevesinde Alımlayış:

Yahya Kemal'in ölümü şehitlik ve ulvî değerler çerçevesinde alımlayışında, bireysel-psikolojik algıya göre belirgin farklar vardır. Birincisi, ölüm dönülmez bir diyar, kesin bir ayrılık değildir; metafizik bağlamda şehitlerin, Türk-kültür ve yaşantısının örülmesinde katkı sahibi ulvî kişiliklerin ve cedlerin ruhlarının, yaşayanların arasına belli bir amaçla, kutsal değerlerin savunusu uğruna dönmesi ve o savunuda yer almaları söz konusudur. Bâzen ise ölüler ve yaşayanlar baştan beri hiç ayrılmamışlardır; aynı mânevî halka içerisinde bir arada bulunurlar. Bu şiirlerde hem İslâm dininden kaynaklanan dünyaya ve varlığa bakış tarzı söz konusudur; hem de Türk kültür ve yaşantısında şehitlere, mübârek zatlara ve din büyüklerine ait kabirlerin mahalle içlerindeki kabristanlarda, bâzen cami avlularında ya da türbelerde oluşu; toplumun sosyal bünyesinde mânevî etkilerinin sürmesi üzerinden ölüm ve hayat iç içe, birbirini tamamlayan varoluş biçimleri olarak ele alınır. Yahya Kemal'in ölümü bu yönleriyle ele alışında millî duyarlık algısı ve vatan kavramını yorumlayış biçimi etkilidir. Bu bağlamda "vatanı yekpare" (Aİ: 56) bir bütün olarak gören Yahya Kemal'in bu "yekpare"liği, yalnız güncel zaman ve vatan sınırları üzerinden kavramadığı; Türk kültür ve medeniyetine çağlar içinde katkı sunmuş cedler, fetihler, sanatsal ve sosyal kazanımlar, olay ve olgularla zaman ve mekânı geriye doğru kesiksiz genişleyen bir tarzda ele aldığı görülür. Bu bağlamda şair bir konuşmasında:

"Ben Malazgirt'ten beri bütün ölenlerle beraber yaşıyorum. Bence biz on sekiz milyonluk bir millet değiliz. Malazgirt'ten beri bu vatan için ve bu vatanda ölenler,

hakikatte biz yaşayanlarla birlikte yaşamaktadır. Bizi, bizim milliyetimizi, bizim yalnız kendimize benzeyen varlığımızı, velhasıl dünkü, bugünkü Türkiye Türklüğünü vücuda getirenler onlardır. Demek ki biz on sekiz milyon değil, birkaç yüz milyonluk bir milletiz ve işte milliyetçilik bu demektir." (Banarlı, 2012: 216) Der. Vatan "Barrés[in fikrinden ilhâmla] 'ölülerin yattığı toprak' " (Tanpınar, 2007: 45); bu toprak ise "milletin ve millî değerlerin oluşum ve yaşama mekânı olan vatan" (Çetin: 17)'dır. Yahya Kemal bir yazısında:

"[İstanbul'un fethinden] sonra, sahabi Hâlid'in kabri etrafına ilk şehitler gömüldüler. Ak Şemseddin'le fetih askerlerinin, muhasara günlerinde gözlerine görünen sahabi Hâlid, bir timsal iken toprakta bir makam oldu, o makam bir şehitlik oldu, o şehitlik bir ölüm şehri oldu. O ölüm şehri Avrupa toprağında, İslâm cennetinin yeşil ve ruhanî bir bahçesi oldu. Fetihten beri, yumuşak bir Türk söyleyişiyle "Eyüb" dediğimiz bu cennet bahçesine, en büyük sadrazamlardan en fakir müminlere kadar kafile kafile ruhlar girdiler.

Bütün o kabirlerin aralarından geçtiğim bir gün, sahabi Hâlid'in yanında fetih askerlerinden birinin, burma kavuklu taşma vecitle uzun uzun baktım; tiryaki bir ocak ihtiyarının vücudunu haber veren o metin taş, ölümün ortasında kavuğu yıkmış, hâlâ fetih rüyasını görüyor gibi dalgın duruyordu." (Aİ: 110) Der. Yahya Kemal'in ölümü şehitlik ve ulvî değerler çerçevesinde ele aldığı şiirlerinde, İslâmiyet'in Türkler'in fetihleri yoluyla yayılması, vatan sınırlarının genişlemesi söz konusu olduğunda, "ölümün bile Türk olduğu" (MM: 258) vatan toprağında yatan, "kavuğu yıkmış, hâlâ fetih rüyasını gör[en]" asker uykusundan kalkar ve yaşayanlarla birlikte yeni fetihler yolunda çarpışır. Yahya Kemal'in bu şiirlerinde öte dünyaya ilişkin sahneler canlı, kimi zaman şehitlerin ya da kimi özellikleriyle millî-ulvî yönler uyandıran kişilerin coşkuyla karşılanışını resmeden imgelemlerle işlenir.

Şair, millî mücâdele dairesinde, kederli mütâreke yıllarında yazdığı bir yazısında:

“Bu son on senenin muhârebelerinde vatanı müdâfaa için şehid düşenler iki türlü bahtiyardırlar: Bir taraftan bir müslümana göre ölümlerin hem en mübareği hem de en kolayı olan ölümle öldüler. Diğer taraftan da bizim gibi kalan bedbahtların her gün, her saat, her adımda gördüklerimizi görmemek için gözlerini müebbeden yumdular. Yalnız dînî bir görüşle değil aklî bir görüşle de diyebiliriz ki o bahtiyar şehidler cennette, biz kalanlar bugün cehennemde yaşıyoruz.” (Eğ. D: 58) Der. Şehitlerin cennette oluşu vurgusu o dönemin acı sosyal-siyâsi atmosferini tezat sanatı çerçevesinde belirginleştiren dilsel bir öğe, anlatım aracı olmakla birlikte şüphesiz yazımızın devamında değineceğimiz gibi İslâm dininin kutsal kitabı *Kur’an-ı Kerim*’de şehitler için verilen müjdeye dayanmaktaydı.

Yahya Kemal’in, “Mustafa Kemal'in Samsun'a çıkışından iki ay önce 20 Mart 1919'da yayımlanmış ve ülkenin işgalden kurtarılmasında ordumuza büyük bir moral desteği vermiş” (Çetin, 2013a: 92) olan ‘Akıncı’ adlı şiir, Türkler’in, 13. yy’dan itibaren itibaren-17. yy’da Avusturya Devleti tarafından çıkarılmalarına kadar- yerleştikleri (Çetin, 2013a: 93) Tuna boylarına, orta Avrupa’ya doğru yürüyüşünü, fetih atmosferi hâlinde canlandırır. Şiirde karşılarındaki “dev gibi ordu”ya nazaran sayıca az; fakat kahraman “bin atlı”, Tuna’dan geçer. “Şimşek gibi” atıldıkları bir hücum sırasında şehit düşen askerlerin anlatımı, sefer ve savaş sahnelerinden ölüm anına ve ölüm ötesindeki Cennet’e uzanmaktadır:

> “Birgün dolu dizgin boşanan atlarımızla
> Yerden yedi kat arşa kanatlandık o hızla...
>
> Cennette bugün gülleri açmış görürüz de
> Hâlâ o kızıl hâtıra titrer gözümüzde!
>
> Bin atlı, akınlarda çocuklar gibi şendik,
> Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik! (KGK.13)”

Şiirin, fetihte şehit düşen ve Cennet'te savaşı ve ölüm anını anımsayan askerlerin dilinden yazılması, hem şehitliğin yok oluş değil; öte âlemde sonsuz yaşama ve Cennet'e kavuşma olduğu; ölenlerin yaşayanlara, yanlarındaymış gibi hitâp ederek başlarından geçeni anlatmaları ise şehitlerin aslında ölü olmadıkları biçimindeki İslâmî kabûle atıftır. Bu dinî bilgi, *Kur'an-ı Kerim*'de Bakara (2/154): "Allah yolunda öldürülenlere sakın 'ölüler' demeyin. Çünkü onlar diridir, fakat siz farkında değilsiniz" biçimindeki âyetten temellenmektedir.

Şairin, Kanunî Sultan Süleyman'ın Macaristan 'a gerçekleştirdiği ve Haçlı ordusunu 29 Ağustos 1526'da Macar Ovası'nda iki saat içinde yenerek Macaristan Devleti'ne son verdiği (Çetin, 2013a: 312); Osmanlı Devleti'nin ve dolayısıyla İslâmiyet'in hâkimiyet ve etki sahasını batıya doğru bir adım daha genişleten Mohaç Meydan Muharebesi'ni konu aldığı 'Mohaç Türküsü' adlı şiiri de tıpkı 'Akıncı' adlı şiirde olduğu gibi şehitlerin dilinden yazılmıştır. Fethin gerçekleştiği Mohaç meydanında şehit düşen askerler ölümlerini, gül yüzlü bir âfete benzettikleri zaferin koynuna girerek karşılar ve göğün perde perde açılışı içinde Cennet'e tıpkı savaş meydanında oldukları gibi at sırtında yarışarak giderler; bu yolda onlar meleklerle iç içedir. Şiirde Cennet, "ebedî cedlerin" ve şehitlerin buluştuğu bir bahçesi olarak tasvir edilir:

"Geçtik hepimiz dört nala cennet kapısından;
Gördük ebedî cedleri bir anda yakından!

Bir bahçedeyiz şimdi şehitlerle berâber;
Bizler gibi ölmüş o yiğitlerle berâber.

Lâkin kalacak doğduğumuz toprağa bizden
Şimşek gibi bir hâtıra nal seslerimizden!" (KGK: 14)

Yahya Kemal, 'Kitâbe' adlı şiirinde de benzer bir öte dünya tasavvuru oluşturur. Şiir, Mareşal Fevzi Çakmak'ın 1939'da vefat eden kızı Muazzez Çakmak için babasının

İstiklâl Harbi'nin kazanılmasında büyük role sahip, Türk ordusunun kahraman komutanlarından biri oluşuna gönderimde bulunularak, "Engin büyüklük örneği Türk oğlunun kızı!" hitabıyla başlar.

"Lâkin ölüm göründü güzel bir cihan gibi.
Rûhun, babandan onlara bir armağan gibi,
Cennetdedir, yanında ilahi şehidlerin;
Son harbi kanlarıyla kazanmış yiğitlerin." (BŞ: 50)

Mısralarında, genç yaşta ölen Muazzez Çakmak için ölüm "güzel bir cihan gibi" görünmüş ve İstiklâl Harbi'ni şehitlikle kazananların yanına, Cennet'e, babasından bir armağan gibi gitmiştir. Bu şiirde de 'Akıncı' ve 'Mohaç Türküsü' nde olduğu gibi öte dünya tasavvuru ulvî değerler üzerinden kurulur ve şehitlerin Cennet'te oldukları bir menzile varır.

Yahya Kemal, bazı şiirlerinde ise, İstanbul'un Türk-İslâm medeniyeti çerçevesinde şekillenmiş mimari dokusundan, şehrin bu medeniyete özel serimlenişinden ilhâm alır ve İslâmî mânevî değerlerle yoğurulmuş sosyal doku içerisinde ölüler ve yaşayanları mânen aynı dünyayı paylaşan komşular; vatanın sakinleri gibi resmeder. 'Koca Mustâpaşa' adlı şiirinde, Koca Mustafa Paşa Camisi'ne inen nur ile yalnız Cami yöresindeki kabir halkı değil; yaşayanlar da huzur bulur. Camiye giden yolda ölümü her an anımsatan bir mahalle dokusu, "sarmaşıklar, yazılar, taşlar, ağaçlar" hâlinde "göze çarpar". Yahya Kemal, "Kocamustafapaşa'da mensup olduğu Sünbülefendi tekkesi haziresine gömülmüş" olan ve "sülüs ve nesih yazı tarzında –günümüzde dahi Türk ve Arap ülkelerindeki hattatların bağlı kaldığı kendine has bir üslûb geliştiren" (Çetin, 2013a: 282-283) Hâfız Osman (1642-1698)'ı da anar ve onu âdeta güncel zaman içinde hâlâ Türk-İslâm sanatına yön veren ve dünyada da bu sahada öncülük eden kimliğiyle yaşıyor olduğunu vurgulayarak karanlığa gömülmemiş bir hâlde, "nura sarılmış yatar"ken betimler. Kocamustafapaşa Camisi'nin avlusunda Halvetiye tarikatının bir

şubesi olan Sünbüliye tarikatının şeyhi olan Türk mutasavvıfı Sünbül Sinan (1452-1529)'ın da türbesi bulunmaktadır. Sünbül Sinan Efendi, "Kocamustafapaşa'daki dergâhta 33 yıl süreyle yüzlerce talebe yetiştir[miş]; Ayasofya ve Fatih camilerinde verdiği ders ve vaazlarıyla hasta kalplere şifa dağıtıp Ehl-i sünnet itikadının yayılmasını sağlamış."'tır (Çetin, 2013a: 284-285). Şiire, ilâhîleri hâlâ halk arasında okunan, türbesi ziyaret edilen, feyz alınan ulvî bir kişilik olan yansıyan Sünbül Sinan da yine Hâfız Osman gibi mânen yaşamakta, sır dolu ilâhî geceyi aşkla yanan ruhuyla aydınlatmaktadır.

Bu görsel kompozisyon içinde, seyredenler, "Allah'a yakın dünyâyı" görür ve mânevî atmosfer içinde şifa bulurlar. Yahya Kemal bu ortamı "cedlerle berâber yaşanan" bir ortam olarak:

"Gece, şi'riyle sararken Koca Mustâpaşa'yı
Seyredenler görür Allâh'a yakın dünyâyı.
(...)
Gece, her yerdeki efsunlu sükûnundan iyi,
Avutur gamlıyı, teskin eder endişeliyi;
Ne ledünnî gecedir! Tâ ağaran vakte kadar,
Bir mücevher gibi Sünbül Sinan'ın rûhu yanar.
Ne saâdet! Bu taraflarda, her ülfetten uzak,
Vatanın fâtihi cedlerle berâber yaşamak!..." (KGK: 28)

Mısralarıyla nazmetmiştir.

'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' adlı şiirde, "şairin ruh dünyası, duygulanımları çerçevesinde gelişen izlenimleri" şiirin bütününe hâkimdir ve böylece cami motifi şairin "dil içinde kurduğu psikolojik gerçekli[ğe]" (Özgürel, 2018: 189) açılır. Beyatlı, Türk-İslâm mimarîsine özgü bu motif üzerinden; bir bayram sabahı, yaşayanlarla cedlerin ruhlarını bir arada resmeder.

Bu buluşma Türk-İslâm mimarîsinin en seçkin örneklerinden biri olan, Kânûnî Sultan Süleymân tarafından İstanbul'da Mimâr Sinan'a inşâ ettirilen, Süleymâniye Camisi'nde gerçekleşir. Yahya Kemal bir yazısında Süleymaniye Camisi için: "Genişleye

genişleye, yüksele yüksele gitmiş uzun bir istilâ tarihinin gene kemâl devrinde, bu sanat mucizesinin zuhur edişi insanı ne kadar düşündürür." Der ve camiyi üstün incelmiş bir sanat âbidesi olarak anlatır (Aİ: 45).

Yahya Kemal, Nihat Sami Banarlı'nın 1957 yılında, 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' şiirinin *Hürriyet* gazetesinde her hafta bölümler hâlinde yayınlanması sırasında gerçekleştirdiğini söylediği ve aktardığı bir konuşmasında:

"Süleymaniye'de Bayram Sabahı, dinî olmaktan ziyade millî bir manzumedir. Telif ederek söylemek lâzım gelirse esasen Müslümanlıktan beri Türk milliyeti, İslâm akaidiyle, İslâm imanıyle yoğrulmuş, onunla hâl-hamur olmuş, yeni ve ulvî bir terkiptir. Müslüman Türk halkının milliyetini, yani bu vatana gaza maksadıyla gelmiş, bu maksatla asırlarca şehit olmuş, vatanda minareler yükseltmiş, gök kubbeye ezan sesleri salmış bir milletin milliyetini İslâmiyet'ten ayrı olarak düşünmeye imkân yoktur.

Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Müslüman Türklerin senede iki defa kendi öz mimarîleri içinde birleşmelerini terennüm eder. Şiirde bahsedilen Türkler, ayakları toprağa basan, yaşayan adamlar mıdır? Evet, lâkin yalnız onlar değildir. Onlardan evvel yaşayıp şimdi ölmüş ve ruh orduları hâline gelmişler de bu Türk camiasına dahildir. Şu hâlde hem ölenler hem yaşayanlar, senede iki defa bir mâbedde toplanıyorlar.

Süleymaniye'de Bayram Sabahı, işte Malazgirt Meydan Muharebesinden bugüne kadar Türkiye toprağında yaşamış ve yaşayan bütün Türklerin bu toplanışı ve topluluğudur. Ben Paris'ten vatana avdet ettiğim 1912 senesinden beri gerek şiirde gerek nesirde, gerek derslerimde ve sohbetlerimde 45 seneden beri muttasıl bu müddeayı, bu millî itikadı tekrar ettim. Malazgirt'ten sonra Türkiye toprağında yalnız kendine benzeyen bir Türklük vardır.

Bu Türklük, kendi ırkından, bağlı olduğu dinden, yaptığı tarihten, yarattığı güzel sanatlardan, şiirden, musikîden, mimarîden, hasılı yalnız bu yeni vatandaki yaşayışından,

duyuşundan, kendi kader ve kazasından terekküp etmiş bir kütledir." Der (Banarlı, 2012: 62- 64; 222-223).

Böylece sabah namazı vaktinde camii kubbesi altında Türkler-"tozlu zaman perdesi" aradan kalkarak- hem yaşayanlar hem de ruh orduları hâlinde, bir araya gelir:

"Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.
Bir geliş var!.. Ne mubârek, ne garîb âlem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...
Her ufuktan bu geliş eski seferlerdendir;
O seferlerle açılmış nice yerlerdendir.
Bu sükûnette karıştıkça karanlıkla ışık,
Yürüyor, durmadan, insan ve hayâlet karışık;
Kimi gökten, kimi yerden üşüşüp her kapıya,
Giriyor, birbiri ardınca, İlâhî yapıya.
Tanrı'nın mâbedi her bir tarafından doluyor,
Bu saatlerde Süleymâniye târîh oluyor." (KGK: 3)

Diyen Yahya Kemal, "Süleymaniye Camisi'nin kubbesi altında geçmişi ve günceli; yaşayanları ve ata ruhlarını birlikte duyumsar ve fetihler içerisinden îmanla doğan bir medeniyeti 'Kendi Gök Kubbemiz' olarak tanımlar. Süleymaniye Camisi, "Ordu milletlerin en çok döğüşen, en sarpı" olan Türk milleti tarafından "sevdiği Allah'ına adanmış" bir yapıdır; "hendeseden bir âbide" olmaktan öte; ulvî bir hayâl ile, "son dinin en güzel mâbedi" olması gayesi ile kurulmuş bir yapı olarak, bu buluşmanın ev sahipliğini yapar.

Yahya Kemal'in "vatanın hülâsası" olarak gördüğü İstanbul'un "kutsî" bir tepesindeki bu mâbet, âdeta vatanı, zamanlar ve mekânlar ötesi bir bakışla çağlar içinden seyretmektedir. Bu itibarla o "ruh orduları"nın "ezelî rahmete" geçtiği, "gökyüzüne açılmış uhrevî bir kapı"dır (KGK: 4). Ataların ruhları ve yaşayanların bir araya geldiği

bu ortamda şair, Itrî'nin 'Tekbîr' inin hep bir ağızdan okunuşundan doğan tınıyı, "yükselen bir nakaratın büyüyen velvelesi"ni, Türklerin tarih içinde gerçekleştirdiği ve İslâm dinînin dalga dalga yayılmasını sağlayan fetihlerle, fetih meydânının sesleriyle özdeşleştirir ve:

"Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,
Senelerden beri rü'yâda görüp özlediğim
Cedlerin mağfiret 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!.."

Mısraları ile kâğıda döker. Yahya Kemal, İslâmî duyuş dairesinde, Allah'ın varlığında fenâ bulmak sûretiyle duyumsanan vahdet idrâkîni; millî plandan görür ve şiirde bu bilinç düzeyine, vatanın varlığında fenâ bulup onun birliğine karışarak ulaşır. Vatanın bütünselliğini cami kubbesi altında, yaşayanlarla ruhların bir araya gelişi vurgusuyla:

"Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine,
Çok şükür Tanrı'ya, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşıyanlarla berâber bulunan ervâhı.
Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı." (KGK: 6)

Biçiminde nazmeder.

Şairin 'Selimnâme' adlı 1917 yılında yazmaya başlayıp 1956'da yayımladığı, tamamlanması kırk yıl sürmüş olan manzumesinde de ataların ruhlarının Yavuz Sultan Selim önderliğinde gerçekleşen fetihler için yaşayanların arasına dönmeleri ve fetih askerleriyle aynı safta mücâdele etmeleri söz konusu olur. "1514'ten 1517'ye kadar doğuya ve cenûba açılmış iki büyük Türk seferinin safhalarını, kendi asrının Klasik şiir

Türkçesiyle terennüm eden bir Yavuz Sultan Selim Destanı" (Banarlı, 1997: 73) olan ve terkîb-i bent hâlinde, ayrı ayrı başlıklandırılmış ve tarihlendirilmiş yedi ayrı bölümden oluşan manzumenin 'Başlayış-1514' adlı ilk bendi Yavuz Sultan Selim'in Çaldıran Seferi'ne başlayışını konu alır ve bu seferin kutsallığını vurgular, İsrâfil sûru ile seferi müjdeler, Cebrâil "ravza-i Nebevî" ye, Hz. Muhammed (SAV)'in temiz kabrine, gidip gelerek haberler getirir. Böylece yeryüzünü fermânına tâbi kılmak için Sultan Selim gibi aslan bir er geldiği belli olur; fetih kuşu sancakların üzerinde seher rüzgârı gibi uçar ve Hakan balta ve kılıç mahşeri içinde önce "cezâ-yı saltanat-ı sürh-ser" için, kızılbaş saltanatının cezasını vermek için İran'a doğru yola koyulur (EŞR: 4). Yahya Kemal'in Selimnâme'ye bu başlangıcı, ruh ordularını sefere çıkan müslüman Osmanlı ordusunun yanında resmetmesinin nedenlerini, iki yönüyle temellendirir. Birincisi bu sefer, Osmanlı Devleti'nin geniş bir coğrafyaya yayılıp büyük bir dünya devleti oluşu, vatan sınırlarının genişlemesi ve Türk hâkimiyetinin üstün kılınması bakımından kutsaldır. "Bu sefer ve onu tâkip eden Sûriye, Mısır, Hicaz hâkimiyetleri, Türk milletinin bir vatan ve îman bütünlüğüne erişerek, mensub olduğu medeniyetin her bakımdan liderliğine ulaşmasını sağlamıştır. Bu zafer, İslâmî Türk tarihine imtidâd, Türk hâkimiyetine îtimad kazandırmıştır." (Banarlı, 1997: 79) İkincisi, Tebriz'de Oniki İmam Şiîliğini resmi mezhep olarak ilân edip sikke kestirerek Safevî Devleti'ni resmen kuran Safevî tarikatı lideri Şeyh İsmail (Şah İsmail)'in "hakîki sofîliğin asla câiz görmeyeceği bir dünya saltanatı ihtirâsına kapıl[ması ve] İran halkını saran şîîliği benimsediği için de Osmanlı sünnîliğini, sinsi bir îman mücâdelesiyle ezmek iste[mesi]"dir. Yahya Kemal, "sürh-ser/kızılbaş" tâbirini, "İslâmlığa hile karıştıran Safevî kızılbaşlarını" kastederek, Safevî kızılbaşlarını "dinde ve ahlâkta sapıtmış" sünnî Osmanlı Devleti'nin de varlığına kastetmiş bir oluşum olarak sunar. "Zamanla bir mezhep hâline giren" bu kızılbaşlık dinde bozulmaya neden olduğu için Türk-İslâm orduları bu fetih yolculuğuna çıkmaktadırlar (Banarlı, 1997: 80).

"Birinci bent, Yavuz'un tarih sahnesine çıkıp Çaldıran Seferi'ne başlayışını; ikinci bent, Tebriz'e doğru sefere gidişini; üçüncüsü Çaldıran meydan savaşını, dördüncü bent, Maraş ve Kayseri'nin fethiyle bu mühim zaferden sonra, yurdu bir bayrak altında ve bir iman yolunda toplayışını; beşincisi Merci Dâbık meydan muharebesini, altıncı bent, Ridaniye savaşını ve Mısır'ın fethini, yedinci bent de bütün bu savaşların muzaffer kahramanı Yavuz Sultan Selim'in son seferini, yani ahiret ülkesine rıhletini, öbür dünyaya göç edişini terennüm ve hikâye eder." (Banarlı, 1997: 73-74)

Bendin:

"Eflâkden o dem ki peyâm-ı kader gelür
Gûş-i cihâna velvele-i bâl ü per gelür"

Biçimindeki ilk mısrasında geçen, kaderin göklerden gelen haberiyle cihanın kulağına gelen kanat sesleri hem "Cibrîl"in Hz. Muhammet (SAV)'in yanına gidip gelişlerine; hem de "sîmurg-i fetih"in alemleri üstünde uçuşuna gönderimdir. Ancak 'Başlayış' adlı şiirin devamının 'Sefer' adlı şiir olduğu göz önüne alındığında kanat seslerinin aynı zamanda cedlerin ruhlarına atıfta bulunduğu kabul edilmelidir. Zirâ manzûmenin ikinci bendi olan 'Sefer' de, "doğuyu ve batıyı tahtına boyun eğdirerek İlâhı'na bir devlet armağan etmek için yola çıkan Sultan Selim'in ordusuna ruhlar da katılır ve bu gâziler ordusu, Sultan Selim'in yavuz bakışlarına râm olur:

"Tebriz'e doğru çıktı sefer şâhrâhına
Ervâh peyrev oldu cihan pâdişâhına

At üzre geçtiğin göricek leşker-i guzât
Râm oldu şîrler gibi yâvuz nigâhına" (EŞR: 5)

Selimnâme'nin 'Rıhlet' adlı, Yavuz Sultan Selim'in 6 bent boyunca dile getirilen fetih seferlerinden sonra, büyük bir cihan padişahı olarak vefatını konu alan bir mersiye

niteliğindeki 7. ve son bendinde ise Yavuz Sultan Selim'in ölümü nazmedilir. Manzûmenin ilk bendinde dile gelen armağanını, büyük Türk-İslâm Devleti kurma ülküsünü başararak Allah'a, birlik dergâhına yücelten padişah;

"Râyâtı gölgesinde fedâ-yı hayât eden
Ervâha pîşdâr olarak girdi cennete" (EŞR: 10)

Mısralarında Sultan'ın ölüm yolculuğu sırasında hazır bulunan, fetihlerde sancakların gölgesi altında şehit düşmüş asker ruhlarının önünde yürüyerek Cennet'e girmektedir.

Böylece Türk-İslâm medeniyeti'nin ruh orduları, vatanın ve dinin istikbâli için bir arada resmedilir; yaşam ve ölüme ait unsurlar ulvî değerler çevresinde bir araya gelirken iki ayrı "küre"nin, varoluşun birbirini tamamlayan iki yarısı olarak belirmesi ve varlığın mânevî planda imtidât ettiği görülmektedir.

1.2.5. Din Olgusunu Alımlayış

Yahya Kemal'in şiirlerinde din ve iman şevki İslâmiyet çerçevesinde ele alınmaktadır. Yahya Kemal'e göre İslâmiyet, Türk kültür ve medeniyet yapısını; Türk toplum modelini büyük ölçüde belirlemiş, Türklerin kavrayışıyla yeni bir üslûp kazanıp millîleşmiştir. Hayatının seyri içinde dine bakışta farklı merhaleler kateden Yahya Kemal'in Üsküp'teki çocukluk yılları muhitinin "uhrevî" havası ve annesinin aşıladığı, millî duyarlılıkla yoğrulmuş iman zevki içerisinde geçer. "İlk sofuluk zevkini annemden almıştım. Ramazan akşamları ölülerimizin ruhuna 'Yasin' okumayı ondan öğrenmiştim." (H: 33) Diyen Yahya Kemal bu hususta:

"(...) benim hem dinî hem millî terbiyem üzerinde şiddetle müessir olan annemdir. Annem çok müslüman bir kadındı. *Muhammediye* okur, bana *Kur'an* öğretirdi. Annem, Yazıcızâde'yi sabah namazlarını kıldıktan sonra okurdu. Beyaz başörtüsü ile elindeki

kitaba eğilişini hâlâ görür gibiyim. *Muhammediye*'nin o mısrâları, bana bizim öz maceramız, evimizin, mahallemizin, Üsküp'ün ve müphem sûrette, bütün milletimizin dünya ve ahiret macerası gibi gelirdi. Daha o yaşta Yazıcızâde Mehmed Efendi'nin Türklükle İslâmlığı yoğuran millî-İslâmî harsını benliğimde hissetmeye başlamıştım. (...) Annem bana, oğlum, dünyada iki insanı sev. Peygamber Efendimizi bir de Sultan Murad Efendimiz'i sev… derdi." (Banarlı, 2012: 31) Biçimindeki duygu, düşünce ve anılarını aktarır. Şairin annesinin andığı Sultan Murad, "Orhan Gazi'den sonra Osmanlı padişahı olan ve 1363 yılında Filibe ve Edirne'yi fetheden I. Murad (1362-1389)'tır. Edirne'yi baş şehir ilân eden Sultan Murad "Edirne'yi başşehir yapmak suretiyle devletin ağırlık merkezini Avrupa kıtasına taşı[mış]" (Demirkent, 1992: 230-243); böylece bu coğrafyanın Müslüman bir Türk vatanı hâline gelmesinde büyük rol üstlenmiştir.

Yahya Kemal, bir başka yazısında çocukluğunda, Üsküp'te: "(...) Müslümân toprağının en harâretli bir çerçevesinde ikâmet ediyordum" Der. Örneğin, Üsküp'ün çok bilinip yöre halkı tarafından rağbet edilen Rifâî Dergâhı'na çocuk yaşta devam eden şair buradaki dua ve zikirlere katılır. Hatta edebî ilgileri bu sıralarda şekillenmeye başlayan şairin aruzla yazdığı ilk kıt'ayı da yine bu dergâhın şeyhi olan "taşranın bu kadar uzak bir şehrinde yetişebileceğine inanılmayacak kadar kibar, terbiyeli ve ince bir adam" (H: 96) olarak andığı Üsküp Rifâî Şeyhi Saâdettin Sırrî er- Rıfâî düzeltir.

Şair hatıralarında, yaşadıkları evi çevreleyen, "mimarisine Fatih devrinin metîn müslümanlığı geçmiş İshâkıye Camii"ni, evin önündeki "meçhul evliyanın mezar taşı"nı, hemen karşıdaki türbeleri, kandil geceleri bu türbelerin mumlarla bezenmesini konu eder ve "Hâsılı çocukluğumun muhîti uhrevî bir âlemdi, Alaca Câmii denilen İshâkiye Câmii'nin minâresinden Partal Hâfız'ın ezanlarını dinlerdim" diye ekler. Çocuk Ahmet Âgâh, Üsküp'te "bir ölü olduğu zaman okunan su salâsı denilen bir çeşit salâtü selâmı ise korkunç ve çirkin" bulur tüm neşesini durdurduğunu ruhuna sıkıntı verdiğini söyler. "Hâsılı, muhît âhiret havasıyle doluydu. Maamâfih, babamla gittiğim bayram

namazlarından başka ibâdet bilmezdim. İlk sofuluğum, onüç yaşımda, annemin ölümüyle başladı. Îsâ Bey Camii'nde annemin ruhuna hemen her akşam Yâsin okumaya başladım. Müslümanlık âlemine o kapıdan girdim, diyebilirim." (H: 33-35) der. Hülâsa şairin bir çocuk olarak yetiştiği bu tarzdaki muhite açık bir algı ile baktığı, onun etkilerini çok yönlü olarak deneyimlediği; psikolojik çerçevede muhiti ile çok yönlü olarak alış-veriş içinde olduğu görülmektedir.

Yahya Kemal'in çocukluğunun, İslâmiyet'in bir yaşam ve iman şevki hâlinde hayata dâhil olduğu "uhrevî bir âlem" olan muhiti, halkının hâli-tavrı, tarihî camileri, evliyaların mezar taşları, mumların yandığı türbeler, okunan salâ ve ezanlarla örülü bu görsel ve işitsel evren, İstanbul'un 'Kocamustâpaşa' ve 'Atik Valde'den İnen Sokakta' adlı şiirlerinin atmosferine yansımıştır. Şair eski İstanbul'un geleneksel dokusunun ve Türk- Müslüman yaşantısının sürdüğü bu semtler için: "Türk ruhu bizden ziyade bu topraklardadır." Der; "mütarekeden sonra gönlünü avutmak için" buralara yaptığı gezilerde "Doğduğu günden beri yalnız kitap sahifelerinde, Frenkçe yeni bir kelime gibi gördüğü vatan mefhumunu İstanbul'un toprağında, tabiata karışmış bir mahiyette görünce sevin[ir]." (Aİ: 121)

Yahya Kemal için 'Kocamustâpaşa' 'Türk İstanbul'un sosyal dokusu ve âdetleriyle yaşadığı diğer birkaç semtle birlikte gözlere bir "vatan tablosu" çizer.

Şair bu duyuşunu: "Bir iklimin manzarası, mimarîsi ve halkı arasında halis ve tam bir ahenk varsa, orada, gözlere bir vatan tablosu görünür. İklimden anlayan gerçek ve hassas bir sanatkâr, İstanbul'un eski semtlerinden herhangi birini, meselâ: Kocamustâpaşa semtini yahut Eyüb'ü yahut Üsküdar'ı yahut da Boğaziçi'nin henüz millî hüviyetini muhafaza eden herhangi bir köyünü seyredince kat'î bir hüküm vererek, der ki: "Bu halk bu iklimde ezelden beri sâkindir ve bu iklime bu mimarîden ve bu halktan başka unsurlar yaraşmaz." (Aİ: 3) Biçiminde dile döker. İstanbul'un Kocamustafapaşa Semti, Yahya Kemal'in çocukluk zamanlarının Üsküp'üne benzeyen edâsı; kültürel,

inançsal, tarihî, fizikî ve sosyal dokusu ile Müslüman yaşantısının şekillendirdiği; ruhanî, uhrevî bir hava içinde nazmedilmiştir.

Şairin bakışında "Tâ fetihden beri mü'min, mütevekkil, yoksul" olan bu semtte "hüznü bir zevk edinenler" yaşar. Türk milletinin İslâm imanı çerçevesinde geliştirdiği hayata bakış tarzına göre dünya yaşamı- *Kur'an-ı Kerim*'de Ankebût (29/64), Hadîd (57/20) ve Kehf (18/45)'te de atıfta bulunulduğu gibi- geçicidir. İslâmî bakış açısını, inanç ve kültür evrenini besleyen diğer kaynaklar da şüphesiz aynı bakış açısını, çeşitli benzetmelikler yoluyla yansıtır. Bu dolayımda, "İnsanlar hayatta iken uykudadırlar" biçimindeki hadis ve *Mesnevi*'de ölümden sonraki gerçek yaşamın yanında dünya hayatının rüya derecesinde kaldığına dair atıflar göz önüne alınabilir: "Aslında bu dünya bir rüyâ gibidir. Ey Hakk yolcusu! Rüyâda görülen hayâlleri gerçek sanıp zanna kapılma (...) bu dünya için Hz. Peygamber Efendimiz; 'Uyuyan kişinin gördüğü bir rüyâdır' diye buyurdu. (...)" (Can, 2005: 272 akt. *Mesnevî* C. III, 1729-1737). Bu inanç dairesinde dünya yaşamı ölümden sonra başlayan, ahiret-Cennet- Cehennem dairesindeki öte âlem için bir imtihan olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla bu dünyada çekilen yoksunluklar eğer sabırla göğüslenir, tevekkül ve şükürle isyan edilmeksizin karşılanırsa, öte dünyadaki sonsuz mutluluk ve bereketin vesilesi olabilir, görüşü söz konusudur. Bu nedenle dünya yaşantısının hüznü zevkle karşılanır. "Hüznün bir zevk edinilmesi" durumu, İslâmî dünya görüşünü besleyen kaynaklar üzerinden takip edildiğinde, örneklediğimiz gibi, "dünya yaşantısının bir 'rüya' olarak algılanması"na açılmaktadır ki şairin:

"Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada.
Kaldım onlarla bütün gün bu güzel rü'yâda."

Biçimindeki mısralarındaki ‘rü’yâ’ vurgusunu bu kültürel arka plandan ârî düşünmemek gerekir. Ayrıca insan, öte âlemde Allah’ın hitabına mazhar olan (A‘râf sûresi, 172. Âyet) ruhsal bir varlık hâlindeyken maddeye bürünmüş, dünyaya, gurbet diyarına gönderilmiştir. Bu ayrılışın hüznünü unutmamak, Rûhî köklerini unutmamak, kulluk bilincini taşımak anlamına gelmekte; isyan ve bıkkınlık değil şükür ve hoşnutluk uyandırmaktadır.

Yahya Kemal ‘Kocamustâpaşa’ şiirinde millî ve mânevî değerleri bir arada içeren bir “iklim”i sinematografik karelerle nazmetmiştir. “Bir iklimin manzarası, mimarîsi ve halkı arasında halis ve tam bir ahenk varsa, orada, gözlere bir vatan tablosu görünür. İklimden anlayan gerçek ve hassas bir sanatkâr, İstanbul’un eski semtlerinden herhangi birini, meselâ: Kocamustâpaşa semtini yahut Eyüb’ü, yahut Üsküdar’ı, yahut da Boğaziçi’nin henüz millî hüviyetini muhafaza eden herhangi bir köyünü seyredince kat’î bir hüküm vererek, der ki: ‘Bu halk bu iklimde ezelden beri sâkindir ve bu iklime bu mimarîden ve bu halktan başka unsurlar yaraşmaz.’” (Aİ: 3) Diyen Yahya Kemal bu görüşünü:

“Serviliklerde sükûn, yolda sükûn, evde sükûn.
Bu taraf sanki bu halkıyle ezelden meskûn.”

Biçiminde şiirine yansıtır. “Rûh esen kuytu mezarlıkların etrâfında” yaşayan halk, Türk-İslâm medeniyeti içinde şekillenen bir yaşam üslûbuna sahiptir; sükûnet, sakinlik, yoklukların tevekkül ve sabırla karşılanışı, fakir ve bakımsız sokak ve hanelerde huzurlu, hafif bir sessizlikle yaşayan aileler, yoksunluklara rağmen Allah’a şükredilmesi gibi özelliklerle müslümanlık “Türk’ün âsûde mizâcıyla” birleşmiş; hayat tarzını belirlemiştir.

Türk-müslümân yaşantısı içinde ölüm ve yaşam arasındaki katı ayrım da yumuşar, belirsizleşir. “Yaşıyanlar değil Allâh’a gidenlerden uzak.” Diyen şair, “muhît âhiret

havasıyle doluydu" dediği Üsküp'ü anımsatan Kocamustafapaşa Semti'ni, aynı çağrışımlarla:

"Âhiret öyle yakın seyredilen manzarada,
O kadar komşu ki dünyâya duvar yok arada,
Geçer insan bir adım atsa birinden birine,
Kavuşur karşıda kaybettiği bir sevdiğine." (KGK: 26)

Biçiminde nazmeder. Şair, İstanbul'un en eski semtlerinden olan 'Kocamustafapaşa'nın bu uhrevî havasının merkezine "Mustâpaşa Camii"ni kor. Sonradan Müslüman olmuş bir Rum vezir olan Mustafa Paşa'nın, İstanbul'un fethinin ellinci yılında "tek Tanrı'sının mâbedi" olarak hayâl edip İslâm için "bir fetih câmii yapmak dile[mesi]" ile manastırdan dönüştürerek vücuda getirdiği bu camii ölüm ve yaşamı mezcetmiş gibidir:

"Dört asırdır inerek câmie nûr üstüne nûr
Yerde bulmuş yaşıyanlar da, ölenler de huzur.
Ona hâlâ gidilirken geçilir bir yoldan,
Göze çarpar ölüm âyetleri sağdan soldan, (KGK: 27)
Sarmaşıklar, yazılar, taşlar, ağaçlar karışık;
Hâfız Osman gibi hattatla gömülmüş bir ışık
Bu mezarlıkta siyah toprağı aydınlatıyor;
Belli, kabrinde, o, bir nura sarılmış yatıyor.
Gece, şi'riyle sararken Koca Mustâpaşa'yı
Seyredenler görür Allâh'a yakın dünyâyı."

Diyen şair, kendisini ziyaret ettiği bu eski Türk-Müslüman mahallesine ait hisser. Nitekim şiirde, Yahya Kemal'in çocukluğunun "uhrevî bir âlem olan" (H: 33) Üsküp'ü canlanır. Camiye giden yoldaki "sarmaşıklar, yazılar, taşlar, ağaçlar", "ölüm âyetleri" gibi göze çarpmakta; ölüm gerçeğini günlük yaşamın bir parçası, daima göz önündeki bir devamı hâline getirmektedir. Çalışmamızın "Ölüm Olgusunu Alımlayış" başlığı altında ayrıntılı olarak ele aldığımız gibi, Yahya Kemal, "Sünbülefendi tekkesi haziresine"

gömülmüş bulunan; "sülüs ve nesih yazı tarzında –günümüzde dahi Türk ve Arap ülkelerindeki hattatların bağlı kaldığı kendine has bir üslûb geliştiren" (Çetin, 2013a: 282-283) Hâfız Osman (1642-1698)'ı karanlığa gömülmemiş bir hâlde, "nura sarılmış yatar"ken betimlerken onun bu sanattaki öncülüğünü ve üslûbuyla hâlâ takip ediliyor; bir bakıma yaşıyor oluşuna da gönderimde bulunmuş olur.

Kocamustafapaşa Camisi'nin avlusunda Halvetiye tarikatının bir kolu olan Sünbüliye tarikatının şeyhi olan Türk mutasavvıfı Sünbül Sinan Hz. (1452-1529)'nin de türbesi bulunmaktadır. Sünbül Sinan Efendi, "Kocamustafapaşa'daki dergâhta 33 yıl süreyle yüzlerce talebe yetiştir[miş]; Ayasofya ve Fatih camilerinde verdiği ders ve vaazlarıyla hasta kalplere şifa dağıtıp Ehl-i sünnet itikadının yayılmasını sağlamış."'tır (Çetin, 2013a: 284-285).

"Gece, şi'riyle sararken Koca Mustâpaşa'yı
Seyredenler görür Allâh'a yakın dünyâyı.
(...)
Gece, her yerdeki efsunlu sükûnundan iyi,
Avutur gamlıyı, teskin eder endişeliyi;
Ne ledünnî gecedir! Tâ ağaran vakte kadar,
Bir mücevher gibi Sünbül Sinan'ın rûhu yanar." (KGK: 28)

Mısralarıyla şiire, ilâhîleri hâlâ okunan, türbesi ziyaret edilen ulvî bir timsal olarak yansıyan Sünbül Sinan Efendi de Hâfız Osman gibi mânevî anlamda yaşamakta, "ledünnî" geceyi ilâhî bir aşkla yanan ruhuyla aydınlatmaktadır. Bununla birlikte şairin Sünbül Sinan'ın gece içinde, "bir mücevher gibi" yanan ruhunu anması, tekkelerde âyin sırasında okuna gelen Sünbül Sinan Efendi'ye ait bir ilâhiye gönderimdir. Bu ilâhî:

"Ezelden aşk oduna yâne geldim
Anınçün tâ ebed mestâne geldim

Eğer nûş etmez isen sen bu meyden
Deme zâhid ki ben îmâne geldim" (Kiremitçi, 2008: 2766)

Beyitleriyle başlayan ilahîdir.

Şair, 'Atik-Valde'den İnen Sokakta' şiirinde de İstanbul'un Anadolu yakasındaki eski yerleşim birimlerinden olan Üsküdar ilçesinin adını Vâlide-i Atik Cami'sinden alan Atik Valide Semti'ni 'Kocamustâpaşa' şiirindeki duyarlık ile görür. Kozmopolitleşmemiş, eski dokusunu koruyan, Türk-Müslüman yaşantısının sürdüğü, gelenek-göreneklerin, dinî hassasiyetlerin korunduğu bu semte bir ramazan günü giden şair, "ramazan mâneviyyeti" içindeki sessiz sokaklardan geçerken semtin sükûnet içindeki fakir, oruçlu halkını; iftar vaktinin geldiğini anlatan top gürültüsü ile boşalan sokakları ve Müslümanın akşam ezanının oluşuyla biten gününü nazmeder. Yahya Kemal bu "ferâhlı", "temiz âlem"i ziyarete gelmiş, "neş'e kaplayan kerpiç evler"i dışarıdan izleyen, "tenhâ sokaktaki oruçsuz ve neş'esiz" bir "yabancı" olmanın acısını yaşar.

"Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı.
Bir tek düşünce oldu teselli bu derdime:
Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
'Onlardan ayrılış bana her an üzüntüdür;
Mâdem ki böyle duygularım kaldı, çok şükür.'" (KGK: 19)

Şiirde "onlar" ve "ben" ayrımı, yaşam pratiği olarak Müslümanın hayat üslûbundan ayrılan; fakat psikolojik ve entelektüel kimliğiyle dinin değer ve önemini kabul edip çeşitli vesilelerle vurgulayan Yahya Kemal'in öz yaşamına da ışık tutmaktadır.

Annesinin ölümünü takip eden yıllarda, Yahya Kemal, "Hayatı ve Sosyal Dünyası" başlığında aşamalarıyla ele aldığımız biçimde, eğitimi için önce Üsküp'e nazaran daha kozmopolit bir dokudaki Selânik'e daha sonra ise İstanbul'a gitmiş, dönemin sosyal siyasal atmosferi içinde yakın çevresinin etkisiyle Jön-Türklük'e merak

sarmış, az sonra Paris'e kaçmaya karar vermiştir. Bu, şairin hayatında iman çerçevesinden uzaklaştığı bir dönemin de başlangıcıdır:

"İstanbul'dan çıkarken zaten dine karşı kafamda şedid bir aksülâmel vardı. Paris'te dinsizliğim arttı. 1904 senesi Paris'te kilise ve din düşmanlığının azdığı ve sosyalist cereyanının sert bir rüzgâr gibi estiği bir seneydi. Mitinglere ve nümayişlere karışıyordum. Sokaklarda "İnternational"i dinlerken kalbim geniş bir insanlık sevgisiyle doluyordu ve gözlerim yaşarıyordu. Jaures, Pressence, Vaillant, Alman anarşist Sebastien Faure ve Malato'nun nutuklarını hararetle dinliyordum." (H: 102) Diyen Yahya Kemal'in, hayatındaki bu evre, Jön-Türker'in, Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu durumu çok yönlü olarak kavramaktan uzak; yalnızca Sultan Abdülhamid'i tahttan indirmeye odaklanmış yüzeysel bakışını görüp bu akımdan ve siyasetten soğuması ile sönmeye başlar. Edebiyata ve şiire daha büyük gayret ile yönelen; yetkin bir modern Fransız şiirinin, klasiklerinden ilhamla oluşturulabileceği yolundaki görüşün izinde, modern Türk şiirinin de kendi klasiklerinden, incelmiş estetik edebî niteliklere mâlik şair ve beyitlerden esinle oluşturulabileceğini düşünen; böylece Türk edebiyatının klasiklerine ve Türk tarihine dönen şair, Türk medeniyetinin imân şevki ile yoğurulmuş edebî, sanatsal evreni içinde din olgusu ile barışmış gözükmektedir. Bu mânevî bütünleşme Yahya Kemal'de İslâm dininin zâhirî hükümlerine tam olarak riâyet etme biçimini almaz; İslâm onun için şer'î kanun ve kuralların ötesinde bir "imân şevki"; aynı zamanda da millete hüviyet kazandıran mayadır.

Şair bir açıklamasında: "Ben belki tam bir müslüman sayılamam. Maddî fikirlerin şiddetle hükümran olduğu bir devirde Paris'te yetiştiğim için, Allah hakkında îtikādım bir sarsıntı geçirmişti. Muhammed'in, nihâyet Arabistan'da yetişmiş bir rehber olduğunu düşünüyordum.

Fakat ben Türk milletinin inandığı Allah'a ve yine Türk milletinin inandığı Peygambere inanırım. Ben, bu îmânın müslümanıyım. Ve galiba Paris'te iken de böyle bir îman bende gizli yaşardı.

Hâsılı, çeşitli hayat hâdiseleri, zaman zaman benim îmanımı sarsmıştır. Beni imânsızlıktan kurtaran ve kendi Tanrısına bağlayan yine Türk milleti olmuştur. Çünkü bu kadar büyük bir milletin inandığı Allah'a ve dîne inanmamak izansızlık olur. (…)" (Banarlı, 2012: 27) Der.

Yahya Kemal'e göre müslümanlık ve Türk kimliği, oluşturdukları çok yönlü örüntüde, biri birinden seçilemez biçimde aynîleşmiştir. Bu görüşünü tarihsel yaşantılar üzerinden:

"Eyüb'den Edirnekapısı'na kadar vatanın en rûhânî bir merhalesi üzerinde icrâ edilmiş. Bu küçük mesâfedeki toprakta fetih târihi Hicret'in 857 senesinden beri bâriz bir Türklük hissedilir. Fetih, bir ruh gibi hâlâ o yerlerde mütecellîdir. Çünkü Türk milletinin en genç bir devresinde en şedîd bir azmi bu sâhadaki surları, kuleleri, Bizans saraylarını yere devirdikten sonra, bu sâhanın toprağını da müebbeden Türkleştirmiştir. Bu toprakta "ölüm" bile Türktür. Eyüp Mezarlığı bütün rengiyle rûhâniyeti ile İstanbul muhâsarası esnâsında Fetih askerlerinin gördükleri bir rüyânın tarz-ı mücessemidir. Fetih askerleri. Ebâ Eyyûb-i Ensârî Hâlid'i bir Türk temâyülüyle severlerdi.

Çünkü bu sahâbî asker idi. Peygamberi Medine'ye hicretinde karşılamış, evinde misâfir etmiş, sonra Türk milletinin Avrupa'ya karşı asırlarca güttüğü bir dâvânın ilk merhalesi olan Bedir Gazasında yeşil bayrağı taşımış, sonra Medine'deki evini Minber-i Nebevi olmak için teberru etmiş ve Medine'den çıkmış. Birçok gazâlarda bulunmuş ve en sonra İstanbul'u fethetmeğe gelmiş ve muhasarada Eğrikapı civârında şehîd düşmüş. Fetih askerleri, mübârek bayrağı taşımış ve Türklüğün bir câzibe merkezi olan Kostantıniyye surlarında şehîd düşmüş mücâhid sahâbeyi millî bir temâyülle severlerdi." (MM: 258-259) biçiminde anlatı hâline getirir.

Şair, 1. Dünya Savaşı'nın ardından millî hareketin doğuşuyla yeni bir Türk devletinin kuruluşu üzerine düşüncelerini içeren bir yazısında ise bu yeni devletin güçlü bir temele dayanabilmesi için, tıpkı Osman Gazi'nin yaptığı gibi, "müslüman tabakanın hamuruyla yoğurul[ması]" gerektiğini söyler ve bu savını:

"Osman Gazi Söğüd yaylalarında bir türkü söylüyordu:
'Gönül kerestesiyle bir
Yeni şehir ve bâzar yap!'

Çobanlık devrini hatırlatan bu sâde, bu güzel istiare, bu mânîdar türkü bize bugün en doğru siyâset rehberidir! (...) insan târihe biraz dikkatli bir bakışla baksa görmez mi ki o saltanat [Osmanlı Devleti] iki buçuk asır evvel Viyana'da mağlûb olduktan sonra merhale merhale dayandı, lâkin en vâsi hudutlarını bir türlü koruyamadı, düşman istilâsı gele gele en sonra Osmancığın mezarına, bu devletin ilk teşekkül ettiği ovaya kadar geldi ve bugün orada tekrar doğdu. Viyana mağlûbiyetinden son asrın sonlarına kadar eski saltanatı kâh harble, kâh siyâsetle koruduk. Gördük ki ne silâhlarımızın muzafferiyeti ne de Avrupa siyâset-i hâriciyesinin müzâhereti o derde devâ değilmiş, Türk devleti aslı olan müslüman tabakanın hamuruyle tekrar yuğurulmadıkça tam bir sıhhatle yaşayamazdı. Osmancığın eski türküsü bununçün bugün bize en doğru siyâset rehberidir." (Eğ. D: 57) Biçiminde Osman Gazi'nin devlet kurucu tavrıyla örnekler.

Yahya Kemal İslâmiyet dinini, Türk milliyeti ile öyle özdeşleştirmektedir ki "İzmir'de Yunan baskınından sonra" kaleme aldığı bir yazısında Türk Devleti'ni "*Kur'an*'ın devleti" olarak adlandırır ve:

"Bir gün sulh olacağını düşünüyorum. O gün istiklâl ordusunun askerlerine denilecek ki: "Haydi çocuklar evlerinize dönünüz! *Kur'an*'ın devletini kurtardınız! Allah, Peygamber, Osman Gaazî, Fâtih, Selim bütün büyük cedlerimiz sizden hoşnutturlar!" (Eğ.D: 245) Der.

‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ adlı şiirinde, Süleymaniye Camisi’ne yüklediği anlam da onun -yukarıda örneklerini verdiğimiz- bu yaklaşım biçimiyle örtüşür. Şairin ordu-millet olarak tanımladığı Türk milleti, harcını gazileri ve serdarlarıyla taşıyarak, “çok sevdiği Allah’ına” bu camiyi adamış ve onu İstanbul’un ufkunda sonsuzluğu izleyen “kutsî” bir tepede inşâ etmiştir. Yahya Kemal için İstanbul’un “vatanın hülâsası” olduğu göz önüne alındığında caminin konumuna yapılan vurgu açıklık kazanır. Camii bulunduğu yerden İstanbul’u ve bu dolayımda vatanı hem güncel beldeleri ve halkıyla; hem de geçen dokuz asır içinden kuşatarak; yalnız fizik-mekânda ve eş-zamansal olarak olarak değil; metafizik düzlemde ve art-zamansal olarak da kavrar. Hep bir ağızdan okunan ‘Tekbîr’, camiinin kubbesi altında dalga dalga yayılışıyla; Türklerin, fetihler sırasında savaş meydanındaki atılışının sesi olarak duyulur. Zamanın bu tarzda imtidat edişi içinde, şairin imgeleminde, Tekbîr’i vecd ile dinleyen saf simalı bir asker, caminin hem bânîsi, hem mîmarı hem de “Tâ Malazgird ovasından yürüyen Türkoğlu” hâlinde gelir. Yeni bir çağı başlatan İstanbul’un fethi hâdisesine dek Türk tarihinin bütün görkemli savaşları ve fetihler tarihi bir bayram sabahı, caminin bir araya getirici varlığı vasıtasıyla canlanır ve gün doğumundan önceki anlarda, perde perde açılan mavilikte caminin kubbesi altında yaşayanlar ve ruhlar; eski seferlerden gelen gazilerin, şehitlerin, şanlı cedlerin ruhları birleşir (KGK: 3).

Yahya Kemal, Süleymaniye Camisi’ni gökyüzüne açılmış “uhrevî bir kapı” olarak tanımlar. Ruh orduları bu kapıdan ezelî rahmete geçmektedir; dolayısıyla bu yapı geometri ve aritmetiğin âbidesi olmaktan öte; diğer deyişle estetik değere hâiz olmaktan başka, bu âlem ile öte âlem arasındaki mânevî bir eşiktir; diğer deyişle bir mandaladır. Mimaride mandalanın çoğunlukla dairesel oluşu ile Süleymaniye Camisi’nin “kubbe” figürünün temsilciliğinde verilişi örtüşür. Şairin nazmedişine göre “kendi gök kubbemiz” olan bu kubbe; zaman, mekân ve halkı; iki âlemi vahdet idrâkini uyandıracak biçimde bir araya toplar; böylece pratik ve estetik önemin -hâricinde değil- ötesinde; mistik değerin

vurgulanması söz konusu olur. Tıpkı mandalanın oluşturduğu bütünsellik izlenimiyle "düzenli bir evrene sembolik yüceltilişi, ortasından [-kubbesinden-] öteki dünyaya bağlanan bir yer olarak kutsanması" (Jaffe, 2009: 243) gibi.

Din olgusunu alımlayışında Yahya Kemal'in ezana ilişkin vurguları da önemlidir.

Yahya Kemal için ezan, Cumhuriyetin ilk yıllarına dek uygulanagelen hâliyle, kadim bir pratik olarak; duyulduğu yerde, "Türk milliyeti"nin ve "müslüman yaşantısı"nın sürdüğünün belirtecidir; tarihsel değeriyle millîdir. "Bir gün Ayasofya minaresinden ezan okunduğunu işittim. 857 senesinin o sabahından beri asırlarca günde beş defa okunmuş olan bu ezan, hâl-i vâki idi. Bu ezanı dinlerken Fâtih'i asıl mânâsıyla ilk defa idrak ettim!" (Aİ: 99) Der. Bu yaklaşımın anlam açılımlarından biri şudur: Yahya Kemal ezanın 'millîleşmesi' için Türkçe okunması gerektiğini düşünmez; ezan, dilinin Arapça olmasına bakılmaksızın tarihselliği yoluyla millîdir. Yüzyıllardır uygulandığı biçimiyle Türk milletine özgüdür; yalnız pratik faydasına dönük önemiyle değil, mânevî yönü ve hatırasından gelen değeriyle Türk yaşantısında yer etmiştir; diyebiliriz ki Yahya Kemal için millet nasıl "tarihî bir varlık"sa; ezan da öyledir. Bu anlamda ezân yüzyıllardır uygulandığı hâliyle, dinî içeriğiyle namaza dâvet olmaktan başka; millî hâfızanın devamlılığını da ifâde etmektedir.

Bu konuda Nihat Sami Banarlı'ya: "Ezan bir sestir. Minârelerden yükselerek Müslümanların gönlüne dolan bir mûsîkidir. Onu öyle muhâfaza etmek lâzımdır. Ezana bu sesi, bu mûsıkîyi biz verdiğimiz için de bu ses millîdir." (Banarlı, 2012: 43) Demiştir.

Yahya Kemal, mütarekeden sonra, "kendisini avutmak için" tek başına İstanbul'da, fetih hâdisesini gözünde canlandırarak yaptığı bir gezintisini ezân ve *Kur'an*'ın düşündürdükleri üzerinden anlatır. 'Ezan ve *Kur'an*' adlı yazısında değindiği üzere ona göre bu iki değer, devletin iki mânevî temelidir:

"Yine bir gün padişahlarımızın Topkapı Sarayı'nda Revan Köşkü'nü ziyaret ediyordum; uzaktan *Kur'an* okunuyordu, yavaş yavaş sese doğru yaklaşırken nereden geldiğini ziyaretimde rehber olan zata sordum. Dedi ki: 'Hırka-i Saadet Dairesi'nden geliyor.' Peygamberimizin hırkasını sakladığımız cennet gibi yeşil bir odanın Türkkâri penceresi önünde durduk, içerde iki hafız vardı. Biri ellerini kavuşturmuş, gözlerini yummuş oturuyordu, diğeri diz çökmüş müsterih ve yüksek bir sesle okuyordu, rehberime sordum: 'Hırka-i Sâadet önünde *Kur'an* ne zaman okunur?' Dedi ki: 'Dört asırdan beri her saat! Geceli gündüzlü.' Yavuz Sultan Selim'in Hırka-i Saâdet'i Mısır'dan getirip bu odadaki mevkiine koyduğundan beri kırk hafız nöbetle *Kur'an* okur. Türk tarihinde bir dakika bile buradaki *Kur'an* sesi kesilmemiştir. Gezintilerimde bir hakikat keşfettim. Bu devletin iki manevî temeli vardır: Fâtih'in Ayasofya minaresinden okuttuğu ezan ki hâlâ okunuyor! Selim'in Hırka-i Saâdet önünde okuttuğu *Kur'an* ki hâlâ okunuyor!" (Aİ: 100)

Bu bağlamda şairin yakın çevresinde bulunup onun duyuş ve düşünüşüne hâli-tavrı yoluyla tanıklık etmiş Nihat Sami Banarlı'nın yorumunu aktarmak isteriz: "Yahya Kemal, herhangi sofu bir dindarın îman ve zâhidlik gösterişinde değildi. (…) O sadece bunların çok güzel olduğuna inanmış, bizim millî kuruluş ve yükselişimizde ezan ve *Kur'an* seslerinin derin tesirini duymuştu. O kadar ki bunları dînî îmandan çok, millî iman malzemesi olarak düşünür ve öyle benimserdi." (Banarlı, 2012: 42)

Şair, 1922 yılında kaleme aldığı "Ezansız Semtler" adlı yazısında ise yine Türk toplum modeli ve yaşama üslûbunda İslâmiyet'in önem ve değerini vurgular. Yahya Kemal'in bu yazısı 'Türklük' olgusunu, yüzyıllar içerisinde kazanılan belli bir yaşam biçimi ile eşleştirmesi ve dolayısıyla sosyolojik bir form olarak kabûl edişinin de bir ifâdesidir. Şair İstanbul'un maddî ve mânevî bakımdan batılı tarzda şekillenmiş kimi semtlerini anarak:

"Şişli, Kadıköyü, Moda gibi semtlerde doğan, büyüyen, oynayan Türk çocukları milliyetlerinden tam bir derecede nasip alabiliyorlar mı? O semtlerdeki minareler

görülmez, ezanlar işitilmez, ramazan ve kandil günleri hissedilmez. Çocuklar Müslümanlığın çocukluk rüyasını nasıl görürler? İşte bu rüya, çocukluk dediğimiz bu Müslüman rüyasıdır ki bizi henüz bir millet hâlinde tutuyor. Bugünkü Türk babaları havası ve toprağı Müslümanlık rüyası ile dolu semtlerde doğdular, doğarken kulaklarına ezan okundu, evlerinin odalarında namaza durmuş ihtiyar nineler gördüler. Mübarek günlerin akşamları bir minderin köşesinden okunan *Kur'an*'ın sesini işittiler, bir raf üzerinde duran *Kitâbullâh'ı* indirdiler, küçücük elleriyle açtılar, gül yağı gibi bir ruh olan sahifelerini kokladılar, ilk ders olarak besmeleyi öğrendiler; kandil günlerinin kandilleri yanarken, ramazanların, bayramların topları atılırken sevindiler. Bayram namazlarına babalarının yanında gittiler, camiler içinde şafak sökerken tekbirleri dinlediler, dinin böyle bir merhalesinden geçtiler, hayata girdiler. Türk oldular." (Aİ: 101) Der.

Yahya Kemal, 1480 yılında Padişah Fatih Sultan Mehmet'in emriyle, Sadrazam Gedik Ahmed Paşa'nın öncülüğünde gerçekleşen Otranto seferini nazmettiği 'Gedik Ahmed Paşa'ya Gazel' adlı şiirinde gerçekleştirilen Türk-İslâm seferinin zaferini ezânın o coğrafyada duyuluşu üzerinden vermiştir. Ahmed Paşa ve beraberindeki Osmanlı ordusu yelkenlerine dolan; böylece İslâm ülkesinin genişlemesi yolundaki hükmünü işleten rüzgârla, Hz. İsâ'nın nefesinin ulaştığı, Hristiyan İtalya'nın güneydoğusundaki yarımada olan Apuglia'nın Otranto şehrine çıkar. Böylece "Pulya [Apuglia] vilâyetinin büyük kısmı İslâm mülküne katılır." (Çetin, 2013a: 188) Bundan sonra Osmanlı tuğlarına düşen -Bizans'ın fethi gerçekleştiğine göre- Roma'ya -Kızılelma'ya- ulaşmaktır. Böylece İslâm mülkü batıya doğru genişleyecek, Dâr-ı küffâr, Darü'l-İslâm olacaktır.

Bu dolayımda belirtmek gerekir ki 8.yy ile 14-15.yy'ları içeren Ortaçağın İslâmları için İslâm medeniyeti diye bir kavram yoktu. Orta çağın Müslümanı yaşadığı dünyayı Darü'l-İslâm diyerek ayırır, Müslümanların egemenliği altında olmayan diğer dünya parçasına ise Darü'l-harp derdi. (Ortaylı, 1985: 134-135)

Yahya Kemal de, Dâr-ı küffâr'ın; diğer deyişle Dârü'l-harp'in bir Türk-İslâm fethiyle İslâm mülküne katılışını, ezân sesinin Roma'yı temsil eden Saint Pierre Kilisesi'nden duyulması üzerinden imgeler. "İmân-ı Muhammed" sayesinde firenk; diğer deyişle batı dünyası, Roma Katolik Klisesi'nin en önemli din adamı olan Rim-Papa'dan Hz. İsa'ya kadar nura gark olacaktır.

"Ra'd-ı tekbîr kopup gitmelidir bank-i ezan
Dâr-ı küffârda meşhûr kenîsâya kadar

Gark-ı nûr olmalı îmân-ı Muhammed'le firenk
Bu sefer Rim-papa'dan Hazret-i İsâ'ya kadar" (EŞR: 37)

Şair, annesinin ruhuna ithâf ettiği 'Ezân-ı Muhammedî' adlı şiirde de ezânı millî ve dinî değerleri üzerinden kavrar. Ezân sesi için İslâm'ın yayıldığı coğrafyayı dar bulur ve Yavuz Sultan Selim'in ölümüne de bu nedenle, İslâm mülkünün âleme yayılıp ezânın tüm dünyada duyulmasının önüne geçen bir vaka olduğu için hayıflanır. Ezân "rûh-ı revân-ı Muhammedî"dir ki o kanat açınca gök nura kesilir.

"Emr-i bülendsin ey ezân-ı Muhammedî
Kâfi değil sadâna cihân-ı Muhammedî

Sultan Selîm-i Evvel'i râm etmeyüp ecel
Fethetmeliydi âlemi şân-ı Muhammedî

Gök nûra gark olur nice yüzbin minâreden
Şehbâl açınca rûh-ı revân-ı Muhammedî" (EŞR: 27)

Daha önce belirttiğimiz gibi, şairin ilk çocukluk yılları Üsküp'ün "uhrevî" havası içinde annesinin kendisine kazandırmaya çalıştığı millî-dinî duyarlılık ve iman zevki içerisinde geçmiştir. Bu bakımdan 'Ezân-ı Muhammedî' şiirinin annesine adanması

anlamlıdır. “Benim hem dinî hem millî terbiyem üzerinde şiddetle müessir olan annemdir. Annem çok müslüman bir kadındı. *Muhammediye* okur, bana *Kur’an* öğretirdi.” (Bir Dağdan: 31) Diyen şair, bir başka yazısında “İlk sofuluk zevkini annemden almıştım. Ramazan akşamları ölülerimizin ruhuna ‘Yasin’ okumayı ondan öğrenmiştim.” (H: 33) sözlerini de ekler. Bu anlamda şairin ezandan duyduğu zevki ilk olarak annesinden ve yetiştiği bu muhitin etkilenimlerinden damıttığı açıktır. Şair, çocukluğunun bu yıllarını ezân seslerinden ayrı düşünmez. Bu yıllarına dair anılarını: "O yaşlarda ben, Üsküp minarelerinden yükselen ezan seslerini duyarak, içim bu seslerle dolarak yetişiyordum. Minarelerden ezan başladığı zaman evimizde ruhanî bir sessizlik olurdu. Galiba Üsküb'ün sokaklarında da böyle bir rüzgâr dolaşır, bütün şehri bir mâbed sükûnu kaplardı. Yalnız ezan sesleri duyulurdu." (Çetin, 2013a: 175 akt. Banarlı, 1960: 26) sözleriyle aktarır.

Yahya Kemal’e göre müslümanlık, “Türk çocukluğunun en güzel rüyası” dır; mâbedden taşmış, Türk mizacıyla yoğrulmuş, hayata sinmiş, coşkuyla yaşanmış, bir şevk hâline gelmiştir. Şaire göre, “büyük cedler” yerleştikleri “Frenk semtleri”ni dönüştürür, mimarî ve sosyal yönüyle “toprağın o köşesi imâna gelir”; “Bugünün Türkleri” ise yerleştikleri semtlere bu ruhu taşımamakta, o yerler: “Müslüman ruhundan ârî, çorak ve kuru” (Aİ: 102) kalmaktadır. Bu anlamda Yahya Kemal, İslâmiyet’in millî bir kültür zemini üzerinde hayata yansımasını; milleti bir araya getiren ve ilerleme arzusu uyandıran bir şevk olarak yaşanmasını ister; dahası hâyâl eder. Onun bu tasavvuru ‘Çamlar Altında Musahabe’ adlı yazı dizisinin ilkine şöyle bir ‘dünya’ olarak yansır:

“Medeniyetin mıknatısı İstanbul’da idi. Bütün mücavir milletleri kendine doğru çekiyordu. Türklerin ledünnî Asya kafasından kurtularak tahlilî ve terkibî bir kuvvete sahip oldukları bu devre intibah devri derler. Vakıa bu Türk intibahını en ziyade temin eden, Türklerin hürriyet üzerinde müesses dinleri, İslâm idi. (Türkler), “ilmi Çin’de bile olsun gidin arayın, ilim Müslümanın gasbedilmiş malıdır,” diyen Peygamberlerinin mukaddes sözüyle amil, hür ve insanî idiler. Âlemşümul düşünüyorlardı. İntibah devrinde

bir güneş gibi beliren İslâm, toprağın her tarafını sardı. Kolombo namında, adalarda Türk darülfünununda yetişmiş bir kâşif, denizlerin öte tarafında bir âlem buldu. O kıt'aya İslâm ili dediler." (Aİ: 75)

Yahya Kemal, İslâm'ın bir şevk olarak yaşanmasını; sevinç, neşe ve coşku kaynağı olarak, bireyin ve toplumun ilerlemesinin, gayrete gelip canlanmasının vesilesi olmasını ister; imân şevkinin, dinin mânevî derinliği ile kavranıp sevilmesi yoluyla canlı tutulabileceğine de inanır; ancak onun bu arzu ve inancının bir rübâîsinde kırıldığı görülür. Modern çağın din anlayışını, inanç, düşünce ve yaşam sistemini eski zamanlarla karşıtlık ilişkisi içinde ele aldığı bu rubâîsinde şair:

"İman bir şevk olan zamanlar geçti
Peygamberlerle kahramanlar geçti
Dağ silsilesinde bir geçit bulmak içün
Dağdan dağa seslenen çobanlar geçti"

Demektedir.

Şiir, Temmuz 1954'te *Hürriyet* gazetesinde yayınlandıktan bir ay sonra şair, bu rubâîsi hakkında aynı gazetede şu açıklamayı yapar:

"Eski feylesoflar, Sokrat'lar, Aristo'lar, peygamberler ve kahramanlar, sürülerine geçit ararken dağdan dağa seslenen çobanlar gibi, birbirlerine imanlarını devreder; birbirlerinden nur ve îman alırlardı. İnsanlık üzerindeki tesirleri de felsefelerinin, îman menbâından harâret almasındandı.

Şimdikiler, hele Marksistler, nazariyelerini riyâzî bir kat'iyetle kabul ettirmeğe çalışıyorlar. Bu îman değildir. Îman, bu kadar sert konuşmaz. Nihâyet, bu kadar maddîleşen bir dünya ortasında îmânın verdiği o eski şevki ve saâdeti bulmak mümkün değildir." (Banarlı, 2012: 25-26)

Yahya Kemal, "Milliyet, bizim asırlar zarfındaki birliğimizdir. Vatan çerçevesi içinde biz lisâna, çizgiye, nağmeye ne ayar verdikse onlar bizi ifade eder." (Uysal, 2004: 156). Der ve bu "birliği" kuran temel mayanın din olgusu olduğunu da "milletlerin tekevvününde başlıca âmil dindir, (…) milletlerin mayası kan değil, dindir." (MM: 125-126) sözleriyle ifâde ederek dinin önemini vurgular.

1.2.6. Rintlik ve Melâmet Kavramlarını Alımlayışı

Yahya Kemal'in melâmilik ve rint neşvesini terennüm eden ve bu yaklaşım biçiminden izler taşıyan şiirlerini ele almadan önce kısaca melâmiliğin tarihsel sürecini ele almak doğru olacaktır. Tasavvufî ekollerin henüz yerleşmediği; tasavvufun dini, belli izleklerle takip eden bir müessese hâlini almaya henüz başladığı, bu anlamda "kuruluş aşamasını oluşturan [III. (IX.) yüzyıldan itibaren] Bağdat merkez olmak üzere Irak'ta, İran'ın Horasan bölgesinde ve bu bölgenin merkezi Nîşâbur'da gelişen iki zühd akımı dikkati çekmektedir. (…) Irak bölgesinde gelişen akım[a] Sûfiyye, Horasanlı zâhidlerin takip ettikleri yola ve akıma ise Melâmetiyye (Melâmetîlik, Melâmîlik)" denilmiştir. Melâmetiyye, "tarikatlar öncesi dönemde III. (IX.) yüzyılda Horasan'da Sûfîlik'ten ayrı bir akım olarak ortaya çıkıp IV (X) ve V. (XI.) yüzyıllar boyunca etkili olduktan sonra VI. (XII.) yüzyıldan itibaren tasavvufun tarikatlar şeklinde örgütlenmesi sürecinde bunların içinde bir neşve halinde varlığını sürdüren" bir dinî alımlayış biçimidir.

Melâmilik, XIX. yüzyılda, sûfî yazarlardan olan Harîrîzâde tarafından üç dönemde ele alınmıştır. "Hamdûn el-Kassâr'a (271/884) nisbetle bir tarikat olarak (Kassâriyye); Ömer Dede Sikkînî'ye (ö. 880/1475) izâfe ettiği Bayramiyye tarikatının bir kolu olan Melâmiyye (Melâmiyye-i Bayramiyye) ve Muhammed Nûrü'l-Arabî'ye (ö. 1305/1888) nisbet ettiği Melâmiyye (Melâmiyye-i Nûriyye)" bunlardır.

Harîrîzâde'nin tasnifinden hareket eden *Tomar-ı Turuk-ı Aliyye*'nin yazarı Sâdık Vicdânî de "Melâmiyye'ye ayırdığı cildinde Melâmiyye'yi ilk, orta ve son devir

Melâmîliği şeklinde üç bölümde incelemiş, Abdülbaki Gölpınarlı da Melâmîlik ve Melâmîler adlı eserinde bu üçlü tasnife uyarak konuyu ilk devre Melâmîler'i (Melâmetîler), ikinci devre Melâmîler'i (Bayramîler) ve üçüncü devre Melâmîler'i diye ele almıştır." (*İDA,* 2009: 25)

Gölpınarlı, *Melâmilik ve Melâmiler* adlı eserinde, "Melâmeti Nişabur'da bir meslek hâlinde neşreden Hamdûnî Kassârdır" der ve: "Hamdûni Kassâr'ın nam ve şöhretinin Irak'a kadar gittiğini ve Sehli Testerî (ö.283) ile Cüneyd[-i Bağdâdî] (ö.297)'nin onu methettiklerini; hatta 'Eğer Ahmed-i mürselden sonra peygamber gelecek olsaydı onlardan (Melâmetîlerden) olurdu.' dediklerini" aktarır. "Bütün bunlardan anlıyoruz ki Melâmetîlik Hamdûn'dan evvel de mevcut imiş; fakat herhalde bugün de bütün tarikatlar erbabının kabul ettiği gibi bir sülûk hâli ve bir irfan neşvesinden ibaretmiş.." (Gölpınarlı, 1931: 4)

Gölpınarlı'nın incelemesine bakıldığında, "ricâl-i sofiye arasında", kişinin, 'Hak yol üzerinde olması nedeniyle halkın melâmetine uğraması' ile 'Hak'a yaklaşmak için halkın melâmetine uğramanın amaçlanması' arasında fark gözetildiği görülmektedir. Bu bakımdan ilk hâl methedilirken ikinci hâl yerilmektedir.

Bu bağlamda, Hücvîrî (ö.465 [?])'nin kaleme aldığı ve altıncı babı 'melâmet' konusuna ayrılan *Keşfü'l-Mahcûb'*a değinen Gölpınarlı, bu eserde: "Melâmetin ihlâs-ı muhabbet hususunda büyük tesiri vardır ve insanı hulûs ve muhabbete götürecek tam bir meşreptir. Ehl-i Hakk, bütün âlem içinde halkın melâmetine mahsus olmuşlardır. Bilhassa ümmetin büyükleri ve Rasul (s.a.v.) ki ehl-i Hakk'ın muktedâ ve imâmı, muhiplerin pişrevi idi; kendisine Hakk'ın burhanı peydâ değilken ve henüz vahyi ilâhîye nâil olmamışken herkesin nezdinde nâmı iyi, kadri yüce idi. Fakat dostluk libası iksâ edilince ona halk, melâmet dilini açtı. Kimisi kâhin, kimisi şair, bazısı mecnun, bir kısmı da kâzip dedi." Biçimindeki sözleri aktardığını, "melâmeti meth ü sena ettiğini" söyler. Hücvîrî

melâmiliği üç kısma ayırmıştır: “Doğru gitmek, kastetmek, terketmek.” (Gölpınarlı, 1931: 17)

Buna göre: “Doğru gitmek melâmiliği”nde kişi kendi hâli ile meşguldür. Dini her yönüyle korur, kaidelerine uyar, şeriata uygun davranır. Buna rağmen, “halk onu levmeder. Bu, halkın ona karşı âdetidir. Halbûki o, bunların cümlesinden fariğdir.” ‘Kasdî’ melâmiliği ise halkın övgüsüne mazhar olan bir kişinin gönlü yükselmeğe, yüksek makamlara gelmeğe kayarsa, o kişinin içine düştüğü bu duruma uyanıp, gönlünü bu arzudan vazgeçirip; Hak ile meşgul olmayı isteyerek “tekellüfle halkın levmine mazhar olmak yolunu tut[ması] ve şer’an ziyan vermeyen bazı şeyleri irtikâp et[mesi]”, halkı bu yolla kendinden nefret ettirip bu yolla “sülük yolunu” tutması, halkın ondan “feragat” etmesi olarak açıklar. Üçüncüsü ise “şeriatın emirlerini terketmek yoluyla melâmet izhar edenler”dir. Hücvîrî’nin bu kısımda yer alan melâmileri kötüleyerek “bir kişinin yakasına küfür ve dalâlet yapışır, şeriata uymayı terkedip içinde bulunduğu bu hâli melâmiliğin hallerindendir diye savunursa bu üçüncü gruptandır” Deyişini aktarır. Gölpınarlı’nın ifâdesine göre, Hücvîrî bu bölümlendirmeden sonra görüşünü şöyle belirtir:

“Ama benim nezdimde melâmeti istemek, ayn-i riyâdır ve riyâ ayn-i nifaktır. Zira mürâî; tekellüfle halkın kendisini makbul görmeleri yoluna sülûk eder; Melâmetî de bunun aksine olarak halkın onu reddetmesi yoluna sâliktir. Her iki güruh da halkta kalmışlar ve ondan geçmemişlerdir. Biri bu muamele, diğeri o muamele ile zâhirdir. Halbuki dervişin gönlünden halk sözünü çıkarması lâzımdır. Gönlünü halktan ayırınca bu iki mânadan da fariğ olur ve artık hiçbir şey onun ayağını bağlayamaz.” (Gölpınarlı, 1931: 17- 18)

Mutasavvıfların bir kısmı Melâmetîlik hakkında Hücvirî gibi düşünürken, bir kısmı ise bu anlayışı irfan yolunun “en yüksek noktası” olarak görmektedirler. “Şeyh-i

Ekber Muhiddîn-i Arabî, Seyyid Şerîf-i Cürcânî, Celvetî şeyhlerinden Üsküdarlı Hâşım Baba ve Eşref-i Rûmî, bu zümredendir." (Gölpınarlı, 1931: 19)

Gölpınarlı'nın aktarımına göre Arabî, *Fütuhât* adlı eserinde, irfan yolundaki üç sınıfı açıklarken, en alt aşamada bulunanları zahitlerden oluşan, "ledünnî ve vehbî ilimlere, esrâr ve küşûfâta marifetleri" olmayan 'Ubbad'; bunların fevkinde olan "bütün ef'âli Allah ile gören, ubbad gibi dinin zâhiri alanında mükemmel olmanın yanı sıra "bulundukları makamın fevkindeki ahvâl ve makamatı, ulûm ve esrârı, küşufât ve kerâmâtı da gören ve onlara erişmeğe gayret eden fakat [üçüncü sınıf olan Melâmiyeye nazaran] ruûnet ve nefis sahibi olan 'Sofiye' ve hepsinden üstün olan sınıfı ise 'Melâmiye'" olarak tespit eder.

Gölpınarlı Arabî'nin Melâmiye için: "Üçüncü sınıf, öyle ricâldir ki bunlar beş vakit namazın üstüne sünnetlerden başka bir şey tezyit etmezler ve bilinecek zâit bir hâl ile temeyyüz etmezler. Sokaklarda gezip nas ile konuşurlar; Allah'ın halkından hiçbiri onlardan birini halk arasında farz bir amel ve mutat sünnetten başka zâit bir şeyle mütemâyiz görmez. Yalnız kalpleri ile nastan infirat edip Allah'la bulunurlar. İlimde râsihler olup Allah'a ubudiyetlerinden bir lahza bile mütezelzil olmazlar.

Kalplerine Rübûbiyet sultanı istilâ ettiği ve onun altında zelil bulundukları için riyâsete tama' etmezler. Allah onlara her mavtını ve her mavtının istihkakı olan a'mâl ve ahvâli bildirmiştir; her yerde o yerin iktizasına göre muamelede bulunurlar. Halktan gizlenirler. Onlar hiç şüphesiz seyyitlerine hâlis ve muhlis kullardır. Nâs içinde yemekte, içmekte, uyanıklıkta, uykuda, konuşurken devam üzere efendilerini müşahede ederler. Sebepleri yerlerine koyarlar ve hikmetini bilirler.

İşte bunlar Melâmî'dir ve ricâlin en yükseği bunlardır. (…) Bizim hâlimiz de budur (…) Selman-ı Fârisî bu makamda bunların kadri en celil olanlarındandır ve dünyada bu makam, makam-ı ilâhîdir. (…) Melâmiye Allah'ın halkından birine karşı

herhangi bir şeyle temayüz etmezler. Onlar meçhullerdir. Halleri avam hâlidir. (…)" (Gölpınarlı, 1931: 20-21) biçimindeki ifadesini aktarmaktadır.

Seyyid Şerif-i Cürcânî ise *Ta'rifat* adlı eserinde: "Melâmiye, haklarında: 'Benim velilerim, kubbelerimin altındadır. Onları benden başka kimse bilmez.' Hadis-i kutsîsi vârit olan kimselerdir" Demektedir. Ebu Abdürrahman Muhammed ibn-il Hüseynis: "Bâtınan Hak ile bir daha ayrılmamak üzere birleşen 'melâmetiye'dir ki Allah, bu ittisalden sonra onların mâhiyetlerini ketmeder; dünyaya yalnız iftirak ve şer'a inkıyat gibi zâhirî hâllerini izhâr eder. (…)" Hamdûn ise: "Melâmetiye tariki; insanlara karşı her nevi debdebeden -ehl-i hâl olarak- ferâgat ve herhangi sıfat ve hareketi tasdik ettirmek hususunda mesâi sarfından istinkâf etmektir. (…) Melâmetînin her türlü kayıttan vareste olup Allah'a raptı kalp etmesi lâzım; hatta ibadetten bile zevk almamalı! Çünkü bu zevk, sâliki oraya mukayyet kılar. Tevhid ise kuyudu ref'edip vahdette zevk sahibi olmaktır." (Gölpınarlı, 1931: 22)

Melâmetiler, "ibâdattan ziyâde tezkiye-i nefse" dikkat etmektedirler. Onlar, "ahvâlde sıtk, muâmelâtta edebi gözeten ve bu suretle tasavvufu hüsn-i ahlaktan ibaret bilen fikir erbabı olmakla beraber vahdet neş'esine mâlik irfan eshâbı" dırlar. (Gölpınarlı, 1931: 24)

Melâmet, üçüncü asırdan itibaren Horasan'da yayılmaya başlayan, dördüncü asrın sonlarında kurumsallaşan ve altıncı asırda gelişmesini sürdüren ilk tarikatları da etkilemiştir. Gölpınarlı bu noktadan hareket ederek melâmiliğin Mevleviliği ortaya çıkardığını söyler: "(…) vahdet taraftarı birçok şeyhler bile ya Melâmetiliğe intisap etmişler yahut da neş'esini benimsemişlerdir. Bu suretle melâmet Necmeddin-i Kübrâ halifesi Bahaeddin Veled vasıtasiyle Mevlânâ'yı yetiştirmiş ve Mevlevîliği meydana getirmişti. Mevlevîlerle Melâmilerin, ta evâilden beri çok sıkı münasebetleri vardır. Diğer tarikatlar, Melâmîleri umumiyetle tezyif ettikleri hâlde Mevlevîler, melâmilerle

bağdaşmışlardır. Mevlâna'da ve bilhassa Şems'te melâmet neş'esini görmemek gayrikābildir. (…)" (Gölpınarlı, 1931:25)

Gölpınarlı, melâmetin, batıya açılmanın merkezi hâline gelen Bağdat'tan Musul, Halep ve "nihâyet o sıralarda Bâtınîlerin faaliyetlerine sahne olan" Suriye'ye geçtiğini, yedinci asırda pek çok şeyh tarafından benimsendiğini; hatta bu şeyhlerin kuvvetlerini melâmetîlikten aldıklarını söyler ve: "Bunların ahvâline dikkat edersek hepsi zavâhire karşı lâübâlidir. Rakıs ve simaa [semaha] taraftar oldukları gibi namaz kılmazlar, hatta alenen oruç yerlerdi." Der ve bunların bir kısmını "umumiyetle Melâmetî-Kalenderî; daha doğrusu Bâtınî addedebiliriz." diye ekler. Ancak bunu melâmetîlik ile Kalenderîliğin benzeştiği anlamında okumak doğru olmayacaktır. Nitekim Gölpınarlı, "Câmî'nin Kalenderîlikle melâmetîliğin farklarını ısrar ve zamanındaki kalenderleri zemmettiğini" dile getirmektedir.

Gölpınarlı, ister bâtınî olsun; isterse de şeriata sıkı sıkıya tutunmuş bulunsun, "bir takım Türk tarikatlarının zuhur ve inkişafında Melâmetîlik mühim ve aslî bir âmil olmuş[tur.]" der ve ekler: "Zannederim ki bunun için şimdiye kadar hemen bütün Anadolu halkı; bilhassa kızılbaşlar ve Bektâşîler, her Türk velisini Horasan'dan gelmiş olarak kabul ve Horasan erenlerinden olarak ilân etmişlerdir." (Gölpınarlı, 1931: 25).

Melâmetîlik Bâtınî zümrelerden gelen etkilerle saflığını yitirince yerini 9.yy'ın ikinci yarısının sonlarında ikinci devreye girer. Bu devre, "Bayrâmî melâmiliği"dir. "Türk ruhundan doğan bu yeni tarikat, ilk melâmilerin neş'e ve irfânını tamamıyla hamil olarak zuhur etmişti. Melâmetîler'in şöhreti ve şâyiası ve Hacı Bayram'ın nüfuzu neticesi olarak Bayrâmî Melâmîliği de anlatacağımız veçhiyle bütün Anadolu ve Rumeli'de pek az bir müddette intişar edebilmiştir." (Gölpınarlı, 1932: 26)

Melâmetilik az evvel dile getirdiğimiz bir akış hâlinde İran'ın kuzeydoğusundaki Türkistan coğrafyasının batısındaki Türk diyarı Horasan'dan Irak, Bağdat, Musul, Suriye, Halep'e doğru yayılırken geçtiği bu coğrafyalarda hüküm süren anlayışlarla saf hâlini

yitirmiş görünmektedir. Örneğin melâmetiliğin ulaşmasından evvel Suriye'de etkili olan Bâtınîlik, melâmetiliği bir hayli dönüştürmüş; onu, çıkışında konu olan "doğru gitmek, kastetmek ve terketmek" biçimindeki üç anlayıştan "terketmek" e yaklaştırmıştır. Bu son aşamada Melâmetîlik-Kalenderilik ve Bâtınîliğin iç içe geçtiği bir anlayış ortaya çıkmış görünmektedir.

İkinci devre melâmîleri olan Bayrâmî melâmileri ise melâmiliği "ilk melâmetîlere iktifa et[mişlerdir]. Son melâmiler de ikinci devre melâmîleri olan Bayramî melâmilerinin peyrevleridirler. (…) Son melâmîlerin Bayrâmî melâmîlerinden yegâne farkı sülûkü ilmî bir hâle getirmek suretiyle işrâkîlikten bir miktar ayırmaktan ibârettir. (…) esâsen melâmet, bir tarikat olmaktan ziyade bir neş'e ve hâl olduğundan zühule hiç mahal yoktur: Melâmetîler de, Bayrâmî melâmîleri de, son melâmîler de aynı neş'eye sahiptirler." (Gölpınarlı, 1931: 25-26).

Nitekim Yahya Kemal'in:

"Bâkî Efendi, Rıfkı Melûl, bir de bendeniz
Bizler ikinci devre melâmîlerindeniz"

Biçiminde nazmettiği de Hûcivî'nin zemmettiği ya da daha evvel açıkladığımız tarihsel yolculuğunda saflığını yitiren melâmetîlik değil; Arabî'nin "Bizim hâlimiz de budur (…) "onlar meçhullerdir. Halleri avam hâlidir. (…)" (Gölpınarlı, 1931: 20-21) diyerek övdüğü; Kalenderîlik ve bâtinîlikle ilgisi olmayan, "ilk melâmetîlere iktifa et[miş]" bulunan; "irfânî bir neşveyi" ifâde eden hâldir.

Bu 'hâl' şairin 'İthaf' adlı şiirinde:

"Abâ var, post var, meydanda er yok;
Horâsân erlerinden bir haber yok
Uzun yollarda durdum hiç eser yok
Diyâr-ı Rûm'a gelmiş evliyâdan!
Tecellîgâh iken binlerce rinde,

Melâmet söndü şarkın her yerinde.
Bu devrin gerçi son sohbetlerinde
Nefesler dinledik sâz-ı Rızâ'dan." (EŞR: 73)

Biçiminde nazmettiği, sönüşüne hayıflandığı melâmetîliktir. Öyle ki bu tarzdaki bir melâmet, semâsından nur inen, "tulû-ı kibriyâ" ile, Cenâb-ı Hakk'ın tecellisinin doğuşu ile aydınlanan bir mülkün imlecidir.

Yahya Kemal, "eski dünyamız içinden çıkardığı" rindin hayat karşısındaki tavrına, maddî kazanca önem vermeyişine, siyasî ve sosyal bakımdan göze girmeyi/gözden düşmeyi umursamamasına, bir yol bulmak için didinmemesine özenmekte; bu rindâne tavrı benimsemek istemektedir. Şiirlerinin bazılarının bir antolojide yanlış yazılmasına çok üzülen Yahya Kemal'i Park Otel'deki odasında ziyaret eden Banarlı, şairi kederli, düşünceli, çok muzdarip hâlde bulduğunu, onu teselli etmek gayretiyle konuşunca şairin kendisine: "'Rindlerin Hayatı'nı yazdım; 'Rindlerin Akşamı'nı, 'Rindlerin Ölümü'nü yazdım; fakat rind olmak müşkül şey; kendim bir türlü rind olamadım." (Banarlı, 1988: 283) dediğini aktarır. Bu bakımdan rint, Yahya Kemal'in: "Özenerek benzemeğe çalıştığı insan tipidir. Rint eski zamanın bilge kişisidir. Etrafına önem vermeksizin keyfince yaşayan, yarı filozof, yarı derviş, hoş görücü, medenî cesareti olan telâşsız ve kaygısız insan örneğidir." Diğer yandan: "Hayatının sonuna doğru gençlik hayallerini kaybeden ne dünyadan hoşlanan; ne de öteki dünyaya tam olarak inanabilen şair bir boşluk hissine düşer. Bu sırada onun ruhuna en uygun bulduğu hayat görüşü Hayyam felsefesidir. Bu durum karşısında, iki boşluk arasında insanın yapabileceği tek şey içmek ve unutmaktır." (Demirci 1993: 33 akt. Kabaklı, 1969: 185, Kaplan 1987: 267)

Şair, kimi rubâîlerini Türkçeye aktardığı, eserlerinde rindâne bir tavrı gözeten İranlı âlim ve şair Ömer Hayyam (1039-1048)'dan etkilenmiştir ancak; Yahya Kemal'in rubâîlerinde içkinin, 'ezelî sâgar' dan içilmesi, 'melâmet mestliğine' ne neden olması da

söz konusudur. Ârifâne bir neş'e ile 'serden geçmeyi' sağlayan sarhoşluğun, vahdet idrâkına kavuşan gönül erbabının hâli ile özdeşleştirildiği görülür.

Fuad Bayramoğlu'nun Türkçe'ye aktardığı bir Hayyam rubâîsi:

"İç bâde mekânın olacak çünkü mezar
Bir yer ki ne dost var, ne eş var, ne de yâr.
Zinhâr şu ezelî sırrı ifşa etme:
Bir kerre solan lâle açılmaz tekrar" (Kaplan 2007: 175)
Derken ve Yahya Kemal Hayyam'ı bir rubâisinde:
"Hayyâm ki her bahsi açar sâgarden
Bahsetmedi cennette akan Kevser'den
Gül sevdi şerâb içti gülüp eğlendi
Zevk aldı tırâşîde nihâîlerden" (R: 23)

Biçiminde nazmeder. Yahya Kemal bu rubâîsiyle Hak ile ilişkisinde aşk ve şevki önceleyen melâmetî edayı, zahidin mânevî menfaatleri -Cennet güzelliklerini- önceleyen inanç biçimi karşısında belli belirsiz yüceltir; ancak bununla birlikte Hayyam'ın hedonist tavrını da vurgulamış olur. Yahya Kemal'in rubâîlerinde ise bu izleğin farklı bir seyir kazandığı görülmektedir. Nitekim ikinci devre melâmiliğinin kendisiyle başladığı Hacı Bayram-ı Velî soyundan gelen Fuad Bayramoğlu'na atfettiği bir rubâisinde sâgar mazmununu ve sarhoşluk hâlini, Hayyam'ın pek çok rubâîsindeki, insanı 'hiç' olup gitmeden dünyadan kâm almaya davet eden hedonist sınırlarının ötesine — 'âlemlerin Rabbi'nin her yerden görünmesini sağlayan vahdet idrâki mertebesine— taşır:

"İksîri içenler ezelî sâgarden
Mestî-i melâmetle geçerler serden
Bir kerre enelhak diyenler erbâb-ı dile
Hallâk-ı avâlim görünür her yerden" (R: 22)

Diğer yandan Yahya Kemal'in bu rubâîsinin elde "yalnız beş gazeli ile bir mesnevîsi" bulunan ikinci devre melâmilerinden ve melâmî kutuplarından Oğlan Şeyh lakabıyla da bilinen Çelebi Şeyh İsmail-i Ma'şuki'ye ait:

"(…)
Ayn-i Hak oldu vücudum, kaçma ey Hak sursti [sureti?]
Hak ile Hak olagör, gel vehmi ko, şeytandır…

Nûş kıldı çünki ruhum şol şarabı aşkını
Mest olup yitürdü kendin, baki ol sultândır.

Kim ki aşk ile vücudun bildi vü buldu bugün
Kendü kendözün yitirmedi; ulu sultândır." (Gölpınarlı, 1931: 53)

Biçimindeki mısraların izleğini takip ettiği de görülmektedir.

Yahya Kemal'in, Hayyam'ın bakış açısı ile örtüştüğü mısralarını da göz önüne almak gerekir. Şairin Türkçe'ye çevirdiği:

"Sen kendini endîşeye kaptırma sakın
Endûh-ı muhâl etmeye hulyâna akın
Toprak seni defnetmeden evvel içine
Meks et su kenârında çemenzâra yakın" (R: 79)

Biçimindeki Hayyam rubâîsi, Yahya Kemal'in daha önce ayrıntılı olarak 'Çubuklu Gazeli' ile ilişkisi bağlamında da ele aldığımız 'Gezinti' adlı şiirinde:

"Silkin ve sâkin ol! dedim, âvâre gönlüme,
Artık kederli hisleri bir bir içinden at!
Eylül ferahlığında giderken Çubuklu'ya,
Geçmiş, geçen veyâ gelecek vakti duymadan,
Aheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın!" (KGK: 58)

Biçimindeki, egzistansiyalist bunalımları rindâne bir tavırla aşan mısraları ile koşutluk hâlindedir.

Yine şairin 'Pascal'ın Fikrini Tazmîn' adlı:

"Bomboş sonu yok dâire her yer merkez
Hallâk ne cânibdedir insan bilemez
İdrâkini yorma zevke dal gülşende
Gülrenk lebinden öpülür duhter-i rez" (R:37)

Biçimindeki rubâîsinde de "hayatın boşluğunu derinden hisseden; fakat yine de sükûnetini bozmamaya çalışan, hiçlik duygusuna zevk ve neş'e ile karşı koyan rind[in]" (Demirci 1993: 33) tavrı duyumsanır.

İhsan Kongar'a ithaf edilmiş 'İhsan'a' adlı rubâîsinde:

"Cem mezhebi vaktinde şu dünyâ ne'ydi
Cûşişle akan hayât rindâneydi
Günler geceler her biri bir türlü şerâb
Nefî sâgar Nedim meyhâneydi"

Derken, 17.yy'ın özellikle kasideleri ve hiciv sahasındaki eserleri ile ünlü, sonraki yüzyıllardaki şairleri de etkilemiş olan Nefî (doğ. Erzurum,1572-1635)'yi ve 17yy.'ın sonu ile 18yy.'ın ilk çeyreğinde yaşamış, her ne kadar dönemin Osmanlı kroniklerinde böyle bir adlandırma mevcut değilse de sonradan 'Lâle Devri' olarak anılan Osmanlı Padişahı III. Ahmed döneminde (1703-1730) üne kavuşan Nedim (doğ. İstanbul,1681-1730)'i anar. Türk şiirinde yer edip etki sahasını yüzyıllara yayan Nefîyâne söyleyiş Nedim'i de etkisi altına almıştır şüphesiz; ancak Yahya Kemal'in rubâîsinde bu iki büyük Divan şairini rindâne yaşam uslûbunu yansıtacak bir dekor içinde birbirlerini tamamlayan öğeler olarak resmetmesini onların yaşam ve edebî üslupları ile rindâne tarzın iki önemli boyutunu temsil edebiliyor olmalarında aramak gerekir. Zira "saltanatına şahit olduğu padişahlara, devlet yetkililerine ve din adamlarına çeşitli vesilelerle kasideler sun[an]",

böylece maddî ve mânevî olarak onların iltifâtını kazanan Nef'î, kazandığı bu makamı, ilgiyi, istikbâli kaybetmeği umursamamış, "bildiğini açıkça söylemekten çekinmemiş", "sövgüye varan hicivler (…) sınır tanımayan yergiler"iyle gözden düşmüş, "devlet adamlarının hedefi durumuna gelmiş", yine de samimi bir tarzda övgüleri gibi hicvini de sürdürmüştür. "Gazellerinde mûnis ve rindmeşrep bir anlayış" güden, "söylemek istediğini mazmunlar arkasına saklamak yerine açıkça söylemeyi tercih eden", şiirde "kelime oyunları yerine âhenk ve musikiye" değer veren Nefî'nin ölümü de Osmanlı Padişahı IV. Murad (1623-1640) tarafından *Sihâm-ı Kazâ* adlı şairin hicivlerinin yer aldığı mecmua nedeniyle olmuştur. Yahya Kemal'in yukarıda alıntıladığımız rubâîsinde zikrettiği Nefî'nin maddî-mânevî mevki ve kazançları bir kenara iten bu bakımdan rindâne tavırla uzlaşan heccav kimliği; Yahya Kemal'in "fevvâre"ye benzettiği, daima "şevk içinde" bulunan, hayattan "kâm almayı bilen", "neş'eli" bir lirik olan Nedim ile tamamlanır. Nedim, "safa ve zevk meclislerinden, çevrenin kınamasına kayıtsız derbeder" dönerken de rint meşrep tutum içindedir. O: "Akşamın humariyle sabahleyin mahmur mahmur giderken, 'kuşağı gevşemiş, sarığı perişanlaşmış' bir hâldedir ve o safa meclislerinde de 'yastığı dirseğinin altına çekip külâhını avuciyle yamıltarak' yan gelir:

'Kemer güsiste perakende kûşe-i destar
Çekip vesâdeyi kılmış külâh-ı kuşeyi ham' " (İsmail Habib, 1942: 163).

Yahya Kemal'in:

"Her sâhib-i hâl kendi zevkinde yaşar
Dünyânın güft ü gûsu fevkinde yaşar
Bir zirveye konmayan hümâdır ki gönül
Âzâdeliğin hevâ-yı şevkinde yaşar" (R:25)

Biçimindeki, 'Serâzâd' adlı rubâîsinde geçen "sâhib-i hâl" ise yine rindâne tavrın sahibidir ve derhal, Gölpınarlı'nın aktardığı Hamdûn'un "ehl-i hâl" olarak andığı

melâmetîyi anımsatır: Hamdûn, melâmetîyi: "İnsanlara karşı her nevi debdebeden -ehl-i hâl olarak- ferâgat ve herhangi sıfat ve hareketi tasdik ettirmek hususunda mesâi sarfından istinkâf e[den]" kişi olarak gösterir ve: "Melâmetînin her türlü kayıttan vareste olup Allah'a rapt-ı kalp etmesi lâzım; hatta ibadetten bile zevk almamalı! Çünkü bu zevk, sâliki oraya mukayyet kılar. Tevhid ise kuyudu ref'edip vahdette zevk sahibi olmaktır." (Gölpınarlı, 1931: 22) Der.

Yahya Kemal, bu bakış açısını, 'Tercih' adlı rubâîsinde nazmederken; 'Serâzad' adlı rubâîsindeki rindâne neşvenin nedenini de:

"Dünyâda ne ikbâl ne servet dileriz
Hattâ ne de ukbâda saâdet dileriz
Aşkın gül açan bülbül öten vaktinde
Yârânla tarab yâr ile vuslat dileriz" (R:39)

Mısraları ile nazmetmiş bulunmaktadır.

Yahya Kemal, bu rubâîsinde bir remiz gibi andığı "aşkın gül açan bülbül öten vakti"ni

-çalışmamızda aşağıda da belirttiğimiz başlık çerçevesinde ele aldığımız- 'Rintler'in Ölümü' adlı şiirinde Hafız-ı Şirâzî'nin kabri yoluyla resmeder. Bu, Hâfız'ın rint kimliğinin hiçliğin değil; hakikatin başladığı son eşik olarak 'kabir' üzerinden tablolaştırılmasıdır:

"Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter." (KGK: 54)

"Dışı melâm", "içi selîm" bir rint olan Hafız-ı Şirâzî: "Bütün şark âleminde, rindlerin timsali olarak görülür. (…) Ali Seydî'nin, *Resimli Kamus-ı Osmanî'*sinde, rindler

şu şekilde anlatılır: ‘Evet rindlik, birçok kıymetleri bir araya toplayan bir mefhumlar manzumesi halinde mürekkeb bir mâhiyet taşır. Onda neler yok ki... Meyhanenin kadehiyle, tasavvufun kadehi, aşkın mecazisiyle hakikisi; gönül adamlığı, iç doluluğu, dış aldırmayış, parayı istihkar (küçük ve değersiz görme), kıyafetinde gelişigüzellik, zühdün dışındaki suretiyle zahide çatıp, sadece güzel olana ve güzel şeye gönül bağlayarak, faniliği, ezelin ‘elest'i ile, ebedin sonsuzluğunda avuttukları için, hayattan kâm almayı akıl kârı bilmek ve rinde hepsinden daha yaklaşanı, ikbâle yukarıdan baktıkları için ikballeriyle böbürlenenlere kafa tutmanın zevkine ermeleri’ “(Cebecioğlu, 2020: 219) dir.

Şairin ‘Serâzad’ındaki ‘dünyanın dedikodu denilebilecek her türlü işinin üstünde seyreden, bir zirveye konamayan; diğer deyişle maddî makamlarla mutmain olamayan gönül’ imgesi bir ‘aşk ve şevk vakti’ni bekler. Şairin ‘Gönül’ adlı şiiri, Mevlâna ve Şems arasındaki bu hâli yansıtır:

“Görünce âyine-i neşvesinde lâhûtu
Kemâl-i vecd ile kurbân olur gönül gönüle

Yeter hikâyet-i hâlât-ı Şems ü Mevlânâ
Ne rütbe mihr-i dırahşân olur gönül gönüle” (EŞR: 19)

Mısralarını kaleme alan Yahya Kemal, Mevlâna ve Şems arasındaki rindâne bir neşve taşıyan gönül hâline atıfta bulunur. Bu noktada Gölpınarlı’nın: “Mevlâna’da ve bilhassa Şems’te melâmet neş’esini görmemek gayrikābildir.” (Gölpınarlı, 1931: 25) Deyişine kulak vermek gerekir.

Ayrıca çalışmamızda Yahya Kemal’in ‘Yaşlılık ve Ömür Yolculuğunu Alımlayış’ ana başlığında yer alan ‘Yaşlılık Evresinin ve Ömrün Rint Neşvesi ile Ele Alınışı’ alt başlığında incelediğimiz: ‘Hazan Gazeli’ (EŞR: 47), ‘Bebek Gazeli’ (EŞR: 13), ‘Veda Gazeli’ (EŞR: 41), ‘Hazan’ adlı rubâîsi (R:30), ‘Rintlerin Akşamı’ (KGK: 53) gibi şiirleri ile; ‘Ölüm Olgusunu Alımlayış’ ana başlığında, ‘Bireysel-Psikolojik Duygulanımlar

Çerçevesinde Ölüm Algısı' alt başlığında rint neşvesinin yansıtılması bağlamıyla incelediğimiz: 'Kadri'ye Gazel' (EŞR:40), 'O Rüzgâr' (KGK: 23), 'Rintlerin Ölümü' (KGK:54), 'Çubuklu Gazeli' (EŞR:33) adlı şiirleri de şairin rintlik ve melâmet kavramlarını alımlayışına incelemiş olduğumuz üzere ışık tutmaktadır.

Yahya Kemal kimi şiirlerinde melâmetîlere özgü rindâne tavrı yansıttığı gibi yakın çevresinde gerçekleşen sohbetlerinde de Melâmîler'e olan ilgisini belli etmiştir. Öyle ki Hallac-ı Mansur'a ait çalışmalarda bulunmuş olan Louis Massignon (1883-1962)'a İstanbul'daki Melâmî'lere ait kâbirleri gösterdiği, Fuad Bayramoğlu ile Melâmîlik hakkında pek çok sohbetleri olduğu bilinmektedir (Demirci, 1993: 33). Bununla birlikte Tanpınar "yakınında yaşamış bir insan sıfatıyla", Yahya Kemal'in "hususî konuşmalarında cemiyetimiz için daha ziyade sünnî akîdeyi tercih ettiğini" ve: "Eğer tasavvuf ve Melâmîlik araya girmeseydi, tıpkı İngilizler gibi işinde ve ibadetinde çalışkan insanların cemaati olurduk. (…) Eline her def alan, 'Ben Allahım' diyor. Böyle bir cemiyeti nasıl idare edersin ve nasıl terakki ettirirsin." (Tanpınar, 2007: 50-51) Dediğini aktarır.

Son olarak belirtmek gerekir ki Yahya Kemal'de rint, melâmet kavramının tarihsel akışı üzerinden ele alındığında, şairin yorum dünyasına özgü belli başlı özelliklerle ortaya çıkmaktadır. Yahya Kemal'in rindi, halkın levmini hedefleyerek içki içmez, halkın onu övmesini umursamadığı gibi reddetmesini de umursamaz. Bu anlamda o, Hûcvirî'nin zemmettiği ve "mürâî[nin]; tekellüfle halkın kendisini makbul görmeleri yoluna sülûk et[mesi]"ne benzeterek "melâmetî de bunun aksine olarak halkın onu reddetmesi yoluna sâliktir." Dediği gibi bir melâmet anlayışını gütmez. İçkiden muradı zevk ve benlik kaygısını silip atan sarhoşlukla duyumsanan "neş'e"; bir "irfân neşvesi"dir. Buna ulaşabilmek belli başlı bir olgunluğu ve bilgeliği gerektirmektedir; bu anlamda Yahya Kemal'in rindi Gölpınarlı'nın aktardığı Hûcvirî'nin melâmetî'si değil; melâmetiliği "irfan yolunun en yüksek noktası" olarak gören -daha önce dile getirilmiş

olan- Muhiddîn-i Arabî, Seyyid Şerîf-i Cürcânî, Celvetî şeyhlerinden Üsküdarlı Hâşım Baba ve Eşref-i Rûmî gibi mutasavvıfların melâmetîsi; neşvesini o tarz bir melâmetîlikten alan, Demirci'nin: "Hoş görücü, telâşsız ve kaygısız insan örneği (Demirci, 1993: 33)" dediği insan tipidir.

Yahya Kemal'in rindinin Hucvirî'nin idealize ederek tanımladığı "gönlünden halk sözünü çıkarmış [olması lâzım gelen] dervişi"ne benzediği görülmektedir. O, bu yüksek anlayış katmanına hayatın boşluğunu kavramak yoluyla ulaşmıştır. Derin bir 'hiç' olan hayata ve ona ilişkin tüm maddî kaygılara irfânî bir neş'e ile direnir; ontolojik bunalımların önüne ise 'varlık' sorunsalını unutturan sarhoşluk ve zevk duygularıyla geçer. Onun "şeriatın emirlerini terketmek yoluyla melâmet izhar et[mek]" (Gölpınarlı, 1931:17) gibi bir kaygısı yoktur; ancak melâmetîlikten ödünçleme bir irfan neşvesi taşıdığı da şüphesizdir.

2. ŞİİRLERİNİN BİÇİM ÖZELLİKLERİ

2.1. Şiirlerinin Biçimsel Değişim ve Gelişimi

Yahya Kemal Beyatlı'nın şiiri, şüphesiz, ilk şiirlerinden olgunluk dönemi şiirlerine değin belli başlı değişimler geçirmiştir. Beyatlı'nın şiirlerinin biçim özelliklerini ortaya koymadan önce, şiirinin geçirdiği bu değişim ve gelişim aşamalarının panoramasını özetle ortaya koymak doğru olacaktır.

Yahya Kemal, sanat hayatını şiir bağlamında 1908'den öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayırır ve 1908'den önce yazdığı şiirleri reddeder. Bir mülâkatında bu konuyla ilgili olarak: "O şiirler o kadar eski ve sanatımla alâkasız ki artık benim sayılmazlar. 1908'den sonra yazdığım şiirler bana aittir… Bu Avrupa'da da böyledir. Meselâ Victor Hugo ilk gençlik yıllarında birçok şiirler yazdı. Fakat sonradan onları kendisinin saymadı." (Uysal, 1972: 182) Demiştir.

Beyatlı'nın şiir anlayışındaki akışı iki evreden oluşan 'oluşma dönemi', Paris'te bulunduğu süreci kapsayan 'sorgulama-araştırma-keşif dönemi' ve kendi şiir anlayışını yapılandırdığı, eski ve yeni dilli şiirlerini kaleme aldığı 'gelişme/olgunluk dönemi' olmak üzere üç aşamada izlemek mümkündür.

2.1.1. Oluşma Dönemi/Birinci Evre

Oluşum aşamasını oluşturan ilk dönem, on dört, on beş yaşlarındaki Ahmet Âgah'ın, Üsküp'te babasının kütüphanesinde bulduğu şiir kitaplarını, Tanzimat Dönemi'nin ilk dönem şairlerini ve tesadüfen eline geçen klasik Türk edebiyatı dairesindeki metinleri okumasıyla başlar. Divan şiiri geleneğinden gelen iktibas usullerini uygulayarak şiir denemelerinde bulunur. Yahya Kemal bu ilk evresi için: "Muallim Nâci'nin *Şerâre*'sini buldum; bütün hevesimle ona sarılmıştım. O mecmuadaki gazelleri yüksek sesle okurken eski şiir lehçemizdeki beliğ ve rindâne edâların zevkine varıyordum. Nâcî'nin gazelini tahmis ettim. Eskilerin bu tahmis ve tanzir usulü, bir çırak için iyi bir atölye idi." Der. Recâizâde Mahmut Ekrem, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid, Mehmet Celâl okuduğu diğer şairlerdir; eline "tesadüfen eline geçen" *Rûhî Divânı*'nı da okur; ancak "anladığım ve sevdiğim şair Nâci idi" Der. Şiirlerin oluşma dönemini işleyen Muallim Nâci etkisi, çok sonra Yahya Kemal'in şiir tarzını yapılandırıp eser vermeye başladığı gelişme/olgunluk döneminde de kendini metinlerarasılık bağlamında gösterir. 15 yaşındaki Ahmet Agâh'ın şiir evrenini oluşturan bu okumalar ve şiir alıştırmaları onun şiire ısınmasını sağlamıştır. Yahya Kemal, "Vezinlerin birçoğunu kullanmağa alışmıştım, kâfiyelerim acemilikten kurtuluyordu." Dediği bu evresinde, 1900 yılında Üsküp'ten Selâniğe gönderilir ve idâdîye yatılı olarak verilir. Burada şiir yazmaya devam ettiğini söyleyen şair: "Selânik İdâdîsi'nde şiirle iştigâl ettiğim şâyi'di; o zaman kullandığım Esrâr mahlasını bütün talebe bilirdi." (Banarlı, 1960: 72-74) Der.

Yahya Kemal'in İdâdî öğrencisi olduğu bu yıllar, Edebiyât-ı Cedîde olarak anılan Tevfik Fikret'in 1896 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinin başına geçmesinin ardından Cenab Şahabettin, Mehmet Rauf, Hüseyin Cahit, Halit Ziya gibi şair ve edebiyatçıların etrafında dönemin siyasî koşullarından etkilenen bir psikoloji, tema ve ifâde biçimiyle kapalı bir dil ve ferdî duyuş odağındaki bir edebî anlayışı benimseyen edebî yönelimin "en harâretli" zamanlarıdır; ancak o, her ne kadar "Üsküb'ün hasretiyle şiire daha ziyâde dalmış" olsa da bu yeni şiir anlayışından "hazzetmez." Daha sonra bu evresi için: "Servet-i Fünûn'un en harâretli seneleri iken Edebiyât-ı Cedîde'yi idrâk etmemiştim." Diyecektir.

Şiir evrenine adım attığı bu dönemin ilk evresinde 10 Ekim 1901 tarihinde *Musavver Terakki* dergisinde:

"Hâtır-güzârın olsun eyâ yâr-i dil-fikâr
İmrâr ettiğimiz o ezmân-ı pür-mesâr
Yâd et o demleri güzer ettikçe nev-bahâr
Kalsın bu hâtıra sana bir şanlı yadigâr"

Mısralarıyla başlayan, 'Hâtıra' adlı, Recâizâde Mahmut Ekrem, Ziya Paşa, Abdülhak Hâmid, Muallim Nâci gibi ilk okumalarının etkisini taşıyan şiiri, A. Agâh müstearıyla yayınlanmış, bunu aynı dergide yayınlanan 'Gazel', 'Bedir yahut On Gazele bir Nazîre', 'Tasvîr-i Hakiki' şiirleri takip etmiştir (Kahraman, 2003: 236). Yahya Kemal bu evresinde 1902 yılında *Malumât* ve *İrtikâ* dergilerinde iki şiir daha yayınlar (Kahraman, 2013: 59).

İrtikâ'da 'Agâh Kemal' imzasıyla yayınlanan 1 Eylül 1902 tarihli şiir II. Abdülhamid'in tahta çıkışı sebebiyle yazılmış ve:

"Olsun bugün sürûr ile pirâye kâinat
Dolsun bugün hubūr-ı saâdetle şeş cihât
Zîrâ bugünde verdi o şâh-ı melek-sıfat
Rûh-ı fütûh-ı saltanata taze bir hayat
Yâ Rabbi haşre dek yaşasın pâdişâhımız" (BŞ: 79)

Biçiminde bir kıtasını örneklediğimiz 8 kıtadan oluşan bir cülûsiyedir.

2.1.2.Oluşma Dönemi/İkinci Evre

Şiirlerinin oluşma döneminin ikinci evresi, Yahya Kemal'in 'Edebiyât-ı Cedîde' tarzında şiirler yazmaya başladığı, Muallim Naci ve beraberindeki ilk okumalarını "mâziye intikâl etmiş" bulduğu evredir. Yahya Kemal bu durumu: "İstanbul'da gözlerim etrafa açıldıktan pek az zaman sonra Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'si elime geçti. Bu yeni şiir bu defa beni kuvvetle sardı. Muallim Naci'yi, hattâ Abdülhak Hâmid'i mâzîye intikal etmiş gibi gördüm. *Rübâb-ı Şikeste*'nin delaletiyle Cenab Şahâbettin'i ve diğer yeni şairleri anladım. Bir kelime Fransızca bilmeksizin alafrangalaştım. *Mâlumât* mecmuasında yeni şiir çığırında birçok manzumelerim çıktı. Bir sene sonra da Paris'e firar ettim." (Banarlı, 1960: 77) sözleriyle ifâde eder. 1903 yılında *İrtikâ* ve *Malumat* dergilerinde bu tarz şiirleri yayınlanmıştır. Banarlı Yahya Kemal'in bu dönemi için: "Yahya Kemal'in 1902-1903 yıllarında İstanbul'da intişar eden şiirleri önce Nâcî'nin, sonra ve şiddetle Fikret'in tesiri altındadır." Der ve şairin 'Temâşâ', 'Elvâh-ı Şühûr: Mart-Nisan' ve dört manzumeden oluşan 'Leyâl-i İstiğrâk' adlı şiirlerini anar (Banarlı, 1960:79) 'Çalışmamızın Kültürel Kaynaklar ve Etkilenimler' başlığı altında da örneklerini vererek değindiğimiz bu şiirler, Tevfik Fikret'in şiirleriyle biçim ve içerik bakımından örtüşür. Banarlı'nın ifade ettiği ve bizim de ilgili başlıkta ele aldığımız gibi bu şiirlerden 'Elvâh-ı Şühûr' biçim, içerik, dil ve üslûp bakımından Tevfik Fikret'in 'Âveng-i Şühûr' unu takip eder; ona nazîre olarak kaleme alınmıştır, 'Leyâl-i İstiğrâk''ın ikinci manzumesi ise Tevfik Fikret'in 'Ey Yâr-ı Negamkâr' adlı şiirine tam bir nazîredir. Bu şiirler 18 yaşındaki Agâh Kemal'in nasıl bir şevk ve beğeniyle Tevfik Fikret'in şiir dünyasına girdiğini ifâde etmektedir. Bu evredeki tarzına ışık tutması bakımından bu nazîreyi örnekliyoruz:

Leyl-i İstiğrâk'ın ikinci parçasının ilk kıtası:

“Çal. Neş’e-i vuslatla, nagamsaz olalım, çal
Mürgân-ı muganniyle hem-âvâz olalım, çal
Bir vecd-i muhabbetle tarâb-sâz olalım, çal
Çal! Yükselelim küngüre-pervâz olalım, çal
«Çal âlem-i ervâhı da raksân edelim, çal.” (BŞ:70)

Tevfik Fikret’in ‘Ey Yâr-ı Nagam-Kâr’ adlı şiirinin ilk kıtası:

“Çal, ben de olup şevk ile âhengine peyrev,
Dillerdeki sevdâları cûşân edelim, çal!
Çaldıkça doğar gönlüme eş’ar-ı nev-â-nev;
Her nağmene bir şi’rimi kurbân edelim, çal’

Çal, âlem-i ervâhı da raksân edelim, çal!” (T. Fikret, 2007: 425; Banarlı, 1960: 78)

2.1.3. Sorgulama-Araştırma-Keşif Dönemi

Bundan hemen sonra şair, 1903 yılında Paris’e kaçmıştır; ancak “hayatımda yeni bir başlangıçtı” dediği sene Meux kolejine yazıldığı ve Fransızca’yı öğrendiği 1904 senesidir. Dil öğrenmek onun şiir anlayışında yeni bir bakış açısına kavuşacağı, şiir üzerine sorgulama, araştırma ve keşiflerde bulunacağı dönemin de kapısını açar.

Yahya Kemal bu dönemi için: “Meaux kolejine girdim. Fransızca’yı çabuk öğrendim. Çok okumak, hemen her gece tiyatroya gitmek, şiir müsâmereleri, büyük şairlerin hayatlarını öğrenmek beni az zamanda başka bir kâinat içinde bulundurdu. Meaux kolejinden döndüğüm zaman bizim ‘Edebiyât-ı Cedîde’ şiirini asla sevmiyordum. Hüseyin Sîret’in o zaman Paris’te basılan Leyâl-i Girizân’ı gözüme cılız ve zavallı görünüyordu. Yalnız Türkçe’de iki adem arasında kalmıştım. Yeni usûl şiirimiz, Fransızca’nın gölgesi, ihtirassız, zevksiz, köksüz, acemice görünüyordu. Yeni Türkçeyle kendi duygularımızın ifâde, hâlis ve samimî bir şiir nasıl olabilirdi? Bunu bir türlü

keşfedemiyordum. Bu merhaleye vardığım zaman, eskisi gibi gelişi güzel yazmaktan kesildim. Tekrar mübtedîleşmiştim [şiir yazmaya yeni başlayan biri gibi oldum].” (Banarlı, 1960: 80) Der.

Diğer bazı mülâkatlarında ise şiir anlayışında yeni bir safhaya girişini 1904’te Paris Science Politique (Paris Siyasal Bilgiler) okuluna kaydolması ve burada kazandığı yeni bakış açısıyla ilişkilendirir. Yahya Kemal, burada özellikle Albert Sorel’den ve Fransa’nın kuruluş tarihini dinlediği Comte de Mun’un derslerinden etkilendiğini “tarih kapısından yeni bir ufuk” gördüğünü, “Türkiye’yi ve Türk vatanının Anadolu’da mayalanışını” düşündüğünü söyler. Bu ufuk şiir bağlamında Yahya Kemal’in dikkatini Türk tarihine çeviren; ona bir Türk destanı yazmayı düşündüren etkilerden olmuştur. Şair bu durumu: “İşte ilk defâ bu tarih kapısından yeni bir ufuk gördüm ve o senelerde hemen bütün gençlerimizin kapıldıkları Edebiyat-ı Cedîde şiiri bana bizim ırkımıza, zevkimize, asıl lehçemize yabancı ve aynı zamanda cılız göründü. Cenab Şehâbeddin ve Tevfik Fikret’ten sonra yeni ve başka bir çığırı şahsî gösteriş gibi değil, kendimizden çıkarmak hevesine düştüm. Lâkin yeni bir çığırı sezmekle ona vücûd vermek arasında çok aşılmaz bir mesâfe vardır.” (ED: 257-58) Der.

Yahya Kemal’in tam da bundan sonra sezdiği şiiri kuracak dilin araştırmalarına giriştiğini görmek mümkündür. Çevresindeki edebî sohbetlerde ve okumalarında hep - daha sonra Lâtin şiiri üzerinden kavradığı- ‘beyaz lisan’ dediği bu dilin izini sürer. Onun, Malherbe’nin “En iyi Fransızca’yı Lourve Sarayı’nın kapıcısı konuşur.” deyişinden yola çıkarak halkın konuşup anlayabileceği bir “orta dili” (Uysal, 2006: 363) incelterek şiire kazandırmak gerektiğini düşünmesi, Mallarme’nin “şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır” deyişinden ve yine onun yazdığı ‘Edgar Poe’nın Mezarı’ adlı şiirindeki yer alan “Donner un sens plus pur aux mots de la tribu” (Tevfikoğlu, 1988: 344) biçimindeki, Poe’nun halkın dilini arıttığı ve onu şiir dili kıldığı, anlamını veren mısrasına dikkat etmesini bu çerçevede görmek gereklidir. Diğer deyişle bütün bunlar önden gelen ve

Yahya Kemal'in şiir dilini biçimlendiren bir etki olmaktan çok; onun yeni bir dili ararken edebî ortamdan ve okumalarından süzdüğü veriler olarak gözükmektedir.

"Quartier Latin ve Montparnasse semtlerinin ilim, fikir ve sanat muhiti" (Tanyol, 1985: 137) içinde, çok çeşitli şiir anlayışlarının çarpıştığı bir ortamda, gözlem ve okumaları onu önce Türk tarihinin şanlı dönemlerini nazmetme fikrine ve az sonra da modernin inşasında 'klasik edebiyata' yaslanmanın önemine ulaştırır. Heredia'dan yola çıkarak Yunan ve Latin şiirinin dilini keşfetmesi ve 'beyaz lisan' dediği bu dili Divan şiiri vadisinden "Türkçeliği klasik içinden zorlayan" mısralarla örneklemesi bu anlamda dikkat çeker.

Yahya Kemal bu dönemi için: "Gerek tarihte ve gerekse şiirde zihnimin teşekkülünü bu döneme borçluyum. Henüz içki masama, yastığımın ucuna Baudelaire, Verlaine misafir olmadan önce Fikret'in ve diğer Servet-i Fünûn şairlerinin yazdığı neviden günde sekiz on şiir yazardım. Şiirin cevherinin ne olduğunu anlayınca bunların hepsini yırtıp attım." (Tanyol, 1985: 138) Demiştir.

Şair bu yıllarda, çalışmamızın 'Paris Yıllarında Sanat Hayatı ve Batı Edebiyatı Etkisi Altında Şiir Görüşünün Gelişimi' ve 'Kültürel Kaynaklar ve Etkilenimler' başlığı altında ele aldığımız gibi pek çok şair ve edebiyatçıyı okur. Paul Verlaine'in *Fetes Galantes* adlı 18. yy'da Versailles Sarayı'nı ve bu dairedeki zarif, asil yaşam biçimini, romantik ilişkileri konu alan; Yahya Kemal'in yorumuna göre "18. yy'da sarayda konuşulan asil lisanla, bir tür teşrifat lisanıyla yazılmış" olan bu eser, şair üzerinde şiir pratiğine yansıyan önemli bir etki bırakmıştır. Bu etkiyle şair "Paris'teki Şark Dilleri Mektebi'ne koştuğunu, Arapça ve Farsçasını ilerletmeğe çalıştığını, Divan şiirini okuyup anlamağa çalışmanın yollarını aradığını" söyler ve ekler: "Kader bana Türk şiirini ve onun klâsiklerini öğrenme fırsatını Fransa'da vermişti. Yine eski şiire nüfuz etmeğe ve o tarzda mısralar söylemeğe çalışıyordum." (Banarlı, 1960: 98-99) Yahya Kemal'in bu

tarzda kaleme aldığı ilk şiir ilk kez 1919 yılında yayınlanan II. Ahmet dönemine, Yahya Kemal'İn ifâdesi ile "lâle devri"ne gönderimde bulunan 'Sene 1140' (EŞR: 55)'tır.

Yine bu yıllarda şair, "Yeni bir Türk Destanı yazmağa savaş[mış]" tır. "Eski akınlarımıza ve korsanlarımıza dair beş on mısra'ı, çok sonraları çok yerlerde basılmış bu destan beni senelerce peşinden koşturdu. Gerçi onu yazamadım ama yazmağa çalışırken yeni bir şiir lisanı buldum." (Banarlı, 1960: 82) Dediği bu şiirleri ile Servet-i Fünûn tarzından çok başka sade bir şiir dilinin eşiğinden adım atmış gözükür. Yahya Kemal bu konuda: "Bu şiir lisanı, Tevfik Fikret'ten Cenab Şahâbettin ve muakkiblerinin lisanından büsbütün başkaydı; o destanın başarabildiğim bazı parçalarındaki şiir telâkkisi de yeniydi; marazilikten, ibhâmdan, muammâdan uzaktı." (Banarlı, 1960: 82-84) Der. Bu anlayışla yazdığı ve tamamlanan ilk şiirin 1906 yılında 'Akıncılar' adlı şiiri olduğunu bu şiiri o tarihte Hüseyin Siret'e okuduğunu söylemesi vesilesiyle biliyoruz; ancak bu şiirin bugün *Kendi Gök Kubbemiz* 'de bulunan şiir olduğu şüphelidir; ancak Yahya Kemal'in şiirlerini kaleme alma tarzına bakılırsa onun hiç değilse bildiğimiz 'Akıncı' (KGK:13)'nın arkaik bir biçimi olduğunu söylemek mümkündür. Yahya Kemal dil ve tema bakımından yeni bir anlayışla yazdığı şiirlerinin isimlerini: 'Akınlar', 'Akıncılar' ve 'Korsanlar' (Banarlı, 1960: 84) biçiminde anar.

Yahya Kemal'in Paris yıllarında şiir dili üzerine düşünmesini ve Lâtin edebiyatını incelemeğe yönelmesini sağlayan diğer bir etki Jose Maria de Heredia'nın şiiri olmuştur. "Heredia'nın derli toplu eserine bağlanmak hayatımın en esaslı bir talihi olduğunu itirâf ederim, Avrupa'nın klasikleri ve romantikleri ne vücuda getirmişse onda sıkı bir inbikten geçirilmiş haldeydi. Lâtin ve Yunan şairlerinin değerlerini ondan öğrendim. Heredia'nın her sonnet'i üzerinde bir, iki ay kalıyordum. Şiirin asıl madenine elimle dokunduğumu hissediyordum." (Banarlı, 1960: 88) Der. Ayrıca "kadim Yunan şairlerinin Fransızca'ya Leconte de Lisle tarafından tercümelerinden de etkilenir. Öyle ki şair: Bir şiir, eğer az çok şahsî bir mâhiyeti hâizse, diyebilirim ki yer yüzünde ilk manzumem 1905'te Paris'te

Thèocrite, Moschus ve Bion gibi kadim Yunan şairlerinin Fransızca'ya Leconte de Lisle tarafından tercümelerini okuyarak almış olduğum tesirlerle yazılan ve o zamanın şiir Türkçesine göre yeni zevkte sayılabilecek bir küçük manzume idi." (Banarlı, 1960: 95) Der. Şairin bahsettiği bu şiir ilk defa 1943 yılında yayınlanan 'Sicilya Kızları' Tanpınar, 2007: 68); ya da bu şiirin ilk türevlerindendir.

Yahya Kemal'in Yunan ve Latin şiirinde bulduğu duru anlatım gücünü Türkçe 'de, klasik Türk şiirinde buluşu onun şiir serüveninde yeni bir keşif olmuştur; bu defa Divan şiirinin kapısından yeni ve yetkin bir Türk şiirinin bilgisine ulaşacağı bir okul olarak girecektir.

Yahya Kemal bu dönemi için: "Heredia'yı severken eski Yunan ve Latin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkçe'nin yanına yaklaştığımın bu münâsebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Latin şiirindeki 'beyaz lisan' gibi bir şeydi. Bu müşâhedeyi tartıyordum. Eski şâirlerimizden mısra'-ı berceste diye kalan birçok mısraların güzelliklerindeki hikmeti anlıyordum." Der. Şair, 'Geçdi Gâlib Dede candan yâhû', 'Ağlarım hâtıra geldikçe gülüştüklerimiz', 'Bugün şâdım ki yâr ağlar benimçün', 'Sürdü yelken-kürek a'dâyı Kapûdan Paşa', 'Göklere açılmasun eller ki dâmânındadur' mısralarını örnekler ve niçin güzel olduklarına dair kısa yorumlar yapar. (Banarlı, 1960: 89) Bu örneklerin her birini kısaca yorumlarken vurguladığı üç noktaya dikkat çekelim. Bu mısralar: "Eski edâda olmakla beraber Türkçe"dir; "musıkî notasını cisim"leştirirler ve "bir hissi olduğu gibi ifâde eden, hissin canlı bir şekli" olan şiirlerdir. Bu vurgular Yahya Kemal'in daha sonra olgunlaşan şiir anlayışının sac ayağına tekabül eder. Buna göre yeni ve yetkin Türk şiiri, 'beyaz lisan' ile, Türkçe'nin zenginliğini yansıtan, halkın konuşup anladığı -daha sonra İstanbul Türkçesi olarak andığı- dilden, şiirde iç âhengi verebilecek kelimeler arasından seçilmelidir. İkincisi, şiirde ritmi sağlayan vezin ve kâfiye gibi teknik araçlardan başka kelimelerin diziliminden ve seslerin akışından doğan bir iç âhenk/derûnî âhenk duyulmalıdır. Son

olarak, şiirde verilmek istenen his, edebî sanat yapma hırsı; mazmun, imge, simge kalabalığı, parçanın güzelliğine odaklanış gibi uygulamalarla kaybedilmemeli; öz, kendisine uygun bir biçim ile, fazlalıklardan arındırılmış bir dil yoluyla ifade edilebilmelidir.

Yahya Kemal Nedim'in: "Ayağın sakınarak basma aman sultânım/ Dökülen mey kırılan şîşe-i rindân olsun" mısralarındaki tavrı da örnekler ve bunun "klasik lisanın içinden Türkçeliği zorlayan [bulup çıkaran]" bir tavır olduğunu; kelimelerin seçimiyle duru bir Türkçe'ye açılan beytin; mısradaki kelime dizilimi ve ses dokusu yoluyla, iç âhenk -"derûnî âhenk" (ED: 5) ile kaleme alınmış olduğunu söyler. Yahya Kemal'e göre bu şiir güncelde ulaşılması gereken "hâlis şiir" (ED: 5)'dir. Yahya Kemal, bu dönemi için: "Yeni Türkçe'yi Heredia'nın vâsıtasıyla, eski Lâtin ve Yunan şiirinin ta yanı başında görmeğe başlamıştım. Asıl Türkçe bana Sophokles'in Yunancası, Tacite'nin Latincesi gibi saf görünüyordu." Der. Şairin 'bahr-i sefîd havza-i medeniyeti' (Hisar, 1979: 181) diğer deyişle Akdeniz medeniyet havzasında bulunan milletlerin, kültür, sanat, edebiyat dahil olmak üzere çok yönlü ortak bir zemine dayandıkları anlayışı çerçevesindeki nev-yûnânilik döneminin simge metinleri olan 'Biblos Kadınları' (Adonis) (BŞ: 29) ve 'Sicilya Kızları' (KGK: 99) başlıklı iki şiirinin de bu dönem okumalarının etkisinden doğan denemeler olduğu kabul edilebilir. Nitekim Tanpınar bu şiirleri "sanatını araştırma devri olan ilk devir çalışmaları arasında bitmiş denebilecek eserleri" Tanpınar, 2007: 68) olarak anar. Şair, şiir vadisindeki araştırma döneminde, Yakup Kadri ile birlikte güttüğü nev-yunaniliği "Türkçe'nin Yunan sanatı gibi 'beyaz ve çıplak güzelliğini' öne çıkarmak" için elverişli bir 'çığır' olarak görmüş, 1913-1914 yılları arasında *Peyam*'ın edebiyat ekinde İstanbul'un Helenistik bir ütopyaya benzediği, " 'aktolgalı' Türkleri Greko-Latin medeniyetinin kurucuları arasına katıverdiği" (Ayvazoğlu, 2013: 362) 'Çamlar Altında Musahabe' serisini yazmıştır; ancak yukarıda değindiğimiz şiirler yayınlanmaz; 'Sicilya Kızları'nın yayınlanması ise 1943 yılını bulacaktır.

Yahya Kemal'in gözünün önüne bir Venedik tablosu getirerek yazdığını söylediği 'Mâhurdan Gazel' (EŞR: 28), Verlaine'in *Romances sans Paroles* adlı eserinin adına gönderimde bulunan 'Güftesiz Beste' (KGK: 88) Materlinc'in sembolik dramaturjusinden etkilenerek yazdığı 'Mehlika Sultan' (KGK: 70), yazılışı 1908 yılına dayanan 'Bir Sâkî' (EŞR: 17) gibi eski ve yeni tarzda yazdığı şiirleri de bu döneminde kaleme aldığı ve şiir sanatındaki bu sorgulama/ araştırma/ keşif döneminin izlerini taşıyan şiirleridir.

2.1.4. Gelişme/Olgunluk Dönemi

Yahya Kemal 1912 yılında İstanbul'a döndükten altı sene sonra Ziya Gökalp'in etrafında halkalanan kendisinin de içinde bulunduğu aydınlarca 1917 yılında çıkarılmaya başlanan *Yeni Mecmua*'da, 1918 yılında *Bulunmuş Sayfalar* üst başlığıyla ilk şiirlerini yayınlamaya başlamış; 'Bir Sâki', 'Mahurdan Gazel', 'Tahmis-i Manzume-i Hümayun', 'Şerefâbâd', 'Nazar', 'Şarkı' (Dün kah...), 'Şarkı' (Şen şar...), 'Telâki', 'Abdülhak Hâmid'e Gazel', 'Özleyen' adlı şiirler bu dergide çıkmıştır (Kahraman, 2013: 180; Uysal, 2009: 24). Bununla birlikte, 'Tahmis-i Manzume-i Hümayun'un ilk şekli Tasvir-*i Efkâr* (nr.1181, 2 Ekim 1916)'da yayınlanmıştır (Kahraman, 2013: 155).

Bundan sonra Yahya Kemal, hem yeni Türk şiiri ve hem de Divan şiiri nazım biçimleri ve türleri çerçevesinde, 'Ok' adlı şiiri hâriç olmak üzere aruz vezninin çeşitli kalıplarıyla yeni Türk şiiri sahasında kaleme aldığı eserlerinde şiir anlayışını inceltmiş; eski dilli şiirlerinde, klasik Türk şiirinin dil ve hayâl inceliklerine daha çok yaklaşmış, tarihî fetihleri, döneminin dil özelliklerini yansıtır tarzda kaleme aldığı şiirlerin yanı sıra konuşulan Türkçe'nin dil zenginliğini, ses yapısının inceliklerini yansıtan şiirler kaleme almıştır. Şiir sanatını bir estetik varoluş biçimi olarak benimseyen, tafsilat verilen nesir türünden kat'i bir vuruşla ayıran, şahsî duygulanımları odağında yazdığı şiirlerinde kültürel plandaki gönderimleriyle özellikle İstanbul merkezindeki bir Türk-İslâm

medeniyetine ait tarihî, kültürel birikime yaslanan Yahya Kemal 1958 yılına dek farklı dergi ve gazetelerde 'Ses', 'İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel', 'Geçmiş Yaz', 'Bir Tepeden', 'Hazan Gazeli', 'Erenköyü'nde Bahar', 'Kar Mûsikîleri', 'Mohaç Türküsü', 'Yol Düşüncesi', 'İsmail Dede'nin Ölümü', 'Akşam Mûsikîsi', 'Rintlerin Ölümü', (zaman içerisinde farklı dergilerde neşredilen) rübâiler, 'Hayal Şehir', 'Rintlerin Akşamı', 'Sessiz Gemi', 'Bir Başka Tepeden', 'Endülüs'te Raks', ilk manzumesi 1949, diğer manzumeleri 1957 yılında olmak üzere terkîb-i bent biçiminde yazdığı 'Selimnâme', 'Üsküdar'ın Dost Işıkları', 'Mâverâda Söyleniş', 'Hisar Gazeli' gibi eserlerini yayınlamaya devam etmiştir. Yahya Kemal'in son dönem eserlerinin bir kısmı ise ölümünden sonra doğrudan doğruya eski tarz ve yeni tarz şiirleri ile rûbâîlerinin derlendiği *Kendi Gök Kubbemiz, Eski Şiirin Rüzgarıyla, Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş* adlı kitaplarda yer almış ayrıca *Bitmemiş Şiirler* başlığı altında bazı şiirleri/şiir eskizleri, beyit ve mısraları derlenmiştir.

2.2. Nazım Biçimleri

Yahya Kemal, şiirlerinin oluşum sürecinden olgunluk sürecine uzanan seyirde önce divan şiiri nazım biçimlerinden yararlanmış; sorgulama-araştırma-keşif sürecinden itibaren kaleme aldığı ve 1918 yılı itibariyle kırk yıl boyunca süreli yayınlarda yayınlamaya devam ettiği şiirlerinde eş zamanlı olarak Divan şiiri nazım biçimlerine ve yeni Türk şiiri nazım biçimlerine yer vermiştir[2]. Şairin bu tavrını bir kaç örnek üzerinden açıklamak uygun olacaktır: 1918 yılında 'Bulunmuş Sahifeler' adı altında *Yeni Mecmua*'da yayınlanan eserlerinden olan 'Sene 1140' adlı şiiri, divan şiiri nazım biçimleri arasında, musammat adı altında yer alan, dört dizelik kıt'alardan yani dörtlüklerden oluşan bir murabba iken; aynı yıl yayınlanan 'Özleyen' nakaratsız bir şarkı

[2] Çalışmamızın bu bölümünde kullanılan terminoloji için şu kaynaktan yararlanılmıştır:
DİLÇİN, Cem (2000). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları:517, 6. Baskı, Ankara.

biçimindedir; ‘Nazar’ adlı şiir ise mesnevideki uyak düzeniyle aynıysa da bir ‘yeni Türk şiiri biçimi’ olan düzenli nazım biçimlerinden, düz kâfiye (uyak) ile yazılmıştır. Yahya Kemal ‘Ses’ şiirini de aynı biçimde düz kâfiye ile yazmıştır. Mesnevî yazım geleneğinde aynı uyak düzeni kısa aruz kalıplarıyla kullanılırken; düzenli ve düz uyaklı nazım biçimlerinde geleneksel olarak, aruzun uzun kalıpları ve hece ölçüsü kullanılır. ‘Ses’ şiiri bu uyakla ve aruzun uzun bir kalıbıyla yazılmıştır. Yahya Kemal sonraki yıllarda da şiirlerini eş zamanlı olarak yeni ve eski nazım biçimlerinde kaleme almayı sürdürmüştür. Çalışmamızın bu bölümünde Yahya Kemal’in kullandığı nazım biçimlerine örnekler verilecektir.

2.2.1. Divan Şiiri Nazım Biçimleri

2.2.1.1. Beyitlerle Kurulan Divan Şiiri Nazım Biçimlerinde Kaleme Aldığı Şiirleri

2.2.1.1.1. Gazel Tarzı Şiirleri

Yahya Kemal’in eski tarz şiirlerini kaleme alırken en çok kullandığı nazım biçimi, Türk edebiyatına İran edebiyatı kanalıyla giren ve Türk şairleri tarafından çok kullanılan gazel nazım biçimi olmuştur. Şairin eski tarz şiirlerini derleyen *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta ‘Gazeller’ başlığı altında 39 şiir (EŞR: 13-51) bulunmaktadır.

Divan şiiri geleneğinde gazel nazım biçiminin beyit sayısı genel olarak 5 ile 9 arasında değişmektedir. Daha çok 5,7, 9 beyitten oluşan gazeller yazılmış, nadiren 3, 4, 6, 8 beyitlik gazeller tercih edilmiştir. Beyit sayısı 9’dan 15’e kadar çıkan gazellere ise özellikle Divan şiirinin son büyük temsilcisi kabul edilen Şeyh Gâlip divanında, Divan şiiri geleneğinin geç döneminde rastlanılır. Yahya Kemal’in gazellerinin çoğunun ise geleneksel kullanım biçimine uygun olarak 5 beyitten oluşan gazeller hâlinde yazıldığı görülmektedir. Bununla birlikte kendi şiir anlayışını yapılandırmakta olduğu araştırma

döneminin ürünü olan ‘Şerefâbâd’ 6 beyitten oluşur. Bu şiir, bir âlim ve münekkit olup başta Kâşgarlı Mahmud’a ait *Dîvânü lugāti’t-Türk* adlı eserin bulunması olmak üzere Türk- İslâm medeniyeti ve Osmanlı tarihini aydınlatan, çoğu tek nüsha çok önemli eserlerin bulunmasında, Millet kütüphanesinin ve diğer başka kütüphanelerin de kurulmasında büyük hizmeti bulunan Ali Emîrî Efendi (1847-1924)’ye övgü içermesi itibariyle; divan şiirinde din ve devlet büyüklerini övmek için gazelin uyak düzeni kullanılarak yazılan kaside nazım biçimine -amacı itibariyle- yaklaşır. Bununla birlikte Yahya Kemal kasidenin amacıyla örtüşen gazellerinde gittikçe daha fazla beyit sayısına yönelmemiş; kasidenin uzun yapısını ilkesel olarak ödünçleyen bir tavır içine girmemiştir. Örneğin ‘Gedik Ahmet Paşa’ya Gazel’ ve ‘Selîm-i Sânî’ye Gazel’ şiirleri 5 beyitten oluşur. Şairin divan şiirinde çok kullanılan 7 beyitlik tek gazeli ise ‘Kadri’ye Gazel’ dir. Yahya Kemal’in gazellerinde ilk beyit, matla beyti, geleneksel biçimle örtüşür biçimde musarradır; diğer deyişle ilk beytin mısraları birbiriyle uyaklıdır. Bununla birlikte üç şiirinin zâtü’l-metâli’ / zü’l-metâli’ gazel olduğu; diğer deyişle bu şiirler içinde birden fazla musarrâ beyit olduğu görülür. ‘Alparslan’ın Ruhuna Gazel’, ‘Perestiş’, ‘Tûr’dan Mülhem’ adlı gazelleri zü’l-metâli’ gazeldir.

Ayrıca geleneksel anlamda gazel nazım biçiminde her gazele ayrı isim verilmezken; Yahya Kemal bütün gazellerini isimlendirmiş, ‘Tazmin’ ve ‘Gazel’ adlı, yalnızca nazım türü ve biçimiyle adlandırdığı iki şiiri hariç; verdiği isimlerle şiirin yazılma nedenini, ithaf edildiği kişiyi ya da konusunu aydınlatmıştır. Buna göre Çubuklu Gazeli, Göztepe Gazeli, Çamlıca Gazeli, Üsküdar Vasfında Gazel gibi, yazdığı şiiri kendisine ilhâm eden mekânların adlarını, şiirlerini isimlendirmede kullandığı gibi; Gedik Ahmed Paşa’ya Gazel, Tanbûrî Cemil’in Ruhuna Gazel, Selîm-i Sânî’ye Gazel gibi şiirlerini ithâf ettiği kişilerin adlarını da kullanmıştır. ‘Tûr’dan Mülhem’, Zevkâbâd, Derin Beste, Veda Gazeli, Hazan Gazeli, Baharâbâd, Gönül, Söz Meydanı, 16 Mart 1920,

Ezân-ı Muhammedî gibi şiirlerinin adlandırılmasında ise şiirde işlenen konu belirleyici olmuştur.

Yahya Kemal'in şiirlerini örneklendirdiğimiz biçimde, divan şiirinden farklı olarak isimlendirişi şiirde belli başlı bir konunun, bütünsel bir anlamın varlığıyla ilişkilidir. Bu dolayımda Beyatlı'nın gazellerindeki/ gazel biçimli şiirlerindeki anlam bütünlüğü onların isimlendirilmesinin yolunu açan temel etken olmuştur. Eski şiir geleneğimizde "gazelin önemli bir özelliği beyitler arasında doğrudan doğruya anlam bağı bulunmamasıdır" (Dilçin, 2000: 117); bununla birlikte, kâfiyenin/redifin/redifli kâfiyelerin oluşturduğu prosodik yapının hâricinde anlam birliği bulunan 'yek-âhenk' gazeller de yazılmıştır. Yahya Kemal'in gazelleri şairin şiir anlayışında belirleyici olan ses ve anlam bütünselliğini veren yek-âhenk gazellerdir. Bu anlamda Yahya Kemal'in yek-âhenk gazelleri değil ama; şiirde anlam bütünlüğünü tartışmasız bir poetik anlayış olarak benimsemesinin yeni Türk şiirine özgü ve 'yeni' bir tavır olduğu söylenebilir.

2.2.1.1.2. Kıt'a Tarzı Şiirleri

Yahya Kemal'in Divan şiiri nazım biçimleriyle kaleme aldığı şiirlerinin bir kısmı da eski şiir geleneğinde "önemli bir düşünce, hikmet, nükte, yergi vb." (Dilçin, 2000: 202) geniş bir konu yelpazesinde yazılan kıt'a nazım biçimindedir.

Eski Şiirin Rüzgârıyle adlı eski tarz şiirlerini derleyen kitapta, 'Kıt'alar- Beyitler' başlığı altında toplanmış olan sekiz kıt'adan 'Hâmid'in Mısraını Tazmîn' ve 'Hâfızdan Deyiş' adlı şiirleri xa-xa uyağındaki kıt'anın bir türü olan ilk beyti musarra' dolayısıyla ikinci ve dördüncü mısraları birbiriyle uyaklanmış 'nazım' tarzı kıt'alardır. Ayrıca *Bitmemiş Şiirler* başlığı altında derlenen şiirleri arasında "Üstâd alarak belki yed-i tedkîke" ve "Tâlî' dönünce her hareket hatâ olur" mısralarıyla başlayan dörtlükler de aynı şekilde 'nazım'dır. "Celâdet'in Ruhuna Gazel" başlığıyla yazılmış dörtlük ise adından

anlaşıldığı üzere tamamlayamadığı bir gazeldir. Şiir, bu hâliyle ilk beyti musarra' bir 'nazım' durumundadır.

Beyatlı, 'Nef'î'nin Mısraını Tazmîn' de Nef'î'nin: "Hem kadeh hem bâde hem bir şûh sâkîdir gönül"; 'Hâmid'in Mısraını Tazmîn' de ise "Feryâd bu gülşendeki âheng-i siyehden" biçimindeki mısralarını tazmin ettiği kıt'alar kaleme almıştır. 'Feyzî-i Hindî'den' adlı dörtlüğü, ile 'Hâfız'dan Deyiş' Türkçe'ye çeviridir. Bitmemiş şiirleri arasında derlenmiş "Yıllarca saltanat nice âsâr-ı san'atı" mısrasıyla başlayan hicviyesi ise kıt'a biçiminde kaleme alınmıştır.

2.2.1.1.3. Beyit ve Mısralar

Beyatlı bağımsız beyit ve mısralar da kaleme almıştır. Beyitleri genel olarak uyaklı mısralardan oluşan -Eski Türk şiirinde, divanlarda "metâli' " başlığı altında yer alan- musarra' beyitlerdir. Bununla birlikte yine Eski Türk şiirinde Divan yazım geleneğinde " 'müfredât " başlığı altında ayrı bir bölümde toplanan; bu dolayımda şiir yazım geleneğimiz açısından -tıpkı bağımsız musarra' beyitler gibi- yabancı olmayan müfred yani uyaksız beyitleri de vardır.

Yahya Kemal'in bağımsız beyitlerinden ikisi, *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta, 'Kıt'alar-Beyitler' başlığı altında yer alırken; yirmi altısı *Bitmemiş Şiirler* adlı kitapta 'İthaflar ve Mizahlar' bölümünde; on biri ise aynı kitapta 'Beyitler ve Mısrâlar' bölümünde yer almaktadır. Beyatlı'nın ayrıca on bağımsız dizesine de *Bitmemiş Şiirler*'de yer verilmiştir. Beyitlerinden örnekler:

"Bâkî Efendi Rıfkı Melûl bir de bendeniz
Bizler ikinci devre melâmîlerindeniz" (BŞ: 55)

"Biz vedâ etmek üzreyiz kedere
Getir ahbaba bir Kavaklıdere" (BŞ: 55)

"Ölmek kaderde var yaşayıp köhnemek hazin
Bir çâre yok mudur buna yâ Rabbe'l-âlemîn" (EŞR: 87)

"Ne harâbî ne harâbâtîyim
Kökü mazide olan âtiyim" (BŞ: 63)

Mısralarından örnekler:

"Bu dil ağzımda annemin sütüdür" (BŞ: 65)
"Hür insan ol cihanda nasıl istersen öyle ol" (BŞ: 66)
"Rûhu bir destere ……gibi kesen yalnızlık" (BŞ: 66)
"Bir ferdi affedip sıradan çekmeyen ölüm" (BŞ: 66)

2.2.1.2. Bentlerle Kurulan Divan Şiiri Nazım Biçimlerinde Kaleme Aldığı Şiirleri

2.2.1.2.1. Rübâî

Yahya Kemal, Divan şiiri nazım biçimlerinden olan ve eski şiirimizde "divan tertibinde, 'rübâiyât' bölümünde uyaklarına göre sıralanarak yer alan", kendine ait bir ölçüsü olan tek dörtlükler hâlindeki rübâî nazım biçimiyle de şiirler kaleme almıştır. İran edebiyatından Türk edebiyatına geçen rubâî, çeşitli konularda yazılabilir: "Şair, dünya görüşünü, felsefesini tasavvufî düşüncelerini, maddî ve manevî aşkını en özlü bir biçimde ancak bu biçim içinde anlatabilir." Bu bağımsız nazım biçiminin a a x a olmak üzere; bir, iki ve dördüncü dizeleri uyaklı, üçüncü dizesi uyaksızdır. Ayrıca aruzun hezec bahrinden ahreb ve ahrem olmak üzere "12'şerlik 24 kalıbı vardır. Türk edebiyatında yalnızca Mef'ûlü' ile başlayan ahreb kalıpları kullanılmıştır. Rübâîde aynı kümeden ayrı ayrı kalıplar karışık olarak kullanılabilir ya da dört mısrası da aynı kalıpla yazılabilir." (Dilçin,2000: 207- 208) Yahya Kemal'in bu tarzda yazdığı şiirler *Rubâîler ve Hayyâm Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş* adlı kitapta toplanmıştır. Yahya Kemal'in bu kitapta yer alan

42 rubâîsi (EŞR: 1-eski Türk şiirindeki gelenekten farklı olarak isimlendirilmiştir. Bunların 'İsmâil Dede', 'Hayâlâbâd', 'Devran', 'Dönüş', 'Vahdet-i Vücud' gibi bir kısmı rübâînin konusuna göre isimlendirilmiş; bir kısmı 'Nihad Sâmi Banarlı'ya', 'Sâlim'e', 'İhsan Şükrü'ye' gibi ithaf olundukları kişilerin isimlerine gönderimle isimlendirilmiş; bir kısmına da yalnızca 'Rübâî' başlığı konulmuştur.

2.2.1.2.2. Musammat

Yahya Kemal, kendilerine özgü çeşitli uyak biçimlerinde kaleme alınan her bendi dört dizeden oluşan murabba ve şarkılar ile; her bendi 5'er mısradan oluşan tahmis ve taştirler kaleme almıştır. Bu şiirleri *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta, 'Musammatlar', 'Şarkılar' ve 'İthaf' başlıkları altında (EŞR: 53-75) derlenmiştir.

Musammatlar başlığı altında yer alan 'Sene 1140' adlı şiir, son mısrası her bendin sonunda tekrarlanan murabba'-ı mütekerrirdir. 4'er mısralık üç kıtadan oluşan şiirde her bendin sonunda "Eyledim mehtâbı hem dâvet düğün âlayına" biçimindeki mısra tekrarlanmıştır. 'İthaf' başlığı altında yer alan 'İthaf' adlı şiir de murabba biçiminde kaleme alınmıştır. 'Hasan Rızâ'ya Sesleniş' ilk üçer dizesi kendi arasında uyaklı bentleri ile uyak düzeni bakımından murabbadır; ancak geleneksel uygulamadan iki bentten ibaret olması nedeniyle ayrılmaktadır.

Yahya Kemal'in şarkı biçimli altı şiirinin tamamı nakaratlı kaleme alınmıştır. Bunlardan dördü 'Şarkı' biçiminde isimlendirilmişken diğer ikisinin isimleri 'Mihrâbâd' ve 'Recâîzâde Ekrem'in Mısraını Tazmîn'dir.

Şairin musammatları arasında tahmis ve taştirleri de bulunmaktadır. Bunlardan 'Seyfi'ye Refakat' Nedim'in 'meşrebimcedir' redifli gazelinin; Neşâtî'nin Gazelini Tahmis, Neşâtî'nin 'bile' redifli gazelinin, Tahmîs-i Gazel-i Hümâyun ise Sultan Reşat'ın Çanakkale savaşı için yazılmış gazelinin beyitlerinin üzerine aynı ölçü ve uyakta üçer dize eklenerek beşli duruma getirilmiş biçimi yani tahmisidir. Ayrıca Yahya Kemal,

başka bir şaire ait beytin ya da gazelin beyitlerinin arasına aynı ölçü ve uyakta ve o beytin ya da gazelin anlamıyla bütünleşen üç mısra konulmasıyla elde edilen taştir adı verilen nazım biçiminde de 'Râmî Mehmed Paşa'nın Gazel Matlaını Taştir' ve 'Bâkî'nin Gazelini Taştîr' adlı eserleri kaleme almıştır.

2.2.1.2.3. Terkîb-i Bent

Yahya Kemal Divan şiirinde terkîb-i bend olarak adlandırılan; her bendi 5-10 arasında değişen beyitlerden oluşan, bentlerinin uyak düzeni gazele benzeyen nazım biçimi ile de eser vermiştir. Terkîb-i bend, "her beytin sonunda değişen ve mutlaka kendi dizeleri arasında bendden ayrı olarak uyaklanan" (Dilçin, 2000: 233) vasıta beyti ile birbirine bağlanır. *Eski Şiirin Rüzgarıyla* adlı kitapta 'Selimnâme' (EŞR: 3-10) başlığı altında bulunan yedi bend, terkîb-i bend biçiminde yazılmıştır. Geleneksel uygulamadan farklı olarak 'Başlayış', 'Sefer', 'Çaldıran', 'Toplayış', 'Mercidâbık', 'Ridâniyye' ve 'Rıhlet' biçiminde başlıklandırılan bu bendler, tarihsel akışa uygun biçimde, Yavuz Sultan Selim'in Ortadoğu seferi hazırlığını, fetihle noktalanan savaşları ve Yavuz Sultan Selim'in ahrete intikâlini konu etmektedir.

2.2.2. Yeni Türk Şiiri Nazım Biçimleri

Yahya Kemal, yeni tarzda yazdığı şiirlerinde 'düzenli nazım biçimleri' ve 'serbest düzenli nazım biçimleri 'ne yer vermiştir. Bunlardan düzenli nazım biçimlerinde, sone, triyole, terza-rima biçimlerine yer vermemiş; çapraz, sarma uyak ve düz uyak biçimlerini kullanmış; daha çok uyak düzeni itibariyle eski Türk şiirindeki 'mesnevi' biçiminin aynı olan 'düz uyak', 'eşleme' biçimini kullanmıştır. Yeni Türk şiiri nazım biçimleri arasında bulunan düz uyak, mesnevîden beyitler arasındaki anlam bütünlüğü ve hecenin yanı sıra aruzun -mesnevide olduğu gibi kısa değil- uzun kalıplarıyla yazılmasıyla ayrılmaktadır (Dilçin, 2000: 372). Ayrıca Yahya Kemal'in Fransız edebiyatında lirik konuların işlenmesinde kullanılan; bizde ise Servet-i Fünûn edebiyatçıları tarafından çok rağbet

gören soneye hiç yer vermemiş olması; bunun yerine yeni tarz şiirlerinde daha çok düz uyaklı biçime ve eski tarz şiirlerinde de "konu bakımından lirik bir nazım biçimi" (Dilçin,2000: 109) olan gazel biçiminine yer vermesi dikkat çeker.

Yahya Kemal'in düzenli nazım biçimlerinden düz nazım biçimlerine, "Kitâbe" (BŞ: 50), "26 Ağustos 1922" (EŞR: 88), "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" (KGK: 3), "Açık Deniz" (KGK: 7), "Akıncı" (KGK: 13), "Mohaç Türküsü" (KGK:14), "Siste Söyleniş" (KGK: 15), "İstanbul'un Fethini Gören Üsküdar" (KGK: 16), "Hayal Şehir" (KGK:17), "O Rüzgâr" (KGK: 23), "Eski Musiki" (KGK: 22), "Kar Musikileri" (KGK:25), "Koca Mustâpaşa" (KGK: 26), "Yol Düşüncesi" (KGK:47), "Sonbahar" (KGK:49), "Sessiz Gemi" (KGK: 51), "Rindlerin Akşamı" (KGK: 53), "Deniz Türküsü" (KGK: 56), "Uçuş" (KGK: 57), "Geçiş" (KGK: 60), "Düşünüş" (KGK: 61), "Hüzün ve Hatıra" (KGK: 67), "Mâverâda Söyleniş" (KGK: 69) örnek olarak verilebilir.

Düzenli nazım biçimlerinden çapraz uyak ile kaleme aldığı şiirler: "Bir Tepeden" (KGK: 11), "Bir Başka Tepeden" (KGK: 12), "Mihriyâr" (KGK: 40), "Rindlerin Hayatı" (KGK: 52), "Rindlerin Ölümü" (KGK: 54), "Bir Dosta Mısralar" (KGK: 64), "Mehlika Sultan" (KGK: 70), "Geçmiş Yaz" (KGK: 83), "Eski Mektup" (KGK: 85) "Sicilya Kızları" (KGK: 99)'dır.

Yahya Kemal ayrıca sarma uyakla, "Ok" (KGK: 43) şiirini kaleme almıştır.

Şairin 'serbest düzenli nazım şekilleri' ile kaleme aldığı şiirler de bulunmaktadır. Bunlardan 'eşit düzenli' olanlar: Üçlü (bentleri üç dize olan serbest düzenli biçim): "Mevsimler" (KGK: 24), "Viranbağ" (KGK: 87), "Ric'at" (KGK: 92), "Altor Şehrinde" (KGK: 96); dörtlü: "Telâki" (KGK: 77), "Güftesiz Beste" (KGK: 88), "Özleyen" (KGK: 91); beşli: "Gezinti" (KGK: 58), "Bir Yıldız Aktı" (KGK: 65), "Erenköyü'nde Bahar" (KGK: 81); yedili: "Itrî" (KGK: 9); sekizli: "Bedri'ye Mısralar" (KGK: 36).

Yahya Kemal ayrıca, genel anlamda belli başlı bir uyak ya da ölçüye bağlı olmayan serbest nazımlar da kaleme almıştır. Bunlardan "İstanbul Ufuktaydı" (KGK: 39), "Ufuklar" (KGK: 55), "Aşk Hikâyesi" (KGK: 86), "Gece Bestesi" (KGK: 68), "Fenerbahçe" (KGK: 34), "Karnaval ve Dönüş" (KGK: 37) ölçüsüz ve uyaksızdır. "Hayal Beste" (KGK: 21) ve "Eski Paris" (KGK: 97) uyaksızdır.

ALTINCI BÖLÜM

ŞİİRİNDE KÜLTÜREL KAYNAKLAR VE ETKİLENİMLER

1. KÜLTÜREL KAYNAKLAR VE ETKİLENİMLER

Yahya Kemal, şiirinin çok yönlü kültürel ve tarihsel arka planı itibariyle yapıtlarında bilinen, Türk-İslâm medeniyetini hem yapılandıran hem de onun sonucu olan pek çok olaya, kişiye, kıssaya, âyet ve hadislere, savaşlar tarihine, klasik Türk şiiri, halk söylenceleri ve masallara telmihte bulunmuş, alıntılama (iktibas), içerik örtüşmesi gibi yöntemlerle Fransız şiiri odağında Batı edebiyatı kanonundan ve Türk tarih, kültür ve edebiyatından yararlanmış; şiirine çok katmanlı bir anlam ve anlatım olanağı kazandırmıştır.

Çalışmamızın önceki başlıklarında Yahya Kemal'in şiirlerini belli konular altında tasnif edip incelerken şairin Türk tarihine, önemli kişilere, olaylara, farklı edebî zeminleri imleyen gönderimlerine yer vermek gayretinde olduk. Örneğin 'İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel' adlı şiirinde Bektâşî gülbangının zikredilişinin ve "müfettihü'l-ebvâb" ifâdesinin *Kur'an* 'a ve İstanbul'un fethi sırasında Ak Şemsettin'in söylediği kabul edilen ifâdeye uzanan arka planının; "feth-i mübîn" ifâdesinin telmihte bulunduğu temel kaynakların açıklanması; 'İstanbul Fethini Gören Üsküdar' şiirinde -örneğin- "Üsküdar, bir ulu rü'yâyı görenler şehri" mısrasının telmihte bulunduğu tarihsel arka planının -kaçınılmaz olarak- Doğu Roma İmparatorluğu ve Osmanlı Devleti arasındaki tarihsel ilişkilere değinerek açıklanması; "Koca Mustafâpaşa" şiirinde yer alan telmihlerin aydınlatılmaya çalışılması, 'Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel' gibi mûsikî odağında yazılmış şiirlerinin telmihte bulunduğu iç içe açılan çok yönlü telmihler ve anlam yapısı, rint neşvesi ile yazılmış şiirlerinin telmihte bulunduğu inanç zemini vb. Bu arka planı, belli yönleriyle ayrıntılandırmak, Yahya Kemal'in şiirlerinde değerlendirdiği başlıca

kültürel kaynakları, bu kaynaklardan yararlanma biçimlerini ve etkilenimleri başlıklar altında incelemek ve örneklendirmek mümkündür:

1.1. İslâm'ın Temel Kaynakları ve Kültürü

1.1.1. Âyet ve Hadislere Gönderimler

Yahya Kemal'in şiirlerinde âyet ve hadislere değiniler söz konusudur. Örnekler:

'Selimnâme'nin son bendi olan 'Rıhlet'te:

"Alnından öptü fahrederek Fahr-i Kâinât
Şâbâş sundu sarf edilen bunca himmete

Dîvân-ı Hak'da mağrifet-i Kirdigâr'dan
Şâyeste gördü cürm ü günâhın şefâate" (EŞR: 10)

Kâinâtın övüncü Hz. Muhammed, Allah'ın divanında, suç ve günahı için onu (Yavuz Sultan Selim'i) Allah'tan şefâat dilemeğe lâyık gördü.

Hz. Peygamber'in, eğer Allah izin verirse, bazı kullar için Allah'tan şefâat dileyeceğine ilişkin âyete gönderim:

Kur'an-ı Kerim'de Bakara 2/255, Yunus 10/3, Enbiya 21/28, Necm 53/26, Meryem 19/87, Sebe 34/23, Taha 20/109 ve Zuhruf 43/86 âyetlerinde, (Özden, 2015: 33-34) eğer Allah murat ederse meleklerin ve Allah'ın izin verdiği kişilerin günahların affı için şefaât edebileceği bildirilmektedir. Bu âyetlerde, Hz. Peygamber'in şefaât edebileceğine dair doğrudan bir ifâde yoksa da Kelâm âlimlerinin vardığı ortak kanı ve İslâm geleneği içindeki genel kabul bu yöndedir. "Kelam ilmiyle uğraşan Müslüman âlimlerin büyük çoğunluğu Hz. Peygamber'in kıyamet gününde Müslümanlar'a şefaat edeceği konusunda görüş birliği içerisindedirler." (Özden, 2015: 36) Şiirde bu İslâmî literatüre gönderimde bulunulmuştur.

‘Mercidâbık -1516’ da yer alan:

“Eyne’l-meferr diyen çöle can attı sû-be-sû
Bâkîsinin de tîğ tamâm etti kârını” (EŞR: 8)

Beytinde Mercidâbık savaşında Osmanlı akıncılarından kaçan düşmanın kaçacak yer sorarak çöle kaçıp dağılmaları; kalanının da kılıçtan geçirilerek öldürülüşü nazmedilir. Düşmanın ‘kaçacak yer nerede’ diye seslenişinde; Kıyamet günü kâfirlerin aynı soruyu soracaklarını bildiren ‘Kıyamet Suresi’nin ayetlerine gönderim vardır.

Surenin ilk ayetlerinde Kıyamet gününün mutlaka yaşanacağına; fakat insanın o günü yalanlamak istediğine dair ifâdelerin ardından, Kıyamet gününün atmosferi ve hesap gününü reddettikleri hâlde o gün dirilecek olanların hâli ve “Kaçacak yer neresi?” deyişleri:

6-12. âyetler: “ ‘Kıyamet günü ne zamanmış?’ diye sorar. İşte, göz kamaştığı, ay tutulduğu, güneşle ay bir araya getirildiği zaman! O gün insan, ‘Kaçacak yer neresi!’ diyecektir. Hayır, hayır! Sığınacak yer yoktur! O gün varıp durulacak yer, sadece Rabbinin huzurudur!” Biçiminde anlatılır.

‘Söz Meydanı’ adlı şiir bir güzelin övüldüğü bir gazeldir. Kâzım Yetiş tarafından, bu kişinin Hz. Peygamber olduğu ve şiirin bir naat olarak okunması gerektiği görüşü de ileri sürülmüştür. (Çetin, 2013a: 362)

“Yegâne hüsn-i İlâhî odur Cemâlullah
Cihâna ahsen-i takvimden iyân olalı

Mesâğ olaydı eğer lâ-şerîke-leh derdim
Nazîri gelmedi âlemde hüsn ü ân olalı” (EŞR: 20)

Şiirin üçüncü beytinde insanın en güzel bir biçimde yaratılıp ortaya çıktığından bu yana yegâne güzelliğin O olduğu ifâde edilir. Beyitte geçen ‘ahsen-i takvim’, *Kur’an-*

ı Kerim'de insanın en güzel biçimde yaratıldığını ifâde eden: Tîn 95/4: "Biz, gerçekten insanı en güzel bir biçimde yarattık." âyetine gönderimdir.

Ayrıca: "Câiz olsa ortağı yoktur derdim; güzelliğine benzer güzellik âleme gelmedi." Biçimindeki dördüncü beyitte yer alan 'lâ-şerîke-leh' ifâdesi: *Kur'an*'da Allah'ın tek yaratıcı olduğunu ve onun dengi olmadığını bildiren pek çok âyete gönderim içermektedir. Bu dolayımda En'âm 6/163 meâli: "O'nun ortağı yoktur. Bana sadece bu emrolundu ve ben (hak dine) teslim olanların ilkiyim." Biçimindeki âyetle birlikte; İhlâs 122/1-4: "De ki: O, Allah'tır, tektir. Allah sameddir. Doğurmamış ve doğmamıştır. O'nun hiçbir dengi yoktur." Biçimindeki sûre örneklenebilir.

'Gedik Ahmet Paşa'ya Gazel' adlı şiirinde:

"Bâd hükmün sürüp enfâs-ı Mesîhâ'ya kadar
Bâdbân açtı zafer sâhil-i a'dâya kadar" (EŞR: 37)

Beyitlerinde "enfâs-ı Mesîhâ" ifâdesi *Kur'an*'da geçen Hz. İsa'nın nefesi ile cansız olanı canlandırması mucizesine gönderimdir. Hz. İsa'nın çamurdan şekillendirdiği kuşa üflemesi ve onun canlanarak uçuşu hâdisesinde, canlanışın nefes ile gerçekleştiği bilgisi varken; ölüleri diriltişinin nasıl gerçekleştiği bilgisi verilmemiştir. " 'Allah'ın izniyle ölüleri diriltirim.' âyetinin açık ifâdesine göre Hz. İsa ölüleri diriltirdi. *Kur'an*'da kaç kişiyi nasıl dirilttiği konusunda herhangi bir açıklama yoktur." (Bakkal, 2020/2: 77) Bu anlamda belirtelim ki 'Ölüleri nefesiyle canlandırdığı' biçimindeki yaygın bilgi bu iki ayrı mucizenin karıştırılmasının bir sonucudur.

Âl-i İmrân 3/49: "Onu İsrâiloğulları'na elçi olarak gönderecek ve o şöyle diyecek: "Kuşkuya yer yok, işte size rabbinizden bir mûcize ile geldim; size çamurdan kuş biçiminde bir şey yapar ona üflerim, Allah'ın izni ile derhal kuş oluverir; yine Allah'ın izniyle körü ve cüzzamlıyı iyileştirir, ölüleri diriltirim; ayrıca evlerinizde ne yiyip ne

biriktirdiğinizi size haber veririm. Eğer inanan kimseler iseniz elbette bunda sizin için bir ibret vardır."

Mâide 5/110: "İşte o zaman Allah şöyle diyecek: "Ey Meryem oğlu İsâ! Sana ve annene lütfettiğim nimetleri hatırla! Seni Rûhulkudüs'le (Cebrâil) desteklemiştim de hem beşikte iken hem de yetişkin halinde insanlarla konuşuyordun. Sana yazmayı, hikmeti, *Tevrat* ve *İncil*'i öğretmiştim. Benim iznimle çamurdan kuş biçiminde bir şey yapıp ona üflüyordun ve benim iznimle derhal kuş oluyordu. Benim iznimle körü ve cüzzamlıyı iyileştiriyordun. Yine benim iznimle ölüleri diriltiyordun. Onlara açık kanıtlar getirdiğin zaman buna karşı içlerinden inkâr edenler 'Bu düpedüz bir büyü!' dediklerinde İsrâiloğulları'nın sana zarar vermelerini önlemiştim."

Şiirde, Fatih Sultan Mehmet'in Osmanlı Devleti için tehlike oluşturan katolik hiristiyanlığını temsil eden Roma şehrini fethetmek hedefiyle sadrazam Gedik Ahmet Paşa'yı İtalya'nın güneyindeki Otranto'ya sefere göndermesi ve rüzgârın İslâm'ın zafer yelkeninini "enfâs-ı Mesîhâ'ya", İsa'nın nefesinin hâkim olduğu, hiristiyan inancının sürdüğü topraklara kadar götürmesi söz konusudur. Osmanlı donanmasının yelkenini dolduran rüzgârın "enfâs-ı Mesîhâ" ile kavuşması; ölüleri dirilten bu nefesin İslâm'ın zafer rüzgârıyla birleşmesi; bozulmuş olan, bir bakıma ölü durumda bulunan hiristiyanlığın ortadan kalkıp son ve yaşayan din olan İslâmiyet'in bu bölgede kök salması isteğini de imlemektedir.

'İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel' adlı şiirde:

"Ey leşker-i müfettihü'l-ebvâb vur bugün
Feth-i mübîni zâmin o tebşir aşkına" (EŞR: 15)

'Kapalı kapıları kolaylıkla açan Allah', 'Müfettihü'l-ebvâb', 'ifâdesi Sad 38/49-50 ayetlerde: "Bu bir hatırlatmadır. Kuşkusuz Allah'a itaatsizlikten sakınanlara çok güzel bir gelecek, kapıları kendilerine ardına kadar açılacak adn cennetleri vardır." Biçiminde

yer almakta ve "müfettehaten lehümü'l-ebvâb" (Çetin, 2013a: 242) biçiminde geçmektedir. Bununla birlikte Ak Şemsettin'in *Kur'an-ı Kerim*'de geçen bu ifâdeye atıfla söylediği sözlere gönderim söz konusudur. Bu çıkarımlarımız çalışmamızın 'İstanbul'un Fethi' başlığı altında ayrıntılı olarak incelenebilir. Yahya Kemal'in aktarımına göre bu sözleri fethin gerçekleşeceği gün Ak Şemsettin söylemiştir (Aİ: 99).

Diğer yandan İstanbul'un fethi için kullanılan "feth-i mübîn", 'apaçık fetih' ifâdesi *Kur'an-ı Kerim*'de Hz. Peygamber'e verilen bir müjde olarak, Fetih 48/1'de: "İnnâ fetehnâ leke fethan mübînen" (Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik.) Biçiminde yer almaktayken; İstanbul'un fethine ilişkin yaygın olarak bilinen ve Yahya Kemal'in bir sohbetinde (Ünver: 113) dile getirdiği, belirttiğimiz başlıkta aktarıp açıkladığımız hadis, Hz. Muhammed (sav) 'in İstanbul'un fethini müjdeleyen "İstanbul, elbet bir gün fethedilecektir. Onu fetheden kumandan ne büyük kumandan, onu fetheden asker ne mübarek ne güzel askerdir." Biçimindeki hadistir.

Fazıl Ahmed'e Gazel' adlı şiirde:

"Meyve-i memnû'dan tadmak günâhından beri
Kârbân-ı aşk bitmez bir beyâbândan geçer" (EŞR: 39)

Beyitlerinde geçen "meyve-i memnu" ifâdesi, *Kur'an*'daki Hz. Âdem ile Hz. Havva'nın Cennet'te birlik hâlinde ve rahatken yasaklanmış meyveyi yemeleri ve Cennet'ten çıkarılmaları anlatısına gönderim içermektedir.

Bakara 2/ 35-36: " 'Ey Âdem! Sen ve eşin cennette oturun, orada istediğiniz yerden rahatça yiyip için ve şu ağaca yaklaşmayın; yoksa zalimlerden olursunuz' dedik. Şeytan oradan onların ayağını kaydırdı da bulundukları yerden onları çıkardı. Biz de 'Birbirinize düşman olmak üzere inin! Bir zamana kadar sizin için yeryüzünde kalacak bir yer ve ihtiyaç maddeleri vardır' dedik."

Araf 7/19-25 (Buyuruldu ki:) “ ‘Ey Âdem! Sen ve eşin cennette yerleşip dilediklerinizden yiyin. Ancak şu ağaca yaklaşmayın! Sonra zalimlerden olursunuz.’ Derken şeytan, kapalı olan avret yerlerini birbirine göstermek için onlara fısıldayıp kafalarını karıştırdı ve ‘Rabbiniz size bu ağacı sırf melek olursunuz veya ebedî yaşayanlardan olursunuz diye yasakladı’ dedi. Onlara, ‘Ben gerçekten sizin iyiliğinizi isteyenlerdenim’ diye de yemin etti. Böylece ikisini de ayartmış oldu. Ağacın meyvesini tattıklarında ayıp yerleri kendilerine göründü. Ve cennet yapraklarından üzerlerini örtmeye başladılar. Rableri onlara, ‘Ben size o ağacı yasaklamadım mı ve şeytanın size apaçık bir düşman olduğunu söylemedim mi?’ diye seslendi. Dediler ki: ‘Ey rabbimiz! Biz kendimize zulmettik. Eğer bizi bağışlamaz, bize acımazsan mutlaka ziyan edenlerden oluruz!’ Allah, ‘Birbirinize düşman olarak inin! Sizin için yeryüzünde bir süreye kadar yerleşme ve faydalanma vardır’ buyurdu; ‘Orada yaşayacaksınız, orada öleceksiniz ve oradan diriltilip çıkarılacaksınız’ dedi.”

Böylece beyitte Âdem ve Havva ‘yasak meyve’ çağrışımıyla âşık ile mâşuğun ilk örneği olarak konumlanmıştır.

1.1.2. Peygamber Kıssaları

Yahya Kemal Beyatlı’nın şiirinin kültürel arka planını oluşturan öğelerden biri de peygamberlerin hayat hikâyelerini, yaşadıkları ibret verici, yol gösterici olay ve durumları içeren, kaynağını *Kur’an-ı Kerim*’den alan peygamber kıssalarıdır. İslâmî edebiyat sahasında bu kıssaları konu eden ‘Kısas-ı Enbiyâ’ adında eserler olmakla birlikte; bu kıssalara hem İslâmî dönem; hem de Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatında kaleme alınmış edebî eserlerde çeşitli nedenlerle gönderimde bulunulmuştur. Yahya Kemal’in peygamber kıssalarından yararlandığı bazı şiirleri ve bu kıssaları hangi amaçlarla şiirlerinde konumlandırdığına dair bazı örnekler şunlardır:

Fazıl Ahmed'e Gazel' adlı şiirde:

"Pir olur Ya'kûb bir savt-ı ceres gûş eylese
Mahfe-i Yûsuf sanır vâdî-i Ken'an'dan geçer
Dinlemekçün mâcerâ-yı hecrî nâyından Kemâl
Mevkib-i yârân civâr-ı beytü'l ahzân'dan geçer." (EŞR: 39)

Beyitlerinde âşığın mâşuğunu bekleyişi peygamber kıssalarından olan Yusuf kıssasına gönderim ile nazmedilmiştir. Hz. Yakup'un oğlu Hz. Yusuf'un kardeşlerinin kıskançlığıyla kuyuya atılması ve Hz. Yakup'un onu hasretle, gözleri görmez duruma gelinceye dek ağlayarak 'beytü'l-ahzân' a -hüzün ve keder evine- dönen hânesinde bekleyişi; Divan şiiri geleneğinde âşığın ayrı kaldığı mâşuğunu bekleyişine benzetile gelmiştir; Yahya Kemal eski tarzdaki bu şiirinde geleneği dönüştürerek yeniden üretmez; geleneği takip eder, kıssaya aynı amaçla telmihte bulunur.

"Beytü'l-ahzân'ın, Ken'ân ili olarak anılan Suriye'de Şam (Dımaşk) ile sahil arasında bir kasabada olduğu rivayet edilir. (…) Hz. Ya'kūb'un on iki oğlu içinde en güzeli ve en akıllısı olan Yûsuf'u babası çok sevdiği için diğer kardeşleri onu kıskanırlar ve bu yüzden kendisini ortadan kaldırmaya karar verirler. Bir gün Yûsuf'u gezmeye götürme bahanesiyle babalarından izin alırlar ve daha önce kararlaştırdıkları gibi sahrâda bir kuyuya atarlar, babalarına da onu bir kurdun yediğini söylerler. Oğlu Yûsuf'un hasretiyle durmadan ağlayan Hz. Ya'kūb'un gözlerine perde iner. (…) Divan şairleri kendilerini Hz. Ya'kūb'a benzeterek sevgiliden uzakta geçen günlerini külbe-i ahzân [beytü'l ahzân]'da geçirmiş sayarak bu mânaya gelen diğer terkipleri de başta teşbih, telmih, mübalağa ve istiare olmak üzere birçok edebî sanat için kullanırlar." (İsen, 1992: 88)

Yusuf kıssası, hem kutsal kitap dışı dinî literatürde; hem de *Tevrât* ve *Kur'an'*da yer almıştır. Buna göre: "Yûsuf kıssası *Tevrat*'ta ve *Kur'an*'da ayrıntılı biçimde

anlatılmakta, bu iki anlatım arasında büyük ölçüde benzerlik bulunmaktadır. *Kur'an-ı Kerim*'de diğer peygamberlere ait kıssalar farklı sûrelerde yer aldığı halde Yûsuf kıssası "ahsenü'l-kasas" nitelemesiyle tek bir sûrede, [*Kur'an*'ın 12. sûresi olan 'Yûsuf' sûresinde] nakledilmektedir." (Harman, 2013: 1)

Yahya Kemal'in, şiir anlayışını Rimbaud'ya benzettiği (Ayvazoğlu, 2013: 572) Yenişehirli Avni Bey'e ait 'sansınlar' redifli gazele (Çetin, 2013a: 444) bir nazire olan 'Zevkâbâd' adlı şiirde:

"Gönül hem aşka yan hem haşr ü neşr ol şûle-i meyle
Görenler sevdiğin ihrâk bi'n-nâr etti sansınlar

"Kızıl güller yaratsın câm-ı gülgûn nâr-ı hasretten
Bu cûşiş âteş-i Nemrûd'u gülzâr etti sansınlar" (EŞR: 38)

Beyitlerinde, dinî literatürde yer bulan Hz. İbrahim döneminde kendisini tanrılaştıran saldırgan bir hükümdar olan Nemrud'un kendisini tevhide davet eden Hz. İbrahim'i ateşte yakılma cezasına uğratması; ancak Allah'ın ateşi Hz. İbrahim için serin kılması anlatısına gönderim söz konusudur.

Belirtmek gerekir ki *Kur'an'* da Hz. İbrahim'in ateşte yakılma cezasına uğratılması aktarılır; ancak cezanın Nemrud tarafından verildiği söylenmez ve Nemrud adı da *Kur'an*'da geçmez. Bununla birlikte Yahudi kutsal metinlerinden *Talmud*'da Nemrud'un Hz. İbrahim'i bu cezaya uğrattığı geçmektedir.

İslâmî literatüre bakıldığında: "Bakara sûresinde (2/258) Allah'ın kendisine mülk ve hükümdarlık bahşettiği için şımarıp İbrâhim'le tartıştığından söz edilen kişinin Nemrud olduğu müfessirlerce kabul edilmiştir. Bunun dışında Hz. İbrâhim'in cezalandırılması ve ateşe atılmasıyla ilgili âyetlerde de Nemrud'a bazı göndermeler olduğu düşünülmektedir (el-Enbiyâ 21/68-70; el-Ankebût 29/24; es-Sâffât 37/97-98)." (Batuk,2006: 555)

*Kur'an-ı Kerim'*de, Hz. İbrahim'in putperestlerce ateşe atılması evvelki olayların bir kısmı dahil olmak üzere şu biçimde geçer:

Enbiya 21/52-69 meali[3]: "O, babasına ve kavmine: 'Şu kendilerine tapmakta olduğunuz heykeller de ne oluyor?' diye sormuştu. Onlar da: 'Atalarımızı bunlara tapar bulduk' diye cevap vermişlerdi. İbrâhim: 'Doğrusu siz de atalarınız da açık bir sapıklık içindesiniz.' dedi. Onlar da: 'Bize gerçeği mi getirdin, yoksa bizimle oyun mu oynuyorsun?' diye sordular. İbrâhim şöyle cevap verdi: 'Hayır, sizin rabbiniz, göklerin ve yerin rabbidir; onları O yaratmıştır, ben de bunu ikrar edenlerdenim.' Sonra (içinden şöyle geçirdi): 'Allah'a yemin ederim ki siz ayrılıp gittikten sonra putlarınıza bir oyun oynayacağım!' (Onlar gidince) İbrâhim putları paramparça etti, belki ona başvururlar diye büyük putu bıraktı. (Dönüp durumu gören) putperestler: 'Bunu tanrılarımıza kim yaptı? Muhakkak o, zalimlerden biridir.' Dediler. Bazıları: 'İbrâhim denen bir gencin bunları diline doladığını işitmiştik' deyince: 'O hâlde onu hemen insanların önüne getirin, belki birileri şahitlik eder' dediler. 'Bunu ilâhlarımıza sen mi yaptın, ey İbrâhim?' diye sordular. İbrâhim: 'Hayır' dedi, 'Bu işi şu büyükleri yapmıştır. Konuşabiliyorlarsa onlara sorun!' Sonra kendi kendilerine dönüp: 'Asıl haktan ayrılanlar sizlersiniz!' dediler. Sonra yine başlarını öne eğerek: 'Bunların konuşamayacağını pekâlâ biliyorsun' dediler. İbrâhim, 'Öyleyse Allah'ı bırakıp da size ne fayda ne de zarar verebilen şeylere mi tapıyorsunuz? Size de Allah'ı bırakıp taptığınız bu şeylere de yuf olsun! Siz aklınızı kullanmaz mısınız?' dedi. Putperestler: 'Eğer bir şey yapacaksanız, yakın onu ve böylece tanrılarınıza yardım edin!' dediler. Biz de: 'Ey ateş' dedik, 'İbrâhim'e serin ve zararsız ol!' "

Şiirde zalim hükümdar Nemrud ile tevhidi savunan Hz. İbrahim arasında kurulan ilişki; mâşuk ile âşığın ilişkisine atıfta bulunulmak üzere kullanılmıştır. Mâşuk âşığını

[3] Diyanet İşleri Başkanlığı meali kullanılmıştır.

Nemrud'un Hz. İbrahim'i cezalandırdığı gibi ateşle cezalandırmış; gül rengi şarap dolu kadehler hasretin ateşiyle kızıl güllere dönüşmüş; Allah'ın ateşi Hz. İbrahim'e serin kılması gibi; aşk coşkusu da mâşuğun yaktığı ateşi âşık için gül bahçesine çevirmiştir.

Bu kıssaya Divan şairleri tarafından sıklıkla telmihte bulunulduğu da açıktır. "Nemrud, inançsızlığı ve Hz. İbrâhim'le mücadelesi dolayısıyla divan şairleri tarafından telmihlere ve mecazlara konu edilen isimler arasında yer almıştır. Hz. İbrâhim'in Allah'a bağlılığı, Nemrud'a karşı gelmesi, başkasından yardım istememesi, ateşe atılmaya razı olması yanında inancı uğruna seve seve çektikleri âşıkla mâşuk arasındaki ilişkinin derecesini gösteren bir ölçü olarak kabul edilmiştir." (Pala, 2006: 555)

Yahya Kemal bir rubâîsinde (Rubailer: 9) de Nemrud'un zalimliğini, mahkumuna işkence etmekten zevk aldığı için onu salıvermediğini, belirsiz bir zamana kadar hapsettiğini söyler. 'Nemrud-mahkûm' benzetmeliği farklı okumalarla hem 'sevgili' ve 'aşk/hicran acısı çeken âşık'; hem de 'kulunu cevherinden ayırıp dünyaya gönderen, ayrılık acısı çekmesine neden olan Tanrı' ve 'kul' anlamlarında okunabilmektedir.

Bir diğer peygamber kıssasına gönderim, 19. yy'da Divan şiiri geleneğinin son önemli temsilcilerinden olan, 1861-62 yılları arasında Divan şiiri geleneğini sürdürür tarzda edebî toplantılar gerçekleştiren ve 'Encümen-i Şuarâ' adlı şairler topluluğunun başkanlığını yapan; aynı zamanda Yahya Kemal'in annesi Nakiye Hanım'ın da dayısı olan Leskofçalı Galib Bey'in ruhuna ithaf ettiği 'Tûr'dan Mülhem' adlı şiirindedir:

"Şi'rinde bir kelîm-i semâvî sadâsı var
Ey Tûr'dan kelâm-ı İlâhîyi gûş eden" (EŞR: 30)

Beytinde Beyatlı, Leskofçalı Galib Bey'in şiirindeki sesi "kelîm-i semâvî'ye; şairi ise Tûr Dağı'nda Allah'ın hitabını işiten Hz. Musa'ya benzetir. Şiirde 'kelîm' üç yönüyle yer almaktadır: Birincisi Kelâm eden, söz söyleyen, konuşandır. Bu bağlamda, Beyatlı'ya göre şiirde semâdan seslenenin sesi duyulmaktadır. İkincisi kendisine söz söylenen, hitap

edilendir. Buna göre şiirde semâvî/göksel/kutsal hitâbı duyan kişinin o sesten ilhâmla oluşturduğu sedâ, ahenk duyulur. Son olarak Kelîm, Tûr Dağı'nda Allah'ın kendisine hitap etmesi nedeniyle Hz. Musa'nın lakabıdır. Bu yönüyle Beyatlı şairi Tûr dağında Allah'ın hitâbını duyan Hz. Musa'ya benzetir. 'Kelîm-i semâvî sadâsı' hem göksel/kutsal hitabın sahibinin sesinden bir tını; hem de kutsal sözü dinleyen bir kimsenin ilhâmından doğan sestir. Hz. Mûsa'ya Tûr Dağı'nda, Sînâ'da Allah'ın doğrudan doğruya Hz. Musa'ya hitâbı ile gerçekleşen vahye, *Kur'an-ı Kerim*'de başka bazı sûrelerde değinilmekle birlikte, ayrıntılı olarak A'râf sûresinde yer verilmektedir. (7/140-155).

Şair, 'Lâedrî'den adlı rubâîsinde ise

"Biz aşka tapanlarız Müselman başka
Bîçâre karıncayız Süleyman başka
Bizlerde soluk câme sararmış yüz ara
Som sırma satan küçük bezistan başka" (R:40)

Mısralarıyla Hz. Süleyman ve karınca hikâyesine gönderimde bulunur. *Kur'an-ı Kerim*'de Neml sûresi 17-19.'uncu âyetlerde Hz. Süleyman cinlerden, insanlardan ve kuşlardan oluşan büyük bir orduyla yol alırken, bir karıncanın ezilmemeleri için diğer karıncaları uyarması ve Hz. Süleyman'ın bunu duyarak Allah'a kendisi ve ana-babasına verdiği nimetler için şükredişi ve O'na iyi işler yapan salih kullarının arasında olmak için yalvarışı anlatılır.

İslâmî kültür ve edebiyat içinde Hz. Süleyman ve karınca hikâyesinin farklı varyasyonlar kazandığı açıktır. Yahya Kemal'in rindâne bir üslûpla kaleme aldığı rubâîsi ise bu kıssayı Hz. Süleyman'ın görkemi ile zâhiti; göze görünmeyecek ve çoğu tarafından hakir görünen varlığına rağmen Süleyman'ın gelişinden, onun görkemli ordusundan bu dolayımda da Allah'ın varlığından haberdar olan karınca ile rindi eşleştirerek kaleme alır.

1.1.3. İslam Tasavvufunun Önemli Şahsiyetlerine Değiniler

Beyatlı, İslâm Tasavvufuna mâl olmuş bazı önemli şahsiyetlere de çeşitli vesilelerle şiirlerinde yer vermiştir. Onun şiirini oluşturan kültürel arka planının bu boyutunu örnekler üzerinden açıklamak mümkündür.

Yahya Kemal'in şiirleri bu yönüyle ele alındığında değiniler itibariyle Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (ö.672/1273) ön plana çıkmaktadır.

Âlim, mutasavvıf ve şair olan Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, İslâm'ı alımlayış tarzı ve başta altı ciltlik *Mesnevî* 'si olmak üzere eserleri ile oğlu Sultan Veled'in yapılandırdığı, âyinlerinde semâ ve mûsikîyi esas alan Mevlevîlik tarikatının temelinde bulunmaktadır. Horasan'da doğan Mevlânâ 14 yaşındayken, babası mutasavvıf Bahâeddin Veled'in, Sultan Alâeddin Keykubad tarafından davet edilmesiyle -daha sonra Mevlevîlik tarikatının da merkezi olacak olan- Konya'ya gelmiştir. Pek çok önemli âlimin öğrencisi olan ve şeyhi Seyyid Burhâneddin'den irşâd alan Mevlânâ, şeyhinin vefatından beş yıl sonra "dönemin pîrleri tarafından 'Tebrizli Kâmil' olarak isimlendirilen ve birçok yer dolaştığı için 'Şems-i Perende' (uçan Şems) diye anılan" Şems-i Tebrîzî ile karşılaşmış ve Konya'da 16 ay kalan Şems, Mevlânâ'nın "sohbet şeyhi" olmuştur. Şems-Mevlânâ arasında geçtiği belirtilen konuşmalarda verilen örneklere göre, Şems'in büyük bir âlim olan Mevlânâ'ya tasavvufi içerikte, öz benliği sorgulamaya yönelik sorular sorduğu anlaşılmaktadır. Bu sohbetler neticesinde Mevlânâ'nın âlim kimliğini tasavvufî bir duyuş ile harmanladığı görülür. Mevlânâ'nın "medresedeki derslerini ve müridleri irşad işini bir yana bırakıp bütün zamanını Şems ile sohbet ederek geçirmeye" başlaması çevrede kıskançlık uyandırınca Şems şehri ansızın terketmiş; Mevlânâ bu ayrılışın yasını tutmuştur. (Öngören, 2004:441 vd.) Mevlânâ ile Şems arasındaki etkileşimin Mevlânâ için dinîn zâhirî hususiyetlerinin ötesinde yeni bir bilinç ufkunu araladığı söylenebilir.

Beyatlı, Mevlânâ ile Şems arasındaki bu mânevî iletişim ve etkileşimi, Fuad Bayramoğlu'na ithaf ettiği 'Gönül' adlı şiirinde:

"Görünce âyine-i neşvesinde lâhûtu
Kemâl-i vecd ile kurbân olur gönül gönüle

Yeter hikâyet-i hâlât-ı Şems ü Mevlânâ
Ne rütbe mihr-i dırahşân olur gönül gönüle" (EŞR: 19)

Biçiminde nazmetmiştir.

"Mevlânâ'ya göre her ne kadar görünüşte ayrılık olsa da varlığın birliği (vahdet-i vücûd) esastır. İman-küfür, hayır-şer gibi ayırımlar bize göredir, Allah'a nisbetle hepsi birdir. Kötülük iyilikten ayrılmaz. Kötülük olmadan kötülüğü terketmek imkânsızdır. Yine küfür olmadan din olmaz, çünkü din küfrü bırakmaktır. Bunların yaratıcısı da birdir. Ona göre ikilikten kurtuluş (gerçek tevhid) kulun kendi varlığından soyulmasıyla gerçekleşir." (Öngören, 2004:441 vd.)

Yahya Kemal, 'İsmail Dede'nin Kâinatı' adlı şiirinde en parlak çağını II. Mahmud devrinde yaşayan ve bu sırada yedi Mevlevî âyini besteleyen, klasik üslûbu koruduğu besteleri ve "Türk mûsikisinin âyin, durak, tevşîh, savt, ilâhi, peşrev, saz semâisi, kâr, kârçe, kâr-ı nâtık, murabba, semâi, şarkı, türkü, köçekçe gibi dinî ve din dışı sahadaki hemen her formunda eser ver[işi]" (Özcan, 2001: 93-95) ile dikkat çeken bir Mevlevî musikişinası olan İsmail Dede (1778-1846)'nin Mevlânâ'nın kâinatı hâline gelmiş sanatını nazmeder.

"Mesnevi şevkini eflâke çıkarmış nâyız
Haşre dek hem-nefes-i Hazret-i Mevlânâ'yız"

Beytiyle başlayan şiirinde Mevlânâ'ya ve yukarıda Mevlânâ ile olan ilişkisine değindiğimiz Şems'e gönderimde bulunur. Şiirin devamında üflemeli bir saz olan, "özellikle Mevlevîler arasında çok itibâr gören, sesi yanık ve lâhûtî" (Pala 2020: 358) ney enstrümanın ezgileri Mevlânâ'nın nefesi ile özdeşleştirilir; kamıştan yapılan ve gövdesi üzerine delikler açılan ney; ezelde dudak dudağa gelerek içtiği aşk şarabına teşne, onun özlemiyle göğsü delik deşik bir Hak âşığına benzetilir. Ezelde içilen ve hasretiyle bağrı kanatan bu aşk şarabı, ruhların maddeye bürünmeden önce Allah'ın hitâbına mazhar olup kulluk yemini verdikleri, İslâmî kültür içinde 'Elest Bezmi' ya da 'Kâlû Belâ' olarak anılan *Kur'an-ı Kerim*'de A'râf 7/172'de anlatılan toplantıya gönderim içermektedir. "Bu sıradaki birliktelik, Allah ile olan beraberlik hâli büyük bir mutluluktur ve ilâhî aşk şarabının içildiği andır." (Çetin, 2013a: 235 akt. Kaplan, 1998: 245)

Beyatlı ayrıca, *Mesnevî*'nin ilk mısrası olan "Bişnev ez ney çün hikâyet mîkuned" mısrasına gönderimde bulunur ki eserin bu mısra ile başlayan ilk on sekiz beyti, "klasik tasavvufî mesnevi geleneğini takip eden" eserin tasavvufi özünü yansıtması bakımından önemlidir. Mevlânâ "*Mesnevî*'nin 'bişnev' (dinle) hitabıyla başlayan ilk on sekiz beytinde varlığın zuhuru konusunu" (Ceyhan, 2004: 325) işlemiş; Yahya Kemal de 'bişnev' hitabını alıntıladığı beytinde:

"Şeb-i lâhûtda manzûme-i ecrâm gibi
Lâfz-ı bişnev'le doğan debdebe-i mânâyız"

Diyerek insanın/Hak âşığının varlığını Allah'ın zâtî sıfatlarının zuhura geldiği; fiilî sıfatlarının henüz zuhur bulmamış olduğu lâhût âleminden başlatmıştır. Anlatımın en saf hâliyle 'ses' durumunda bulunduğu bu ilk hâlde varlık, tıpkı *Mesnevî* gibi 'bişnev' hitâbı ile; görkemli bir mânâ hâlinde ortaya çıkar. Beyatlı şiirinin son mısralarında kendisini Şems-i Tebrizî'ye benzetir. O da tıpkı Şems gibi Mevlâna'nın etrafında semâ eden bir pervanedir.

Şems-i Tebriz hevâsiyle semâ‘ üzre Kemâl
Dâhil-i dâire-i bâl ü per-i Monlayız” (EŞR: 49)

Beyatlı, gazelleri arasında derlenen, ‘İsmail Dede’nin Kâinatı’ adlı şiirinin makta beytinde değindiği Mevlevî seması için ‘Şevk’ adlı bir de rubâî yazmıştır.

“Seyreylediğin semâ’-ı Mevlânâ’dır
Devreyleyen ecrâm-ı cihân-ârâdır
Sağ elden uzattıkları peymânelere
Gülrenk sebûlardan akan sahbâdır” (EŞR: 29)

Biçimindeki mısralarında, semâzenlerin Mevlevî âyinini icrâ ederken gerçekleştirdikleri dönüş eylemini cihânı süsleyen gökcisimlerinin dönüşüne benzetmiş; şiirde semâzen figürü, semâvî/ilâhî bir aşk şarabının kadehe/insan varlığına doluşunun metaforu olmuştur.

Beyatlı ayrıca, Mevlânâ’ya, ‘Itrî’ adlı şiirinde Itrî’nin bestelediği Mevlevî âyini ve bu dolayımda da Mevlevî semâsına atıfta bulunarak (KGK: 10); ‘Baharâbâd’ adlı şiirinde ise

“Meyle Hâfız neyle Mevlânâ’yı tezkâr eyleyen
Pür-terennüm kişver-i Rûm u Acem’ler görmüşüz” (EŞR: 51)

Beytiyle gönderimde bulunmuştur.

Beyatlı Mevlânâ’ya duyduğu; şiirlerine de yansıyan ilgisini: “Mevlâna’ya pek vakıf değilim ama yine de onun hayranıyım. Mevlâna âyinine bir gazelim var: ‘İsmâil Dede’nin Kâinâtı’. Tebriz’den Konya’ya gelmiş olan Şems-i Tebrizî, dinamik ruhların en harikulâdesi. Mevlâna’nın üstadı oluyor; tasavvufun esası olan vahdet-i vücut felsefesini aşılıyor. Mevlâna ne muazzam adam. *Divan-ı Kebir*’de 1500 rubai var. (…) *Divan-ı Kebir*

muhkem, mükemmel. Mevlevî tarikatını Mevlâna'ya âşık olanlar çıkarmış. Semâ ederdi, ney dinlerdi diye Mevlânâ'[nın] hayatını yazmışlar. Konya'daki Asitane teşekkül etmiş. Mûsikîşinaslar ve şairlerle büyümüş. Türkiye'de pek çok Mevlevîhâne vardı. İran, Hindistan, Mısır ve Halep'te bile var." (Ünver, 1980: 14-15) Sözleriyle yansıtır.

Yahya Kemal şiirlerinde, İslâm dünyasının ilk devir sûfîlerinden olan İran'lı, ünlü mutasavvıf Hallâc-ı Mansur (858-922)'a da gönderimde bulunmuştur. Uludağ'ın aktarımına göre: "Melâmet ehli arasında 'sultânü'l-melâmetiyyîn' diye anıl[an]" mutasavvıf, babasının mesleği nedeniyle 'Hallâc'; "insanların gönüllerindeki sırları pamuk gibi atıp altüst ettiği" için de 'Hallâc-ı Esrâr' olarak anılmış; "davasının zafere ulaşmış olduğunu" ve "Allah'ın yardımına mazhar olduğunu anlatmak için ona 'Nâsır'ın (Allah'ın) Mansûr'u' " denilmiştir. Hallâc-ı Mansur, "tevhid ve fenâ görüşünü ifâde eden" 'enelhak (ben Allah'ım)' sözüyle özdeşleşmiş; bu ifâde nedeniyle Hallâc'ın tanrılık iddiasında bulunan bir kâfir olduğunu söyleyenler olduğu gibi; aynı söz nedeniyle onu velî olarak kabul edenler de olmuştur. Hallâc, *Kitâbü't-Ṭavâsîn* adlı eserinde bu sözünü: "Eğer Allah'ı tanımıyorsanız eserini tanıyınız, işte o eser benim, ben Hakkım, çünkü ebediyen Hak ile Hakkım" Biçiminde açıklarken *Dîvân*'ında yer alan bir şiirinde ise: "Ben sevgilimin kendisiyim, o da bendir; biz bir bedene hulûl etmiş iki ruhuz" Der. Hallâc'ı savunan kimi İslâm düşünürlerine göre, "enelhak", "ben Hak'tanım"; "ben bir gerçeğim, bâtıl değilim" demektir. Hallâc'ın hapse atılmış ve ardından fecî biçimde öldürülmüş olması genel olarak bu sözüne bağlanırsa da Uludağ bu konuda Gazzali'nin: "Kalbinde Allah'ın tecelli ettiğini gören bir velî bazan tecellî mahalli olan kalbi göremez, sadece burada tecelli eden Hakk'ı görür ve o zaman enelhak der. Bundan maksat, velînin kendi varlığını yok sayarak Hakk'ın varlığını dile getirmesidir." Biçimindeki açıklamasını aktarır ve ekler: "Hallâc'ın yaşadığı dönemde ve öncesinde tasavvufî düşünceleri sebebiyle kimsenin idam edilmemiş olması enelhak sözünün o devirde idam sebebi sayılmadığını gösterir. Ayrıca Hallâc'dan sonra da tasavvuf edebiyatında bu ifâde

benimsenerek sık sık kullanılmış, tasavvuf şairleri derin bir coşku içinde bu sözü tekrarlamaktan büyük bir ruhî haz duymuşlar, en muhafazakâr çevreler bile bu ifâdeyi kullanan mutasavvıfları kâfir saymamışlardır. (…) Tarikat şeyhleri ve mensupları arasında da Hallâc ve görüşleri önemli bir yer tutar. Yeseviyye, Mevleviyye ve Kādiriyye gibi tarikatların mensupları ve melâmet ehli sürekli olarak Hallâcî düşünce tarzını canlı tutmuş, Hallâc'ın görüşleri tasavvufun en önemli dinamiklerinden biri olmuştur." (Uludağ, 1997: 377 vd.)

"Mevlevî ve Bektaşî tarikatlarında büyük etkisi olan" Hallâc-ı Mansur, İslâmî edebiyatta aşk şehidi olarak anılmış, "inancı uğruna her şeye göğüs germe ve ölmenin sembolü" olarak kabul edilmiştir. (…) Şiirde ber-dâr edilmiş olarak anılır." (Pala, 2020: 186)

Yahya Kemal, Hallâc'a, 'enelhak' sözü dolayımında gönderimde bulunur. Onun halkın kınamasından çekinmeden Hak'a yönelişini; tecrübe ettiği mânevî hakikati başı uğruna dillendiren melâmî-meşrep tavrını; kendi varlığını yok edip Allah'ı her yerde müşahede etme bilinci kazanışını dillendirir.

'Fuad Bayramoğlu'na adlı rubaisinde:

"İksîri içenler ezelî sâgarden
Mestî-i melâmetle geçerler serden
Bir kerre "enelhak" diyenler erbâb-ı dile
Hallâk-ı avâlim görünür her yerden" (R: 22)

Diyen Beyatlı; 'Vahdet-i Vücud' adlı rubâîsinde ise:

"Bir zümre odur Hâlık-ı mutlak dediler
Bir benzeri yoktur bu muhakkak dediler
Bir kerre görenlerse o Rabb-ı ezel'i
Dilmesti-i rü'yetle "enelhak" dediler' (R: 27)

Der. Bununla birlikte Yahya Kemal'in bu şiirleriyle yalnız ilk dönem sûfîlerinden olan Hallâc-ı Mansur'a değil; aynı zamanda Hallâcî düşünce biçimini sonraki yüzyıllarda sürdürüp geliştiren tasavvuf ehline; onların düşünce evrenine gönderimde bulunduğunu söylemek gerekir.

Beyatlı 'Zevkâbâd' adlı şiirinde Allah'ın birliğine dair hakikati söylemekten dönmeyen; böylece Hak aşkı uğruna ateşe atılmayı göze alan Hz. İbrahim'in ardından; Hallâc-ı Mansur'u da

"Karışsın cân ü cânân yükselen bank-i enelhakla
Şeriat bir dahî Mansûr'u ber-dâr etti sansınlar" (EŞR: 38)

Mısralarıyla, aynı nedenle dar ağacına çekilmiş bir Hak âşığı/aşk şehidi olarak nazmetmiştir.

'Mâverâ'da Söyleniş' adlı şiirinde de benzer bir gönderim sözkonusudur:

"Geldikti bir zaman Sarı Saltık'la Asya'dan.
Bir bir Diyâr-ı Rûm'a dağıldık Sakarya'dan.
Seyrindeyiz atıldığı sâhilsiz enginin,
Atmeydanı'nda ölmüş "enelhak" şehidinin." (KGK: 69)

Sonuçta 'enelhak' söylemi ve Hallâc-ı Mansur; Yahya Kemal'in şiirlerinde halkın kınamasını önemsemeksizin hakikati dile getirişin, Allah aşkıyla varlık perdesinin gözden silinişinin; İslâm'ın rindâne bir tavır ile kavranışının bir ifâdesi olmuştur.

1.2. Klasik Türk Edebiyatı ve Kültürü

Yahya Kemal özellikle eski tarzda kaleme aldığı şiirlerinde klasik Türk edebiyatı ve kültüründen çeşitli yöntemlerle yararlanmıştır. Bu bağlamda şairin, Divan şairlerine ait bazı mısra ve beyitleri iktibas ettiği, Divan şiiri geleneğinin mazmunlarından yararlandığı, klasik şiir geleneği içinde sıklıkla değinilen bazı kişi ve efsanevî kahramanlara gönderimde bulunduğu görülmektedir. Çalışmamızın Yahya Kemal'in sanat hayatının Paris'teki yıllarına ışık tutan ve klasik şiirimiz üzerine görüşlerini

açıkladığımız kısımlarında temellerini ortaya koyduğumuz gibi amacı yüzyıllar içinde saray dairesinde yüksek bir kültür dili olarak biçimlenen, zengin ve çok boyutlu bir karakter kazanmış olan Türkçe'nin ve onun olanaklarıyla kurulan şiirsel estetik bir hayal evreninin günceldeki devamını ortaya koymak; yeni kusursuz örneklerle ona eklemlenmektir.

Çalışmamızın edebî hayatı ve edebiyat görüşlerine ilişkin başlıkları altında ayrıntılı olarak ele aldığımız gibi, Yahya Kemal'in bu yöneliminin kaynaklarını, Paris yıllarında modern Fransız şiirinin yetkin örneklerinin Klasik şiir geleneğine yaslandığı sonucuna varmasından sonra, divan şiirine siyasetin değil edebiyatın penceresinden bir estet gözüyle bakmasında aramak doğru olur. Bununla birlikte eski ve yeni şiir tartışmalarının yoğun biçimde sürdüğü 20.yy'ın başında, Batı etkisinde gelişen Türk edebiyatının eski Türk edebiyatı vadisinin derinliklerinin yanı başında; acemice çizilmiş bir Batı silueti olarak -Yahya Kemal'e göre yanlış bir yöntem ve yönelişle- belirişini pek de ümitvâr bulmadığı; kurmak istediği şiir için uygun bir zemin olarak görmediği; bu erekle Divan şiirinin kadim topraklarına dönmek istediği açıktır.

Yahya Kemal'in bir mülâkatında yer alan: "Ben derim ki Şinasi'den evvelki edebiyat, Şinasi'den sonraki edebiyattan daha az sun'î ve daha çok samimidir. Şüphe yok ki her ikisi de birar taklit edebiyatı idi. Fakat birinin taklit ettiği bir şark idi. Bu kavmin hicret yollarına tesadüf etmiş âşina bir şark… Şarklılar az çok birbirlerine benzerler. Türk, Arap ve Acem'in mutavassıt bir numunesi olan Osmanlı Türkü ise cümlesine birden müteşabihtir. (…) Eskilerin maşukaları Laure ve Bèatrice tarzında levent ve şâhâne mahlûklardı. O maşukaları Şinasi'den sonraki şiirin maşukalarına kıyas ediniz. Bu kıyastan ruhlarımız utanır." (Tanpınar, 2007: 103) biçimindeki sözlerini bu bağlamıyla okumak mümkündür.

1.2.1. Divan Şiiri Mazmunlarının Kullanımı

Yahya Kemal şiirlerinde Divan şiirinin estetik dünyasını kuran ve ortak dilini oluşturan, anlatılmak isteneni şiirin doğasına uygun tarzda ören; tafsilî değil icmâlî hâlde ifâde edilmesini sağlayan geleneksel metaforik dilsel ağdan, mazmunlar sisteminden yararlanmıştır. O, Divan şiiri mazmunlarının geleneksel anlam çerçevelerini değiştirmez, onları dönüştürüp gelenekte olduklarından farklı amaçlarla kullanmaz; bu bakımdan genel itibariyle geleneği dönüştürerek yeniden ürettiği değil; klasik edebiyatın dil ve üslubunu, imgelerini ödünçleyerek incelmiş bu şiir zevkini güncelde yaşatabilen, klasik olana yaslanan iyi şiir yazabilmek gayretinde olduğu görülmektedir. Bu anlamda Yahya Kemal'in şiir dil ve üslûbunu klasik şiirimiz içinden farklı dönemler ve şairlere ait seçkin, yüksek değerdeki mısraları devşirerek ve onlara eklemlenmeye çalışarak bilediği söylenebilir. Bununla birlikte Beyatlı Divan şiirinin terminolojisi hâline gelmiş mecaz ve benzetmelikleri, biri diğerini -mutlaka- takip eden ve böylece geleneksel bir motif oluşturan mazmunları; yani "bağlı unsurları" (Akün, 1994 :422) geleneksel çerçeveleri içinde kullanırken onları Divan şiirinde hiç de karşılaşılmayacak tablolar içine de konumlandırabilmektedir. Çalışmamızın devamında değindiğimiz 'Mâhurdan Gazel' klasik edebiyatın öğeleriyle donanmış aykırı bir atmosferi veren böyle bir şiirdir; ancak bu şiirin Yahya Kemal'in Paris'te iken yazdığı ve yurda dönüşte yayınladığı eski tarzlı şiirlerinin ilki olması ve bu tip tabloların Yahya Kemal'in şiirinde benimsediği, derinleştiği bir tarz hâline gelmeyişi onu Yahya Kemal'in şiiri için belirleyici olmaktan çıkarmaktadır. Nitekim Tanpınar da: "(…) başlangıç devresine ait olan 'Mâhurdan Gazel', 'Şerefâbâd', 'Bir Sâkî' gibi az çok dekoratif diyeceğimiz eserlerden sonra ilhamının eski âleme daha çok yaklaştığını" söyler. Bu anlamda Yahya Kemal'in gazelleri, tıpkı klasik Türk edebiyatında "Divan'ların kalbinde bulunan gazeller" gibi geleneğin bütün "lirizmini, mazmunlarını ve estetik unsurlarını" (Akün, 1994: 405) taşır; ancak bunlara ilâveten -mutlaka- şiirdeki bütünsellik klasik edebiyatımızın yek-âhenk

gazellerinde olduğu gibi gözetilir. Bu anlamda Yahya Kemal'in gazellerinde beyitler mazmunlara doğru çökmez, şiirdeki ortak anlam ufku daima korunur. Dolayısıyla Divan şiirinde de uygulaması görülen bütünselliğin değil; bütünsellik fikrinin Beyatlı'nın bütün şiirlerinde sürekli bir tavır olarak belirişinin gazelleri yeni/modern kıldığını söylemek mümkündür. Çalışmamızın bu bölümünde Beyatlı'nın Divan şiiri mazmunlarını kullanışına bazı örnekler verilmiştir.

Yahya Kemal'in adlandırmasıyla Lâle devri olarak anılan; Osmanlı Padişahı III. Ahmet döneminin edebî dil ve üslubu ile hayal dünyasını nazmettiği 'Sene 1140' adlı şiirinde mehtaplı bir düğün gecesinde Sadâbad Kasrı'nın çiçek bahçesine gelmiş maşukunu şöyle nazmeder:

"Tâ ki seyretsün felek ol şûh çözmüş kâkülü
Bir elinde câm-ı âteş-fâma kalb etmiş gülü
Leyl içinde âh ederken nev-bahârın bülbülü
Eyledim mehtâbı hem dâvet düğün âlayına" (EŞR: 55)

Şiire konu olan güzel, kâkülünü çözmüştür; elinde güle benzeyen ateş renkli şarap kadehi ile feleğin dahi izlediği gözalıcı güzelliği ile resmedilir. Divan şiirinde sevgilinin saçı kara ve çengel gibi kıvrık yapısıyla âşığın gönlünü esir alan; zülf, kâkül, mû, perçem gibi farklı isimlerle anılıp sevgilinin güzelliğini tamamlayan bir unsurdur. Divan şiirinde sevgilinin mecazı olan gül, onu çeşitli özellikleriyle simgeler. İlk bahar ise 'gül mevsimi' olarak kabul edilmektedir. Gül mevsiminin bülbülü olan âşık, maşukuna diğer deyişle güle duyduğu ve maşukun elindeki ateş rengi şarap kadehi ile özdeşleşen yakıcı bir aşk ile âh etmektedir. Bu âh ile şiirde geçen mehtaplı, aydınlık gökyüzü manzarası altındaki aşk sahnesi tamanlanır; zirâ Divan şiirinde âşık sevgilisinin aşkıyla âh ettiğinde nefesinden aşkının ateşinin kıvılcımları göğe doğru çıkar; göğün ışıklı manzarası bu âhın kıvılcımlarından vücut bulmuş; âşık, mâşuk ve onları çevreleyen kozmik âlem bu âşktan doğmuştur.

Yahya Kemal, Hayyam (R: 23), Hazan (R: 30), Tercih (R: 39), Çubuklu Gazeli (EŞR:33), Söz Meydanı (EŞR:20), Rıt-ı Girân (EŞR:22), Ne Bildik Ne Bilmedik (EŞR:25), Söyler (EŞR:43) gibi şiirlerinde de sevgili ve âşık için gül-bülbül ve onları takip eden geleneksel diğer unsurlardan kurulu geleneksel söyleyiş biçimine başvurur.

Beyatlı'nın yararlandığı ve belli/geleneksel bir imaj örüntüsü içinde kullandığı mecazlardan biri de sevgilinin ifâdesi olan 'ay'dır.

Klasik şiirimizde ay -özellikle meh-i tâbân, mehtâb, meh-i tamâm gibi ifâdelerle anılan dolunay- "nurlu yüzüyle sevgiliden başkası değildir. Ona kimsenin eli değmemiş, kimse yanına yaklaşmamıştır. Her gece görünmez, bir yerde duramaz, uzaktan seyredilir, yükseklerdedir, karanlığı aydınlatır. Bütün bunlar sevgilideki özelliklerdir. (…) Manzumelerde ay hakkında bazı teşbih ve mecazlı kelimeler kullanılır." Sâki, kadeh, mum bunlardandır. (Pala, 2020: 52)

"Abdülmecid devrinde bir güzele gazel" atfıyla kaleme aldığı 'Perestiş' adlı şiirinde:

"Her âh bir hitâb idi Körfez'de dün gece
Bin mâh içinde bir meh-i tâbân olan sana" (EŞR: 14)

Beytiyle sevgiliyi âşığının göğe yükselen âhının ulaştığı, kâinattaki binlerce ay içinde göğü nuruyla aydınlatan biricik "meh-i tâbân"a ya da ayın dolunay oluncaya kadar aldığı bin türlü eksik hâl arasından kusursuz bütünsel tek hâli olan "meh-i tâbân"a benzetir.

Yahya Kemal'in Paris'ten döndükten sonra yazdığı ilk eski tarzlı şiirlerden olan 'Mâhurdan Gazel'de de sevgili yine 'ay' olarak:

"Gördüm ol meh dûşuna bir şâl atup lâhûrdan
Gül yanaklar üstüne yaşmak tutunmuş nûrdan" (EŞR: 28)

Biçiminde anılır. Sevgilinin 'meh' olarak anılışı Divan şiiri geleneğinden ödünçlemeyse de şiirin devamında sevgilinin konağından çıkıp kayıkla gezmeye gidişi bu sırada halkın onun güzelliğini alkış tutarak izleyişi geleneksel şiirin dünyasına ait bir sahne değildir. Nitekim Tanpınar, Yahya Kemal'in kendisine Paris'te yazmaya başladığı bu şiir için Venedik bayramlarını canlandıran bir tabloyu gözünün önüne getirdiğini söylediğini (Tanpınar, 2007: 129) aktarır.

'Tazmîn' adlı, II. Selim'in pek çok şair tarafından da tazmin edilmiş olan "Biz bülbül-i muhrik-dem-i gülzâr-ı firâkız/ Âteş kesilür geçse sabâ gülşenimizden" (Bu beyitin ilgili gazelde yanlış kullanıldığına ilişkin açıklama için bkz. 'Divan Şairlerine Ait Metinleri İktibas' başlığı) biçimindeki ünlü beytini dört beyit ilâvesi ile tazmin ettiği şiirinde de:

"Bir gün ser-i kûyundan eğer geçsek o mâhın

Billâh o çemenzâr yanar dâmenimizden" (EŞR: 32) Beytiyle sevgiliyi ay ile özdeşleştirir.

Bunun gibi 'Neşâtî'nin Gazelini Tahmis' adlı şiirinde ise sevgili, âşığın gününü aydınlatıp gecesini nurlandıran 'güneş ve ay'dır; onun kaybıyla cihan zulmete gark olmuştur (EŞR: 57).

Yahya Kemal 'Bir Sâkî' adlı şiirinde ise 'mah'ın yani sevgilinin diğer ifâde biçimleri de olan 'muğbeçe' ve 'sâkî' mecazlarını kullanmıştır. Muğbeçe ya da sâkî meyhanede içki dağıtan, bulunduğu "meclise canlılık getiren", âşığa kederini unutturan, onu şarabın mestliğiyle kendinden geçiren sevgili figürüdür. Divan şiirinde bu mecazlar birkaç biçimde karşımıza çıkmaktadır. Tasavvufî yönüyle meyhâne zahidin asla giremediği, rint neşveli Hak âşıklarının tekkesi; sâkî ise ilâhî aşk şarabını sunandır. Diğer yandan -yaygın biçimiyle- sevgili içki sunan sâkîye benzer; âşığı "dudağının içkisi" (Pala, 2020: 400) ile sarhoş eder. Diğer kullanımıyla ise meyhane çırağı ya da sâkî kendisi için

şiir söylenen sevgilinin kendisidir. Yahya Kemal 'Bir Sâkî' adlı şiirinde bu mazmunları Lâle devrinde şuhluğu ile cihanı karıştıran; Sa'dâbâd' da tanışıp Kasr-ı Cinân içinde baş başa kaldığı onaltı yaşındaki sevgilinin; ya da doğrudan doğruya meyhaneci çırağı olan sâkînin (EŞR: 17) benzetmelikleri olarak kullanmıştır.

Yahya Kemal'in Divan şiiri geleneği içinde yer etmiş 'bezm' ve 'bezm' dairesinde bulunan 'bezm-i câm', 'Divan-ı Cem', Bezm-i Cemşid, mey, mey meclisi, câm-ı Cem, sâkî, sâgar vb. ifâdelere de klasik Türk edebiyatında kullandığı kavram çerçeveleri dahilinde şiirlerinde sık yer verdiği görülmektedir.

Bezm, musiki, yeme-içme, içki, raks ve eğlence içeren keder ve tasanın dağıtıldığı, neşeli toplantılardır. "Sevgilisi, sâkîsi, mutrib (çalgıcı)'i, gazelhânı, yârânı ve içkisi, mezesiyle meclis, şairlerin en rağbet ettikleri durumlardan biridir. Bu eğlence, zamanına göre evlerde, meyhânelerde (mecazen tekkelerde) de yapılabilir." Bezmde sâkî elindeki rıtl-ı girân (büyük kadeh)'ı ile ortada dönerek halka hâlinde oturmuş kişilere şarap ikram eder. Divan şiirinde bezm gerçek anlamıyla kullanıldığı gibi, sevgilinin yüzü, dünya, güzellikler vb. yerine de kullanılmış; Bezm-i işret, bezm-i mey, bezm-i Cem gibi tamlamalarda da yer almıştır. (Pala, 2020: 81)

Yahya Kemal, işret meclisinin ortasında sâkînin elinde dönüp duran bu büyük şarap testisinin/kâsesinin adını verdiği 'Rıtl-ı Girân' adlı şiirinde,

"Cem bezm-i câmı kurduğu gün şâd olun dedi
Ey dil-harâblar için âbâd olun dedi

Dünyâ-yı dûnu bahşederek dünyevîlere
Dîvân-ı Cem'de rind-i ser- âzâd olun dedi" (EŞR: 22)

Mısralarıyla, İran mitolojisinde şarabı bulan görkemli bir hükümdar olarak anlatılan ve "İslâm edebiyatlarında zevk ve eğlence sembolü olarak adı ve câmı efsaneleşmiş" (Pala, 2020: 97) olan Cem'e, tıpkı Divan şiirinde olduğu gibi bezmi ve

câmı ile yer verir. Şiirde bezm-i câm, dünya işlerini bir kenara bırakmış rint meşreplerin mesrur olduğu bir toplantıdır.

Çalışmamızın Yahya Kemal'in mûsikîye ilişkin görüşleri ile bu konuya gönderimde bulunan şiirlerine yer verdiğimiz kısmında ele almış olduğumuz: 'Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel' adlı şiirinde ise Cemşid'in bezminde, içki ve eğlence meclisinde, kadehlerin, mûsikî makamlarının; -*Hüsn ü Aşk* mesnevîsine de gönderimde bulunan- 'güzellik' ve 'aşk'ın, binlerce ay ve yıldızın dönüşü arasında kozmik bir âhengi vurgulayacak tarzda ilişki kurulur. Şiirde içki meclisi, rindin ayağını maddî dünyadan kesen; bir esrime anı içinden fizik ve metafizik dünya arasındaki eşiği kaldırıp melekleri bu mecliste eğlenen rintlerle aynı yerde ve aynı ahenk içinde resmeden bir sahne; içki kadehi ise varlık perdesini kaldırarak kişiyi ilk hâlinde olduğu gibi "Cânib-i rahmete" döndüren/yolculayan bir araç olarak belirmektedir.

"Bezm-i Cemşîd'de devran ki kadehlerle döner
Şevk şeb-tâ-be-seher raks-ı mükerrerle döner" (EŞR: 42)

(…)
"Cümle ervâh-ı makâmât açılır arşa kadar
Râst Mâhur ile Uşşak Muhayyerle döner

Kurtulur pây-i tarab yerden o dem kim melekût
Yere gökten süzülüp halka-i şehperle döner" (EŞR: 42)

Beyitleriyle Yûnus Emre Divan'ında yer alan

"Mevlânâ sohbetinde sâz ile işret oldu
Ârif mânâya daldı çün biledir ferişte

(Mevlânâ'nın sohbetinde sazlı sözlü/muhabbet ve zikirle ihyâ edilen bir meclis oldu. Ârif, meleklerle birlikte mânâya daldı.)" (Tatcı, 2020: 19)

Biçimindeki beyit arasında içerik örtüşmesinden doğan gönderim söz konusudur.

Beyatlı:

"Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler
Son meclisi câm üstüne câm olsun erenler

Şükranla vedâ ettiğimiz câm-ı fenâya
Son pendimiz ahlâfa devâm olsun erenler" (EŞR: 41)

Beyitleriyle başladığı 'Veda Gazeli'nde de içkiyi -kendisini de dahil ettiği- rint meşrep kimselerin ömrünün son demlerinde yaşadıkları neşe, sevinç ve mutluluğu, hafif sarhoşlukla tadılan keyfi tam hâle getirecek bir 'cam-ı fenâ' olarak görür. 'Veda Gazeli'nde 'câm', 'Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel' adlı şiirdeki etkisiyle kişiyi varlığından fenâ bulduran, benliğini ortadan kaldıran; kesret âleminin kayıtlarından ve dünya işlerinden arınmasını sağlayan; bu anlamda Allah aşkı ve ona kavuşma heyecanıyla hiç de ters düşmeyen bir 'iksir' olarak görülür. Öyle ki şair dünyada onunla mutlu olan ruhların sarhoşluklarını âhirette de sürdürmelerini diler.

Belirtmek gerekir ki Divan şiirinde 'peymâne', 'sâgar', 'piyale' gibi eş anlamlıları olmakla birlikte 'câm', "kadeh anlamında en çok kullanılan kelime"dir. Câm-ı mey, câm-ı âteş-renk, câm-ı gül-gûn, câm-ı safâ gibi tamlamalar hâlinde de kullanılan 'câm'ı yani kadehi/içkiyi bulanın "Cem (Cemşid) olması bakımından 'câm-ı Cem' şeklinde veya ayrı olarak aynı beyitte" çok kullanılır. Câm, "sevgilinin dudağıdır, ağzıdır; çünkü içi dolu olan bir sırça kadeh tıpkı dudak renginde görünür. Ayrıca bûse, en az bir şarap kadar insanı kendinden geçirir, sarhoş eder. Böylece âşık dertlerini unutur. Üstelik sevgilinin ağzı acı sözlerle doludur. Nitekim şarap da acıdır. Câm aynı zamanda bir gonca veya güldür. Kırmızılığı yönünden ve çekiciliği nedeni ile bu ilişki kurulur." (Pala, 2020: 92)

Yahya Kemal, ‘câm’ kelimesine, Divan şiiri geleneğinde olduğu gibi peyzajıyla birlikte yer verir. Bu bağlamda ‘Hisar Gazeli’nde:

“Mümkün müdür hayâtımız ey mey sen olmasan
İçtikçe gül-be-gül açılan gülşen olmasan

Bezminde şeb-be-şeb leb-i cânân lisân-ı aşk
Âteş-misâl olur mu sen âteşden olmasan” (EŞR: 29)

Diyen şair; ‘Erzurum Gazeli’ adlı şiirinde ise sevgilinin gülüşüyle bağın canlanışı; elindeki neşe veren şarap kadehinin göksel/ilâhî bir ışık gibi parlayışını nazmeder:

“Yârin ki her tebessümü dâğ üstü bâğ olur
Destinde câm-ı neşve semâvî çerâğ olur

Her fasl-ı ömrü silsile-i nev-bahâr kıl
Zannetme ayş ü işret içün başka çâğ olur” (EŞR: 46)

İçki kadehinin verdiği neşe ve canlılık ilkbahar manzarasıyla birleşir ki Divan şiirinde ‘nev-bahar’ çiçek mevsimi olarak sevgiliden izler taşıyan, ona kavuşmanın ifâdesi olan mevsimdir. Ömrün her faslını ilk bahar kılmak; ömür çağını sevgilinin de bulunduğu içki ve eğlence bezminde, ilk baharın sevgiliden devşirilmiş güzellikleri içinde yaşamak gerekir.

‘Erzurum Gazeli’ndeki ilk baharı içki ve sevgiliyle birlikte resmeden bu kavrayış; Yahya Kemal’in bir rubâisinde en saf hâliyle canlanır. Halk edebiyatında ‘Ferhâd ile Şîrîn’, İrân edebiyatında, mesnevî konusu olarak işlenegelen ‘Ferhâd u Şîrîn’/ ‘Hüsrev ü Şîrîn’ olarak bilinen aşk ve hicrân hikâyesinin asla kavuşamayan baş kişileri Ferhâd ile Şîrîn, bu rubâîde baharın ortasında kavuşmuştur; bezm âlemlerinin geceden fecr vaktine uzanan eğlencesi içinde yıldızlara yükselen kadehlerle bu kavuşma kutlanır.

“Çepçevre bahâr içinde bir yer gördük

Ferhâd ile Şîrîn’i berâber gördük

Baktık geceden fecre kadar ellerde

Yıldızlara yükselen kadehler gördük” (R: 18)

Âşığın, sevgiliden ayrı kalmanın acısıyla ‘âh’ edişi ve ‘âh’dan çıkan kıvılcımların göğe ağıp yıldızlara kavuşması yerini; yıldızlara yükselen kadehlere bırakmıştır. Divan şiirinde sevgilinin elinde çerâğ gibi parlayan ışıklı kadehler ve kadehlerin işret meclisinde dönüp duruşuyla gökyüzü cisimlerinin dönüşü/ göğün yerküre üzerinde dönüyor izlenimi uyandırışı arasında koşutluk kurulur ve gökyüzü kadehlerle süslü bir bezm, Bezm-i Cemşîd olarak tasavvur edilir.

Şiirde ikinci bir metaforik katman ise gökyüzünün kadehlerle bezeli oluşu ve şarap dolu kadehlerin çiçek bahçesine benzetilmesi üzerinden ışıklı gece göğünün çiçekler açmış bir bahar bahçesi olarak tasavvurudur. Bu bakımdan Ferhâd ile Şîrîn’i diğer deyişle âşık ile mâşuku birlikte gösteren ortamın bahar bahçesi oluşu; kadehlerin yıldızlara yükselmesi/yıldızlarla bir arada resmedilmesi vuslatın ilkbaharını ve kâinatın Cemşid’in bezmi hâline gelişini veren bir tablo hâlini alır.

‘Baharâbâd’ şiirinde de benzer biçimde bahar geceleri kurulan içki sofrasındaki içki kadehlerinin çokluğu yıldızların çokluğuyla kıyas edilir. Bu kıyas, sofrayı donatan bu “ufak billûr bardak” (Onay, 1993: 87)’ların; Kâinatı donatan yıldızları çağrıştırmasını sağlar; kadehlerin boşalıp ortadan kalktığı bezm-i meyden sonra -yıldızların ortadan kalktığı gökte- muhteşem bir sabah uyanır. Câm, bezm ve bahardan kurulu tablo, yukarıda açıkladığımız rubâîde olduğu gibi âşık ve mâşuğun varlığı ile tamamlanır.

"Hüsn ü aşk ikliminin feyziyle sermest-i bahâr
Reng ü bû eksilmeyen Bâğ-ı İrem'ler görmüşüz" (EŞR: 51)

Diyen şair 'hüsn ü aşk' ifâdesi ile baharla ve sevgiliyle özdeşleşen 'güzellik ve aşk' olgularıyla birlikte; klasik Türk şiirinin son önemli şairlerinden Şeyh Gâlib (ö. 1799)'in kaleme aldığı Divan şiirinin "son büyük tasavvufî mesnevîsi" olan *Hüsn ü Aşk'*a da gönderimde bulunur. Şiirin devamında "Hüsn yani güzellikle bu güzelliğe ezelî yönelişin ifâdesi olan Aşk" (Okçu, 1999: 29):

"Şûh Şirinler yüzünden dağ delen Ferhâdlar
Aslıhanlardan yanan Âşık Keremler görmüşüz" (EŞR: 51)

Mısraları ile menkıbevî aşk kahramanları hâlinde somutlaşır ve bu gönderimi doğrular; mesnevî ve halk hikâyesi biçiminde hem Divan şiiri sahasında; hem de halk edebiyatı/ âşık edebiyatı sahasında işlenen 'Ferhat ile Şirin' ve 'Kerem ile Aslı', 'Baharâbâd'ın oluşturduğu tabloda böylece yer alır.

Yahya Kemal 'Tûr'dan Mülhem' (EŞR: 30), 'Nefî'nin Mısraını Tazmin' (EŞR: 79), 'İhsan'a' (R: 10), 'Fuad Bayramoğlu'na' (R: 22), Sâlim'e (R:16), 'Baharâbâd' (EŞR: 51), 'Kadri'ye Gazel (EŞR: 40), 'Hayyam' (R: 23) gibi başka şiirlerinde de Divan şiiri geleneği çerçevesinde ele alınan biçimleriyle içki meclisi ve bu dairede yer alan kavram, terim ve mazmunlara yer vermiştir.

1.2.2. Divan Şairlerine Ait Metinleri İktibas

Yahya Kemal, şiirlerinde Divan şairlerine ait kimi şiirleri aynen aktarma yoluyla alıntılamıştır. Bu metinlerarasılık biçimi terminolojik bakımdan 'metin ekleme' olarak ifâde edilir; ancak bu terimi Yahya Kemal için kullanabilmemiz için şairin çıkış noktasının kendi oluşturduğu metin olması; diğer deyişle bir başka metinden alıntı yaparken kendi şiirine yeni çağrışım halkaları eklemek, şiirinin anlatım kabiliyetini,

derinliğini artırmak amacı gütmesi gerekirdi. Oysa Yahya Kemal'in aynen aktarma yoluyla alıntıladığı metinler kendi şiirine eklediği metinler değil; kendi şiirini eklemlediği metinlerdir. Dolayısıyla çıkış noktası örneğin Nef'i'nin mısrası, Nedim'in gazeli; ya da bir başka gazelin matla beyti olmaktadır. Şair mısralarını bu art zamanlı metinlere eklemlerken amacı onlara "anlam ve güç bakımından kaynaşabilmek" (Dilçin, 1983: 223); art zamanlı metindeki söyleyiş ve anlam inceliğini sürdürebilmektir. Bu bakımdan aynen aktarma yoluyla gerçekleştirilen bu metinlerarasılık biçimini 'metin ekleme' değil 'metne eklemlenme' olarak adlandırmak doğru olur. Bu dolayımda Yahya Kemal eski Türk şiirinde geleneksel olarak uygulanan tazmin, tahmis ve taştir gibi metne eklemlenme biçimlerini uygulamıştır. Bazı örnekler:

'Tazmin' (EŞR: 32) adlı şiirinde II. Selim'in çok bilinen ve pek çok Divan şairi tarafından da tazmin edilen -metnin içinde olduğu gibi tekrarlanarak kullanılan beyti makta beyti kılarak dört beyitle tamamlamıştır. Yalnız belirtmek gerekir ki *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta yer alan bu şiirin II. Selim'e ait makta beyti:

"Biz bülbül-i muhrik-dem-i şekvâ-yı firâkız
Âteş kesilür geçse sabâ gülşenimizden"

Biçiminde yazılmış. Oysa beyit böyle değildir. Beytin aslı:

"Biz bülbül-i muhrik-dem-i gülzâr-ı firâkız
Âteş kesilür geçse sabâ gülşenimizden"

Biçiminde olmalıdır. Böylece beyit: Biz, ayrılık bahçesinin öylesine yanık ve yakıcı öten bülbülüyüz ki, serin sabah rüzgârı ötüşümüzle gülleri kor hâle gelmiş olan gül bahçemizden esse, ateş kesilir; serin geldiği bahçenin öteki ucundan alevli bir esinti hâlinde çıkar, anlamına gelir.

Yahya Kemal Nef'î'nin "Hem kadeh hem bâde hem bir şuh sâkîdir gönül" biçimindeki mısrasını da önüne dört mısra ekleyerek tazmin etmiştir (EŞR: 79).

Beyatlı'nın bazı Divan şairlerine ait "gazellerin beyitlerinin üstüne aynı ölçü ve uyakta üçer dize ekleyerek" (Dilçin, 1983: 223) yazdığı tahmisler de bulunmaktadır. 'Seyfi'ye Refakat' (EŞR: 56) adlı şiirinde Nedim'in 'meşrebimcedir' redifli gazelini tahmis etmiştir. Seyfi, "Yahya Kemal'in yaygınlaştırdığı Lâle Devri ve Nedim sevgisinden etkilenerek Nedim'in 'Meşrebimcedir' redifli gazelini tahmis ve bu tahmisi 'Nedim'i şâd ve âbâd eden yegâne şairimize' ifadesiyle Yahya Kemal'e ithaf eden Orhan Seyfi (Orhon)[dur]. Yahya Kemal, aynı gazeli tahmis etmek suretiyle Orhan Seyfi'ye refakat etmiş olmaktadır." (Ayvazoğlu, 2013: 439) Yahya Kemal ayrıca Neşatî'nin 'bile' redifli:

"Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile"

Matlalı gazelini; ona söyleyiş inceliği ve anlam bütünlüğü bakımından kusursuz biçimde eklemlenerek tahmis etmiştir. Matla beytinin tahmisini örnek olması bakımından alıntılıyoruz:

"Ye'se gark etti felek külbe-i ahzânı bile
Ateşim geçti cehennemdeki nîrânı bile
Cûş edüp söndüremez gözyaşı tûfânı bile
Gittin ammâ ki kodun hasret ile cânı bile
İstemem sensiz olan sohbet-i yârânı bile" (EŞR: 57)

Yahya Kemal'in Divan şairlerinden iktibas yoluyla yararlandığı gibi 'Mâverâ'da Söyleniş' adlı şiirinde yine Neşatî'ye ait:

"Etdik o kadar ref -i taayün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı mücellâda nihânız." (KGK: 69)

Biçimindeki beyti:

“Merhüm Edirne Şeyhi Neşâtî diyor ki:

‘Biz sâf aynalarda sırroluruz öyle gaibiz.’”

Biçiminde dönüştürerek; bu anlamda yeniden üreterek, iktibas yoluyla kullanmıştır.

Şair Feyzî-i Hindî’den adlı şiirinde Feyzî-i Hindî’nin Divan’ından tercüme ettiği:

“Kudsî o tâiriz ki neva bilmeyiz nedir
Mürg-i melâikiz ki hevâ bilmeyiz nedir
Tûfân-ı mevchîz-i belâ bilmeyiz nedir
Hân-ı kerem ve bang-i salâ bilmeyiz nedir
Enfâs-ı can-nisâr-ı sabâ bilmeyiz nedir” (BŞ: 35)

Biçimindeki mısralardan “Hân-ı kerem ve bang-i salâ bilmeyiz nedir” mısrasını ‘Feyzî-i Hindî’den adlı kıt’asında tazmin etmiştir:

“Yaklaşmayız simâtına ehl-i tecemmülün
Hân-ı kerem ve bank-ı salâ bilmeyiz nedir
Dil lengeriyle sevk ederiz fülk-i vahdeti
Tûfan-ı derd mevc-i belâ bilmeyiz nedir” (EŞR: 82)

Beyatlı ayrıca çalışmamızın şiirin içerik unsurlarına ilişkin başlıklarından olan ‘Millî Mücadele’ başlığı altında incelediğimiz gibi, “Sultan Reşad’ın Çanakkale zaferi hakkında yazdığı” (Sevük, 2000: 14; Ayvazoğlu, 2013: 477) 1916 tarihli ‘Gazel-i Hümâyun’u, ‘Tahmis-i Gazel-i Hümâyun’ adıyla muhammese dönüştürmüştür.

Yahya Kemal’in ‘Bâkî’nin Gazelini Taştîr’ (EŞR: 60), ‘Râmî Mehmed Paşa’nın Gazel Matlaını Taştîr’ (EŞR: 59) olmak üzere, bir gazelin beyitleri arasına üç dize eklenerek oluşturulan taştir biçiminde şiirleri de vardır.

Şairin ‘Bâkî’nin Gazelini Taştîr’ (EŞR: 60-61) adlı şiiri -Neşatî’nin gazelini tazmin edişinde olduğu gibi- güç, anlam ve metnin yazıldığı dönemin dili ve üslûbu bakımından ana metinle kusursuz biçimde kaynaşmış mısralarla kurulmuştur. Altı beyitlik bu gazelin makta beytini ve taştirini örnekleyelim:

“Fermân-ı ışka cân iledir inkiyâdumuz

Hükm-i kazâya zerre kadar yok inâdumuz”

“Aşkın fermanına boyun eğip kendimizi teslim etmemiz can iledir. Kaderin hükmüne zerre kadar ayak dirememiz yoktur.” (Timurtaş, 1987: 99)

Yahya Kemal’in taştiri:

“Fermân-ı aşka cân iledir inkıyâdımız
Pürdür hayâl-i yâr ile her lâhza yâdımız
Mevkûfdur o mâha samîm-i fuâdımız
Âhir varınca haddine hestî-i şâdımız
Hükm-i kazâya zerre kadar yok inâdumuz” (EŞR: 60)

Bu noktada İsmail Habip Sevük’ün önemli bir tespitini aktarmak isteriz. Sevük, bu taştîrden yola çıkarak Yahya Kemal’in bir gazeli tahmis ya da taştir ederken; o metnin aksaklıklarını göz önüne aldığını; ana metni daha üstün bir şiirsel söyleyişe kavuştururken önce bu aksaklıkları giderecek eklemlenme biçimini seçtiğini söylemektedir. Sevük, Bâkî’ye ait yukarıya alıntıladığımız makta beyti için: “İlk mısra ile şair kendine ferman verecek padişah olarak ancak aşkı tanıdığı için onun fermanına candan boyun eğeceğini anlattıktan sonra ikinci mısrada kaza ve kadere karşı inat edilemeyeceğini söylüyor. Halbuki o ilk mısradan sonra aşkın fermanını dinlemek yüzünden ‘ölümle tehdit edilsek bile bunu tabiî bir kader cilvesi gibi görürüz.’ Cinsinden bir şey demek lâzımdı. Bu yüzden iki mısra arasında bir boşluk kalıyor. İşte Yahya Kemal eğer gazeli tahmis etse ekleyeceği üç mısra o bentin üstüne konacağı için esas gazelin ilk beytindeki açıklık yine

olduğu gibi bırakılmış olacaktı. Halbuki taştirde eklenen üç mısra esas beyitlerin arasına konulduğu için Yahya Kemal bu sayede açığı dolduruyor (…) Eklediği üç mısraın ilk ikisi Bâkî'deki birinci mısraı, üçüncüsü de ikinciyi beslemektedir. ['Fermân-ı aşka cân iledir inkıyâdımız'] çünkü: hatırası her an yârin hayaliyle doludur ve kalbinin bütün hulûsuyla kendini o sevgiliye vakfetmiştir. 'Bir gün varlığımız sona erse bile kaderin hükmüne razıyız.' [Der.]" (Sevük, 2000: 16-17)

1.3. Diğer Bazı Biçim-İçerik Örtüşmesi ve Nazîre Örnekleri

Beyatlı, şiir görüşü, sanatsal şahsiyeti şekillenmeden önce kaleme aldığı Servet-i Fünûn tarzı şiirlerinde de biçim ve içerik örtüşmesi, nazîre gibi uygulamalarda bulunmuştur. Yahya Kemal bu şiirlerini, şiir anlayışını biçim, dil ve üslûbunu yansıtmaması nedeniyle kendi kaleminden çıkmış kabul etmez, reddeder. Bu konuda bir mülakâtında: 1908'den önce yazdığı şiirleri reddetmiştir. Bir mülâkatında bu konuyla ilgili olarak: "O şiirler o kadar eski ve sanatımla alâkasız ki artık benim sayılmazlar. 1908'den sonra yazdığım şiirler bana aittir… Bu Avrupa'da da böyledir. Meselâ Victor Hugo ilk gençlik yıllarında birçok şiirler yazdı. Fakat sonradan onları kendisinin saymadı." (Uysal, 1972: 182) Demiştir.

Nihat Sami Banarlı, Yahya Kemal'in kendisine anlattığı hatıraları sırasında sarfettiği: " *Mâlûmat* mecmuasında yeni şiir [Edebiyât-ı Cedide/Servet-i Fünûn] çığırında birçok manzumem çıktı" biçimindeki cümlesine dipnotla Yahya Kemal'in 1902-1903 yıllarında İstanbul'da neşredilen şiirlerinin önce Muallim Nâcî'nin sonra ise Tevfik Fikret'in etkisi altında yazıldığını söyler ve şairin *İrtikâ* mecmuasında yayınlanan 'Temâşa', 'Elvâh-ı Şühûr', 'Leyâl-i İstiğrâk' şiirleri ile Tevfik Fikret'in şiirleri arasındaki biçim ve içerik örtüşmelerini örneklendirir (Banarlı, 1960: 77-79).

Buna göre Banarlı: "[Dört manzûmeden oluşan] 'Leyâl-i İstiğrâk'ın birinci manzûmesindeki:

“Oh!.. Gel gel bu gece mest-i muhabbet güzelim,
Şu beyaz hilkatin âğûşunda,
Kamerin neş’e-i bî-hûşunda,
Kırların sahn-ı semen-pûşunda
Bir derin aşk ile imrâr-ı hayât eyleyelim.” [(BŞ: 69)]

Biçimindeki ve buna benzer mısrâlar, Servet-i Fünûn şiirinin mübalâğalı ‘Oooh’larından başlayarak ‘mest-i mahabbet’, ‘sahn-ı semen-pûş’ gibi Servet-i Fünûn terkipleriyle dolu bir Edebiyât-ı Cedîde lisanıyla söylenmiştir.” Der. Yahya Kemal’in bu şiiri ile Tevfik Fikret’in ‘Leyl-i Vedâ’ adlı şiirindeki:

“Oooh, gel… Rûh-ı tabiat gibi mahmur ü hamûş,
Bu vefâsız gecenin koynunda
Kalalım bir ebedî sâniye, bî-hûş…
……
Oooh, gel gel, bu hafâgâhe berâber gidelim,
Orda sensiz geçecek günleri tazmin edelim.” (T. Fikret, 2007: 146)

Biçimindeki ve buna benzer mısralar arasındaki dil ve söyleyiş benzerliğine dikkat çeker. Banarlı Yahya Kemal’in ‘Leyâl-i İstiğrâk’ ının ikinci manzumesinin ise Tevfik Fikret’in ‘Ey Yâr-ı Negamkâr’ adlı şiirine nazîre olduğunu söyler. (Banarlı, 1960: 78) Ayrıca Beyatlı ‘Ey Yâr-ı Negamkâr’da yer alan iki mısrayı da bu şiiriyle tazmin etmiştir:

Leyl-i İstiğrâk’ın ikinci parçasının ilk iki kıtası:

“Çal. Neş’e-i vuslatla, nagamsâz olalım, çal
Mürgân-ı muganniyle hem-âvâz olalım, çal
Bir vecd-i muhabbetle tarâb-sâz olalım, çal
Çal! Yükselelim küngüre-pervâz olalım, çal
«Çal âlem-i ervâhı da raksân edelim, çal.”

Altında şu mâvî ve beyaz nûrlu semânın
Âğûş-ı sefîdinde bu pür-neşve cihânın

Tanzîr edelim aşkını "Pervîn ve Süha" nın
Çal sevdiceğim ağlasın ahengi kemânın
"Dillerdeki sevdaları cûşân edelim, çal." (BŞ: 70)

Tevfik Fikret'in 'Ey Yâr-ı Nagam-Kâr' adlı şiirinin ilk kıtası:

"Çal, ben de olup şevk ile âhengine peyrev,
Dillerdeki sevdâları cûşân edelim, çal!
Çaldıkça doğar gönlüme eş'âr-ı nev-â-nev;
Her nağmene bir şi'rimi kurbân edelim, çal'
Çal, âlem-i ervâhı da raksân edelim, çal!" (T. Fikret, 2007: 425)

Ayrıca Banarlı, şekil, dil, üslûp ve duygu bakımından Yahya Kemal'in 'Elvâh-ı Şühûr' adlı [*Bitmemiş Şiirleri* arasında derlenen (BŞ: 77-78)] şiirinin Tevfik Fikret'in 'Âveng-i Şühûr' una nazîre olduğuna; 'Elvâh-ı Şühûr' un bir parçası olan 'Mart'ın, Tevfik Fikret'in Mart'ı gibi sonet biçiminde yazıldığına; Yahya Kemal'in 'Nisan'ının ise Tevfik Fikret'in 'Nisan' adlı şiiri gibi beş mısralı kıtalardan oluştuğuna işaret eder. (Banarlı, 1960: 78)

Banarlı, Yahya Kemal'in şiirle tanıştığı yıllarda diğer şairler arasında kendini en yakın hissettiği, "hevesle sarıldığı", "[*Şerâre'*si ile] eski şiir lehçemizdeki beliğ ve rindâne edâların zevkine vardığı" (Banarlı, 1960: 71) Muallim Naci etkisinin, şairin olgunluk dönemi şiirlerinde de görüldüğünü dile getirir. Muallim Naci'nin:

"Nedir o nevha şu vîrânenin civârında
Dokundu hâtırıma hâl-i inkisârında"

Beytiyle başlayan gazelinde yer alan:

"Karar-yâb olamam gerçi mest-i serşârım
Hased o rinde ki âsûdedir mezarında"

Biçimindeki beytinin ikinci dizesi, Yahya Kemal'in 'Rindlerin Ölümü' adlı şiirinde:

"Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter." (KGK: 54)

Biçiminde, ilk mısraya içerik örtüşmesi biçiminde yansır. (Kahraman, 2003: 243 akt. Banarlı: 984-985; Banarlı, 2016: 984))

Bunun gibi Yahya Kemal'in 1947'de yayımlanan 'Söz Meydanı' (EŞR: 37) adlı:

"Zamân o gül gibi gül görmemiş zamân olalı
Gülün güzelliği dillerde dâstân olalı

Ne serve bakmadadır şimdi gözlerim ne güle
O şîvekâr bu kamette nev-civân olalı" (EŞR: 20)

Beyitleriyle başlayan gazeli de Muallim Naci'nin:

"Zamân o gül gibi gül görmemiş zamân olalı
Gülün güzelliği dillerde dâstân olalı"

Beytiyle başlayan 'olalı' redifli gazeline nazîredir. (Kahraman, 2003: 243 akt. İz: 293-295; Çetin, 2013a: 362 akt. İz, 1979: 298)

Ayrıca Yahya Kemal'in *Musavver Terakki* dergisinde, 'Tasvîr-i Hakîki' adıyla yayınlanan şiirinin:

"Bir çemenzâr-ı ruh-bahşâda
Bir güzel gülşen-i dil-ârâda
Seher-i tâb-dârı pek severim"

Biçimindeki ilk mısraları, Recaizâde M. Ekrem'in, Abdülhak Hâmit'in 'Bir Şairin Hezeyânı' adlı şiirine nazîre olarak yazdığı 'Pek Severim' adlı, aşağıda örneklenen mısralarla başlayan şiirine nazîredir:

"Sû-be-sû manzaram bedâyi'dir,
Pür tecellî-i nûr-ı sâni'dir;
Kırda geşt ü güzârı pek severim" (Kahraman, 2003: 243)

Yahya Kemal'in 'İthaf' adlı şiiri ise II. Meşrûtiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde şiir ve düz yazı alanında eser vermiş, dil incelemelerinde bulunmuş, istiklâl Harbi sırasında Anadolu'ya geçerek "Millî Mücâdele'nin önemli hatipleri arasında yer almış" olan; aynı zamanda klasik tarzda kaleme aldığı Bektâşî nefesleriyle bilinen, Demirci'nin Bektâşî olduğunu dile getirdiği (Demirci, 1993: 40) Sâmih Rifat (1867-1932)'ın bir nefesine nazîredir. Yahya Kemal:

"Fer almışken tulû-ı kibriyâdan,
Bugün bî-vâye kalmış her ziyâdan.
Bu mülkün farkı yok bir tengnâdan
Niçin nûr inmiyor artık semâdan?" (EŞR: 73)

Mısralarıyla başlayan bu nazirenin başlığı altına düştüğü notta: "Abdülhak Hâmid'den sonra ledünnî şiirin menbâları kurudu. Sâmih Bey'in hatif sadasını andıran bir manzumesi bu çorak devrin en güzel eseridir. O eserin kâfiyelerinden doğan bu mısraları sahibine ithaf ediyorum." (EŞR: 73) Der.

Sâmih Rifat'ın:

"Hezârân per açıp reng-i ziyâdan
Ufûl etmiş Güneş sahn-ı ziyâdan
Şebistân-ı elem hâlî sadâdan
Gönül pür-girye hâl-i inzivâdan

İlâhî meşrebim vahdet-perestim
Şerâb-ı cilve-i hayretle mestim
O sâğardır ki ziynetsâz-ı destim
Dolar humhâne-i Âl-i Abâdan" (Demirci, 1993: 40 akt. Nüzhet, tsz: 33-34)

Mısralarıyla başlayıp "yayımlandığı zaman büyük ilgi gören, Tanpınar'ın 'Alevî ilhamın son şaheserlerinden' dediği nefesi ise, şairin kendisi tarafından devr-i hindî usulünde ve hüzzam makamında bestelenmiştir." (Çelepoğlu, 2009: 74)

Bir diğer gönderim ise 'Söyler' adlı gazelinin makta beytindedir:

"Böyle beş beyti bu gûyende redîf üzre Kemâl
Nâilî söylese bir âlem-i ma'nâ söyler" (EŞR: 43)

Biçimindeki beyit, Sebk-i Hindî akımının temsilcilerinden olan Divan şairi Nâilî-i Kadîm (ö.1666)'in bir müseddesine gönderim içermektedir. İlgili kısmı şöyledir:

"Yok bizde feyz âlem-i ma'nâyı bilmeye
Bir himmet olsa âlem-i ukbâyı bilmeye
Cehd eylesen ne fâide mevlâyı bilmeye
Âdem gerek hakikat-i eşyayı bilmeye" (Şafak, 2019: 20 akt. İpekten,1970)

Yahya Kemal'in 'Siste Söyleniş' (KGK: 15) adlı şiiri ise Tevfik Fikret'in 1902 yılında kaleme aldığı II. Abdülhamid devrine duyduğu öfke ve nefreti İstanbul üzerinden dillendirdiği, Servet-i Fünûn edebiyatına hâkim karamsarlığın izini taşıyan 'Sis' adlı şiirine gönderimdir. İstanbul'u zerrelerinde "levs-i riyâ, levs-i hased, levs-i teneffu'" dalgalanan ve varlığında bir safvet zerresi bulunmayan "kirli" bir kadın olarak resmeden ve büyücü, cadı, "bin kocadan arta kalan bâkir" gibi sözlerle aşağılayan bu şiir:

"Örtün evet ey hâile…örtün evet ey şehr…
Örtün ve müebbed uyu, ey fâcire-i dehr…"

Mısralarıyla sonlanır.

Yahya Kemal 'Siste Söyleniş' adlı şiirinde, çok sevdiği İstanbul'a mısralarıyla hücum eden Fikret'e çatar, İstanbul'u aklar ve Fikret'in uzun şiirinde iki defa tekrarlanan yukarıdaki beyte gönderimde bulunarak:

"Bir devri lânetiyle boğan şâirin Sis'i,
Vicdan ve ruh elemlerinin en zehirlisi,
Hulyâma bir ezâ gibi aksetti bir daha;
-Örtün! Müebbeden uyu! Ey şehr! - O bedduâ…
Hâyır bu hâl uzun süremez, sen yakındasın;
Hâlâ dağılmayan bu sisin arkasındasın.
Sıyrıl, beyaz karanlık içinden, parıl parıl
Berraklığında bilme nedir hafta, ay ve yıl." (KGK: 15)

Der.

Ayrıca 'Rıtl-ı Girân' şiirinde:

"Dünyâ-yı dûnu bahşederek dünyevîlere
Dîvân-ı Cem'de rind-i ser- âzâd olun dedi" (EŞR: 22)

Beyti, Tevfik Fikret'in 'Ömr-i Muhayyel' adlı şiirindeki:

"Hâkîlere bahş eyleyerek hâk-i siyâhı
Dûşunda beyaz bir bulutun göklere 'âzim"

Biçimindeki mısralarından metin dönüştürme yoluyla yararlanmıştır.

1.4. Masal Öğelerinden Yararlanma

Yahya Kemal bazı şiirlerinde masal motiflerinden yararlanmış; olağan dünyanın sınırlarını aşan zaman, mekân ve olaylardan devşirilmiş çağrışımlara yer vermiştir. Ancak önce şunu belirtmek isteriz: Yahya Kemal'in bu tarz, masal motiflerine yer verdiği şiirleri

ile dış dünyaya bakıştaki öznel algı ve duygulanımlarını; empresyonist bir çerçevede yansıttığı ya da gelenekten yararlandığı şiirlerindeki hayâl atmosferini masalla karıştırmamak gerekir. Bu anlamda Yahya Kemal'in Itrî (KGK:), Gece (KGK: 30), Sessiz Gemi (KGK: 51), Rindlerin Akşamı (KGK: 53), Uçuş (KGK: 57) gibi şiirleriyle Bir Sâkî (EŞR: 17), Baharâbâd (EŞR: 51), Çubuklu Gazeli (EŞR: 33) vb. eski tarzdaki şiirleri ve belli hayâller çerçevesindeki rubâîleri, şairin öznel tasavvurlarına, dış dünyanın kişisel duygulanımlar çerçevesindeki görünümlerine; klasik Türk şiirinin kendine özgü dünyasından damıtılan, Divan şiirinin poetik kuralları ve birikimi çerçevesinde önceden belirlenmiş çağrışımlar ağına vb. atıfta bulunur. Bu tip hayâller her şairin şiir anlayışı çerçevesinde rasyonel bir düzleme oturabilir. Hayâl, masalı kurgulamanın zemini ya da araçlarından biri olsa da kendisi değildir; aksi hâlde Yahya Kemal'in yalnız masal söylediğini iddia etmek gerekirdi. Her ne kadar çalışmamızdaki amacımız, Yahya Kemal hakkında yapılmış tespitleri irdeleyip ispata çalışmak olmasa da bu konuda yapılmış iki ayrı çalışmada (Kabaklı, 1985:117-131), (Ercilasun, 1988: 62-67) gördüğümüz kavram karmaşası sorunu bizi bu açıklamayı yapmaya yöneltmiştir.

Yahya Kemal'in masala özgü çağrışımlarla motiflere yer verdiği şiirleri arasında 'Mehlika Sultan' ön plana çıkmaktadır.

"Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Gece şehrin kapısından çıktı;
Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Kara sevdâlı birer âşıktı.

Bir hayâlet gibi dünyâ güzeli
Girdiğinden beri rü'yâlarına;
Hepsi meşhur, o muammâ güzeli" (KGK: 70-71)

Gittiler görmeğe Kaf dağlarına." (KGK: 70)

Mısralarıyla başlayan şiir, yedi gencin Kaf dağlarına, kara sevdaya tutuldukları, bir hayâlet gibi dünyalar güzeli, "uzun saçlı, uzun gözlü peri" olan Mehlika Sultan'ı görmek için yola düşmeleri ve yaşadıkları macera sonunda -dokuz bentten oluşan şiirin henüz dördüncü bendinde dillendirildiği gibi- "ucu olmayan" ve bu yola çıkan yolcunun mutlaka menzile varmadan bir yerlerde öleceği "emel gurbeti"nden bir daha geri dönmeyişlerini konu eder.

"Kara sevdalı" gençlerin bu yolculuğa giyinip kuşanmış hâlde çıkmayışı; sırtlarında yalnızca aba denilen eski zamanlarda fakir kimselerin ve dervişlerin giydikleri kaba yünlü bir kumaştan yapılan giysinin oluşu; aşk karşısında maddenin önemsizliği ve terkedilişinin simgesi olarak belirmektedir.

Masallarda sık karşılaşılan 'üç', 'kırk' gibi sayılardan olan 'yedi' rakamının kanımızca şiirde dinî, tasavvufî bir arka planı yoktur; ancak bu rakam şiirde daha ilk dizeden kurulan masal ortamına katkıda bulunur ve Türk klasik edebiyatında olduğu kadar Türk halk edebiyatında da yer etmiş olan; mitoloji kökenli Simurg (otuz kuş) figürünü çağrıştırır. Tıpkı yedi genç gibi otuz kuş da güneşin doğduğu yer olan ve "masallarda çok anılan" (Pala, 2020: 248) Kaf Dağı'na yolculuğa çıkmıştır. Masallarda ve halk söylencelerinde Simurg ya da Anka figürünün Kaf Dağı'nda yaşadığı söylenir. Bu hem Simurg'un Kaf Dağı'na giderken kavuşmayı umduğu cevherin aslında kendisi olduğu; hem de Kaf Dağı'nda yaşamaya başladığı/oradan dönememiş olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Bu dolayımda yedi gencin Kaf Dağı'na aşk uğruna yaptıkları yolculuk ve geri dönmeyişleri ile Simurg'un öyküsü örtüşür. Ayrıca şiirde yolculuğun gece başlaması ve yedi gencin sevgiliye kavuşamadıkları her günün ufkunu gecenin sarması; Kaf Dağı'na yola çıkan Simurg'un masal ve efsaneler ile mitolojide güneş ile eşleştirilmesi (Tekin, 2020: 273) ile de örtüşür; zira güneşin doğduğu yerde Simurg kendi varlığıyla karşılaşacaktır; şu durumda masalsı, efsanevî, mitik boyutlarıyla sevgili, güneş

ile eşleştirilir ve sevgiliye kavuşmak isteyen yedi gencin her gün "belki son akşamdır bu" biçimindeki umutları ile güneşe/sevgiliye kavuşma umudu eşleşir.

Yedi gencin Mehlika Sultan'ı daha önce yalnızca rüyada görmüş olması ve kara sevdaya tutulmasının da bir masal motifi olarak belirdiğini söylemek gerekir. Türk halk hikâyelerinde benzer bir motif âşığın kutsal bir varlık/kişi tarafından kendisine verilen bâdeyi içmesi ve rüyasında sevgiliyi görüp aşka tutulmuş hâlde uyanmasıdır. Tıpkı halk hikâyelerinde olduğu gibi âşık sevgilisini bulmak ister "sevgiliye kavuşma serüveni olan serencam" böylece başlar: Bu âşığın türlü zahmetlere katlandığı, sihirli güçlerle, mitolojik ve masalsı çağrışımlarla yüklü bir "aşk imtihanı" dır. Sonunda vuslat pek nadir görülür. Genelde sevgiliye kavuşulamaz; vuslatın öbür dünyada gerçekleştiğini düşündüren bazı motiflerle hikâyeler sonlanır. (Türkmen, 1998: 489)

Şiirde yedi genç, çıkrığı olmayan -maddî aracılarla ulaşılamayan- bir kuyuya ulaşır ve kuyudaki suyun aynasında beliren "ufku çepçevre ölüm servileri" dizili "gizli cihan"a "korkulu gözlerle" bakarlar. Kuyuya yedi gençten "en küçüklerinin" -en tecrübesiz fakat en cesur olanın- attığı "gümüş yüzük"le suyun çekilip rüyâ âleminin kapısının açılışı; yedi gencin bu hayâl âlemine göçüşü, yolculuğun son deminde, maddenin terki ile aşka kavuşmayı ya da ancak hayâl edilebilen öte âleme göçmeyi, ölümü çağrıştırır.

Mehlika Sultan şiirinde halk hikâyelerine benzer biçimde, masalsı bir yolculuk ve macera ile bir diğer âleme göçülmüştür; ancak yedi genç Mehlika Sultan'a kavuşmuş mudur? Belirsizdir.

Şiirin atmosferi ve sonun belirsizliği, Yahya Kemal'in şiiri yazarken etkilendiği gözelerin edebî tarih içerisindeki konumlarına bakılacak olursa şaşırtıcı değildir. Yahya Kemal, okurunun gözü önünde ardı ardına teatral sahneler kuran bu şiirinde şair olmaktan öte bir dramaturg gibidir; ancak Aristotalesyen bir tavırla değil.

‘Mehlika Sultan’, okurunun zihninde uyandırdığı sahneleriyle Aristoteles’in klasik dramaturjinin kurallarını belirleyen *Poetika*’sına meydan okuyan; buna karşın Maurice Maeterlinck’in sembolik dramaturjisini yücelten bir şiir olarak beliriyor.

Bu bakımdan, Yahya Kemal’in bu şiiri yazarken esinlendiğini söylediği (Uysal, 2007: 364), şiirlerinden çok tiyatro eserleriyle tanınan Fransız şair Maeterlinck’in şiirselliği, çağrışımları, mitik öğeleri ve masalsı atmosferi benimseyen sembolist dramaturjisi ile Aristotalesyen dramaturji arasındaki ayrım şiiri yorumlamakta önemlidir, diye düşünüyoruz. Buna göre: “Aristoteles'e göre olay örgüsü, ‘tamamlanmış ve bir bütünlüğü olan’ eylemlerdir. Eylemin ‘belirli bir uzunluğu’ olmalıdır, bir bütün olmalıdır: ‘Bir bütün demek başı, ortası ve sonu olan şey’ demektir. Bir olayın ‘olabilirlik ve zorunluluk yasalarına göre daha önceden meydana gelen olaylardan ortaya çıkması gerekir.’ ” (Çeper, 2020: 943)

Yüzyıllar boyu kurmacanın hâkim tavrı olan bu Aristotelesçi sava karşın; “Gerçekçiliğe, materyalizme ve pozitivizme sırt çeviren sembolist dramaturgi, tiyatroda izleyiciyi (…) ‘öyküsel ve bireysel olandan mitosa, efsaneye’ doğru yönlendirir. (…) [Böylece] törensel bir atmosfer içinde, yarı aydınlık bir ışıklandırmada, abartılı jestler, rüya atmosferi, şiirsel ve çağrışıma yönelik dil, zihinsel mekân, sinestetik etki [çağrışımların başat olduğu birleşik duygu algısını uyandıran etki], kukla tiyatrosuna özgü bir ifâde anlayışı ve sessizlik anlarıyla, neredeyse ‘ifâdesini sahnede değil, seyircinin zihninde’ bulan bir sahne görünümü yaratmayı amaçlar. Maeterlinck’e göre ‘tragedyanın özü Aristoteles’in söylediği gibi aksiyonda değil, tefekkürde’dir.” (Çeper, 2020: 943 akt. Aristoteles, 2013: 47-52; Innes, 2010: 39; Fuchs, 2003: 60)

Tanpınar, Yahya Kemal’in yeni bir şiir oluşturmaya çalıştığı yıllarda Maeterlinck’in şiirlerinin atmosferini kuran edebî görüşünün etkisi altında yazdığı ‘Mehlika Sultan’a değinirken: “[Yahya Kemal’i] Maurice Maeterlinck’in masal dünyasına kısa bir an için girmiş görürüz” (Tanpınar, 2007: 69) der ve şiiri “masal” olarak

anıp: “Masalda Mehlika'nın sevdalıları suyun aynasında evvelâ ölümün dünyasını sonra da sevgilinin kendisini görürler ki hemen hemen ‘Deniz’ şiirinin başka tarzda söylenişidir, denebilir.” Yorumunu yapar. Ayrıca Tanpınar, örnekleyip açıklamaksızın şiirdeki ‘yüzük’ motifinin de Maeterlinck’in eserlerinin esini olduğunu söylemiştir (Tanpınar, 2007: 151).

Mehlika Sultan’da görsel plana oturan “ufku çepçevre ölüm servileri” dizili “gizli cihan” bir eşikti; öte dünya ya da hayâl dünyası bu eşiğin ötesinde konumlanıyordu. Yahya Kemal’in masal motifleri içeren bir diğer şiiri olan ‘Deniz’ şiirinde ise benzer bir eşik görsel değil bu defa işitsel bir boyutla karşımıza çıkar:

“Rüzgârlara benzer bir uğultuyla sulardan,
Sesler geliyor sandım İlâhî kuğulardan.
Her an daha coşkun, daha yüksek, daha gergin,
Binlerce ağızdan bir İlâhî gibi engin
Sesler denizin ufkunu uçtan uca sardı,
Benzim, ölümün şi’ri yayıldıkça, sarardı.
Kalbimse bu hengâmede kuşlar gibi ürkek,
Kalbim heyecandan dedi:“Artık dönelim, çek!
Kâfî!.. Ölülerden gelen âhenge kapılma!” (KGK: 80)

Bu eşikte şair: “Fânileri gökten ayıran perdeye” değmiştir. Tanpınar’ın belirttiği çizgide “evvela ölümün dünyası” görülür/duyulur; duyumsanır.

Şiirdeki masal motifi, “ufuktan bir atılma” ile gelen; durgun suyu yarıp ortaya çıkan, “bir dev gibi munis ve yosun saçlı” bir “deniz insanı” dır; ona “Cânân”ın, dünyevî, geçici, zavallı bir varlık bir “lâşe” olduğunu söyleyip “varlık hendesesi”nden kurtulmayı ve sonsuzluğu önerir:

“Mâdem ki deniz rûhuna sır verdi sesinden,
Gel kurtul o dar varlığının hendesesinden!
Son zevkin eğer aşk ise ummâna karış, tat!

Boynundan o cânan dediğin lâşeyi silk, at!
Kirpikleri süzgün o ihânet dolu gözler,
Rikkatle bakarken bile bir fırsatı özler.
Aldanma ki sen bir susamış rûh, o bir aç;
Sen bir susamış rûh, o bütün ten ve biraz saç.
Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol,
At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol!"

Yahya Kemal'in şiirinde sevgiliye seslendiği ad olan ve kişisel hayatındaki sevgililerinde karşılık bulan "Cânân" yalnız bu şiirinde maddî bir ayak bağı, ölümlü, geçici bir 'beden' olarak yerilir; ancak şair bunu masallardan çıkmış bir deve söyletir. Bir yandan ufuktan atılarak gelen göksel bir varlık olan; bir yandan da -Yahya Kemal'e göre sonsuzlukla örtüşen- denizden doğan masal kahramanının görkemli ölümsüzlüğü karşısında Cânân'ın "bütün ten ve biraz saç"tan ibâret kokuşmuş bir leşe benzetilişi, Yahya Kemal'in kuvvetli duygularını tezat sanatının gücüyle şiire yansıtabilmesini sağlar; bu bakımdan şiirde masal motifinin kullanılması işlevseldir.

Şair 'Nazar' (KGK: 89-90) adlı şiirinde yine masalsı bir atmosfer oluşturur. Şiirde Leylâ "Nuruyla geceye güzellik veren" 'ayın on dördü', tarafından dahi kıskanılan güzelliktedir. Dolunay'ın koyda yıkanan Leylâ'yı görüşü, onunla konuşması Leylâ'nın bu sesi duyup kaynağını arayışı, korku uyandıran, esrârengiz, gotik bir sahneyi anımsatır. Bu öpüşün etkisiyle sessizleşen, dalgın bir hâlde hastalanan, çehresine akşam hüznü sinen Leylâ'nın başı yastığa düşer; Leylâ köy kızlarının bağırışları ve ağıtları içinde ölür. Leylâ/Leylî'dir, geceye aittir; geceleyin mehtâbın öpüşüyle ölerek âdeta kaderini yaşar.

"Gece, Leylâ'yı ayın on dördü,
Koyda tenhâ yıkanırken gördü.
"Kız vücûdun ne güzel böyle açık!
Kız yakından göreyim sâhile çık!"
Baktı etrafına ürkek ürkek Dedi:
"Tenhâda bu ses nolsa gerek?"

"Kız vücûdun sarı güller gibi ter!
Çık sudan kendini üryan göster!"
Aranırken ayın ölgün sesini,
Soğuk ay öptü beyaz ensesini.
Sardı her uzvunu bir ince sızı;
Bu öpüş gül gibi soldurdu kızı." (KGK: 89)

Yahya Kemal bu şiiri için şu açıklamayı yapmıştır: "Nazar'a 1912'de başlayıp 1916'da bitirdim 1918'de *Yeni Mecmua*'da çıktı (...) Cenap: Arapça ve Farsçayı atarsak esrarengiz şiir olmaz demişti. Aksini ispat için 1912-1916 yılları arasında 'Nazar'ı yazdım." (Uysal, 1972: 119-132) "Yahya Kemal'in 'Hayâlâbâd' adlı rubâîsi ise bir masal girizgâhını andırır:

"Şehzâdeyi hapseyledi zâlim pederi
Bir kasra ki gözler göremez gökle yeri
Aksetti o kasrın der ü diyarından
Her sâniye Binbir Gece efsâneleri" (Rubâîler: 12)

Tarihsel bir gerçeklikten temel alan; ancak masalların, halk söylencelerinin de temel motiflerinden biri hâline gelen Padişah tarafından yeri ve göğü görmeyen bir kasra kapatılan; bir bakıma zaman ve mekândan koparılarak gerçeklik algısının yok olduğu bir masal dünyasına hapsedilen şehzâde'nin öyküsü Doğu edebiyatının çok bilinen bir masal külliyatı olan Bin bir Gece Masallarının çerçeve hikâyesi gibi konumlanmıştır; Bin bir Gece Masalları da böyle çerçeve bir hikâyenin içinde açılıp duran masallardan oluşmaktadır. Bin bir Gece masallarına bir gönderim de 'Akşam Mûsikîsi adlı şiirdedir:

"Gözlerden uzaklaşınca dünyâ
Bin bir geceden birinde gûyâ
Başlar rü'yâ içinde rü'yâ." (KGK: 31)

Akşamın perde perde inişi; rüya içinde rüyanın başlayışı ile Binbir Gece Masalları'nda olağanüstü, rüyâ, mit ve efsane yüklü hikâyelerin iç içe açılışları arasında benzerlik kurulmuştur.

Dolayısıyla Yahya Kemal'in masal atmosferi ve masal motifleri içeren şiirlerinde, etkisi altında kaldığı edebî anlayış ve şairlerin; esrârengiz bir şiiri sade dille kurmak gibi şiirsel deneylerinin; masal atmosferinin olağanüstü, fizik ötesi, mitik unsurları dile davet eden; hayâli uyandıran ve gündelik dünya ile oluşturduğu tezat nispetinde de anlatımı güçlendiren yapısından bir şiir malzemesi olarak yararlanmak isteyişinin payı vardır.

1.5. Batı Kanonu Dairesindeki Şiirlerden Yararlanma

Çalışmamızın şairin sanat hayatının Paris dönemini ele alan 'Paris Yıllarında Sanat Hayatı ve Batı Edebiyatı Altında Şiir Görüşünün Gelişimi' başlığı altında incelemiş olduğumuz gibi Yahya Kemal, yeni bir şiir dili yaratma ve Türk şiir geleneğiyle olan ilişkisini belirleme; geleneğin, yetkin bir yeni şiir anlayışı ortaya konulmasındaki rolünü saptama dönemini, yirmi yaşının eşiğinde gittiği ve dokuz yıl kaldığı Paris'te, siyasetin olduğu kadar Fransız edebiyatının; sanat ve şiirinin kalbinin attığı bir öğrenci muhiti olan Qartier Latin'de yaşar.

Hèrèdia'nın epik bir atmosferi yansıtan *Les Trophèes* adlı eserini; Verlaine ve Baudelaire'i Montagu'nun çevirisinden Shakespeare'in başlıca dramlarını, Gustave Flaubert'in bazı eserlerini okur. Baudelaire'in *Şer Çiçekleri* adlı kitabını ise 'Büyü Şiir' adlı şiirinde:

"Paris'de genç iken koyu Baudelaire-perest idim.
Balkon'la, Yolculuk'la, Güzellik'le mest idim.
(…)
Bir gün vedâ edip o diyârın hayâtına,
Döndüm bütün bütün vatanın kâinâtına.

Lâkin o bahçelerde geçen devreden beri
Kalbimde solmamıştır o şi'rin çiçekleri."

Biçiminde nazmedecek kadar etkileyici bulmuştur; ancak *Şer/Kötülük Çiçekleri'*nin "biçimsel olarak son derece geleneksel olmalarına karşın okuyucuda içsel bir rahatsızlık uyandır[an]", "sivri, itici, rahatsız edici" sözcükleri ve "bunlarla yaratılan imgeler" (Gündüzalp, 2008: 63 akt. Özcan, 2000: 97) den kurulu şiiri ile Yahya Kemal'in şiiri arasında bir benzeşim yoktur. Yahya Kemal'in *Şer Çiçekleri*'ne olan hayranlığı, Baudelaire'in 'Théophile Gautier'adlı yazısında dile getirdiği gibi şiir sanatını "kendine eğilme[nin], ruhunu sorgulama[nın], coşkulu anılarını anımsa[manın]" sahası olarak görmesinde ve "şiirin kendinden başka amacı yoktur; başka bir amacı da olamaz. Hiçbir şiir, yalnızca şiir yazma zevkiyle yazılmış olan şiirden daha büyük, daha soylu ve şiir adına yaraşır olamaz." (Gündüzalp, 2008: 63) deyişinde bulmak gerekir.

Baudelaire bu bakış açısını dış dünya ve iç dünyası arasında kurduğu zengin analojik örüntüyle; dış gerçekliği "muhayyileyi tahrik eden, bitmek tükenmek bilmeyen bir benzerlikler (analogies)" (Gündüzalp, 2008: 64 akt. Rifat, 2005: 65) manzumesi olarak görüşü ve dili tartışmasız biçimde şiirsel estetik üretmenin aracı kılmasıyla şiir pratiğine yansıtır.

Baudelaire'de şiirin, siyaset ve sosyal meselelerin tartışıldığı/çözüldüğü/ dillendirildiği tabiatına yabancılaştırılmış bir araç hâline gelmeyişi ve estetik yetkinliği; Yahya Kemal'in bunalımlı, içe kapanık, huzursuz edici üslûbuyla hiç de kendisine benzemeyen bu şairi benimsemesini sağlamıştır.

Yahya Kemal Paris yıllarında ayrıca Victor Hugo, Theophile Gautier ve De Banville, 'Kurdun Ölümü' adlı şiiriyle, uzun zaman sonra, Mütareke yıllarında, *İleri* gazetesinde yayınlanacak olan 'Kurdun Dişisi ve Yavruları' adlı yazısının da ilhâm kaynağı olan Alfred de Vigny gibi şairleri okur. Bununla birlikte şiir sanatını kavrama

yolculuğunda dikkatinin Paul Verlaine'in şiirleri üzerinde durduğu anlaşılmaktadır; Mallarmé'nin, şiir sanatını öğrenmeye hevesli genç şairleri Verlaine'in *Fetes Galantes* adlı eserini incelemeye dâvet ettiğini öğrendiğinde; aynı gözle Türk klasik şiirini incelemenin gerekli olduğu sonucuna varır. Bu, Yahya Kemal'i hem Türk tarihinin görkemli dönemlerine hem de Divan şiiri vâdisine çıkaran bir patika olmuştur. Fakat bununla birlikte Fransız sembolist şairi Moreas'ı da unutmamak gerekir. Yahya Kemal Moreas için: "Bu Arnavut asıllı [sembolist] şairin memleketinde yapmadığı acayiplikler kalmamış; ama sonra klâsiklerin en eskilerine dönmüş. (…) Ben bir gün onu Paris'te bir kahvede gördüm. Şair Mallarme karşısına oturmuş bir çocuk gibi onu dinliyordu. Ben şiirde ondan çok istifâde ettim Onun klasiğe dönüşü bende büyük bir intibâh uyandırmıştır. Onun şiirini dinledikçe ben bizim eski şiirimizi daha iyi anlardım." (Rado, 1958: 211) der.

Şair 1906, 1907 yıllarında şiir üzerine çok yönlü bir araştırma içindedir. Mallerme'nin "Fransız gençleri şiir sanatını öğrenmek istiyorlarsa Paul Verlaine'in *Fetes Galantes*'ini ezberlesinler" deyişinden yola çıktığını, "18.yy'da sarayda konuşulan bir nevi teşrîfat lisanı" ile yazılmış bu eserden etkilenerek Divan şiiri üzerine araştırmaya koyulduğunu ve bu tarzda ilk şiiri olan 'Sene 1140' (EŞR: 55)'ı yazdığını söyler (Banarlı, 1960: 99). Diğer yandan aynı yıllarda "Yeni bir Türk Destanı yazmağa savaş[mış]" tır. "Gerçi onu yazamadım ama yazmağa çalışırken yeni bir şiir lisanı buldum." (Banarlı, 1960: 82) dediği bu uğraşı sonucunda yazdığı, 'Akınlar', 'Akıncılar' ve 'Korsanlar' diyerek adlarını andığı (Banarlı, 1960: 84) şiirlerinden 'Akıncılar'ı 1906 yılında yazdığını bilmekteyiz. Epik bir atmosferi yansıtan bu şiirlerinde Hèrèdia'nın destansı bir söylem içeren *Les Trophèes* 'inin etkisi olduğu da düşünülebilir.

Diğer yandan şair bu dönemde 'şiir dilini' arar. Malherbe'nin "En iyi Fransızca'yı Lourve Sarayı'nın kapıcısı konuşur." Deyişinden yola çıkarak 'fertler değil cemiyetler tarafından yapılmış olan' orta tabakadan halkın konuşup anlayabileceği bir "orta dili"

(Uysal, 2006: 363) belli bir âhenk ve estetik çerçevesinde incelterek şiire kazandırmak gerektiği sonucuna varır. Bununla birlikte Muhtar Tevfikoğlu, Yahya Kemal'in, hem Mallarme'nin "şiir fikirlerle değil kelimelerle yazılır" deyişinden; hem de yine Mallarme'nin yazdığı 'Edgar Poe'nın Mezarı' adlı şiirinde yer alan "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu" biçimindeki bir mısradan etkilendiğini söyler (Tevfikoğlu, 1988: 344); ancak mısranın çevirisini pek de doğru vermez.

1876 yılında yayınlanmış bu şiirinde Mallarmè okuyucularına, Poe 'nun şiir dili ile "halkın dilini arıttığını", "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu"/ "purify the language of the populace." İmâ eder. Belki, dildeki bu tavrı nedeniyle Poe, yalnız yazılarıyla değil şiirleriyle de Fransız halkının sevdiği, şiirleri yalnız edebiyat eleştirmenlerince değil; sıradan okur tarafından da bilinen bir şairdir. Bununla birlikte, bazı önemli edebiyatçı ve edebiyat eleştirmenleri tarafından Poe'nun dili, toy, gelişmemiş bir söyleyişe meyleden; yüksek kültürden kaçan bir dil olarak görülür; onun dilini sevmek de bu toy dile rey vermek gibidir. Amerika'lı edebiyat eleştirmeni Emerson, Poe'nun bu kolay anlaşılır, hafif dili yüzünden ona eğlenceli bir şarkının tınılarını anımsatan 'The Jingle Man' adını uygun görmüş; yirminci yüzyılın ortalarında Yvor Winters ise Poe'nun dilini neredeyse küçümsemiştir. Walt Whitman, William Carlos Williams ve T.S. Eliot gibi şair ve eleştirmenler Poe için daha incelikli eleştirilerde bulunurlarsa da onu pek de yüceltmezler. (Spiegelman, 2014 akt. McGann, 2014) Poe'nun, Mallarme'in mısrasıyla özetlenen bu dilsel eğiliminin edebiyat eleştirmenleri arasında uyandırdığı izlenimleri yansıtmak istedik, şunun için: Yahya Kemal Mallerme'nin Poe için söylediği bu dizeden etkilenmiş; işlek dehasıyla ondan, kendi şiirinin payına bazı sonuçlar çıkarmıştı; yoksa etkilendiği Poe'nun şiir görüşü değildi, anlaşıldığı kadar, Yahya Kemal'in Poe'nın şiir kanonu içindeki yerini bildiği/bununla ilgilendiği de yoktu. Zaten Poe'nun rahat, edebî sanatların yükünden arınmış, 'basitçe söylenmiş' izlenimi uyandıran söyleyişinin ve çok bilinen 'Kuzgun' gibi şiirlerinde oluşturduğu yarı karanlık, gotik atmosferin Yahya

Kemal'in şiir anlayışıyla kesiştiği bir nokta varsa o da -her yetkin şiirin/şairin ortak noktası olabilecek- şiirde duyulan müziktir.

Yahya Kemal'in Divan şiirine modern şiirin temelleneceği bir zemin; kendisinden estetik zenginliklerin devşirileceği bir saha olarak dönüşünde tek bir Batılı şair ya da düşünürü, bir mısra ya da özlü sözü başlangıç kabul etmek ne doğru ne de anlamlıdır. Yahya Kemal Batı edebiyat kanonu içinde yer alan beğendiği şairlerin ve edebiyatçıların poetik görüşlerinde ortak bir payda olarak beliren klasiğin önemi fikrinden etkilenir, bu fikri benimser ve şiirini böylece olgunlaştırır.

Beyatlı, Batı şiiri üzerindeki gözlemlerinden, modern ve yetkin Fransız şiirinin Fransız edebî geleneğine yaslanıyor olduğu çıkarımından, klasik Türk edebiyatı ve yapılandırdığı yeni şiir arasındaki ilişkiyi belirlerken yararlanmıştır; bununla birlikte batı şiirinin yansımalarını Yahya Kemal'in şiirlerinde söyleyiş ve içerik örtüşmesi biçiminde metinlerarasılık bağlamında da tespit etmek mümkündür.

Yahya Kemal'in yeni bir şiir tarzı ortaya koyma yolundaki ilk denemelerinden olan 'Mehlika Sultan' adlı şiirinin ― 'Masal Öğelerinden Yararlanma' başlığı altında incelediğimiz üzere― masal motifleriyle yüklü, efsanevî, mitik atmosferi; kurgusu, dilinin sinestetik etki uyandıran çağrışımsallığı ve hayâlleri; Belçikalı şair Maeterlinck'in oyunlarında olduğu kadar şiir kurgusunda da bağlı kaldığı sembolik dramaturjiden etkiler taşır.

Yahya Kemal, 'Mehlika Sultan'ı yazarken Maeterlinck'in *Serres Chaudes* adlı şiir kitabından etkilendiğini dile getirmiştir (Çetin, 2013a: 302 akt. Uysal, 1972: 113). Tanpınar ise şairin bu şiiriyle "Maurice Maeterlinck'in masal dünyasına kısa bir an için girdiğini" (Tanpınar, 2007: 69) söyler.

"Mehlika'nın kara sevdâlıları
Vardılar çıkrığı yok bir kuyuya,
Mehlika'nın kara sevdâlıları

Baktılar Korkulu gözlerle suya
(…)
Bu hazin yolcuların en küçüğü
Bir zaman baktı o viran kuyuya.
Ve neden sonra gümüş bir yüzüğü
Parmağından sıyırıp attı suya.” (KGK: 70, 71)

Mısralarında ‘suya atılan yüzük’ imgesiyle Maeterlinck’in *Pelleas et Melisande* adlı oyunu arasında benzeşim vardır. Bu oyunun kadın kahramanı Melisande, “yüzüğünü bilerek suya düşür[müştür]”; bu eylemiyle kocası “Golaud ile olan evlilik bağının kopuşu” metaforik düzeyde dillendirilmiş olur. (Gümüş, 1986: 111)

Ayrıca Beyatlı’nın bu şiiri yazarken etkilendiğini söylediği, “Maeterlinck’in tiyatro oyunlarının da çatısını oluşturan” *Serres Chaudes*’teki bazı şiirlerde de yüzük simgesinin kullanıldığını görüyoruz. Örneğin, “İki kişinin rollerini paylaştığı küçük bir dram”a (Gümüş, 1986: 110) benzeyen bir şiirinde ölmekte olan kadın aşkla bağlı olduğu bir erkekle konuşur. Burada ‘altın yüzük’ kadının ölüp kaybolduktan/gaip olduktan sonra nerede olduğu sorusunun cevabını vermekte kullanılan bir objedir: Suut Kemal Yetkin’in çevirisiyle:

“Nerede diye sorarsa
Ne cevap vereyim ben

- Ver altın yüzüğümü
Hiçbir şey söylemeden” (Gümüş, 1986: 110 akt. Necdet, 1959)

Uysal’ın belirttiği gibi Yahya Kemal’in ‘Deniz’ adlı şiiri, Morèas’ın, ‘Hiçbir Yerde’ adlı şiiriyle (Uysal, 2006: 373) içeriksel bakımdan örtüşür. Şiirinde Morèas, bunaltılı ruh hâlinden, şehirden ve dünyadan uzak olmak istediği bir anda “unutacağım birden şehri de dünyayı da” der ve ardından deniz ile konuşur, sulara gömülmek ister. Orhan Veli’nin çevirisiyle:

"Ey deniz, ey mahzun dalgalar, elinizde mi;
Vahşi kumlar üstünde soyunup inleyerek,
Avutabilir misin gönlümü, derdimi?
Gönlüm ki tek zevki artık sulara gömülmek."

Der.

Yahya Kemal ise 'Deniz' adlı şiirinde, "şehrin eleminden bir uzak merhalede" açıkta kuşlar gibi yapayalnızken, fırtına başlangıcına benzeyen bir hengâmenin ortasında kalır; her an yükselen bir ilâhî gibi engin sesler denizi sarar, denizin ruhunu temsil eden bir varlık onunla konuşur. Maddî varlığının hendesesinden ve bunaltısından kurtulmanın yolu kendini denize atmaktır:

"Son zevkin eğer aşk ise ummâna karış, tat!
(…)
Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol,
At kalbini girdaba, açıl engine, rûh ol!" (KGK: 80)

Ayrıca Yahya Kemal'in 'Uçuş' adlı şiirinde 'Milyonca haykırış dolu, milyonca sesleniş içindeki ezelden gür ve köpüklü deniz' imajı (KGK: 57) da Moreas'ın 'inleyen, dalgalı deniz' imajını zihne çağırır.

Yahya Kemal'in 'Açık Deniz' şiirindeki rüzgârlı, dalgaları ve uğultusuyla vahşi ve güçlü, devasa bir yaratığa benzeyen deniz, Hèredia'nın bazı şiirlerindeki deniz imajının etkilerini taşır.

Les Trophèes 'in 'Brötanya Denizi' (La Mer de Bretagne) adlı bölümde yer alan 'Bir Ressam' (Un Peintre) adlı şiirdeki "zümrüt renkli" deniz, Yahya Kemal'in 'Açık Deniz' adlı şiirinde denizin vücudunu "zümrütleyen deri"ye dönüşür. Diğer yandan Hèredia'nın aynı kitabında yer alan 'Andromède au Monstre' (Andromèda Canavarı İçin)

adlı şiirinde nazmedilen “Fırtınanın yelpazelediği canavarımsı açık deniz” Açık Deniz şiiri ile metinlerarasılık içermektedir. Yahya Kemal’in dizeleri:

“Garbın ucunda, son kıyıdan en gürültülü
Bir med zamânı, gökyüzü kurşunla örtülü,
Gördüm deniz dedikleri bin başlı ejderi;
Gördüm güzel vücûdunu zümrütliyen deri
Keskin bir ürperişle kımıldandı anbean;
Baktım ve anladım ki o ejderdi canlanan.
Sonsuz ufuktan âh o ne coşkun gelişti o!
Birden nasıl toparlanarak kükremişti o!
(…)
Yalnız o kalmış ortada, âsî ve bağrı hûn,
Bin mağra ağzı açmış, ulurken uzun uzun,
Sezdim bir âşinâ gibi, heybetli hüznünü!
Rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü” (KGK:8)

Biçiminde iken Hèredia adı geçen şiirinde:

“Kapalı bir havada çakan bir şimşek parıltısı gibi
Tirşe renkli binlerce vahşi ağzını açıp coşkuyla esneyen (deniz)
(…)
Birbiri ardınca kudurmuş bir coşkunlukla
Köpük Köpük yeleleriyle tirşe renkli dalgalar
Uzakta, sisler içindeki sulara boğulmuş sığ kayalıkların tepelerine
Kulakları sağır eden bir gök gürültüsüyle
Sanki tuğlar dikerek dökülüyorlar.” (Uysal, 2006: 377-378) Der.

Hèredia’nın ‘Bir İlâh’ın Uyanışı’ (Le Rèveil d’un Dieu) adlı sonesinde Biblos kadınlarının ağıtlar eşliğinde Adonis’in tabutunu taşıyışları nazmedilir. Yahya Kemal’in Bitmemiş Şiirleri arasında derlenen ‘Biblos Kadınları’ bu şiir ile içeriksel yönden örtüşür:

“(…)
Çünkü Suriye bâkirelerinin taptığı genç adam (Adonis)

Fersiz badem gözleri kapalı,
Güzel kokular ve tütsüler içinde, yaban lâleleri serpiştirilmiş yatağında
Ölü olarak uzanmış yatıyor
Şafak sökene kadar kadınlar korosu böylece ağlaşıp sızlandılar." (Uysal, 2006: 376 akt. Heredia, 1926: 28)

"Yahya Kemal'in 'Biblos Kadınları' adlı şiirinde bu sahne şöyle nazmedilir:

"Mermerden nâ'şı hâreli bir tülle örtülü
Biblos İlâhı genç Adonis bekliyor ölü,
Mâtem şeridleriyle sarılmış alınları,
Mevkible çıkdı/geldi lâhdine Biblos kadınları.
(…)
Ey şimdi genç ölen, kalacak dilde zikrimiz
Biblos'da lâleler gibi soldukça bikrimiz." (BŞ: 30)

Beyatlı'nın 'Gezinti' adlı şiiri ile Lamartine'in 'Göl' (Le Lac) adlı şiiri arasında (Uysal, 2006: 384) ise içeriksel ve biçimsel örtüşme söz konusudur:

"Kandilli'den Çubuklu'ya çıktık gezintiye;
Yalnız kürek sadâsı gelen bir kayıktayız.
Bizler mi vakti hoşça geçirmekteyiz bugün?
Şüphem budur: Vakit mi geçirmektedir bizi?
Zihnim neden kapıldı bu sonsuz düşünceye?" (KGK: 58)

'Gezinti' nin ilk iki mısrası ile 'Göl' şiirinin:

"Ey göl, hatırında mı? Bir gece sükût derin…
Çıt yoktu su üstünde, gök altında, uzakta,
Suları usul usul yaran kürekçilerin
Gürültüsünden başka." (çev. Yaşar Nâbi Nayır)

Mısraları arasında içerik örtüşmesi varken; dilin kullanımı bakımından ‘Gezinti’ şiirinde ‘Göl’ şiirinde olduğu gibi soru cümlesine yer verilişi ise biçimsel örtüşmeyi sağlar.

Böylece, Yahya Kemal’in şiiri, arka planını oluşturan, kültürel kaynaklar ve etkilenimler bakımından çok yönlü düzlemlere atıfta bulunmaktadır. Âyet ve hadislere, peygamber kıssalarına ve İslâm tasavvufunun önemli şahsiyetlerine bulunulan telmihler, şiirlerin Türk-İslâm medeniyetinin kültür zemininden güç almasını sağlar; şair ayrıca şiirlerinde masal motiflerinden de rüya âlemine açılan, çağrışımsal dili kurmada yararlanmıştır. Beyatlı, Klasik Türk edebiyatının zengin sembolistik dokusundan pek çok figür ve motifi mazmunlar yoluyla şiirlerine taşımış; bazı şiirlerini ise tahmis, taştîr, tazmin, tanzir gibi uygulamalar yoluyla kurgulamıştır. Metinlerarasılık bağlamında içerik örtüşmesi yoluyla Fransız şiiri odağında Batı edebiyatı kanonundan yararlanması da dikkat çekmektedir.

YEDİNCİ BÖLÜM

ŞİİRLERİNDE DİL VE ÜSLÛP

1. DİL

Yahya Kemal Beyatlı için şiir başlı başına dilsel bir evren; "edebiyattan sayılma[yan], nâdir ve müstakil bir cevher" (MM: 99)'dir. Şiirde dilsel estetik kusursuz biçimde işlemeli; "lâfız ve mânâ arasında bir milimetrelik fark dahî" (MM: 29) kalmamalıdır. "Kalpten geçen bir hâdisenin lisan hâlinde tecellî ettiği" şiiri; "hâlis şiir", "asıl şiir" (ED: 3-10), "öz şiir" (ED: 21), "lirik şiir (ED: 37) biçiminde adlandıran Beyatlı, onun "kulağı bir ses gibi doldur[duran]" bir "nağme" olduğunu söyler. Şaire göre bu şiir dili ancak "mısrâ üzerinde günlerce, haftalarca durmak" (ED: 48) ile oluşturulabilir.

Mehmet Kaplan'ın bu konudaki tespit ve yorumu önemlidir: "Yahya Kemal, sanatta her şeyden önce mükemmeliyete önem verdiği için şiirlerini çok yavaş, geniş zaman içinde yazardı. Onların bir ağaç gibi büyümesini ve olgunlaşmasını bekler, daha güzel, daha âhenkli ve daha mânalı kılmak için ağzında yıllarca tekrarlar dururdu. Kendisinden bir gün şiirlerini hangi tarihlerde yazdığını sormuştum. Bunlardan çoğu en az beş sene içinde kemâle ermişti. Aralarında yirmi senede tamamlananlar vardı. Bunu Yahya Kemal'in kelimelerini seçerken gelişigüzel davranmadığını belirtmek için söylüyorum. O, dile, şiirin canı gözü ile bakıyordu. Gerçekten şiir, yalnız şiir değil, bütün edebiyat dile bağlıdır. Bundan dolayı bir edebiyatçıya yaklaşırken, önce onun diline karşı saygı göstermek gerekir." (Kaplan, 1988: 18) Kaplan, Türk halkının ve yazarlarının asırlar boyunca kullandıkları, örneğin 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' başlıklı şiirde geçen ruh, nefer, vâris, mağrur, mü'min, teselli, bahçe, seher, hâtıra vb. kelimelerin "uydurmacılar" tarafından yabancı sayıldığını söyler ve: "Bu kelimeleri tek tek alanlar, onların yerine uydurma kelimeleri koyabilirler. Fakat onlardan örülü şiirin yerine bir şey

koyamazlar. Dil şiiri, şiir dili ve bu ikisi beraber millî duyguları ebedîleştirir." (Kaplan, 1988: 19).

Yahya Kemal şiirlerinin ifade biçimi ve dili üzerine hassasiyetle eğilen bir şairdir. Bu dil, fertlerce konulmuş kurallarla belirlenmemiş; tarihsel akışı içinde doğallığını ve zenginliğini koruyan halkın dilidir. Yahya Kemal bu bağlamda: "Dil bir realitedir, kural değildir. Ben realiteyi kabul ederim." Der ve ekler: "Ben evvelâ dili arayıp buldum, sonra şiir yazdım." (Ünver, 1980: 46) Ona göre: "kelimeleri fertler yapmaz; cemiyet yapar." Millet, benimsediği ve konuştuğu kelimelerle düşünür ve milletin duygularına da bu kelimeler hitap eder; diğer deyişle millet bu kelimelerle "duyar". (Ünver, 1980: 49) Bu bakımdan dile, eski Türkçe'nin, artık Türk milleti tarafından "hissedilmeyen" kelimelerinin taşınmasını da eleştirir: "(…) bin sene evveline kürek çekiliyor, henüz gözlerimiz şakaklarımıza doğru çekilmiş dururken konuştuğumuz lisanda iptidâi bir nesir yazıyor, mahfillerde Asya'nın mensî [unutulmuş] figânıyle hutbeler bile okuyorlar. Bu harekete kapılanlar lisânımıza bir sürü yeni kelimeler soktular. O kadar ki, millet, hürriyet, meclis, vatan kelimeleri gibi ebediyyen benimsediğimiz kelimâtın bile mukaabillerini kullanıyorlar." (ED: 88-89) Der.

Çalışmamızda daha önce, Yahya Kemal'in dil ve şiir üzerine görüşlerini incelediğimiz başlıklarda ele aldığımız gibi şaire göre dil, "tekevvün" eden, oluşum hâlinde bulunan, "bizden hariç yaşayan" (Ünver, 1980: 88) canlı bir organizmadır. Ziya Gökalp'in: "Ulema ve edipler isterse, mükemmel bir edebiyat yaparlarsa, bu ülkelerde oturan Türkler konuşurlar" biçimindeki görüşüne karşı: "Tarihte bu âna kadar âlimlerin, ediplerin ve şairlerin ittifak edip bir dil yaptıkları görülmez. Bunlar belki, milletlerin yaptığı lisanlardan âbideler yapmışlardır." (Ünver, 1980: 89-91) Demiştir. Ona göre: "Halk kendi ikliminin lisânını söyler." (ED: 86) Bu dolayımda şair, dilin olduğu hâliyle korunması gereken millî bir varlık olduğunu, söz varlığıyla ve doğal hâliyle millî bir serüvenin yansıtıcısı olduğunu dile getirir. Ona göre Farsça, Arapça, Rumca, Fransızca

ve İtalyanca vb. lisanlardan dilimize girmiş, yüzyıllar içinde Türk'ün hançeresinin verdiği biçimle konuşma dilinin parçası hâline gelmiş kelimelerin dilden elenmesi, dilin canlılığını bozar. Şair, "Dil, medeniyetin bir ürünü olarak müşterek ve beynelmileldir; Fransızca da böyledir, her millet[in dili] böyledir." (Ünver, 1980: 91) Der. Türkçe ise, "millî birçok lisan gibi merhale merhale millîleş[miştir.]" (ED: 86)

Yahya Kemal, millî dilin işlenmesinde şiir sanatının önemli bir role sahip olduğunu düşünmektedir. Ona göre: "lisan fikrinin kudsîliğini uyandıracak" olan kişi Türk şairidir. (ED: 83). Bu konuda: "Hep hissedip de bir türlü vücûda getiremediğimiz yazı Türkçesi; ancak bir şiir lisânı olduktan sonra doğacak (…) çünkü bir milletin lisânı şiir gibi âteşîn bir örs ve çekiç arasında işlenebilir" (ED: 273) Demiştir. Yahya Kemal, Türkçe'yi işleyecek gücün şiir olduğunu söylediği gibi Türkçe'nin millet için önem ve değerini, "kudsîliğini" ortaya koyacak olanın da yine Türk şairi olduğunu söyler. Bu konuda: "[Bir] Türk şâiri çıkıp da lisan fikrinin kudsîliğini uyandırsaydı, bize öğretseydi ki: Bizi ezelden ebede kadar bir millet hâlinde koruyan, biribirimize bağlayan bu Türkçe'dir, bu bağ öyle metîn bir bağdır ki vatanın hudutları koptuğu zaman bile kopmaz, hudutlar aşırı yine bizi birbirimize bağlı tutar; Türkçe'nin çekilmediği yerler vatandır, ancak çekildiği yerler vatanlıktan çıkar, vatanın kendi gövde ve ruhu Türkçe'dir. Bu bağ milyonlarca Türk'ü birbirinden bugün ayırmıyor, fakat dimağdan dımâğa, kalbden kalbe geçmiş bir teldir ki, yarın Türk edebiyatının âteşin, feyyaz, ceyyid bir devresi açılırsa, millî rûhu, bir e- lektrik seyyâlesi gibi bütün o dimağlar ve kalblerden geçirerek, bu dağınık kitleyi yekpare bir halde ayağa kaldırır." (ED: 83-84). Demiştir.

Yahya Kemal'in dile ve şiir diline bakışındaki bu hususları dile getirdikten sonra, şiirlerinde dilin kullanılış özelliklerini belli başlıklar altında ortaya koymak mümkündür:

1.1. Şiirinde Türkiye Türkçesinin Yazı Dili Olan İstanbul Ağzının Kullanımı

Yahya Kemal şiirinde, ölçünlü diğer deyişle standart dili belirleyen İstanbul ağzı ya da İstanbul Türkçesini kullanmış; bu ağız özelliğinden sapmamaya özen göstermiştir. Şaire göre Türkçe'yi en üstün biçimde "İstanbul şivesi [ağzı]" temsil eder. Ona göre, İstanbul ağzının Türklerin millî dilini temsil edişi "İstanbul'un millî olan tabiatı ve inceliği" (Ünver, 1980: 89)'nden kaynaklanmaktadır. Yahya Kemal, "Kollektivitenin lisanında şiir yaratmayı, Türk şiiri[ni] herkesin kelimeleriyle yapmayı" ilk gaye olarak belirlediğini (Ayda, 1962: 18) söylerken ölçüt olarak, Türkiye Türkçesinin yazı dili olan İstanbul ağzını kabul ettiğini: "İstiyordum ki Türk'ün hançeresine uygun bir âhenk içinde kullanılmış kelimelerle bir şiir yaratılsın. Türkçe'nin Türk'ün fâtih bir millet oluşundan ileri gelen bazı hususiyetleri vardır. İstanbul Türkçesi bütün bu hususiyetleri kendinde cem' eder. [...] Benim istediğim, Türkçe'nin hususî âhengine göre telâffuz edilmiş kelimelerle şiir yazmaktı." (Ayda, 1962: 19) sözleriyle belirtir.

Muhtar Tevfikoğlu şairin bu konudaki sözlerini ve günlük yaşamında da İstanbul ağzının inceliklerine dikkat edişini şöyle aktarır: "Bir gün bana, 'Tâ Paris'ten beri İstanbullular kelimeyi nasıl kullanıyorlar, ne tarzda söylüyorlar, buna dikkat ediyordum.' Demişti. 'Meselâ İstanbullu hülyâ demez hulyâ der; anda demez ânde der, sünbül demez, zümbül der. Zümbül Efendi der, doğrusu Sünbül'dür. Yahya Kemal de kelimeleri İstanbulluların söylediği şekilde kullanıyordu. Velhasıl diyordu, çünkü İstanbullu böyle diyor. Aslı 'elhasıl'dır. 'Müşkil' demiyor, 'müşkül' diyordu." (Tevfikoğlu, 1985: 114)

Yahya Kemal, Nihat Sami Banarlı ile sohbetlerinde ise İstanbul Türkçesi için şöyle der: "Yine bu şehrin [İstanbul'un] Türkçesi, İstanbul efendileriyle İstanbul hanımlarının konuşmaları, benim taşrada yetişmiş kulağıma birdenbire çok derin bir mûsikî gibi göründü. Türkçemizin bütün vatanda işlendikten sonra, İstanbul'da niçin bu derece câzip bir dil seviyesine yükseldiğini anlamaya başladım. İstanbul Türkçesi'ni meydana getiren unsurlar, İstanbul'un tekevvünü esnâsında bir araya gelen unsurlar

gibiydi: Vatanın her tarafından ve târihin her asrından gelip İstanbul'da birleşmişlerdi. İstanbul'da konuşulan Türkçe ve Türkçeleşmiş her kelimenin üzerinde bir mücevher gibi durdum. Onun menşeini, onun mânâsını, Türk'ün ona verdiği sesi idrake çalıştım. İdrâk ettim ki İstanbul konuşması kitâbet lisanının kelimelerini çoktan değiştirmiş ve kendi zevkine göre Türkleşmiştir." Banarlı, Yahya Kemal'in bu sözlerine düştüğü dipnotta 'Kar Mûsikîleri' adlı şiire değinmiş ve şiirdeki 'Tanbûrî Cemil Bey çalıyor eski plâkda' dizesinde Yahya Kemal'in Tanbûri kelimesini Tanbûrî biçiminde "fasîh telaffuzu" ile yazmadığını; çünkü İstanbul'da halkın bu kelimenin son hecesini uzatmadan kullandığını, Yahya Kemal'in "halkın telâffuzuna sadık kaldığını", bu telâffuzu "millî bir zevk bildiğini" söyler. (Banarlı, 1960: 53)

Tevfikoğlu'nun aktardığı, 'Süleymâniye'de Bayram Sabahı' şiirine ilişkin anı ise şair sağ iken dahi şiirlerindeki İstanbul ağzını yansıtan söyleyiş tercihlerinin daktilo edilme/basım sürecinde örselendiğini belirtmesi bakımından dikkat çekicidir. Buna göre 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' yeni bitmiştir; Tevfikoğlu şiiri daktilo ettirip şaire getirir: "Üstâd [Yahya Kemal], kâğıda şöyle bir göz gezdirdikten sonra, 'Muhtar Bey, dedi, İstanbullular 'mübârek' demezler, 'mubârek' derler.' Baktım, hakikaten, bu harikulâde şiirin üç yerinde geçen 'mubârek' kelimesini benim memurum hep 'mübârek' şeklinde yazmış, düzelttim. Ancak Yahya Kemal'in ölümünden sonra yayınlanan kitabında da bu kelime gene 'mübârek' diye çıktı; müteakip baskılarında da… Şairin söyleyişine, arzusuna rağmen." (Tevfikoğlu, 1985: 115)

'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' adlı şiirde geçen 'mubârek' kelimesi, kitabın 47. Baskısında yanlış biçimde 'mübârek' biçiminde yazılmaya devam etmiştir.

19. yy.'ın son çeyreğinde doğup 20. yy.'ın üçüncü çeyreğinde ölen, günümüzden yarım yüzyıldan fazla zaman evvel yaşamış ve eser vermiş; modern Türk şiirinin kurucu isimlerinden olan Yahya Kemal'in şiirinin kültürel bir miras olduğu gözden kaçırılmamalıdır. Beyatlı'nın şiirinin hususiyetlerinden olan İstanbul Türkçesi'ne ilişkin

söyleyiş özelliklerinin korunması, sonraki kuşaklara orijinalitesine uygun biçimde iletilmesi önemlidir. Bu kültür mirası, içinden doğduğu yüzyılda yaşanan değişimlerden, kültürel dinamiklerden, yaşam ve dünyayı algılayış biçiminden, şiir ve dil evreninde gerçekleşen dönüşümden ayrı düşünülemez ve orijinal hâliyle, Türk modernleşmesinin bir kanadında etkin rol almış bir kültür adamının 20. yy başından ortasına uzanan süreçteki modernleşme tavrını ve önerisini yansıtır. Çalışmamızda daha önce yeri geldikçe alıntılar âlinde yer verdiğimiz gibi, Yahya Kemal'e göre İstanbul, vatanın hülâsasıdır; İstanbul Türkçesi ise Türk milletinin hususiyetlerini kendinde cem eder. Bu bakımdan şiirde İstanbul ağzını yansıtan kelimeler tarihî bir yapıdaki çiniler gibidir. Bu şiirin, aymazlık nedeniyle çinileri dökülüp 'görkemli bir harabe'ye dönen bir mimari eser gibi hususiyetini yitirmiş bir dilsel kalıntıya dönmemesine dikkat edilmelidir. Ayrıca, bu tip kelimelerin bozumu, yalnızca Yahya Kemal'in, şiir dilinde İstanbul ağzının kullanımına ilişkin hassasiyetini göz ardı etmiyor; aynı zamanda şiirin prozodik yapısına, akustik boyutuna da zarar veriyor. 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' şiiriyle birlikte şimdiye kadar dile getirilmeyen 'İnşirah Gazeli' ve 'Tahmis-i Gazel-i Hümâyun' u ele alalım.

Süleymaniye'de Bayram Sabahı' şiirinde:

"Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.
Bir geliş var!.. Ne mubârek, ne garîb âlem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu..." (KGK: 3)

Mısralarında şiirde iç ahenge ve şiirin akustik boyutta bütünsel tarzda kavranışına hizmet eden mısra içi ve mısralar arasında uygulanan 'u' asonansı dikkat çekmektedir. Mısralarda 'tuttuğu', 'duyulan', 'mubârek', 'bu', 'dolu' sözcükleri şairin şiirdeki ses yinelemelerine dayanan/ses yinelemeleri ile desteklenen bütünselliği kurduğu ilmeklerdir.

Aynı şiirde:

“Ne kadar duygulu, engin ve mübârek bu seher!” (KGK: 5)

Biçiminde yanlış biçimde yazılan mısrada ‘duygulu’, ‘mubârek’ ve ‘bu’ kelimelerinden doğacak ve diğer baskın asonans olan ‘e’ sesi ile mısrada oluşacak e ve u seslerinin artarda sesletiminden doğacak ‘dalgalı asonans’, kelimenin ‘mübârek’ biçiminde kullanılmasıyla ciddi anlamda zarar görmektedir. Bu mısranın:

“Ne kadar duygulu, engin ve mubârek bu seher!”

Biçiminde restore edilmesi şarttır.

Aynı şiirin son mısralarında da ‘mübârek’ biçiminde kullanılan kelimenin değiştirilerek İstanbul ağzına göre mubârek biçiminde yazılması, şiirin temaca birbirini tamamlayan, ardışık iki bölümü arasındaki bütünselliği âhenk bakımından destekleyen bir işleve sahiptir. Bu bakımdan mubârek ve ulu kelimelerinin artarda mısra başlarında kullanılmasının iç âhenge ve ses bütünselliğine katkısı söz konusudur:

“ (…)
O mubârek gemiler hangi seherden geliyor?

Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine
(…)” (KGK: 6)

Yahya Kemal’in eski tarzda kaleme aldığı şiirleri arasında olan ‘İnşirah Gazeli’nde aşağıdaki beyitte ‘mubârek’ kelimesi ‘mübârek’ olarak:

“Şerîatin ne mübârek nizâmdır ey Cem
Harâm olan meyi tecviz eder mubâha kadar” (EŞR: 36)

Biçiminde yazılmıştır. Bu hâliyle şiirin ses yapısına zarar verilmiştir. Beyit:

“Şerîatin ne mubârek nizâmdır ey Cem
Harâm olan meyi tecviz eder mubâha kadar”

Biçiminde okunduğunda, ‘mubârek’ ve ‘mubâha’ kelimelerinden doğan uyum, ses yinelemesi olmaktan başka; bir bakıma eski Türk şiirinde ‘kâfiye-i mülhaka (katılmış uyak)’a yaklaşan türde bir uyak oluşturmaktadır. Bu yapıyı bozan ‘mübârek’ kelimesi değiştirilmeli ve beyit orijinal hâline uygun biçimde ‘mubârek’ kelimesi kullanılarak restore edilmelidir.

Şairin eski tarz şiirleri arasında yer alan ‘Tahmis-i Gazel-i Hümâyun’ adlı şiirinde de kelime İstanbul ağzına uygun yazılmayarak benzer biçimde şiirin iç âhengine zarar verilmiştir:

“Şükür Allah’a ki gördüm bu mübârek sinde
Kahraman ordumu serhadde muzaffer zinde” (EŞR: 58)

Mısra:

“Şükür Allah’a ki gördüm bu mubârek sinde
Kahraman ordumu serhadde muzaffer zinde”

Biçiminde yazılmalı ve sesletilmelidir.

Yahya Kemal’in İstanbul ağzının söyleyiş özelliğine uygun biçimde kullandığı bir diğer kelime ‘hulyâ’ kelimesidir. ‘Mubârek’ kelimesinde olduğu gibi bu kelimenin ilk hecesi İstanbul Türkçesi’nde ‘u’ ile sesletilir. Kelime, şairin şiirlerini derleyen kitaplarda, -Yahya Kemal’in dikkatine uygun biçimde- ‘hulyâ’ biçiminde yazılmıştır. Bu kelimenin Osmanlı Türkçesi'nde hulyâ-hülyâ خلیا ve خولیا biçiminde bilinen iki yazımı vardır. Yahya Kemal’in el yazısı hâlindeki şiir metinlerinde kelimeyi “خلیا” biçiminde yazarak; kelimenin yeni Türk alfabesine İstanbul Türkçesi’ne uygun tarzda aktarılmasını sağladığı söylenebilir. Mubârek/mübârek kelimesinin tek yazımı ise: مبارك biçimindedir.

İstanbul ağzının söyleyiş özelliğini yansıtan ‘hulyâ’ kelimesinin kullanıldığı bazı şiirleri şöyledir:

Açık Deniz:

“Kalbimde vardı “Byron”u bedbaht eden melâl
Gezdim o yaşta dağları, hulyâm içinde lâl” (KGK:7)

Siste Söyleniş:

“Hulyâma bir ezâ gibi aksetti bir daha;
-Örtün! Müebbeden uyu! Ey şehr! - O bedduâ.” (KGK: 15)

Koca Mustâpaşa:

“Bir bahar yağmuru yağmış da açılmış havayı
Hisseden kimse hakikat sanıyor hulyâyı.” (KGK: 26)

Gece:

“Hulyâ tepeler, hayâl ağaçlar...
Durgun suda dinlenen yamaçlar...” (KGK: 30)

İstanbul Ufuktaydı:

“Bir saltanat iklimine benzer bu şehirde,
Hulyâ gibi engin gecelerde,
Yıldızlara karşı,
Cânânla berâber,
Allah içecek sıhhati bahşetse...” (KGK: 39)

Mihriyâr:

“Hayrân olarak bakarsınız da
Hulyânızı fetheder bu hâli:
Beş yüz sene sonra karşınızda
İstanbul fethinin hayâli.” (KGK: 40)

Beyatlı'nın -Tevfikoğlu'ndan yaptığımız alıntıda olduğu gibi- İstanbul ağzına uygun biçimde kullandığı bir diğer kelime 'müşkil' kelimesinin ses uyumu ile 'müşkül' biçiminde söylenen hâlidir. Bu kelime 'Düşünce' adlı şiirinde:

"Ölmek değildir ömrümüzün en fecî işi,
Müşkül budur ki ölmeden evvel ölür kişi." (KGK: 50)

Biçiminde Yahya Kemal'in benimsediği telaffuza uygun yazılmışken; eski tarzda kaleme aldığı şiirlerinden olan 'Söz Meydanı' adlı şiirinde:

"O şûhu nazm ile tasvir müşkil oldu Kemâl
Suhan rekabeti meydân-ı imtihân olalı" (EŞR: 20)

Biçiminde yazılmıştır. Bu kullanım, beytin akustik yapısına uygun gözükmektedir.

1.2. Konuşma Dili ve Söz Varlığı

Yahya Kemal'in şiirlerine konuşulan Türkçe, halkın kullandığı canlı, akıcı konuşma dili; Türk halkının kültürel değerlerinden, inanç ve geleneklerinden, sosyal yaşam ve ilişkilerinden kaynak bulan maddi dil varlığı ve söyleyiş biçimi, konuşma dilini ören söz dağarı yansımıştır. Ancak onun şiirinde Anadolu'nun farklı yörelerindeki ağız özelliği değil; vatanın hülâsası (özü, saf ve hâlis biçimi) olarak gördüğü İstanbul'da, Türk milletinin bütün hususiyetlerini yansıttığını düşündüğü 'İstanbul ağzı' yer bulur. Yahya Kemal'e göre İstanbul, Türklüğü farklı yönleriyle temsil eden bir "vahdet" şehridir. O "Anadolu ve Rumeli'yi birleştirir, herkes orada millî terbiyesini alır, Türk olur." (Ünver, 1980: 97) Şaire göre millî kültürün de İstanbul'da biçimlenmesi gerekir, "vilayetlerde olursa ayrılır, vahdet olmaz." (Ünver, 1980: 93) Bu bakış açısı, yani Yahya Kemal'in ne dili millileştirmek düşüncesiyle eski Türk lehçelerinden kelimelerin alınmasını; ne de bu tavrın bir başka varyasyonu olarak etkili, zengin, enteresan/orijinal bir şiir oluşturmak

için Arapça-Farsça sözlüklerden kelimelerin bulunup şiir dilinin oluşturulmasını mâkul bulmayışı, İstanbul Türkçesi odağında bir dilin millî değer olarak benimsenmesi fikri, sadece şiir pratiği bağlamında değil; fikren de edebiyat tarihimiz içerisinde daha önceki dönemlerde dile getirilmiştir. Örneğin, Yahya Kemal'in "Urfa'lı Nâbî'de İstanbul şivesi nazara çarpar." (Ünver, 1980: 47) sözleriyle andığı Nâbî, poetik tavrını bir yönüyle aydınlatan bir beytinde:

"Ey şi'r meyanında satan lafz-ı garibi
Divān-ı gazel nüsha-i kāmūs değildir"

Ey şiir diye garip lûgatlar kullananlar! Şiir kitabı demek lügat kitabı değildir." (Banarlı, 2016: 671) Der. Banarlı'ya göre Nâbî: "Bir milletin lisanının onun en büyük kültür, sanat ve medeniyet merkezinde işlenerek güzelleşen dil olduğunu" henüz 17. asırda ifade etmiş; İstanbul Türkçesinin Türk milletinin egemenliğinde bulunan her yerden gelerek İstanbul'da ortak bir kültür havuzu oluşturan; yaşayan, konuşan, edebî eser veren Türkler tarafından oluşturulan güzel lisan olduğunu kabul etmiş, bu dildeki "incelik, güzellik ve işlenmişliği" anlamıştır. (Banarlı, 2016: 671) Kültür dili hâline gelmiş, incelmiş ve işlenmiş dilin şiirin ana malzemesi olarak kullanılması fikri nasıl, 17. yy'da Urfa kökenli şair Nâbî'nin benimsediği -Bâkî (ö. 1600), Nedim (ö. 1730) gibi Divan şairlerinin şiirlerinde de takip edebileceğimiz- bir özellikse 20.yy başında şiire bir estet gözüyle bakan Üsküp'lü İstanbul şairi Yahya Kemal için de böyledir. Şair şöyle diyor: "İstanbul şivesi Türkçenin hâkimi olduktan sonra, Rumeli ve Anadolu'ya yayılır. Her Türk İstanbul lehçesi ile konuşmak ister. İstanbul'a ilk geldiğimde çocuklar benim lisanımla alay ederdi. (…) Ben bugün eski Türkçe'nin halisini, en iyisini konuşuyorum." (Ünver, 1980: 89)

Bu bağlam içinde belirtmek gerekir ki Yahya Kemal'in şiirlerine yansıyan konuşma dili de ülkenin ya da Türk- İslâm coğrafyasının farklı yörelerine özgü konuşma

dili değil; İstanbulîn konuşma biçimidir. Şüphesiz, günlük dilden ayrı bir kültür-sanat dili olan şiir dilinin inşasında canlı konuşma dilinden; bu dilde bilinirliği ve halkın bellek ve duygu dünyasında karşılığı olan kelimelerden ve dolayısıyla aynı zamanda onların çağrışımlarından yararlanılması ya da bunlardan kaçınılması, şiirin kelime evreni ve üslûbunu belirleyecektir. Yahya Kemal şiir dilini bu zeminden yükseltir; İstanbulîn üslûbu kelime, dil, söyleyiş özelliği, duygu ve hayal dünyası, kültür-sanat dairesi olarak benimser ve şiiri için bu dilsel coğrafyayı yurt edinir.

Bu anlamda "Kollektivitenin lisanında şiir yaratmak, Türk şiirini herkesin kelimeleriyle yapmak" (Ayda, 1962: 18) istediğini belirten şairin bu lisana çizdiği çerçeve Türkiye Türkçesi'nin standart dilini belirleyen İstanbul ağzıdır; bununla birlikte şiirlerinde, Türk halkına mâl olmuş deyimler, atasözleri vb. kalıp ifadeler, günlük dilde kullanılan ve Yahya Kemal'in şiirlerinin içeriğini ele aldığımız başlıkta belirttiğimiz belli başlı temalar etrafında biçimlenen kelime dünyası[4], konuşma diline özgü doğal, rahat söyleyiş, karşılıklı konuşma ya da hitap tarzı konuşma biçimleri de dikkat çeker.

---

[4] Yahya Kemal'in şiirlerinde kelime dünyasını çeşitli boyutlarıyla incelemek üzere yazılmış dört Yüksek Lisans Tezi bulunmaktadır. Bunlar:

Üstünova, Mustafa (1993). *Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinde Musiki Terimleri*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Altıntoprak (Gündoğmuş), Sevgi (2001). *Yahya Kemal Beyatlı'nın Manzum Eserlerinde Kelime Grupları, Yapılışları ve Kullanılışları,* Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Skuka (Davut), Hülya (2002). *Yahya Kemal'in Manzum Eserlerinde Zarflar ve Kullanılışları*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Eruz, Feride Gül (2006). *Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinde Kelime Dünyası,* Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Ankara.

Lopatova, Inna (2013). *Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinin Rusça/Türkçe Karşılıklarıyla Söz Varlığı,* Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

Bu çalışmalardan Yahya Kemal'in şiirlerinde kullandığı kelimelerin dökümünü en geniş biçimde gösteren çalışma Eruz'un çalışmasıdır. Çalışmanın birinci bölümünde 'Yahya Kemal'in Şiirlerinde Kelime Aileleri' başlığı altında kelimelerin: Tabiat İle İlgili Kavramlar, Zaman ile İlgili Kavramlar, Yer ile İlgili Kavramlar, Vatan ile İlgili Kavramlar vb. başlıklarda dökümü yapılmış; bunların şiirlerdeki kullanılma sayıları verilmiş, kelime türleri başlığı altında İsimler, Sıfatlar, Zamirler vb. başlıklarda tasnif yapılmış, Tamlamalar başlığı altında İsim Tamlamaları ve Sıfat Tamlamaları yer almıştır. Bu çalışmanın

birinci bölümünün ilk paragrafından itibaren kullanılan ‘frekans’ sözcüğünün anlamı açıklanmamakla birlikte Yahya Kemal’in şiirinde örneğin “tabiat ile ilgili kavramlar”ın “toplam sıklığı”nın ‘1007’ olduğu, “Deniz ile ilgili sözcüklerin toplam frekansı”nın 137 olduğu, gökyüzü ile ilgili sözcüklerin toplam frekansının ise 310” olduğu, “Dağ sözcüğünün sıklığı”nın 32 olduğu vb. bilgiler verilmiştir. Yahya Kemal’in şiirlerinde örneğin “gökyüzü ile ilgili kavramlar” “ufuk, gök, güneş, yıldız, şafak, arş” vb. listelenmiş ve bunların “frekansı” 28, 26, 19 vb. verilmiş; sayıca en çok kullandığı sözcüğün 63 frekansla ‘ufuk’ olduğu belirtildikten sonra bazı şiirlerinden örneklerle ‘ufuk’ sözcüğünün yüklendiği mânâlar verilmiştir. Eruz’a göre bâzı şiirlerde ‘ufuk’ kelimesi, ‘tüm vatanın simgesi’ olarak kullanılmıştır. Bu açıklama için verilen dört örnek arasında, Yahya Kemal’in ‘Yol Düşüncesi’ (KGK: 47) adlı şiirinden alınan:

“Beş on yıl önce, görür müydü böyle taş yığını?
Bugünse yeryüzü hep madde, her ufuk maddî.
Demek ki âlemin artık göründü serhaddi.”

Mısraları vardır. Bu verilen örnek mısralara kadarki kısmını yazalım:

“Bu defa farkına vardım ki ihtiyarlamışım.
Hayâtı bir camın ardında gösteren tılsım
Bozulmuş anlıyorum, çıktığım seyâhatte.
Cihan ve ben değiliz artık eski hâlette.
Mısır ve Sûriye, pek genç iken, hayâlimdi;
O ülkelerde gezerken kayıdsızım şimdi.
Bu gözlerim, medeniyyetlerin bıraktığını” (KGK: 47)

Şiirin bu ilk mısralarının okunmadığı anlaşılıyor. Gerçi belirtmek durumundayız ki şiirin bu ilk kısmı olmasa dahi Eruz’un alıntıladığı mısralarda geçen “ufuklar” ın “tüm vatanın simgesi” imgelemini çizdiğini söylemek metne kendisinde açıkça bulunmayan bir anlam yüklemek olurdu. Eruz, frekansı 63 olan ‘ufuk’ kelimesinin Yahya Kemal’in şiirinde farklı anlamlardaki kullanımları arasında “yeniliklere açılan kapı” oluşunu da ekler. Verilen örnek şairin ‘Uçuş’ (KGK: 57) şiirindendir. Bu şiirin ilk mısradan başlayarak Eruz’un alıntıladığı mısralara kadarki kısmı:

“Uçmakta, konmadan, kıyısız bir denizde rûh;
Benzer mi böyle bir kuşa Tûfan içinde Nûh?
Üstünde gök, sürekli bulutlarla, yüklüdür;
Altında gür deniz ki ezelden köpüklüdür.
Çalkantısında dalgası bilmez nedir sayı;
Milyonca dalga sürmede milyonca dalgayı;
Hiç durmayan gürültüsü bir türküdür, geniş,
Milyonca haykırış dolu, milyonca sesleniş.
Yıldızlar ülkesinde açıldıkça yükseğe,

Başlar hayâl edindiği âlem görünmeğe.
Bir rûhu besliyen hava yalnız yukardadır.
Hulyâyı dâimâ uçuran duygulardadır.
Yalnız bu katta mümkün olur daimî uçuş."

'Ufuklar'ın "yeniliklere açılan kapı" olarak örneklendiği mısralar:

"Her hamlesiyle, rûh, o çelikten kanatlı kuş,
Ufkunda bir dakika görünmeksizin kara,
Hür gökte, hür denizde uçar, hür ufuklara."

Bu şiir de baştan sona dikkatle okunsa, bahsi geçen ufukların 'yeniliklere açılan kapı' ile ilgisi olmadığını; 'sonsuzluk, özgürlük, sonsuz bir hayâl kurma gücü gibi çağrışımlarla şiirde bulunduğunu söylemek güç olmayacaktı.

Türk Dili Bilim Dalı'nda yapılan bu çalışmanın -ve bunun gibi çalışmaların- önemli/yararlı sonuçları olduğu/olabileceği şüphesizdir. Eruz'un çalışmasında örneklediğimiz gibi belli temalar etrafında toplanan kavramları ifade için kullanılan kelime aileleri, kelime türleri ve tamlamaların kullanım sıklıklarının verilişi önemlidir. Bu çalışmada varılan bir sonuca göre sözcüklerin dil ailelerine bakıldığında Yahya Kemal şiirlerinde 8831 Türkçe, 4560 Arapça, 2530 Farsça, Batı dillerinden ise 172 kelime kullanmıştır. Bu sonuçlar değerlendirilerek örneğin Yahya kemal'in dönemdaşları ile karşılaştırmalar yapılabilir; şairin Beşir Ayvazoğlu'nun ifâde ettiği biçimiyle "mektepten memlekete" dönüşünün zemini, kullandığı sözcüklerin dil aileleri üzerinden irdelenebilir vb.

Bununla birlikte şüphesiz: "Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinde Kelime Dünyası isimli tez çalışmamızda kelimelerden yola çıkarak şârin üslûbu ile ilgili bilgilere ulaşmaya çalıştık." (Eruz, 2006: 69) Biçiminde açıklanan tezin çalışma amacına varması isteniyorsa, şairin şiirlerinin tahlîlî okumasının akademik ciddiyete uygun biçimde yapılması gerekmektedir.

Bu çalışmanın sonuç bölümüne (Eruz, 2006: 128-130) de değinmek durumundayız. Eruz sonuçlar arasında şu tespite yer veriyor: "Yahyâ Kemâl'e göre 'esin (ilham)' şiirin temelidir. Bu görüşü ise şiirlerinin esin kaynağının şâirin hayatı olmasıyla desteklenebilir. Şâir için masa başında uzun uğraşlar ve düşünme zorluklarından sonra şiir yazmak mümkün değildir. Yazmaya yöneltecek bir duygu yoğunluğu, gizli bir el gerekir. Bu da elbette 'esin' dir. (Bek, 2005:193-194)" (Eruz, 2006: 128).

Bazı şiirlerini tamamlaması kırk yılı alan şairin edebî görüşleri ve sanat hayatı çok da derin değil yüzeysel bir dikkatle dahi ele alınsa, onun şiirini ilham marifetiyle yazmadığı, şiirlerini; kelime seçimi, bunların mısralardaki terkibi, ritmik ve akustik yapının kurgulanışı gibi pek çok yönden tarttığı ve pek çok defa değiştirdiği bilinebilirdi. Hiç değilse Yahya Kemal'in çok iyi bilinen bu titizliği, şiirlerini üretme sürecine ışık tutan ve şairin el yazısıyla şiir eskizlerini veren önemli bir makale olan: 'Banarlı, Nihad Sâmi, (2012), "Yahya Kemal Nasıl Çalışırdı?", *Bir Dağdan Bir Dağa,* 2. baskı, İstanbul: Kubbealtı Yayınları, s. 143-207' Künyeli geniş hacimli makale okunsa Yahya Kemal'in 'masa başında oturmadan esinle şiir yazdığı' biçimindeki sonuca varılmayacaktı.

Belirtmek gerekir ki çalışmamızda -çalışmamızın amacından ayrılmamak için- gerekmedikçe Yahya Kemal'in şiiri hakkında yapılmış yanlış tespitleri ele almadık. Eruz'a değinmek durumunda kalmamızın nedeni, kelime dünyasının bütünsel ele alınışı bakımından, en geniş dökümün Eruz'un çalışmasında

Yahya Kemal'in şiirinde bu canlı konuşma dilini gösteren bazı örnekler şöyle verilebilir:

'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' (KGK: 3-6) şiirinde hitap tarzı söyleyiş özelliği, sözleri ibadethaneye tevcih ediş; aynı zamanda hayret/hayranlık içeren ünlem ifadeleri ve soru cümlelerinin kullanımı şiire konuşma dilinin canlılığını kazandırır:

"Ulu mâbed! Seni ancak bu sabâh anlıyorum;
Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrurum;
Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;
Kubben altında bu cumhûra bakarken şimdi,
Senelerden beri rü'yâda görüp özlediğim
Cedlerin mağfiret iklimine girmiş gibiyim."
(…)
"Ne kadar sâf idi sîmâsı bu mü'min neferin!
Kimdi? Bânîsi mi, mîmârı mı ulvî eserin?" (KGK: 4)

'Gezinti' şiirinin örneklenen kesitinde hem öyküleyici anlatım hem de iç konuşma yöntemi şiirde konuşma dilinin rahat söyleyişini kurar:

"Kandilli'den Çubuklu'ya çıktık gezintiye;
Yalnız kürek sadâsı gelen bir kayıktayız.
Bizler mi vakti hoşça geçirmekteyiz bugün?
Şüphem budur: Vakit mi geçirmektedir bizi?
Zihnim neden kapıldı bu sonsuz düşünceye?" (KGK: 58)

yapılmış olması; bu nedenle çalışmamızın ilgili bölümünde bu tezi anmak lüzumunun doğmasındandır. Şu hâlde, ilgili tezi belirttiğimiz nedenlerden ötürü yetkin bir örnek olarak veremeyeceğimizi de belirtmek durumunda kaldık.

Bunun gibi tahkiye üslûbu ile kaleme alınan ‘Nazar’ şiirinde ‘karşılıklı konuşma’ denilemeyecek fakat hitap cümlesinin ve iç konuşma yönteminin kullanılmasıyla konuşulan Türkçe’nin rahat söyleyişi şiire taşımıştır:

“Gece, Leylâ’yı ayın on dördü,
Koyda tenhâ yıkanırken gördü.
“Kız vücûdun ne güzel böyle açık!
Kız yakından göreyim sâhile çık!”
Baktı etrafına ürkek ürkek
Dedi: “Tenhâda bu ses nolsa gerek?”
“Kız vücûdun sarı güller gibi ter!
Çık sudan kendini üryan göster!”
Aranırken ayın ölgün sesini,
Soğuk ay öptü beyaz ensesini.” (KGK: 89)

Hitap cümleleri pek çok örneğiyle şiir diline, konuşma dilinin akışını kazandırır:

‘Bir Başka Tepeden’ şiirinden:

“Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul!
Görmedim gezmediğim, sevmediğim hiç bir yer.
Ömrüm oldukça, gönül tahtıma keyfince kurul!
Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer.” (KGK: 12)

‘Şarkı’ şiirinden:

“Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden,
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!
Gönlümle, uzaklarda bütün bir gece sizden
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!” (EŞR: 69)

Beyatlı'nın şiirlerine konuşma dilinin canlılığını ve zenginliğini taşıyan önemli bir millî söz varlığı öğesi de 'deyim'dir. Deyimler: "Alışılmış bağdaştırmalardandır. Birden çok kelimenin bir araya gelerek gerçek anlamlarından az-çok farklı anlamda oluşturduğu yeni ifâdeye deyim denir. Bu, klişeleşmiş söz ve tabirdir." Şair deyimleri "kendi özgün sanatçı şahsiyetiyle yeniden üretebilir ve onlara daha güzel, çekici, parlak bir söyleyiş ve içerik yükleyebilirse şiir diline zenginlik katmış olur." (Çetin, 2011: 188) Dolayısıyla deyimler anlatıma "deyiş güzelliği, anlatım gücü ve kavram zenginliği katan dilsel yapılar" (Kaya, 2011: 12 akt. Aksoy, 1993: I/ 13), kalıp ifâdelerdir. "Gerek atasözleri gerekse deyimler, bilindiği gibi bir ulusun ortak kültür mirası içinde kendilerine özgü yeri, değeri ve önemi olan varlıklardandır. (…) Özellikle şairler, bunları çeşitli edebî sanatlar ile süslemişler, türlü nedenlerle söz dizilerinde, ya da kelimelerde yaptıkları değiştirmeler, katmalar veya eksiltmelerle, asıllarını bir bakıma bozmuş olmakla beraber, onları daha da güzelleştirmişler, çekiciliklerini artırmışlardır. Sanatçıların, manzumeleri arasına atasözlerini ve deyimleri almaları, onların duygu ve düşünce güçlerini daha da geliştirmiş ve etkili kılmıştır." (Kaya, 2011: 14 akt. Karahan, 1980: 52-53).

Yahya Kemal, şiirlerinde deyimleri ya da deyimler gibi kalıplaşmış eş dizimli yapıları halkın belleğinde, duygu ve düşünüş evreninde yer etmiş geleneksel anlam çerçevesi yoluyla verilmek istenen fikri özlü biçimde yansıtan; ortak bir duygu ve hayal dünyasına kapı açan bir anlatım aracı olarak sıklıkla kullanmıştır. Yahya Kemal'in şiirlerinde bu kullanımlar mısraların dokusuyla bütünleşmiş; mısranın terkîbi içinde az-çok değiştirilmiş olarak yer bulur. Bazı örnekler şöyledir:

'Sâlim'e':

Kâm almak için sabâh-ı mahşerde bile
Rindân ile peymâneye peyman verdik" (R: 16)

Rubâî:

“Beyhûde merâretleri kalbinden sil”
İstanbul’un etrâfı geniştir bunu bil” (R: 19)

‘Fuad Bayramoğlu’na:

“İksîri içenler ezelî sâgarden
Mestî-i melâmetle geçerler serden” (R: 22)

‘Üsküdar’ın Dost Işıkları’:

Kimlersiniz? Ya bağrı yanık kimselersiniz!
Yâhut da her sabâh uyanık kimselersiniz! (KGK: 20)

‘Serâzâd’:

“Her sâhib-i hâl kendi zevkinde yaşar
Dünyânın güft ü gûsu fevkinde yaşar” (R: 25)

‘Vahdet-i Vücud’:

“Bir zümre odur Hâlık-ı mutlak dediler
Bir benzeri yoktur bu muhakkak dediler
Bir kerre görenlerse o Rabb-ı ezel’i
Dilmesti-i rü’yetle ‘enelhak’ dediler” (R: 27)

‘Pascal’ın Fikrini Tazmîn’:

“İdrâkini yorma zevke dal gülşende
Gülrenk lebinden öpülür duhter-i rez” (R: 37)

‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’:

“Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,
Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.
Bir geliş var!.. Ne mubârek ne garîb âlem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu... ” (KGK: 4)

‘Bir Başka Tepeden’:

“Ömrüm oldukça, gönül tahtıma keyfince kurul!
Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer.” (KGK: 12)

‘Akıncı’:

“Bin atlı, akınlarda çocuklar gibi şendik;
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik!” (KGK: 13)
‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’:
“Dili bir, gönlü bir, îmânı bir insan yığını
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;
(Gönül birliği etmek)

‘İstanbul’un Fethini Gören Üsküdar’:

“Üsküdar, gözleri dolmuş, tepelerden bakarak,
Görmüş İstanbul’a yüzbin meleğin uçtuğunu;” (KGK: 16)

‘Ziyaret’:

“Eski mîmâra nasıl rahmet okunmaz burada?
Suyu cennetten akıtmış bu güzel manzarada” (KGK: 18)

‘Hayal Beste’:

“Roma’nın şarkını fethettiğin andan sonra,
Yüce dağlar gibidir gördüğün iş, Türk oğlu!” (KGK: 21)

‘Koca Mustâpaşa’:

“Bir fetih câmii yapmak dilemiş İslâm’a.
Sebep olmuş bu eser yâd edilir bir nâma.” (KGK: 27)

‘İstanbul’un O Yerleri:

“Yaş bastı. Görmedim nice yıldır o yerleri.
Görsem de görmesem de bu indimde bir benim” (KGK: 41)
(Dizede ‘basmak’ ‘doldurmak, tamamlamak’ anlamında kalıplaşmış kullanımdır.)

‘Kaybolan Şehir’:

“Üsküp ki Şar Dağı’nda devâmıydı Bursa’nın.
Bir lâle bahçesiydi dökülmüş temiz kanın.
(…)
Ben girmeden hayâtı şafaklandıran çağa,
Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa.” (KGK: 43)

‘Mehlika Sultan’:

“Mehlika Sultan’a âşık yedi genç
Kara sevdâlı birer âşıktı.” (KGK: 70)

‘Telâki’:

“Yollarda kalan gözlerimin nûrunu yordum,
Kimdir o, nasıldır diye rüzgârlara sordum” (KGK: 77)
(Gözü yollarda kalmak)

‘Ses’:

“Günlerce ne gördüm ne de bir kimseye sordum;
‘Yâ Rab! Hele kalb ağrılarım durdu.’ diyordum.” (KGK: 78)

‘Aşk Hikâyesi’:

“O gülüşten bir eser yok yalnız;
O güzel çerçeve bomboş!
Belki kalbim daha boş!” (KGK: 86)

‘Nazar’:

“Böyle, yastıkda görenler yüzünü,
Avuturlarken uzun sözlerle,
O susup baktı derin gözlerle.” (KGK: 89)
(Başı yastığa düşmek)

‘Sefer’:

“Âhir ağardı tan yeri re’s-i cibâlden
Serhadde yol göründü Acem tahtgâhına” (EŞR: 5)

“Hâkân-ı Rûm leşkeri yaklaştığın görüp
İran gerektir ağlasa baht-ı siyâhına” (EŞR: 5)

‘Toplayış’:

“Bir kutba bağlı cümle gönüller bir olmalı
Mâdâm kâinâtta birdir Hudâları” (EŞR: 7)

‘Ridâniye’:

“Birden serildi hâke Ridâniyye cephesi
Bed’ etti feth-i Kâhire’den inhizâm-ı tâm” (EŞR: 9)

(Yerle yeksân olmak)

‘Rıhlet’:

“Doldukça doldu gözleri eşk-i firâk ile
Kudretlü pâdişâh vedâ etti millete” (EŞR: 10)

‘Mükerrer Gazel’:

“Nigârhâne-i îrân’a zeyn olan hûban
Ne yâda geldi ne akl ü hayâle devrinde” (EŞR: 18)
(Akla hayâle gelmemek)

‘Gönül’:

“Görünce âyine-i neşvesinde lâhûtu
Kemâl-i vecd ile kurbân olur gönül gönüle” (EŞR: 19)
([Aşırı sevgi, hayranlık anlatan bir söz olarak] Kurban ol-)

‘Râmî Mehmed Paşa’nın Gazel Matlaını Taştir’:

Biz ol âşıklarız kim dâğımız merhem kabûl etmez
Gönül hem bir devâ-yı mutlak ister hem kabul etmez” (EŞR: 59)
(Yaraya merhem olmak)

‘Söz Meydanı’:

“Zamân o gül gibi gül görmemiş zamân olalı
Gülün güzelliği dillerde dâstân olalı” (EŞR: 20)

‘Ezân-ı Muhammedî’:

“Gök nûra gark olur nice yüzbin minâreden
Şehbâl açınca rûh-ı revân-ı Muhammedî” (EŞR: 23)

’16 Mart 1920’:

“Bir gün dolarsa çillemiz ey Rabb-ı zü’l-Celâl
Bir şer bırakma der-kef-i mîzân edilmedik” (EŞR: 26)

‘Hazan Gazeli’:

“Hazan da erse Kemâl el çeker mi cânandan
Lebinden ol mehe îmâ-yı arzû dökülür” (EŞR: 47)

‘Sene 1140’:

“Nev-bahâr-ı vuslatın bassun deyû ilk âyına
Bûseden pâpûş giydirdim o nermin pâyına” (EŞR: 55)

‘Tahmîs-i Gazel-i Hümâyun’:

“Kadın erkek anasından süt emen yavrumuza
Hepimiz canla sarıldık da vatan duygumuza” (EŞR: 58)

‘Bâkî’nin Gazelini Taştîr’:

“Baş eğmeziz edâniye dünyâ-yı dûn içün
Ettik fedâ zevâhiri şevk-i derûn içün” (EŞR: 60)

‘Kıt’a’:

“Hodkâm hepsi derdi olan derdi olmayan
Dert ehli gayra dert yanar dert dinlemez” (EŞR: 84)

‘Kıt’a’:

“Halk Yahyâ Kemâl’e rahmet okur
Gûş ederken Selîmnâme’sini” (EŞR: 86)

’26 Ağustos 1922’:

“Şu kopan fırtına Türk ordusudur yâ Rabbî
Senin uğrunda ölen ordu budur yâ Rabbî” (EŞR: 88)

Yahya Kemal Türk şiirine, halkın dilinde yaşayan ancak daha önce şiir dilinde kullanılmayan bazı söz varlıklarını, kelime ve ifâdeleri de katmıştır. Sermet Sami Uysal’ın aktardığına göre şair bu konuda şunları söyler: “Benim şiire getirdiğim bazı kelimeler vardır. Bunlar icat edilmiş veya uydurulmuş sözler değil, halkın dilinde yaşayan, fakat nedense şiir lisanına alınmamış yahut şiirde tesadüfen kullanılmış ve ihmâl edilmiş kelimelerdir. Birkaç tanesini hatırlamaya çalışayım: ‘Sonsuz’ Türkçe’ de hemen hemen hiç yoktu; bunu şiirde kullandım:

‘Sonsuz ufuktan âh o ne coşkun gelişti o’

Bu kelime hiç yadırganmadı, bilâkis o mısraın kanatlanmasına yaradı ve derhal lisâna kabûl edildi. ‘Akın’ kelimesi de böyledir. Bu kelime şiirde kullanılmazdı. (…) Paris’te ilk destânî şiir tecrübelerimden olan:

‘Elli bin atlı kılıç koymamak azmiyle kına
Dolu dizgin koşuyorlardı akından akına!’

Mısralarında hem akın kelimesi hem de dolu dizgin kelimesi şiirde yer alıyordu. Böylelikle benim Türkiye Türkçesi’nin en saf kelimeleriyle söylemeğe başladığım bu tarz şiirin aynı zamanda eski şiirdeki söyleyiş hünerlerinden hâtıralar taşımasıdır ki onların hem kendilerini hem de bu saf Türkçe kelimelerini yeni Türk zevkine ve idrakine sıcak göstermiştir. Çünkü tıpkı eski şiirdeki belâgat kâidelerine uyarak fakat bu sefer; atlı, kılıç, dolu dizgin, koşmak ve akın gibi Beyaz Türkçe kelimeleri bir beyitte toplamış bulunuyordum. Buradaki ‘atlı’ kelimesi de yeni şiirde hakîkî mevki’ini alıyor ve eski

"süvâri"nin yerini tutuyordu. Bu kabilden olarak, yeni şiire getirdiğim diğer bir kelime de 'koşu'dur. Bu kelimeyi 'Açık Deniz' şiirindeki:

> Her yaz şimâle doğru asırlarca bir koşu
> Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu

Mısralarında kullandım." (Uysal, 2009: 124)

1.3. İmlâ ve Dilbilgisine İlişkin Özellikler

Beyatlı'nın şiirlerinde bazı kelimeleri İstanbul ağzındaki telaffuza uygun biçimde yazıya aktardığı, kelimelerin bu ağızdaki kullanılış özelliklerine göre yapılandırıldığı görülmektedir. Bu kullanım biçiminin "dil sapması" olarak değerlendirilmesinin doğru olmadığını belirtmek gerekir. Şiir sanatında şairin belli bir amaçla, bir duyguyu, düşünüş biçimini, toplumun belli bir katmanına yönelen dikkati ve vurguyu, bir eleştiri ya da ideolojik tavrı belirtmek için kullandığı bir yöntem olan, "kelime, ifade ya da cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapılara aykırı olarak bazı değişiklikler, bozmalar, türetmeler, uydurmalar yapmak" (Çetin, 2013a: 168) belli bir imlâ ile yazılan, kuralları sabit dili bozuma uğratmak 'dil sapması' olarak değerlendirilmektedir. Yahya Kemal'in şiirlerinde yer alan 'aldındı', 'gördümdü', 'gezindikti' gibi kullanımlar da doğrudan doğruya İstanbul ağzına özgü, yaygın bir söyleyiş tarzıdır; İstanbulîn bir kullanım olarak, konuşulan canlı halk dilinin şiir diline yansımasıdır; dilin bozuma uğratılması, bu yolla belli bir üslûbun özellikle vurgulanmak istenmesi söz konusu değildir. Nitekim Yahya Kemal nesirlerinde de bu yazımı benimser. Örneğin *Edebiyata Dair* adlı kitapta derlenen yazılarından olan 'İmlâya Dâir Güft ü Gû' adlı yazısında: "Şimdi sekiz sene oluyor, Maârif Nâzırı'nın yarı resmî bir davetnamesini aldımdı" vb. Şiirinden bazı örnekler şöyle verilebilir:

‘Geçiş’:

“Dağlar başında zevkini aldındı varlığın” (KGK: 60)

‘İstanbul’un O Yerleri’:

“Aşkın şeref diyârını gördümdü bir zaman” (KGK: 41)

‘Güftesiz Beste’:

“Ki gezindikdi bir zaman karda” (KGK: 88)

‘Bir Saki’:

“O muğbeçeyle tanıştımdı Lâle Devri’nde” (EŞR: 17)
‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ şiirinden:
“Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi” (KGK: 4)

Ayrıca Yahya Kemal’in şiirlerindeki dilbilgisel özellikler; bugünün imlâsı üzerinden değil, şairin eser verdiği dönemde güncel olarak benimsenen ve uygulanagelen imlâ üzerinden değerlendirilmelidir. Örneğin Yahya Kemal’in şiirlerinde fiil çekiminde benimsediği ‘dinliyen’, ‘söyliyen’, ‘geçmiyen’ şeklindeki -bugün “ses sapması” (Çetin, 2013a: 173) olarak değerlendirilecek- kullanım, şairin eser verdiği dönemde ilmî makaleler de dahil olmak üzere kaleme alınmış nesirlerde yer alan, İstanbul ağzında yaygın olan ve yazımda da benimsenen kullanımdır. Örneğin, bizim elimizde 1962 tarihli baskısı bulunan Adile Ayda’nın Yahya Kemal ile gerçekleştirdiği iki mülâkatı içeren kitabında Yahya Kemal’in sözleri aktarılırken kullanılan imlâ şöyledir: “Hâkiki manzume, muhtelif kısımları birbirini tamamlıyan bir bütündür, bir bestedir.” (Ayda, 1962: 24); “Bizim divan şairleri şiir yaratmak için kollektivitenin lisanında olmıyan (…) hususî kelimeler kullanmışlardır.” (Ayda, 1962: 18) Nihat Sami Banarlı’nın kaleme aldığı bir makalede de bu ekin kullanımı aynı biçimdedir: “ (…) Şu birkaç madde Yahya Kemal

Türkçesi'ni yaratan anlayışın ancak bir hulâsası olabilir: Şiirde yaşıyan Türkçeye girmemiş hiçbir Arap, Acem ve Frenk kelimesini kullanmamak (…)" (Banarlı, 1997: 49)

Bunun gibi örneğin Yahya Kemal'in eser verdiği dönemde -bugün Türkçe'nin yazım kurallarında yer alan- 'ile' bağlacının sözcüklere büyük ünlü uyumuna uyularak eklenmesi kuralının uygulanmadığı, İstanbul Türkçesi'ndeki yaygın söyleyişe uygun biçimde, 'hayırlısıyle', 'çıkmasıyle', nâmıyle' vb. kullanıldığı; bugünün imlâsında yerleşmiş bir uygulama olan, sert ünsüzle biten kelimelerin sert ünsüzle başlayan ekler almayıp, 'düşde', 'yastıkda', 'geçmişde' vb. yazıldığı; mastarlara gelen eklerin araya y koruyucu ünsüzü almayıp 'k' ünsüzünün 'ğ' biçiminde yumuşadığı; bazı kelimelerin dönemindeki imlâya aykırı olmayacak biçimde ayrı ya da bitişik yazıldığı vb. görülmektedir. Bunun gibi kullanımlar sadece Yahya Kemal'in eser verdiği dönemde değil; çok sonra da kullanılmaya devam etmiştir. Nihat Sâmi Banarlı'nın ilk baskısı 1971 yılında yapılan *Resimli Türk Edebiyâtı Târihi II* adlı eserinden bazı örnekler:

"[Nâbî] dünyanın en sağlam cemiyetinde kendini göstermeğe ve görünür hâle gelmeğe başlayan içtimâî ve ahlâkî sarsıntılarla alâkalanma ihtiyâcını duymuş[tur]." (Banarlı, 2016: 672)

"Nedîm şarkı tarzına hem en klasik şeklini vermiş; hem de divan şiirimizin en güzel şarkılarını söylemişdir." (Banarlı, 2016: 760) vb.

Bu tarz yazım özellikleri İstanbul ağzının, Türkiye Türkçesinin yazı dilini diğer deyişle ölçünlü dili belirlemesinden gelen; o dönemde bu ağza ait söyleyiş özellikleri ile yazı dili arasında bugünün imlâsından farklı olarak daha geçirgen bir hat olmasından kaynaklanmaktadır.

Eğer Yahya Kemal'in şiirlerinde yer alan imlâ özellikleri, Türkiye Türkçesi'nin yazım kurallarındaki gelişim göz önüne alınmadan ve Yahya Kemal'in şiirlerinde belirleyici olan İstanbul Türkçesi'nin söyleyiş özellikleri göz ardı edilerek

değerlendirilirse, şiirlerin dil özelliğinin çözümlemesinde pek çok "dil sapması"; "yazım", "ses" ve "dilbilgisi sapması" (İlgili terimler için bkz. Çetin, 2013a: 167-184) olduğu iddia edilebilirdi.

Yahya Kemal'in şiirlerinde bu ve buna benzer; konuşma dili ile örtüşen ve döneminin imlâ özelliklerini de barındıran bazı şiir kesiti örnekleri şöyle verilebilir:

'Eski Paris':

"Dinliyen söyliyen kadar ârif,
Seyreden oynıyan kadar hassas." (KGK: 97)

'Itrî':

"Gemiler geçmiyen bir ummanda." (KGK: 10)

'Açık Deniz':

"Gördüm güzel vücûdunu zümrütliyen deri" (KGK: 7)

'Rindlerin Akşamı':

"Ve arkasında güneş doğmıyan büyük kapıdan
Geçince başlıyacak bitmiyen sükûnlu gece." (KGK: 53)

'Düşünce':

"Bitsin, hayırlısıyle, bu beyhûde sonbahar!" (KGK: 50)

'Mohaç Türküsü':

"Bizdik o hücûmun bütün aşkıyle kanatlı" (KGK: 14)

‘Itrî’:

“Hızlanan Mevlevi semâıyle” (KGK: 10)

‘Bir Tepeden’:

“Rü’yâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin” (KGK: 11)

‘Çubuklu Gazeli’:

“Ey gül sükûta varmağı emreyle bülbüle”
“Değmez Kemâl uyanmağa ikmâl-i ömr içün” (EŞR: 33)

‘Koca Mustâpaşa’:

“Koca Mustâpaşa! Ücrâ ve fakîr İstanbul!” (KGK: 26)

‘Hayalî Söyleniş”:

“Vaktiyle kızlar âğlığı etmiş Gazenfer Ağâ” (KGK: 101)

‘Nazar’:

“Böyle, yastıkda görenler yüzünü” (KGK: 89)

‘Tahmis’:

“Düşde gördüm gece endâmnı pîrâhensiz” (EŞR: 57)

‘Aşk Hikâyesi’:

“Âh o akşam o tirenden gülüşün!” (KGK: 86)

‘Bergama Heykeltraşları’:

“Gördük ki yer yüzünde ilâhlar gezinmiyor.” (KGK: 94)

‘Deniz Türküsü’:

“O saatler ki geçer başbaşa yıldızlarla.” (KGK: 56)

Ayrıca, Yahya Kemal, rubâi nazım şekliyle yazdığı şiirlerinde ve diğer Arapça ve Farsça söz varlığının yoğun olduğu eski dilli şiirlerinde imlâ ve noktalama işaretlerine yer vermemiştir. Bilindiği gibi Divan ve halk şiiri geleneğinde imlâ ve noktalama işaretleri kullanılmamaktaydı. Yahya Kemal de Türk tarihinin eski devirlerini, duygu ve hayal dünyasını, savaşları vb. o devrin içinden bir bakışla nazmettiği şiirlerinde devrin dili kadar imlâsına da bağlı kalır. Dolayısıyla bu yaklaşım, modern Türk şiirinde noktalama işaretlerinin belli bir amaçla -örneğin şiirin okunma biçimini kurala bağlamamak ve okurun yorum sahasını genişletmek vb.- kullanılmaması biçimindeki bir ‘yazım sapması’ değildir. Buna benzer biçimde Yahya Kemal’in şiirlerinde belli bir tavırla özel isimlerin baş harflerinin küçük yazılması, cins isimlerin ilk harflerinin büyük yazılarak o kelimeye dikkat çekilmesi, kelimelerin vurgulanmak için tamamen büyük harflerle yazılması, dizginin farklı büyüklükte harflerle yapılarak dikkatin belli sözcük ve ifâdelere yönlendirilmesi, uydurma dil kullanılması, ünlü ve ünsüzlerin değiştirilerek, kelimelerin belli sosyal alt ve üst grupların dilinden söyleniyormuş izlenimi yaratılması vb. dil sapmaları da yoktur.

Yahya Kemal’in şiirlerinde bazı kelimelerin bir fazla ünlü ya da bir eksik ünlü ile yazılması biçiminde uygulamalar ise görülür; bu kelimeleri doğal söyleyiş biçiminden uzaklaştırmaksızın vezne uydurmak için yapılan bir uygulamadır.

Örneğin, ‘Bir Tepeden’ şiirinde:

“Rü’yâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin
Çok benzediğin memleketin her tepesinde.
Baktım: Konuşurken daha bir kerre güzeldin,
İstanbul’u duydum daha bir kerre sesinde.”

Aruz vezninin: “mef’ûlü mefâ’îlü mefâ’îlü fa’ûlün” kalıbıyla yazılan şiirde ‘kere’ iki açık hece oluşturarak vezne uymazken ‘kerre’ bir kapalı bir açık hece oluşturarak vezne uyar.

Bunun gibi Şeyhülislâm Yahya (Zekeriyyâzâde Yahya Efendi, öl. 1644)’nın “gönül” redifli gazelinin matla beytini iktibâs yoluyla yazdığı ‘Şâd Olmayan Gönül’ adlı şiirinde:

“Sad hayf o sayd olunmayan âhûya dûş olup
Bir kerre neşve-yâb-ı murâd olmadın gönül”

Beytinde, aynı kelimeyi aynı nedenle aynı biçimde yazar. Aruz veznin kalıbı: “mef’ûlü fâilâtü mefâ’îlü fâ’ilün” biçimindedir.

Yahya Kemal’in ünlü eksilterek yazdığı kelimeler de vardır. Örneğin ‘Itrî’ adlı şiirinde:

“O eserler bugün define midir?
Ebediyyette bir hazîne midir?
Bir bilen var mı? Nerdeler şimdi?” (KGK: 10)

Mısralarında vezni sağlamak için, ‘nerede’ kelimesini, okunuşuna uygun biçimde ‘nerde’ biçiminde yazmıştır. Şiir aruz vezninin “fe’ilâtün mefâ’ilün fe’ilün” kalıbıyla yazılmıştır. (Şiirin ilgili mısrasında ilk ‘fe’ilâtün’, ‘fâ’ilâtün’ olarak sesletilmelidir.)

‘Deniz’ şiirinde ise aynı amaçla ‘burada’ kelimesi ‘burda’ biçiminde yazılmıştır:

“Ummâna çıkar burda bugün beklediğin yol,
At kalbini girdâba, açıl engine, rûh ol!” (KGK: 80)

Kelime bu yazımıyla aruz vezninin “mef’ûlü mefâ’îlü mefâ’îlü fa’ûlün” kalıbıyla yazılan şiirde mısradaki yerini sağlar.

1.4. Konuşma Dili Bağlamında Eski Dilli Şiirlerine Bakış

Yahya Kemal dil, imlâ, söyleyiş özellikleri ve hayâl dünyası bakımından Divan şiiri geleneğine yaslanan, ölümünden sonra *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta derlenen eski tarzlı, Arapça ve Farsça söz varlıklarının yoğun olduğu eski dilli şiirler kaleme almıştır. Bu şiirlerinde Türk tarihindeki bazı önemli savaş ve fetihleri; Osmanlı Padişahı III. Ahmed döneminde, 1718-1730 yılları arasında yaşanan ve daha sonra Yahya Kemal’in adlandırması ve Ahmet Refik (Altınay)’in dillendirmesiyle ‘Lâle Devri’ olarak anılan, İstanbul’un lâle bahçeleriyle ünlendiği zevk ve eğlence evresinin atmosferini, ayrıca Divan şiirine özgü biçim, tür ve söyleyiş özelliklerini kullanarak çok çeşitli konuları işlemiştir. Rubâî biçimindeki, çoğunda eski dil özelliklerinin görüldüğü şiirleri ise rint neşvesinin hâkim olduğu, Banarlı’nın ifâdesiyle “yorulan ruhunu dinlendiren bir çalışma” olarak gördüğü “tefekkür şiirleri” (EŞR: I; II/Önsöz)’dir.

Beyatlı’nın şiirlerini konuşulan, halkın duygu ve düşünce dünyasında yankı bulabilecek; diğer deyişle anlaşılan ve duyumsanan İstanbul Türkçesi ile yazdığını dile getirmiştik; şu durumda modern Türk şiirinin kurucu şairlerinden olan Yahya Kemal’in eski dilli şiirler yazması, güncel dilden ayrılması çelişkili bulunabilir; ancak bu yanlış bir sanı olacaktır. Zira bu şiirler Divan şiirinin kendine özgü yapısını, hayâl dünyasını; konu edindiği devrin İstanbul Türkçesi ile mutedil bir tarzda verir; bu nedenle ‘eski dilli’dirler; söz varlığı bakımından ağır ve ağdalı, hayâl dünyası bakımından kapalı değildirler.

Yahya Kemal'in eski tarzda kaleme aldığı şiirlerinde dil bakımından tuttuğu yolu aydınlatan şu görüşlerini aktarmak gerekir. Yahya Kemal, şiir dilinin "teşbih ve istiareden ibaret olmadığını", bunların dili ağırlaştıran katışık -şairin ifadesiyle "impur"- duru olmayan unsurlar olduğunu; şiir yazmanın teşbih yapmak olmadığını, şiirin mânâ değil özel bir âhenk içeren "lafız" sanatı olduğunu; şairliğin ise mânâyı lafza tahvil etmek sanatı" olduğunu söyler. Şiir, kelimelerin istifiyle değil âhenkli terkibiyle doğar ve mânâ (Yahya Kemal, mânâ kelimesini yalnızca bugün kullanılan daralmış çerçevesiyle 'anlam' olarak kullanmaz; mânâ, şiirde verilmek istenen duygu, düşünce; uyandırılmak istenen his, yansıtılmak istenen heyecan biçiminde geniş bir yelpazede anlaşılmalıdır. Şairin iç dünyasında uyanan duyuş önce şiirde verilmek istenen mânâya dönüşecek; şair bu mânâyı şiir formuna dökecek, dilsel bir varlık hâline getirecektir.) ile örtüşerek onun en doğal biçimde ifade edilmesini sağlar. Bu görüş şüphesiz Yahya Kemal'in şiirinde benzetmeliklere ve metafora yer vermemesi anlamına gelmemektedir; şair edebî sanatlara şiirlerinde mutedil bir tarzda yer verir; ancak şiirlerinde mânâ, bu sanatlardan doğan kapalılığın içinde kaybolmaz. Nitekim Yahya Kemal için genel olarak şiir sanatında "îtidal (sobriété) mükemmeliyetin, 'perfection'ın ön şartı" (Ayda, 1962: 22)'dır. Şair eski tarz şiirlerini de bu bakış açısı ile ele alır; bu şiirler -hatta yeni tarz şiirlerinden bazılarına nispetle çok daha- açıktır; zira yer verdiği edebî sanatlar Divan şiiri geleneği dairesinde bilinen, kullanılagelen sanatlardır; yer verdiği teşbih ve istiareler divan şiirine mahsus mazmunlar sistemi içerisinde anlaşılır ve açıktırlar; bu mazmunlar sistemi içinde bulunmayanlar da yine böyledir. Eski tarzdaki şiirlerinde kullandığı Türkçe için ise: "Eski devirlerimizi o devrin lisanıyle ifâde etmeğe çalıştım." (Ayda, 1962: 24) Der.

Bu bağlam içinde, şairin:

"Mümkün müdür hayâtımız ey mey sen olmasan
içtikçe gül-be-gül açılan gülşen olmasan" (Hisar Gazeli, EŞR: 29)

Ya da:

“Aheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın
Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın

Âgûş-ı nev-bahârda hâbîdedir cihan
Sürsün sabâh-ı haşre kadar hâb uyanmasın” (Çubuklu Gazeli, EŞR:33)

Ve:

“Biz şi’ri böyle söyledik ağyâr söylesün
Hem dost söylesün bunu hem yâr söylesün

Renk aldı özge âteşimizden şarâb ü gül
Peymâne söylesün bunu gülzâr söylesün” (Çamlıca Gazeli, EŞR: 35)

Gibi şairin kelime seçimi ve terkibi, ahenk yapısı, ifade biçimi bakımından ‘beyaz lisan’ ile kaleme aldığı beyitleri ile ‘Sultânü’ş-şuarâ’ olarak anılan, “Divan şiirine İstanbul Türkçesi’ni yerleştirmek gibi bir rolü olan” (Çavuşoğlu, 1991: 539) Bâkî (öl. 1600)’ye ait:

“Gül gibi olmak dilersen şâd ü hurrem iy gönül
Lâle-veş elden düşürme câmı bir dem iy gönül”

(Ey gönül! Gül gibi sevinçli ve şen olmak dilersen, lâle gibi kadehi bir dem elden düşürme.) (Timurtaş, 1987: 116)

Ya da:

“Visâlün bezmine tek mahrem eyle cân-ı mahrûmı
İçerlerse harâmî gözlerün kanum helâl olsun” (Timurtaş, 1987: 128)

Gibi beyitler söyleyiş özelliği, Türkçe'nin kullanılışı bakımından yan yana dururlar.

İstanbul Türkçesinin canlılığıyla birbirine bağlanan bu beyitlere, III. Ahmed döneminde (1703-1730) eser veren, Lâle Devri (1718-1730) şairi olarak bilinen Nedim (öl. 1730)'in:

"Gül mevsiminde tevbe-i meyden benim gibi
Zannım budur ki sen de peşîmansın ey gönül" (Macit, 2004: 117)

"O şûhun sunduğu peymâneyi redd etmezüz elbet
Anunla böylece ahd etmişiz peymânımız vardır." (Macit, 2004: 113)

Gibi beyitlerini de katmak gerekir.

Beyatlı, eski dilli şiirlerini kaleme alırken, örneğin, Klasik Türk şiirinin 18. yy'da eser vermiş son büyük şairlerinden olan Şeyh Gâlib (1757-1799)'in bazı şiirlerinde olduğu gibi "anlamda bigâneliği" esas almamış; "bildik sözcüklere yeni anlamlar yüklenerek kapalı anlamlar yaratmayı" (Ercan, 2013: 1416) hedeflememiştir.

Beyatlı'nın eski dili şiirlerinde kullanılan dil Şeyh Gâlib'in:

"Tarîk-i şîve-i 'irfân ü resm ü râh-ı matlabda
Girîbân-ı tahammül perde-i rûy-ı tevekküldür" (Ercan, 2013: 1424 akt. Okçu, 2011: 120-3)

Ya da:

"Nigâh-ı hayreti girdâb-ı nûra gark etdi

Dirîğ o âyine-i âftâb-ı âlem-i âb" (Ercan, 2013: 1419 akt. Okçu, 2011: 15-10.)

Gibi beyitlerindeki dilden uzaktır. Yahya Kemal şüphesiz eski dilli şiirlerinde bu tarz bir söyleyiş ve dil özelliğini de güdebilirdi. Onun yerine yine Şeyh Gâlib'in:

"Bir şu'lesi var ki şem'-i cânın
Fânûsuna sığmaz âsmânın" (ED: 35)

Gibi beyitlerini benimser.

Beyatlı eski dilli şiirleri oluştururken, bilinmedik sözcükleri kullanan şairlerin, örneğin, Sâfî'nin:

Künâmından gazanferdür çıkar bu ejder-i âhum

Hemân bir gajgajup bir mâr-ı pîçân oldı gitdükçe (Ercan, 2013: 1423 akt. Okçu, 2011: 240-17)

Biçimindeki şiirinden de uzaktır.

Yahya Kemal'in eski dilli şiirlerinde konuşma dilinin, konuşulan İstanbul Türkçesi'nin canlılığını, duru söyleyişi, 'beyaz lisan'ın hususiyetlerini takip edebilmek için bu tarz karşılaştırmalı okumalar yapmak gerekir. Bu anlamda: "[*Kendi Gök Kubbemiz* adlı] kitapta şairin "beyaz lisan" anlayışı çerçevesinde sade dille kaleme aldığı toplam 81 şiiri bulunmaktadır. *Kendi Gök Kubbemiz*'deki şiirlerle *Eski Şiirin Rüzgârıyle* veya *Rubailer* arasındaki en belirgin fark, ilkindekilerin "beyaz lisan"la, sonrakilerin ise daha kapalı bir dille, Osmanlı Türkçesiyle yazılmış olmasıdır." (Asiltürk, 2008: 5) Biçimindeki ve buna benzer metin incelemesi sonuçları doğru değildir. Çalışmamızda, Yahya Kemal'in edebiyat görüşlerini ele aldığımız ana başlığı altında da incelediğimiz gibi, Yahya Kemal, 'beyaz lisan' adını verdiği duru, edebî sanatların mutedil tarzda yer aldığı, kelime varlığı ve söyleyiş özellikleriyle ait olduğu dilin zarif ve zengin söyleyişini yansıtan, âhenk ve ritim özellikleri bakımından iyi organize edilmiş, kelimelerin belli bir terkiple mısradaki yerlerini buldukları şiir dilini Fransız şiirinden Klasik Fransız şiirine oradan da antik Yunan'a Homeros'un mısralarına uzanarak keşfetmiş; bizim

edebiyatımız için bu dili Divan şiirinden verdiği beyitlerle, anlam ve söyleyişçe güçlü berceste mısralarla örneklemiştir. Beyatlı, şiir anlayışını yalnız yeni dilli şiirlerinde değil eski dilli, Divan şiiri geleneğine yaslanan şiirlerinde de bu bakış üzerine kurar.

1.5. Cümle Yapısı ve Ulantı

Yahya Kemal bir mülâkatında, "Türk şiirinde yapılması lâzım gelen şeyler hakkında tavazzuh etmiş fikirlerim, yani muayyen gayelerim vardı" Der ve bunlardan birinin "sentetik şiir yapmak" olduğunu söyler. Ona göre: "Hakîki manzume muhtelif kısımları birbirini tamamlayan bir bütün"dür. Şair bu konuda: "Bizim şiirde beyitler vardı, hakikî manzume yoktu. Hakikî manzume muhtelif kısımları birbirini tamamlıyan bir bütündür, bir bestedir. Bütün Türk şiirinde, yani eski Divan şiirinde topu topu dört veya beş sentetik şiir vardır." (Ayda, 1962: 24) Demiştir. Yahya Kemal bu görüşünü şiir dilinde kullandığı, birkaç dizeye yayılan cümle yapıları ile gerçekleştirir; Divan şiirinde genellikle bir beyitte tamamlanan anlamı, ulantı (anjanbman) yoluyla şiirin bütününe yayar. Ayrıca bu yapılarda yer verdiği, ses, sözcük ve sözcük grubu yinelemeleri şiirin bazen tamamında bazen de büyük kesitlerinde ortak akustik bir örüntü oluşturur ve şiirin bütünselliğe hizmet eder.

Yahya Kemal şiirlerinde bu tarzda mısralara yayılan bir bütünlüğü kurarken "ortak kullanım", "eksiltili ifâde" gibi "dilde tasarruf yolları"ndan da yararlanmıştır. 'Ortak kullanım', "birkaç cümlenin bir yükleme bağlanması" ya da mısralar arasında kesişim noktası hâline gelen bir ifâde ya da kelimenin ortak kullanılması biçimindeki uygulamadır. Yahya Kemal, 'ortak kullanım'ın eski Türk şiirinde "sihr-i helâl" sanatı olarak anılan bu ikinci biçimini eski tarzda kaleme aldığı şiirlerinde geleneksel biçimiyle kullanmıştır. Biz bu kullanımı da iki dize arasında bağlantısallık kurduğu için şiirde bütünsel kavranışa ve ulantıya katkı sunan bir yöntem olarak örnekleyeceğiz. 'Eksiltili ifade' ise, "bir mısra ya da mısralara yayılan cümleden gereksiz sözleri ya da dilbilgisi

bakımından gerekli olan bazı söz varlıklarını çıkararak ses ya da anlam açısından şiirsel gücü artırmak" (Çetin, 2013a: 191-192) amacının sonucu olarak ortaya çıkar.

Yahya Kemal'in şiirlerinde cümle yapısı ve ulantı uygulamasına örnekler:

'Rubâî Neşvesi':

"Farkında değildik göğe ermiş serimiz
Şimdengerü gülzâr-ı sühandır yerimiz
Gitmiş haber-i neşvesi Hayyâm'a kadar
Haz vermiş ahibbâya rubâîlerimiz" (R: 38)

'Hayyâm'a kadar' ifâdesi, kendisinden sonra gelen dizenin başında da anlamlı olacak biçimde: 'Hayyâm'a kadar haz vermiş(tir) ahibbâya rubâîlerimiz.' olarak kullanılmıştır.

'Fuad Ömer'e':

"Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele" (R: 6)

'Şi'r-i kadîm' ifâdesi iki ayrı mısra/cümle yapısı arasında ulanır. Buna göre son cümle yapısı: 'Şi'r-i kadîm bir meş'aledir, devredilir elden ele.' Biçimindedir.

'Halûk Şehsuvaroğlu'na':

"Çık tayy-ı zamân et açılır her perde
Bir devr geçir istediğin her yerde
Ben hicret edip zamânımızdan yaşadım
İstanbul'u fethettiğimiz günlerde" (R: 5)

Biçimindeki rubâîde son iki mısraya yayılan cümle yapısı ‘yaşadım’ ortak yüklemiyle birbirine ulanmaktadır.

‘Şekip Tunç’a:

“İman bir şevk olan zamanlar geçti
Peygamberlerle kahramanlar geçti
Dağ silsilesinde bir geçit bulmak içün
Dağdan dağa seslenen çobanlar geçti” (R: 15)

Rubâî’de üçüncü mısra, dördüncü mısrada tamamlanan: ‘Dağ silsilesinde bir geçit bulmak içün Dağdan dağa seslenen çobanlar geçti.’ Cümlesinin zarf tümleci hâlindedir.

‘Fenerbahçe’:

“Bu mücevherde fakat
Vatanın en gerçek
En sevilmiş ve gezilmiş yeri var;
Üç taraftan denizin sardığı yer.” (KGK: 34)

Dört mısraya yayılmış bir cümle yapısı görülmektedir. Cümle: ‘Fakat bu mücevherde vatanının en gerçek, en sevilmiş ve gezilmiş yeri var(dır.) (Orası,) üç taraftan denizin sardığı yer(dir.)’ Biçimindedir.

‘Ok’ şiirinde cümle yapıları mısralara yayılmıştır; bunun yanı sıra kelime ve ek bakımından ‘eksiltili ifade’ler yoluyla karşılıklı konuşma özleştirilmiştir. Bu eksiltiler, şiir içinde köşeli parantez içinde gösterdiğimiz gibidir.

“En son Bektaş Ağa çöktü diz üstü.
Titrek elleriyle gererken yayı,
Her yandan bir merak sardı alayı,
Ok uçtu, hedefin kalbine düştü.

“Hünkâr dedi: “Koca! Pek yaman saldın!
Eğerçi bellisin benim katımda,
Bir sır olsa gerek bu ilk atımda, [Bu ilk atımda hedefi hemen vurmanda bir sır olsa gerektir.]
Bu sihirli oku nereden aldın?”
İhtiyar, elini bağrına soktu,
Dedi ki: “İstanbul muhâsarası
Başlarken aldığım gazâ yarası [nın]
İçinden çektiğim bu altın oktu!” (KGK: 42) [Dedi ki: İstanbul muhâsarası başlarken aldığım gazâ yarasının içinden çektiğim ok, bu altın oktu.]

‘Mihriyâr’ şiirinde:

“Hayrân olarak bakarsınız da
Hulyânızı fetheder bu hâli: [İstanbul’un bu hâli]
Beş yüz sene sonra karşınızda [karşınızda duran]
İstanbul fethinin hayâli.” (KGK: 40) [hayâlidir.]

‘İstanbul’un O Yerleri’ şiirinde:

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

İkinci mısra ortak kullanılmıştır: Cümle yapıları: ‘Başta Çamlıca (olmak üzere), cânanla çıktığım tepeler hâlâ muhayyilemde resim gibi parıldar’ ve ‘Hâlâ muhayyilemde resim gibi parıldar yârin dudaklarında bitip başlayan visâl.’ Biçimindedir.

‘1918’ şiirinden:

“Kalanlar ortada genç, ihtiyar, kadın, erkek
Harâb olup yaşıyor tâli’in azâbıyle;
Vatanda düşmanı seyretmek ıztırâbıyle.” (KGK: 44)

Üç mısraya yayılan eksiltili ifadelerin kullanıldığı ve ortak yüklem içeren cümle yapısı: 'İşgâlden sonra ortada kalan genç, ihtiyar, kadın ve erkeklerden oluşan bir grup, tâli'in azâbıyle ve vatanda düşmanı seyretmenin ızdırabıyla yaşıyor.' Biçimindedir.

Yahya Kemal'in şiirinde cümle yapısının mısralara yayılması ve eksiltili formlar şairin benimsediği bir yazım tavrıdır. Bu anlamda bu gibi örnekler çoğaltılabilir.

2. ÜSLÛP

Yahya Kemal farklı konu ve içerikteki şiirlerinde bazen şiirin bütününde bazen de bazı mısra ve beyitlerde lirik söyleyişi ön plana çıkarır. Lirik üslûbun farklı nedenlerden doğan coşkun duygu durumlarını yansıtması onun konu dağarını genişletmektedir. "Lirik şiir her şeyden önce şiirin konusuna göre aldığı bir ad değildir. Bu bir söyleme ve terennüm tarzı yani üslup türüdür. Bu üslupla birbirinden farklı pek çok konu yazılabilir. Eski Yunan'da Lyre (lir) adlı telli çalgı eşliğinde bestelenmiş şiirlere lirik denmekteyken; Rönesans'tan sonra yumuşak söylenişli, ahenkli, akıcı, ferdî konulu, kişisel duyguların fazlaca terennüm edildiği metinlere 'lirik' denmiştir. Tanzimat döneminde ise bu üslup özelliğindeki şiirler rebâbî şiir, garâmî şiir" olarak anılmıştır. (…) Lirik şiir genellikle aşk, kadın, içki, mutluluk, ölüm, hayat, tabiat hatıra gibi konulara bağlı duygusal coşkunluğu terennüm eder. Lirik şiirde şairin duygu dünyasının tabiat tarafından harekete geçirildiğini görürüz. Tabiat güzelliğiyle şairin iç dünyasında bunun karşılığı olan duygusal dalgalanmalar iç içe ve örtüşerek verilir. (…) Lirizm, gözle değil kulakla belirlenir ve bir dil musikisidir." (Çetin, 2009: 212) Yahya Kemal'in şiirlerindeki üslup özelliği dikkate alındığında, anlatımcı (narrative) üslupla kaleme aldığı, tasvirlerin ya da olay unsurunun odakta olduğu; gözleme dayalı izlenimlerin ön planda olduğu ve hikemî söyleyiş özelliğine sahip şiirlerinde lirik üslubun ön plana çıktığı kesitler bulunduğu görülür. Bu bakımdan şiirler üslup bakımından ele alınırken ilgili şiirin belirleyici

söyleyiş özelliği üzerinde durmak doğru olur; ancak bu onda eklektik tarzdaki üslûp özelliklerinin bulunmadığı anlamına gelmez.

2.1. Lirik Üslûp

Lirik üslûp yoluyla şiirde duygu, coşku ve heyecanların, dış dünyanın, tabiatın güzellikleriyle vecde gelen ruhun sesi duyulur; doğal ve sade dil kuvvetli bir müzikalite ile buluşmalıdır; lirik üslup şairin duygu ve heyecanlarından beslendiğinden; daha çok iç dünyanın, coşkulu öznel ruhî etkilenimler doğuran konuların işlenmesine daha uygun gözükmektedir. Bu bağlamda çoğunlukla bireysel konuların ve içeriğin işlendiği şiirler lirikse de örneğin savaş/kahramanlık konusunun işlendiği epik bir şiirde öznel coşkulu duyguların, sade bir dil, yüksek bir müzikalite ve coşkun bir söylemle verildiği kesitlerde lirik üslup özellikleri görülebilir. Dolayısıyla konusu kahramanlık; içeriği belli başlı tarihsel bir savaş ve kazanılan zafer olan epik bir şiir, 'olay' unsurunun ön planda olduğu kesitlerinde öykülemeci üslupla; bireysel, içli ve coşkulu ruh hâlinin nazmedildiği kesitlerinde de lirik üslupla yazılmış olabilir. Burada yine, şiirin dil özellikleri ve prozodik yapısının lirik üsluba uygunluğu göz önüne alınmalıdır.

Yahya Kemal lirik şiir için: "Lirik şiir her millette sazla beraber doğar, kendini ilk defa mızrab ve telle ifade eder, mûsikî ile ikizdir, (…) tekâmül ede ede sazını bırakır, yalnız nağme kesilir. (…) Lirik şiir en hâlis şâirlerin elinde gayet sadedir. (…) Kalbinde o ateşten bir kıvılcım olmayan kāri', *Fuzûlî Divânı*'nı eline alsa, zanneder ki Fuzûlî'nin o metholunan gazelleri bir düziye tekrâr eden aynı kelimelerden, aynı mazmunlardan ibârettir. Bu nevî şiir, şiirin yegâne nev'idir ki fikirde, mazmunda, sanatta yeniliğe asla muhtaç olmaz." (ED: 38) Der.

Lirik şiire Şeyh Gâlib'in sade, canlı bir dille yazdığı; kuvvetli, etkili ve akıcı bir ritim ve akustik yapı içeren:

Tedbîrini terk eyle takdir Hudâ'nındır
Sen yoksun o varlıklar hep vehm ü gümânındır
Birden bire bul aşkı bu neş'e bulanındır
Devran olalı devran erbâb-ı safânındır

Kıtasıyla başlayan bir müseddesini örnek gösteren Yahya Kemal, bu şiiri "şevkin lisan hâline gelmiş bir nümûnesi" olarak tanımlar. Şaire göre bu şiirdeki etkili söyleyişi ve lirizmi kavrayabilmek için ona, içerdiği fikir unsurunun değil; köklü ve kuvvetli duyguların penceresinden bakmak gerekir: Bu bağlamda şair: "Bu şiirin künhü dimağla, gözle görülmez, yalnız kalble anlaşılır. Bu manzûme yalnız bir veciddir. Bize bugün hâyîde mazmunlarıyle yeni ve tâze göründüğü gibi birkaç asır sonra okuyacak kalb sâhibi Türklere de yeni görünecek." (ED: 40) Demiştir.

Yahya Kemal'in "hâlis" bir şairin lirik şiirinin nasıl özümlenebileceğine dair bu sözleri; 'Çamlıca Gazeli' adlı şiirine yansır:

"Biz şi'ri böyle söyledik ağyâr söylesün
Hem dost söylesün bunu hem yâr söylesün

Renk aldı özge âteşimizden şarâb ü gül
Peymâne söylesün bunu gülzâr söylesün

Mızrâb-ı tab'ımız sözü kalb etti besteye
Hem beste söylesün bunu hem kâr söylesün

Esrâr-ı nazmı şerh edemez akl-ı dünyevî
Eflâke perr ü bâl açan efkâr söylesün

Bîgâneler bu sâhada mâzurdur Kemâl
Erbâb-ı zevk şi'rimi her bâr söylesün" (EŞR: 35)

Bu dolayımda Yahya Kemal lirik şiiri müzikalitenin yüksek olduğu; sade bir dille kaleme alınan diğer deyişle benzetme ve mübalâğalarla, kapalı hayâllerle abartılı ve süslü bir şaireneliğe bürünmeyen; kalbî hislerin, duygu ve ruh dünyasında uyanan kuvvetli duygu durumlarının, şevkin, coşkunun yansıdığı bir şiir olarak değerlendirmektedir. Beyatlı'nın doğrudan doğruya lirik üslûpla kaleme aldığı şiirlerde anlatımcı üslûpla işlenmeye daha uygun olan 'olay' unsuru değil; duygu durumları, kişinin içinde bulunduğu hâlin iç dünyasında uyandırdığı yoğun hisler odaktadır. *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta yer alan:

Hazan Gazeli'nden:

"Nevâ-yı neydir esen bâd câm-ı meydir gül
Çemende eşk ile sahbâ misâl-i cû dökülür

Makâm-ı pîr-i mugândan akarken âb-ı hayât
Cihanda tâli'e bîhûde âb-ı rû dökülür

Hazan da erse Kemâl el çeker mi cânândan
Lebinden ol mehe îmâ-yı arzû dökülür" (EŞR: 47)

Veda Gazeli'nden:

"Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler
Son meclisi câm üstüne câm olsun erenler

Şükrânla vedâ ettiğimiz câm-ı fenâya
Son pendimiz ahlâfa devâm olsun erenler" (EŞR: 41)

'Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel'den:

"Bezm-i Cemşîd'de devrân ki kadehlerle döner
Şevk şeb-tâ-be-seher raks-ı mükerrerle döner

Tutuşur meş'ale-i dille merâyâ-yı huzûz
Hüsn ü aşk ortada bin mâh bin ahterle döner" (EŞR: 42)

'Derin Beste':

"Bin türlü râz-ı aşk ile pürdür derûn-ı sâz
Mızrâb değmesün hele her târ söylenür" (EŞR: 45)

'İsmail Dede'nin Kâinatı'ndan:
"Mesnevi şevkini eflâke çıkarmış nâyız
Haşre dek hem-nefes-i Hazret-i Mevlânâ'yız

Sine sûrâh-be-sûrâh kanar vecdinden
Teşne-i zevk-i ezel leb-be-leb-i sahbâyız" (EŞR: 49)

Biçimindeki hayat, aşk, işret meclisi, musiki ve iç dünyanın taşkın tezahürlerini yansıtan şiir kesiti örnekleri, lirik söyleyişin kuvvetli örnekleri arasındadır. Ayrıca lirik üslûp özelliğinde olan şiirlerine bazı örnekler:

Eski Şiirin Rüzgârıyle adlı kitapta derlenenler arasında: Söz Meydanı (EŞR: 20), Gazel (EŞR: 21), Ne Bildik Ne Bilmedik (EŞR: 25), 16 Mart 1920 (EŞR: 26), Tazmîn (EŞR: 32), Çubuklu Gazeli (EŞR: 33), Göztepe Gazeli (EŞR: 34), Çamlıca Gazeli (EŞR: 35), İnşirah Gazeli (EŞR: 36), Erzurum Gazeli (EŞR: 46), Hazan Gazeli (EŞR: 47), Veda Gazeli (EŞR: 41), Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel (EŞR: 42), Derin Beste (EŞR: 45), İsmâil Dede'nin Kâinatı (EŞR: 49); musammatlar bölümünde yer alan Sene 1140 (EŞR: 55), Nedim'in 'meşrebimcedir' redifli gazelini tahmis ettiği 'Seyfi'ye Refakat' (EŞR: 56), Neşâtî'nin Gazelini Tahmîs (EŞR: 57), Râmî Mehmed Paşa'nın Gazel Matlaını Taştîr (EŞR: 59), Bâkî'nin Gazelini Taştîr (EŞR: 60), Şarkılar bölümünde yer alan (Şarkı: 65), (Şarkı: 66), Mihrâbâd (EŞR: 67), Şarkı (EŞR: 68) lirik üslup özelliğinin duru örnekleri arasında gösterilebilir.

Bununla birlikte şair, lirik üsluplu bazı şiirlerinde sinematografik kareler hâlinde kısa olay kesitlerine yer vermiştir. Bu içerik şiirlerin baskın özelliğinin lirik söyleyiş oluşunu değiştirmez. Örneğin, 'Mâhurdan Gazel' (EŞR: 28)'de sevgilinin konağından çıkıp kayığa binişi ve halkın onun zarafetini alkışlaması biçimindeki kısa olay kesiti, şiirde şairin sevgiliyi görüşünden doğan coşkun duygu durumunun önüne geçmemektedir; bu dolayımda olay kesiti duygu durumunun zemini hâlindedir.

Yahya Kemal'in lirik üslûpta kaleme aldığı şiirlerine *Kendi Gök Kubbemiz* adlı şiir kitabından örnekler: Bir Tepeden (KGK: 11), Bir Başka Tepe'den (KGK: 12), Mevsimler (KGK: 24), Kar Musikileri (KGK: 25), Gece (KGK:30), Akşam Musikisi (KGK: 31), Eylül Sonu (KGK: 33), Mihriyâr (KGK: 40), İstanbul'un O Yerleri (KGK: 41), Sonbahar (KGK: 49), Düşünce (KGK: 50), Sessiz Gemi (KGK: 51), Rindlerin Hayatı (KGK: 52), Rindlerin Akşamı (KGK: 53), Rindlerin Ölümü (KGK: 54), Deniz Türküsü (KGK: 56), Uçuş (KGK: 57), Geçiş (KGK: 60), Duyuş ve Düşünüş (KGK: 62), Bir Dosta Mısralar (KGK: 64), Bir Yıldız Aktı (KGK: 65), Hüzün ve Hatıra (KGK: 67), Gece Bestesi (KGK: 68), Vuslat (KGK: 75), Telâki (KGK:77), Hatırlatan (KGK: 84), Eski Mektup (KGK: 85), Aşk Hikâyesi (KGK: 86), Güftesiz Beste (KGK: 88), Özleyen (KGK: 91), Ric'at (KGK: 92), Çin Kâsesi (KGK: 93), Endülüs'te Raks (KGK: 95) Erenköyü'nde Bahar (KGK: 81) örneklenebilir.

Bu şiirlerden:

"Rü'yâ gibi bir akşamı seyretmeğe geldin
Çok benzediğin memleketin her tepesinde.
Baktım: Konuşurken daha bir kerre güzeldin,
İstanbul'u duydum daha bir kerre sesinde."

Dörtlüğü ile başlayan 'Bir Tepeden' şiirinde İstanbul sevgiliyle özdeşleşmekte; sevgili şehrin ve onun Türk tarihindeki görkeminin yansıtıcı çehresi hâline gelmektedir.

“Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul!
Görmedim gezmediğim, sevmediğim hiç bir yer.
Ömrüm oldukça, gönül tahtıma keyfince kurul!
Sâde bir semtini sevmek bile bir ömre değer.”

Mısralarıyla başlayan ‘Bir Başka Tepe’den adlı şiirde ise sevgili İstanbul’dur; onun güzelliği yaşattığı coşkun duygulanımlarla iç içe verilir. Lirik şiirde tabiat güzelliğinin şairin duygularını canlandıran ve yansıtan bir enstrüman oluşu; tabiat güzelliğinin şairin duyumsadığı aşk ile birlikte dokunuşu; Yahya Kemal’in bu gibi şiirlerinde pastoral boyuttan sıyrılmış; şehre ve onun Türk tarihindeki yerine, fethine ve Türk milletini yansıtır tarzdaki yapılanışına yönelmiştir. ‘Erenköy’ünde Bahar’ ve ‘Geçmiş Yaz’ adlı şiirlerde de şehir sevgilinin iz düşümü hâline gelmekte, dış dünya aşk duygusunu ilham eden, coşku ve heyecanları harekete geçiren bir sahne hâlinde kavranmaktadır; şiirdeki müzikalite ve dil kullanımı ile bireysel duygu durumlarının verilişi bu empresyonist bakışı lirik bir söylemle buluşturmuştur.

Lirik söylemi duru bir biçimde yansıtan diğer bazı örnekler:

“Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.
Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.” (Rindlerin Ölümü)

“Bir uykuyu cânânla berâber uyuyanlar,
Ömrün bütün ikbâlini vuslatta duyanlar,
Bir hazzı tükenmez gece sanmakla zamânı,
Görmezler ufuklarda şafak söktüğü ânı.” (Vuslat)

“Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.” (Kar Musikileri)

“Adalardan gelen bu mektupta,
Oradan, bir sihirli râyiha var;
İşveler sezdiren bir üslûpta,
Bir güzel şarkı söylüyor rüzgâr,
Adalardan gelen bu mektupta.” (Eski Mektup)

“Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.” (Sessiz Gemi)

2.2. Gözleme Dayalı İzlenimci Üslûp

Yahya Kemal’in şiirlerindeki bir diğer belirgin üslûp özelliği gözleme dayalı izlenimci üslûptur. Yahya Kemal bu şiirlerinde genellikle, -Ziyaret adlı şiirinde dillendirdiği gibi- “gezip sezer”; içinde bulunduğu ortamı ya da karşısındaki panoramayı gözlemler ve izlenimlerini tasvir ve tahliller eşliğinde verir. Hayal Şehir (KGK: 17), Ziyaret (KGK: 18), Atik-Valde’den İnen Sokakta (KGK: 19), Süleymaniye’de Bayram Sabahı (KGK: 3), Üsküdar’ın Dost Işıkları (KGK: 20), Koca Mustâpaşa (KGK: 26), İstinye (KGK: 32), Fenerbahçe (KGK: 34), Maltepe (KGK: 35), Yol Düşüncesi (KGK: 47), Moda’da Mayıs (KGK: 59), Ses (KGK: 78) gibi şiirleri bu üslup özelliğinde yazdığı şiirlerindendir. Bazı örneklerle bu üslup özelliğini ele alalım:

Örneğin ‘Ziyaret adlı şiirinde:

“Yine birlikte, bu mevsimde, Atik-Valde’deyiz;
Yine birlikte, bu mevsimde, gezip sezmedeyiz
Bu çınarlarla siyah servilerin gölgesini;
Bu şadırvanda suyun sanki ledünnî sesini.” (KGK: 18)

Biçimindeki mısralarda, mekânın gözlemden yola çıkılarak izlenimci tarzda, öznel çerçevede tasvir edildiği görülür. 'Atik-Valde'den İnen Sokakta' adlı şiirinde:

"İftardan önce gittim Atik-Valde semtine,
Kaç defa geçtiğim bu sokaklar, bugün yine,
Sessizdiler. Fakat Ramazan mâneviyyeti
Bir tatlı intizâra çevirmiş sükûneti;
Semtin oruçlu halkı, süzülmüş benizliler,
Sessizce çarşıdan dönüyorlar birer birer;
Bakkalda bekleşen fıkarâ kızcağızları
Az çok yakında sezdiriyor top ve iftarı.
(…)
Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı rûhuma bir gurbet akşamı." (KGK: 19)

Biçimindeki mısralarıyla şair, bir Ramazan akşamı gittiği Atik Valide semtine dışardan bir göz olarak bakar; mekân tasvirleri izlenimler eşliğinde verilir. Gözleme dayalı tasvir ve tahliller sosyolojik ve kültürel anlamda 'onlar' ve 'ben' ikiliğini vurgularken; psikolojik platformdaki birliktelik ve 'biz' olma isteği tahlilî bir bakışla ortaya konur.

Yahya Kemal 'Atik Valde'den İnen Sokakta' adlı şiirindeki izlenimci tavrı şu sözleriyle dile getirir: "Ben 1934'te Moda'da oturuyordum. Hemen her gün Üsküdar'a gidip orayı keşfe çalışıyordum. Atik Valde'den Karacaahmet'e bir sokak iner. 1934'te bir Ramazan günü o dar sokakta durdum. Halkı, kerpiç evleri, bakkal dükkanını seyrettim. O empresyonu (intiba, tesir) aldım. Taksiye binip modaya avdet ettim." Bundan sonra Yahya Kemal, "aldığını belirttiği izlenimi yavaş yavaş işleyerek 'Atik-Valde'den İnen Sokakta' isimli şiirini yazdığını" belirtmiştir. (Kahraman, 2013: 448 akt. Uysal, 1959: 28)

Gözleme dayalı izlenimci üslûbun şaire kazandırdığı konum Kocamustâpaşa şiirinde de görülür. Yahya Kemal, gezmek ve intibâ edinmek üzere gittiği bu semtin halkını, yaşantısını, mahallenin mimarî özelliklerini gözlemler.

"Koca Mustâpaşa! Ücrâ ve fakîr İstanbul!
Tâ fetihden beri mü'min, mütevekkil, yoksul,
Hüznü bir zevk edinenler yaşıyorlar burada.
Kaldım onlarla bütün gün bu güzel rü'yâda." (KGK: 26, 27).

Mısralarıyla başlayan şiirde mekân tasvirleri; bu tasvirlerin şair üzerindeki izlenimleri ve bu doğrultudaki tahliller iç içe verilir; tasvirler izlenimler ışığında öznel imajlara dönüşür. Bununla birlikte şiirin ilk mısralarından itibaren tasvirlerin kültürel, sosyolojik ve psikolojik boyutlarıyla irdelenişi; Türk milletinin kimliğini ören öğelerin, semtin ortamı üzerinden yansıtılması, çizilen manzaranın 'ev' ve 'ana' figürü ile eşleştirilmesi; bu manzaradan kopmanın "köksüzlük" ve "öksüzlük" olarak sunuluşu; izlenimci üslubu bilgece çıkarımlar yoluyla hikemî üslûp ile de buluşturmaktadır.

Daha önce çalışmamızda farklı nedenlerle ele alıp işlediğimiz 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' (KGK:3-6) adlı şiirde de gözleme dayalı izlenimci üslûp, lirik üslûp özelliğiyle birlikte şiiri belirlemektedir. Şiirde yer alan hitap, ünlem ve soru cümleleri onun anlatımcı üslûpla yazıldığı sonucunu doğurmamalıdır; bu dilbilgisel yapılar şiire konuşma dilinin canlılığını kazandırır; lirik söylemi kuvvetlendirir ve dış dünyaya ilişkin izlenimlerin coşkulu tarzda şiir düzlemine aktarılmasını kolaylaştırır.

2.3. Anlatımcı Üslûp

Anlatımcı üslûp, Yahya Kemal'in şiirlerini kaleme aldığı bir diğer üslup türüdür. Asiltürk'ün Cuddon, Meyer ve Rubin'den yaptığı alıntılarda bu üslûp özelliğinde kaleme

alınan şiirlerde olayın ön planda olduğu; buna bağlı olarak olay unsurunu önceleyen kahramanlık şiirlerinin bu üslûp altında ele alındığı görülmektedir. Buna göre: "[Cudon'a göre: 'Anlatımcı (narrative) şiir, bir öykü anlatan şiirdir. Bu tür şiir, çok sayıda edebiyatta yaygın olarak bulunmaktadır. Bunun üç ana türü epik, ölçülü romans ve balladlardır. Ancak, bu sınıflandırmaya uygun olmayan ve kolayca sınıflandırılamayacak çok sayıda öyküleyici şiir de vardır. [Meyer'e göre:] 'Anlatımcı şiir, öykü anlatan şiirdir. Uzun da kısa da olsa, narrative şiir basit veya karmaşık bir olayı nakleder.' Cuddon gibi Meyer de narrative şiirin çoğunlukla epiklerde, balladlarda ve pastoral şiirin bir alt türü olan idillerde kullanıldığını belirtir. Rubin [ise], anlatımcı şiirin sözlü gelenekteki yerine odaklanarak bu tarz söyleyişin geleneksel sözlü anlayışın esas kaynağı olduğunu belirtir." (Asiltürk, 2008: 1 akt. Cuddon, 1992: 566; Meyer, 2005: 21-34; Rubin, 1995).

Yahya Kemal'in farklı konu ve içerikte yazdığı şiirlerinde anlatımcı üslubu kullanıldığı görülmektedir. Bunlar arasında -çalışmamızda daha önce Yahya Kemal'in Türk tarihindeki fetihleri, savaş ve kahramanlıkları işlediği şiirlerini ele aldığımız başlığında değindiğimiz ve belli yönleriyle incelediğimiz- 'epik şiir', 'hamasî şiir', 'destanî şiir' isimleriyle de anılan kahramanlık, savaş konulu, destansı; kimi zaman fizik ötesi unsurlarla inançsal ve efsanevî yönler kazanan epik üsluplu şiirleri olduğu gibi; epik şiir ile bağlantısı olmayan, olay unsurunun ön planda olduğu şiirleri de bulunmaktadır. Yahya Kemal'in anlatımcı üslup ile kaleme aldığı şiirlerinde konuşma diline özgü canlı ve akıcı aktarma biçiminin hâkim olduğu görülür.

2.3.1. Epik

Anlatımcı üslubun bir alt dalı olarak değerlendirilebilecek epik, temel özellikleriyle: "Bireysel ya da sosyal ve millî kahramanlık olaylarını, savaşlarda kazanılan zaferleri, olağanüstü başarıları, yiğitçe mücadele[leri], tarihin büyük olaylarını, önemli dönüm noktalarını millî heyecanı coşturacak biçimde konu alan şiirler" (Çetin,

2013a: 78)'dir. "Savaşlardan ve kahramanlıklardan [bunların destansı ve övülesi yönlerini ön plana çıkararak] söz eden"; "mitlerle, efsanelerle, tarihî olaylarla, folklorik hikâyelerle" (Asiltürk, 2008: 4 akt. Cuddon, 1992: 284) ilişkilenen bu uzun şiirlerde "Anlatılanlar, anlatımın kendi zamanına kıyasla geçmişte olmuş görünürler. Anlatıcının belirgin niteliği ise, olmuş bir şeyi anımsayan bir insan konumunda bulunmasıdır. (Asiltürk, 2008: 4 akt. Pospelov, 1995: 259)

Yahya Kemal'in bu özellikleri içererek, anlatımcı üslup ile kaleme aldığı epik nitelikteki şiirleri: *Eski Şiirin Rüzgârıyle* adlı kitapta: 'Selimnâme' adlı terkib-i bendin bendlerini oluşturan şiirleri: Başlayış (EŞR: 4), Sefer (EŞR: 5) Çaldıran (EŞR: 6), Toplayış (EŞR: 7), Mercidâbık (EŞR: 8), Ridâniyye (EŞR: 9), Rıhlet (EŞR: 10), İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel (EŞR: 15), Alparslan'ın Ruhuna Gazel (EŞR:24), Tahmîs-i Gazel-i Hümâyun (EŞR: 58), '26 Ağustos 1922' (EŞR: 88). *Kendi Gök Kubbemiz* adlı kitapta: Akıncı (KGK: 13), Mohaç Türküsü (KGK: 14), İstanbul Fethini Gören Üsküdar (KGK: 16), O rüzgâr (KGK: 23), Ok (KGK: 42) biçiminde örneklenebilir. Ayrıca *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş* adlı kitapta yer alan 'Dr. Adnan'a' adlı İstanbul fethini konu alan rübâisi de epik üsluplu şiirleri arasındadır.

Epik nitelikli bu şiirler arasında, Türk tarihinde gerçekleşen fetihleri genel bir kahramanlık öyküsü olarak işleyen, belli başlı bir savaşı konu almayan, kahramanlık ruhunu vurgulayan 'Akıncı' ve 'O rüzgâr' adlı şiirler olduğu gibi; 'Mohaç Türküsü', 'Mercidâbık', 'Çaldıran' gibi Türk tarihinde yer alan belli başlı savaş ve kahramanlıkları ele alan şiirler de vardır. Özcan, şairin epik şiirlerinden bazılarını belli bir gelişim seyri dahilinde görür ve: "Akın ve akıncılık ile bu teşkilata hâkim olan ruh hâli, Yahya Kemal'in dikkatini çekerek Akıncı, Mohaç Türküsü ve O Rüzgâr'da şiir formunda dile getirilir. Akıncı (1919), Mohaç Türküsü (1939) ve O Rüzgâr'da (1956), Yahya Kemal aynı temayı yıllar içinde olgunlaştırarak işler." (Özcan, 2009: 151, 153) Der.

‘Alparslan’ın Ruhuna Gazel’ (EŞR: 24), ‘Gedik Ahmed Paşa’ya Gazel’ (EŞR: 37) gibi şiirlerinde ise Divan şiirinin konu bakımından lirik nazım biçimlerinden olan gazelin anlam çerçevesini genişleterek bu nazım biçimini savaşlara öncülük eden tarihî şahsiyetlere ve kazanılan askerî zaferlere övgü amacıyla kaleme alır; Malazgirt zaferi ve Otranto seferi olmak üzere Türk tarihinde önemli aşamalara atıfta bulunur.

26 Ağustos 1922 ‘adlı şiirinin üzerinde de durmak gerekir. İçerik bakımından, Türk İstiklâl Mücadelesi çerçevesindeki Büyük Taarruz’da Türk ordusunun galibiyeti için Allah’a yakarışı yansıtan bu şiir, millî mücâdeleyi olaylar ekseninde yansıtmasa da millî heyecanın coşkun bir tarzda nazmedildiği bir şiir olması bakımından epik özelliktedir.

2.3.2. Anlatımcı Üslûpla Kaleme alınmış Olay Unsurlu ve Tasvîrî Şiirler

Yahya Kemal’in anlatımcı üslup ile kaleme aldığı şiirleri arasında, epik şiirlerinden başka; olay unsurunun ön planda olduğu öykülemeci şiirleri ve tasvirlerin ön planda olduğu tasvirî şiirleri de vardır. Bununla birlikte belirtmek gerekir ki tasvirler lirik, izlenimci, anlatımcı ya da hikemî üslupla kaleme alınan şiirlerde de yer almakta; şairin öznel izlenimlerini yansıtmakta, şiire has fizik/metafizik sahneyi kurmakta ve ortam oluşturucu gücü ile şiirin içeriğini desteklemektedir.

Olay unsurunun ön planda olduğu, öykülemeci üsluplu şiirlerine örnekler:

Açık Deniz (KGK: 7), Eski Musiki (KGK: 22), Bedri’ye Mısralar (KGK: 36), Karnaval ve Dönüş (KGK: 37), İstanbul Ufuktaydı (KGK: 39), Kaybolan Şehir (KGK: 43), 1918 (KGK: 44), Ufuklar (KGK: 55), Gezinti (KGK: 58), O Taraf (KGK: 63), Gurbet (KGK: 66), Mehlika Sultan (KGK: 70), Deniz (KGK: 80), Viranbağ (KGK: 87), Nazar (KGK: 89), Eski Paris (KGK: 97), Büyü Şiir (KGK: 98), Sicilya Kızları (KGK: 99) Hayalî Söyleniş (KGK:101).

Bu şiirlerden ‘Karnaval ve Dönüş’:

“Nis karnavalda eğleniyor;
Her yandan haykırış ve gülüşler...
Bir haftadan beri
Rü’yâlarımda sallanıyor vals etekleri...
İçmek, gülüşmek eski zaman îtiyâdıdır.
Bu karnaval,
Geçmişde bağbozumlarının belki yâdıdır.
(…)
Bir kısmı maskeli,
Bir kısmı maskesiz,
İslâv güzelleri,
Cermen güzelleri,
Hepsinden ince Anglo - Sakson güzelleri.
Gül sinelerde, içki kadehlerde renk renk
(…)
Ben yolcuyum bugün
Nis karnavalda eğlenedursun
Ben yolcuyum bugün.
Yolun ufkunda Çamlıca
Hâlâ görünmüyor;
Hâlâ görünmüyor diyerekten sabırsızım.
Yıllarca sevdiğim Adalar, sevdiğim deniz
Artık görünseler...
Dönsem vatan semâsına artık bu ülkeden.
Görsem Erenköyü’ndeki leylâklı bahçede,
Cânânla bir zaman konuşup içtiğim yeri.” (KGK: 37)

Biçimindeki mısralarıyla konuşma dilinin akıcılığını gösteren, öykülemenin ve tasvirî anlatımın birlikte konumlandığı bir şiirdir.

‘Kaybolan Şehir’ adlı şiirinde ise ilk beyitlerde yer alan Üsküp’e ilişkin öznel tasvirler; şairin çocukluk öyküsü ile birleşir. Bu anlamda şiirde tasvirler ve öyküleme; anlatımcı üslubun bünyesinde birleşir:

“Üsküp ki Yıldırım Beyazıd Han diyârıdır,
Evlâd-ı fâtihâna onun yâdigârıdır.

Fîrûze kubbelerle bizim şehrimizdi o;
Yalnız bizimdi, çehre ve rûhiyle bizdi o.

Üsküp ki Şar Dağı’nda devâmıydı Bursa’nın.
Bir lâle bahçesiydi dökülmüş temiz kanın.

Üç şanlı harbin arşa asılmış silâhları
Parlardı yaşlı gözlere bayram sabahları.

Ben girmeden hayâtı şafaklandıran çağa,
Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa.

İsâ Bey’in fetihte açılmış mezarlığı
Hulyâma âhiret gibi nakşetti varlığı,

Vaktiyle öz vatanda bizimken, bugün niçin
Üsküp bizim değil? Bunu duydum, için için. (…)” (KGK: 43)

Diğer yandan ‘O Taraf’ adlı öte dünya tasavvuru içeren şiirinde tasvirler ön plandayken; ‘Gezinti’ adlı şiiri tasvirlerle birlikte öykülemeyi ‘Kaybolan Şehir’de olduğu gibi bir örüntü hâlinde içerir:

“Kandilli’den Çubuklu’ya çıktık gezintiye;
Yalnız kürek sadâsı gelen bir kayıktayız.
Bizler mi vakti hoşça geçirmekteyiz bugün?
Şüphem budur: Vakit mi geçirmektedir bizi?
Zihnim neden kapıldı bu sonsuz düşünceye?

Bir yanda boşluğunda hudûd olmıyan semâ;
Bir yanda dâimâ uzayıp bitmiyen zaman.
İnsan tezâd içinde fikirler mırıldanır.
Ba'zan çöküntüler, kırışıklardan ürkeriz,
Ba'zan da neş'esizce: "Vakit geçmiyor" deriz.
(…)" (KGK: 58).

2.4. Hikemî Üslûp

Yahya Kemal'in, içeriğini hikemî üslupla kaleme aldığı şiirleri de vardır. Bunların büyük çoğunluğu, Banarlı'nın ifadesiyle "yorulan ruhunu dinlendiren tefekkür şiirleri" (Rubâîler: I; II/Önsöz)'nden oluşan; Hayyam rubâîlerinden ilhamla, rint neşvesi ile kaleme aldığı rubâîleridir. Yahya Kemal bu rubâîlerinde, daima "özenerek benzemeye çalıştığı" (Demirci, 1993: 33), "eski dünyamız içinden" çıkmış bir rint gibi hayatı "irfânî bir neşve" (Gölpınarlı, 1931) ile ele alır. "Rint eski zamanın bilge kişisidir. Etrafına önem vermeksizin keyfince yaşayan, yarı filozof, yarı derviş, hoş görücü, medenî cesareti olan telâşsız ve kaygısız insan örneğidir." (Kabaklı, 1969: 185, akt. Demirci, 1993: 33) Rint hayatın boşluğunu derinden hisseden, fakat yine de sükûnetini bozmamaya çalışan, hiçlik duygusuna zevk ve neşe ile karşı koyan bir insandır. (Demirci, 1993: 33 akt. Kaplan, 1987: 267) Yahya Kemal'in rubâîleri arasında bulunan rindâne bir söyleyiş özelliği gösteren şiirleri:

"Sevdâya bilâ hudûd meydan verdik
Dünyâ gibi bir sâha-i cevlân verdik
Kâm almak içün sabâh-ı mahşerde bile
Rindân ile peymâneye peyman verdik" (Sâlim'e, R: 16)

"İksîri içenler ezelî sâgarden
Mestî-i melâmetle geçerler serden
Bir kerre enelhak diyenler erbâb-ı dile
Hallâk-ı avâlim görünür her yerden" (Fuad Bayramoğlu'na, R: 22)

“Âhir ne bu cuşiş ne bu eyyam kalır
Hâtırda ne canan ne serencâm kalır
Son faslımızın şâm-ı garibanında
Gül devrini hâtırlatacak cam kalır” (Hazan, R: 30)

“Her rind bu bezmin nedir encâmı bilir
Dünyâmızı nâgâh zalâm örtebilir
Bir bitmeyecek şevk verirken beste
Bir tel kopar âhenk ebediyyen kesilir” (Vehbi’ye, R: 31)

“Eyyâm geçer şâm da sürmez şeb olur
Aşk ehli hıredmend ise Cem-mezheb olur
Derk etmemek isterse günün geçtiğini
Hem câm ile hem yâr ile leb-ber-leb olur” (Rubâî, R: 32)

Biçiminde örneklenebilir.

Şairin hikemî üslupla kaleme aldığı rubâîlerine örnekler:

Rubâî (Ahbâbını ister iyi ister kötü seç) (R: 3), Fuad Ömer’e (Eslâf kapıldıkça güzelden) (R: 6), İhsan’ a (Cem mezhebi vaktinde şu dünyâ) (R: 10), Tegâfül (Bilmem nedir enfusî nedir âfakî) (R: 11), Cemal Yeşil ’ e (Hâtırlatır erbâb-ı dilin sineleri) (R: 13), Şekip Tunç’a (îman bir şevk olan zamanlar) (R: 15), Rubâî (Beyhûde merâretleri kalbinden sil) (R: 19), Fuad Bayramoğlu’na (İksiri içenler ezelî) (R: 22), Vahdet-i Vücud (Bir zümre odur Hâlık-ı mutlak dediler) (R: 27), Ses (Yâ Rab ne müsâvâtı ne hürriyyeti ver) (R: 28), Şevk (Seyreylediğin semâ’-ı Mevlânâ’dır) (R: 29), Ömür (Bir merhaleden güneşle deryâ görünür) (R: 34), Pascal’ın Fikrini Tazmîn (Bomboş sonu yok) (R: 37), Tercih (Dünyâda ne ikbâl ne servet dileriz) (R: 39) Lâedrî’den (Biz aşka tapanlarız Müselman) (R: 40).

Yahya Kemal'in rubâîleri ve diğer eserleri arasında rindâne yaklaşım içermeyen; ancak başka bakış açılarıyla vardığı bilgece çıkarımları özlü bir biçimde nazmettiği:

"Ahbâbını ister iyi ister kötü seç
İdbâra düşersen seçilirler er geç
Birçokları küsmüş gibi bîgâneleşir
Onlar sana küsmeden sen onlardan geç" (Rubâî, R: 3)

"Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar şi'r-i kadîm
Bir meş'aledir devredilir elden ele" (Fuad Ömer'e, R: 6)

"Îman bir şevk olan zamanlar geçti
Peygamberlerle kahramanlar geçti
Dağ silsilesinde bir geçit bulmak içün
Dağdan dağa seslenen çobanlar geçti" (Şekip Tunç'a, R: 15)

Biçiminde örneklenebilecek hikemî üsluplu rubâîleri de vardır.

Ayrıca, Düşünce (KGK: 50) adlı şiirinde:

"Ölmek değildir ömrümüzün en fecî işi
Müşkül budur ki ölmeden evvel ölür kişi."

Gibi yaşama dair bilgece çıkarımları ile;
'Mâverâda Söyleniş' (KGK: 69) adlı şiirinde:

"Zâhid hayâl eder bizi meyhâne zındığı,
Bilmez ki sen ve ben hepimizdir tapındığı."

Mısralarında olduğu gibi tasavvufî gönderimleri olan, varlığı irfânî bir bakışla ele alan mısralarıyla; 'Itrî' (KGK: 9) adlı şiirinde "öz mûsikîmizin pîri" diyerek andığı

Itrî'nin yalnızca bir mûsikîşinas olmayıp, besteleriyle vatan coğrafyasını ve milleti sosyolojik, kültürel ve psikolojik yönleriyle birliğe getiren bir timsal oluşunun tespiti ve bunun:

"Mûsikîsinde bir taraftan dîn,
Bir taraftan bütün hayât akmış;
Her taraftan, Boğaz, o şehrâyîn,
Mâvi Tunca'yla gür Fırat akmış.
Nice seslerle, gök ve yerlerimiz,
Hüznümüz, şevkimiz, zaferlerimiz,
Bize benzer o kâinât akmış."

Biçimindeki mısralarla sunuluşu ile şiirlerinde hikemî üslûbun örneklerini vermektedir.

2.5. Hicviye ve Lâtîfe Üslûbu

Bunların yanı sıra, Yahya Kemal'in *Bitmemiş Şiirler* adlı kitapta yer alan hicviye ve lâtîfe tarzında kaleme aldığı şiirleri de vardır. Bazı örnekler:

"Yıllarca saltanat nice âsâr-ı san'atı
Benzetti sofrasındaki hünkârbeğendiye
Orhan Velî kitâbe-i seng-i mezârını
En sonra tuhfe kıldı Süleymân Efendi'ye" (BŞ: 53)

"Bana kâfir demiş zarîfâne
Koca müftî o zât-ı âlîşan
Ana ben müslüman desem derler
Hem anın kavli hem seninki yalan" (BŞ: 53)

"Biz vedâ etmek üzreyiz kedere
Getir ahbaba bir Kavaklıdere" (BŞ: 55)

“Gel ey Aleksaniyan, nâmdâr oyuncu.

Bir fâciâ yapmış Âkil Koyuncu.” (BŞ: 59, ilgili dipnot: Âkil Koyuncu İfijeniya’yı hece vezni ile tercüme etmiştir.) (BŞ: 59).

SEKİZİNCİ BÖLÜM

PROZODİK YAPI

1. PROZODİK YAPIYA GENEL BAKIŞ

Modern edebiyat eleştirisinin bir parçası olarak prozodi, "metinde -özellikle şiirde- meydana gelen ritim ve ses efektlerinin incelenmesini ve bu yapıların incelenmesinde çeşitli tanımlayıcı, tarihsel ve teorik yaklaşımları" ele alır. Musiki, iletişim, edebiyat gibi farklı inceleme-araştırma sahalarında anlam çerçevesinde değişmeler olmakla birlikte prozodi "dilin, özellikle şiirin akustik ve ritmik özelliklerine katkıda bulunan tüm öğelerinin" incelenmesidir. Ritmik özellikler düzenli aralıklarla tekrarlanan, usulü açık şekilde belli, ölçülü, ritimli özelliklerdir ki bunlar -şiir özelinde söylenecek olursa-vezin ve kafiye unsurlarıdır. Akustik/yankı bilimsel özellikler ise -yine yazılı metinler üzerinden tanımlandığında- metinde sesin yayılımını ve yankılanma biçimini sağlayan, metnin içerisinde önceden tanımlanmış bir ritmik formüle dayanmadan dönüşebilen, ses ve kelime tekrarlarıyla sağlanan ses özellikleri, âhenk unsurları; bu âhenk unsurlarının oluşturduğu armonik yapıdır. Yunan ve Latin şiirinde prozodi şiirin "ritmik deseninin incelenmesi" iken; modern edebiyat eleştirisinde bu terim, şiirin "bütününden doğan sesi" [5] bu dolayımda da onu oluşturan ritmik ve akustik öğleleri ifâde etmektedir.

Bu noktada terimin edebiyat sahasında özellikle 'şiir' türü için kullanımının benimsendiğini de vurgulamak isteriz. Bu anlamda, *Britanica Ansiklopedisi* için otuz beş

[5] Ezra Pound (1885-1972) prozodiyi: "the articulation of the total sound of poem" olarak tanımlamaktadır: "Prosody was the study of metre and its uses in lyric, epic, and dramatic verse. In sophisticated modern criticism, however, the scope of prosodic study has been expanded until it now concerns itself with what the 20th-century poet Ezra Pound called "the articulation of the total sound of a poem." Gross, Harvey S.. "prosody". Encyclopedia Britannica, 14 Jul. 2017, https://www.britannica.com/art/prosody. Accessed 31 October 2021.

biyografi ve Fransız edebiyatı makalesi kaleme almış bulunan, 20.yy başlarında/ilk çeyreğinde verdiği eserlerle dil ve edebiyat sahasında önemli incelemelerde bulunmuş, bu dönemin en etkili edebiyat tarihçisi ve eleştirmenlerinden olan *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day* (3 Cilt, 1900-04)'in yazarı George Saintsbury (1845-1933)'nin iki incelemesi dikkat çekmektedir. Saintsbury, *A History of English Prosody from the Twelfth Centruy to the Present* (12. Yüzyıldan Günümüze İngiliz Prosodi Tarihi) (3 Cilt 1906-10) adlı eserinde İngiliz Şiirinin Prozodisini orijininden alarak 19.yy'a kadar inceler; düz yazı metinleri prozodinin inceleme sahasına dahil etmez. Yazar düz yazı metinlerin ses özellikleri için prozodi değil ritim başlığı altında inceleyerek *A History of English Prose Rhytm* (1912)'de ele alır. Bugün de prozodi teriminin yazılı dilsel ürünler bakımından -edebiyat sahasında- özellikle şiir için kullanımı yaygındır.

Bu açıklamalardan yola çıkarak prozodi, şiirde ritmik kalıplar, hece ölçüsü söz konusu olduğunda hece sayısı ve duraklar; aruz söz konusu olduğunda, açık ve kapalı hecelerde bu veznin taktîye intibâkını sağlayan ve -şairinin yetkinliğine göre- vurgunun taşındığı heceler vasıtasıyla anlamın pekiştirilmesine katkı sunan vasl, imale, med, zihaf, kasr, sekt-i melih gibi uygulamalar; şiirin bütününe yayılan aliterasyon ve asonans uygulamaları (ses yinelemeleri); ek, sözcük, sözcük grubu, mısra tekrarları; kafiye ve toplamda bunların doğru biçimde sesletiminden doğan ritmik ve akustik yapıyı; prozodik yapının incelenmesi ise bu yapının öğelerinin ortaya konulmasını ifade etmektedir.

Bu dolayımda Yahya Kemal'in şiirinin prozodik yapısı ritmik ve akustik boyutlarıyla incelenebilir. Ritmik boyutta vezin ve kafiye uygulamaları ve şairin bu konudaki uygulamalarını aydınlatan görüşleri; akustik boyutta ise şiirlerindeki ses, sözcük, sözcük grubu, mısra tekrarlarından doğan iç âhenk ele alınacaktır.

1.1. Ritim Öğeleri

1.1.1. Şiirde Prozodik Yapının Ritmik Organizasyonunda Bir Zemin Olarak Veznin/Aruz Vezninin Kullanımı:

Yahya Kemal, 5 Şubat ve 20 Mart 1922 tarihlerinde *Dergâh*'ta çıkan, daha sonra *Edebiyata Dair* adlı kitapta yer alan 'Vezinler' adlı iki yazısında o dönemde gündemde bulunan Türkçe şiirin hangi vezin ile yazılmasının uygun olduğu, şiirde âhengi sağlayacak veznin ne olması gerektiği yolundaki hece-aruz tartışmasından yola çıkarak şiirde vezin konusundaki görüşlerini dillendirir. Ona göre şiire, şiir zevkine ilişkin tartışılacak pek çok incelikli konu söz konusuyken bu bahiste ancak 'vezin' konusunun tartışılıyor olması, yıllar sonra Türk şairlerinin "şiire bîgâneliklerinin bir fârikası" olarak gözükecektir. Şaire göre hece veznini yetersiz görmek de aruz vezni ile yazılmış şiiri köhne bulmak da taassup eseridir.

Yahya Kemal, hece-aruz tartışmaları odağında hece veznini ağır bir dille ele alan Cenab Şehâbettin'in "parmak hesâbı bir çâre-i âhenk olamaz" deyişini eleştirir. Yahya Kemal'e göre "eskiler" bu vezin kaygılarından âzâdedir. Şair, "On sene evvele kadar Türk zevkinde böyle bir ihtilâf yoktu; aruz ve hece, iki kardeş nehir, Fırat ve Dicle gibi yan yana akıyorlar, sonra birbirine kavuşuyorlar, milletin hâfızası olan ummana karışıyorlardı." Der ve Nevâî'den Tevfik Fikret'e kadar her aruz şairinin heceden de şiirler söylediğini hatırlatır. Bu iki vezin doğdukları koşullar ve toplumlarda yüzyıllar içinde yoğrularak olgunlaşmış, ahenge kabiliyetleri tam vezinlerdir. Şair bu konuda: "Bizde havvâssın kullandığı aruzu Arap, halkın kullandığı heceli vezinleri Türk, hislerini teganni etmek amacıyla kim bilir kaç asır sînelerinde yoğura yoğura yarattılar. Bu iki veznin âhenge kabiliyeti biribirilerinden ne fazladır ne eksik; son şekillerinin asırlardan beri bir türlü değişemediği gösteriyor ki âhenge kabiliyetleri tamdır." Der ve ekler: "[Parmak hesabı] bir çare-i âhenk olmasaydı Türk dağlarda ve şehirde türkülerini,

tekkelerde cezbeli nefeslerini bu vezinle asırlarca söyler miydi? (…) Nâmık Kemal'in vatan şarkıları ancak okur- yazar takımın hâricine çıkamamışken, Tesalya harbinde hece vezninden bir harb türküsü: 'Eğil dağlar eğil üstünden aşam/Yeni tâlim çıkmış varam alışam' vatanın âfâkını tuttu. Türk niçin kendi vezinlerini bir türlü unutamıyor? 'Parmak hesâbıyle söze hattâ bir zerre-i mûsıkî ilâve olunamaz' hükmünü okuduktan sonra Yûnus Emre'den Rızâ Tevfik'e kadar söylenmiş türküler, koşmalar, nefesler gözüm önünden geçtiler. Bu şiirler, diyeceğim ki, hatta çok fazla musikiye raksandırlar." (ED: 111-117)

Beyatlı, aruz karşısında ağır dille eleştirilen hece veznini ve görmezden gelinen yeni tarzda hece ile verilmiş iyi şiir örneklerini bu ilk yazısında savunur; ancak bu durum kendi sanatında hece veznini tercih edeceği anlamına gelmeyecektir. O, konu olan tartışmayı hafif tabirle 'kaba hatlı' bir tartışma olarak görür. Şiir zevki hangi veznin kullanıldığı sorunsalına indirgenemez; ancak veznin şair tarafından nasıl kullanıldığı, veznin şiirdeki sesletime katkı sunan, ses güzelliğine uygun zemini hazırlayan bir cihaz olarak kullanılıp kullanılmadığı hece-aruz tartışmasına nispetle, iyi şiirin ortaya konulmasında daha önemlidir. Bu anlamda, "Dilin bir şubesi olan şiir, dilin en üst seviyede kullanıldığı alandır ve kendine özgü enstrümanları vardır. Bunlardan birisi de vezindir. Kullanılan veznin, tercih edilen kalıbın şiirin bütün bileşenleriyle oluşturduğu armoni onu farklı kılan taraftır. (…) Ses değerlerinin eşitliğine dayanan aruz; vurguya, sesi uzatmaya, kısaltmaya, yükseltmeye, düşürmeye, kısmaya, eksiltmeye imkân veren bir ölçüdür. (…) Aruzla yazılmış şiirlerin takti ile okunması; duraklarına dikkat edilmesi, ulamalarının yapılması, medlerinin okuyuşta dikkate alınması, kısma ve eksiltmelerin farkında olunması" (Aydemir, 2020: 48), Yahya Kemal'in ifadesiyle 'duyuşun deyiş hâline' getirilmesinde önemlidir; fakat tek başına değil, bu etkilidir, şiiri disipline eder. Aruz ile sağlanan ritmik yapıdaki sağlamlık, akustik yapının zeminini oluşturur ve şiirin toplamından doğacak ses güzelliğinin iyi işlenmesini sağlar.

Yahya Kemal, “vezinler -ister aruz olsun ister hece- cansız birer âlettirler: Tıpkı mûsıkî aletleri gibi” Der. Bu açıdan, “yeni tahassüsde ve yeni zevkte” yazılmış olsun ya da olmasın, şiirin yetkinliğine katkı sunabilmeleri sanatkârın gücüne bağlıdır; bunun yanı sıra -tıpkı herhangi bir mûsikî aleti gibi- bir aruz kalıbı onu kullanan şair hangi konuyu anlatmak istese, ona hizmet edecek biçimde kullanılabilir. Veznin tek başına belli bir hissiyatı vermeye yatkınlığı yoktur. Yahya Kemal bu görüşünü ifâde etmek üzere: “Vezinlerde herhangi bir âhenk tasavvur etmiyorum, aruz vezinlerinden herhangi biri her nevi âhenge elverişlidir” der ve Tevfik Fikret’in “tatlı bir yağmur âhengini” anlatmak için kullandığı vezni Firdevsi’nin “*Şehnâme*’de Rüstem’le Eşkpûs’un güreşini anlatmak için” (ED: 121-122) kullanışını örneklendirir.

Şair, ritim içeren bir cümlenin “tesadüfen” hecenin ya da “aruzun kanatları arasına” düştüğü için şiir olarak kabul edilemeyeceğini; diğer deyişle ‘şiir’in ölçütünün tek başına vezin olmadığını da söyler. Nitekim, Cenab Şehâbettin’in örneklendirdiği, hece veznini -bir bakıma- alçaltan, bu vezninin ritmi ile yazılmış “İstihbârat kalemine mürâcaat edemedim” cümlesinin karşısına; ritim bakımından aruz kalıplarına uyan ancak akustik nitelikten ve/veya lirizmden nasibini almamış “Envâ-ı nefîs tatlılar var”, “Düyûn-ı umûmiyye me’murluğu” gibi cümleleri koyarken Yahya Kemal; şiir zevkinin hece ve aruz vezinlerinin birbirlerine üstünlüğü tartışması ile varılamayacak incelikleri olduğuna dikkat çekmekteydi.

Yahya Kemal’e göre vezin, şiir sanatının cihazlarından biridir. Bu bağlamda O: “Vezinler mademki vardırlar, âhenge muhakkak elverişlidirler; çünkü vücûdları başka türlü tefsir edilemez. Medeniyette her âleti ihtiyaç yarattığı gibi vezinleri de hissiyâtı teganni etmek ihtiyâcı yaratır” Der. Dikkat çekmek gerekir ki Beyatlı, vezni hissiyatı teganni etmek, onu söylemek, nağme hâline getirmek ihtiyacıyla ortaya çıkmış cihazlardan biri olarak, bu amaca hizmet edecek bir enstrüman olarak sunuyor; fakat tek başına buna kâdir olduğunu söylemiyor. Buna göre vezin, şiirde ulaşılmak istenen ses

âhengi için uygun zemini sağlar; ancak tek başına o âhengi üretemez. Veznin mekanik varlığı şiirin iskelesini kurar; şair bu mekanik ritmi akustik öğelerle örtmeli; diğer deyişle herkesçe kullanılan sistematik kalıbın vuruşlarını; seçtiği kelimelerden doğan ses âhengi ve o seslerin özgün yayılma tarzı ile duyulmaz hâle getirebilmelidir. Dolayısıyla yüzyıllardır kullanılan herkesçe malum ritmik kalıplar; şairin yetkinliği nispetinde başarılı olabileceği ses tekrarlarından doğan özgün akustik yapı ile buluşmalıdır ki iç âhenk, derûnî ahenk doğabilsin. Yahya Kemal bu minvalde şöyle söylüyor: "[Aruzdaki] mihanîkî âhenk, âhenk nâmına değer mi? Bu âhenk değil vezindir. Bence âhenk veznin sustuğu yerde başlar. Nedim'in:

Bir şeker-hand ile bezm-i şevke câm ettin beni
'Nîm sun peymâneyî sâkî temam ettin beni

Matlaı hazdan bîhûş bir kalbin o andaki bir hissini lems ettirecek kadar âhenkdârdır, bu mısrâlarda fâilâtün'ün dört defa tekerrürü asla hissedilmiyor. Halbuki Nef'i'nin:

Âvâz-ı ra'd ü sâika reh-güm-künân olur
Yahut Fikret'in:
Darb-ı şeşperle çıkan ka'ka'a miğferlerden
Mısraları kuru bir vezin ve kelime gürlemesidir." (ED: 118)

Şiirin bütününden doğan âhenk söz konusu olduğunda, yalnızca vezinden, düzenli, kurallara bağlanmış, sistemli tekrar ve duraklamalardan, diğer deyişle ritimden bahsetmiyoruz; prozodik yapının bütünselliğinden bahsediyoruz. Bu da şiirde yalnızca ritmik değil aynı zamanda akustik öğelerin birleşiminden doğan sesletimi; ses âhengini, iç âhengi ifâde etmektedir.

Yahya Kemal vezin konusunu ele aldığı ikinci yazısında, hece vezninin karşısında aruzu savunanların dayanak noktalarını ele aldıktan sonra, "aruza bütün yüksek şiirimizin

örülü olduğunu görüp de sadık kalmak isteyenler"e hak verir ve kendi şiirinin de ilmeklerini üzerine attığı bir dokuma platformu olarak aruzu şöyle ele alır: "Aruz şiir lisânımızın vücûdunda bel kemiği gibi esaslı bir uzuvdur. Türkçe onun etrâfında tekevvün etti; bilâ-tereddüd denilebilir ki arûza âşinâ olmayan bir Türk, edebî Türkçe'nin ayarını takdir edemez. Hattâ zannederim ki ilerideki nesiller bile, Türkçe'yi bilmek için, arûza âşinâ olmakdan vâreste kalamaz. Bu vezin buhrânının neticesi tahakkuk etmiştir; Mehmed Emin, bu vezin bahsinde bir mübeşşirdi, Ziyâ Gökalp millî hakikati tesbît etti, Celâl Sâhir bütün yeni nesle kabûl ettirdiği için yâd edilecekdir, yerini millî vezinlere terk eden aruz, büsbütün kaybolacak mı? Mustafa Şekib Bey gibi ben de ortadan kalkacağını zannetmiyorum. Arûza hâkimken Türk vezinleri zaman zaman keyfe göre kullanılıyordu, bu defâ kāide ber-akis olarak aruz öyle kullanılacak." (ED: 126)

Beyatlı'nın aruz veznini önceleyen bu teorik çözümlemesi, 4+4+3'lük hece vezni ile yazdığı 'Ok' (KGK: 42) hariç olmak üzere şiirlerinde aruz veznini tercih etmesiyle pratik sahada karşılık buluyor. İncelememizde şairin yoğun olarak kullandığı aruz vezni kalıplarının:

mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'îlü/fâ'ilün.

fe'ilâtün/ fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün

mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün

mef'ûlü/ mefâ'îlü/mefâ'îlü/fa'ûlün

Biçiminde olduğunu gördük. Bazı örnekler şöyle:

mef'ûlü/fâ'ilâtü/mefâ'îlü/fâ'ilün Kalıbı: Bâkî'nin Gazelini Taştîr, Selimnâme, Perestiş, İstanbul'u Fetheden Yeniçeriye Gazel, Gazel (EŞR: 21), Rıtl-ı Girân, Ezân-ı Muhammedî, Alparslan'ın Ruhuna Gazel, 16 Mart 1920, Hisar Gazeli, Çubuklu Gazeli, Kadri'ye Gazel, Erzurum Gazeli, Abdülhak Hâmid'e Gazel, Seyfi'ye Refakat, Madrid'de Kahvehane, Açık Deniz, Siste Söyleniş, Atik-Valde'den İnen Sokakta, Üsküdar'ın Dost

Işıkları, İstinye, Eylül Sonu, İstanbul'un O Yerleri, Kaybolan Şehir, Sonbahar, Düşünce, Rintlerin Hayatı, Uçuş, Gezinti, Geçiş, Düşünüş, Duyuş ve Düşünüş, O Taraf, Bir Yıldız Aktı, Mâverâde Söyleniş, Bergama Heykeltraşları, Endülüs'te Raks, Cinler, Hayâlî Söyleniş…

fe'ilâtün/ fe'ilâtün/fe'ilâtün/fe'ilün Kalıbı: Gedik Ahmet Paşa'ya Gazel, Tanbûrî Cemil'in Ruhuna Gazel, Söyler, İsmail Dede'nin Kâinatı, Tahmîs-i Gazel-i Hümâyun, 26 Ağustos 1922, Süleymaniye'de Bayram Sabahı, Bir Başka Tepeden, İstanbul Fethini Gören Üsküdar, Hayal Şehir, Hayal Beste, Koca Mustāpaşa, Rintlerin Ölümü, Deniz Türküsü…

mefâ'ilün/ fe'ilâtün/ mefâ'ilün/ fe'ilün Kalıbı: Bebek Gazeli, Bir Sâkî, Mükerrer Gazel, Gönül, Söz Meydanı, İnşirah Gazeli, Hazan Gazeli, Eski Musîki, 1918, Yol Düşüncesi, Rintlerin Akşamı, Sicilya Kızları…

mef'ûlü/ mefâ'îlü/mefâ'îlü/fa'ûlün Kalıbı: Veda Gazeli, Şarkı (EŞR:65), Şarkı (EŞR: 66), Şarkı (EŞR: 68), Şarkı (EŞR: 69), Bir Tepeden, Akıncı, Mohaç Türküsü, Kar Musikileri, Sessiz Gemi, Vuslat, Ses, Özleyen, Deniz, Telâki…

Ayrıca çok bilinen bazı şiirlerini kaleme aldığı bazı aruz kalıpları şöyledir:

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün: Şerefâbâd, Zevkâbâd; mefâ'îlün mefâ'îlün fa'ûlün: İthaf (EŞR: 73); fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün: Itrî, Maltepe; fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün: Mâhurdan Gazel, Mihrâbâd, Nef'înin Mısraını Tazmîn; fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün: Recâizâde Mahmut Ekrem'in Mısraını Tazmîn, Mehlika Sultan; mef'ûlü mefâ'ilün fa'ûlün: Akşam Musikisi, Gece, Mihriyâr, Erenköyü'nde Bahar; fa'ûlün fa'ûlün fa'ûlün: Mevsimler.

Şair rübâilerinde ise daha çok Türk edebiyatında rübâî nazım biçiminde kullanılagelen 'mef'ûlü' parçasıyla başlayan ahreb kalıplarını (Dilçin, 2000: 207) kullanmıştır. Bazı rübâîlerinde, ' mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fa'ûl ' kalıbını kullandığı

‘Fuad Ömer’e’ adlı rübâîsinde olduğu gibi bütün mısraları aynı kalıpla kaleme almış; bâzılarında ise rübâî nazım biçiminde uygulanageldiği gibi iki kalıp kullanmış; rübâînin en güçlü mısrasını farklı kalıpla yazmıştır. Örneğin ‘Çık tayy-ı zamân et açılır perde perde’ mısrasıyla başlayan ‘Hâlûk Şehsuvaroğlu’na’ adlı rübâisinde birinci, ikinci ve dördüncü mısraları mef’ûlü mefâ’ilü mefâ’îlün fâ’ ile; üçüncü mısra olan ‘Ben hicret edip zamanımızdan yaşadım’ mısrasını, mef’ûlü mefâ’ilün mefâ’îlü fa’ûl ile kaleme almıştır.

Yahya Kemal, şiirlerinde aruz veznini kullanmıştır diyoruz; ancak şiirleri ve kalıplarını listelemekten başka, şairin bu vezni kullanmaktaki yetkinliğini yansıtan bazı örnekleri ele almak; onun aruzu Türkçeye uygulayışındaki inceliği vermek bakımından önemlidir. Bu noktada dikkatimizi çeken şiirlerinde imalenin kullanımı olmuştur. Aruzu dizelere uygularken ölçü taktî’inde kullanılan uygulamalardan biri olan imale, “ölçüde kapalı hece gereken yerlerde açık heceyi biraz uzatarak okumaktır.” İmale aruzda bir kusur sayılmaktadır; ancak “Türkçeyi ve aruzu başarıyla kullanabilen şairler, cümle vurgusunu imaleli hecelere getirerek sözün anlamını daha da güçlendirmeyi sağlamışlardır.” (Dilçin,2000: 13-14) Yahya Kemal’de imâlenin bu biçimde kullanıldığı görülmektedir, yalnız belirtmek gerekiyor: Veznin taktî’indeki bu uygulama mısrada şairin dikkat çekmek istediği öğe ya da olguya vurgu yapılmasını sağlar, anlamı kuvvetlendirir; ancak bu salt veznin herhangi bir konuya elverişli olması, veznin bir anlama yatkın olması değildir. İmâle yoluyla, ilgili kelime, mısrada vurgulanmak istenen anlamı pekiştirecek biçimde bir bakıma tecvitli okunur; dolayısıyla imale, kelimeye iliştirilmiş, mısranın anlamını pekiştirecek prozodik bir işaret gibi kullanılır.

‘Selimnâme’nin ilk bendi olan ‘Başlayış’ın:

“Hâkan ki at sürünce bir iklîm-i düşmene
Piş ü pesinde mahşer-i tîg ü teber gelür” (EŞR: 4)

Biçimindeki 7. beytinde işaretli ‘ü/ve bağlacında imale vardır. Bu imale, düşman üzerine sefere çıkan hakanın kılıç ve savaş baltaları ortasında mahşerî bir kalabalıkla ileri atılışını vurgulayacak biçimde kullanılmıştır.

‘Sefer’ de:

“Hâkân-ı Rûm leşkeri yaklaştığın görüp
Îran gerektir ağlasa baht-ı siyâhına” (EŞR:5)

İşaretli izafet kesresinde yapılan ‘çekme’, ‘kara baht’a yapılan vurguyu kuvvetlendirir.

‘Çaldıran’:

“Şâh-ı adûya karşı kopan sarsar-ı zafer
İndirdi yıldırım gibi bir darbe-i giran” (EŞR: 6)

Biçimindeki beyitte de yine izafet kesrelerindeki imale, tamlamaların verdiği anlamları kuvvetlendiren tecvitli bir okuma biçimini mümkün kılar.

‘Şerefâbâd’:

“Ne cûşân-ı şarâb ü lâle bir devr-i bahârıydı
Ki hâlâ çeşmeler pür-hûn olur her yâda geldikçe” (EŞR: 16)

Beytinde, işaretli izafet kesreleri ve bağlaçtaki imâlelerin anlamı pekiştirici işlevi dikkat çekmektedir. İmâleler mısrayı vezin kalıbı için elverişli hâle getirmekle kalmaz; âdeta bir sahne kurar: Şarabın ve lâlenin kaynayıp coşmasını, baharın tazeliğini ve bolluğunu canlandırır.

‘Gazel’ adlı şiirinin şu beyti ise imâlenin ustalıkla kullanıldığı seçkin bir örnektir:

İlk beyit:

“Bir şi’r mest edince şarâb-ı ezel gibi
Her mısraiyle vehmolunur en güzel gibi”

Üçüncü beyit:

“Elhan duyulmadıkça belâgat giran gelür
Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi” (EŞR: 21)

İlk beyitte “şi’r” kelimesindeki medli okunuş, şiirde konu olan “şiir” kavramını daha ilk mısrada belirgin hâle getirmektedir. Bu med, “şarâb-ı ezel” tamlamasında izafet kesresindeki imâle ile örtüşür ve “şiir- ezel şarabı” ikilisi, med ve imâlenin kazandırdığı vurgularla mısrada anlam ve ses bakımından vurgulanır. Ayrıca imâle şiirin mestedici güzelliğiyle başlangıcı olmayan bir geçmişe anlamsal uzanışını, fonetik bir uzanışla da tamamlar. Ancak ‘şarâb-ı ezel’e benzeyen bu şiir herhangi bir ‘manzûme’ değildir; üçüncü beyitte eğer şiirde nağmeler duyulmazsa belâgatli de söylense onun insana bıkkınlık veren boş lakırdıdan ibaret olacağı vurgusu, mısrada ‘lâf ü güzâf’ ı belirtik hâle getiren imâle ile kuvvetlendirilmiştir.

‘Ezân-ı Muhammedî’ şiirinde de:

“Emr-i bülendsin ey ezân-ı Muhammedî
Kâfi değil sadâna cihân-ı Muhammedî” (EŞR: 23)

Biçimindeki birinci beyitte izâfet kesrelerinde imâlenin kullanımı ilk mısrada hem ezanın resitatif bir tarzda değil de belli bir musiki ile okunuşunu; hem de “Muhammedî” kelimesini vurgular. Şiirin devamında da imâle her beytin ikinci mısrasında: ‘şân-ı Muhammedî’, ‘revân-ı Muhammedî’, ‘lisân-ı Muhammedî’, ‘beyân-ı Muhammedî’ biçiminde izâfet kesrelerinde tekrarlanmıştır.

‘İsmail Dede’nin Kâinâtı’ adlı şiirde ise imâlenin kullanımı Yahya Kemal’in aruz veznini kullanışındaki inceliği gözler önüne koyar:

"Mesnevi şevkini eflâke çıkarmış nâyız
Haşre dek hem-nefes-i Hazret-i Mevlânâ'yız" (EŞR: 49)

Biçimindeki ilk beyitte, ilk mısrada şair Allah'a kavuşmanın arzusuyla bağrı dağlanmış Hak aşığının alegorik bir karşılığı olan yanık sesli neyi ve neyin, Mevlevî ayinlerinin belli başlı enstrümanlarından biri oluşunu ifâde etmek üzere: "Mesnevî şevkini göklere çıkarmış neyiz" derken ikinci mısrada neyin sesi/neye üflenen nefes 'nefes-i Hazret-i Mevlânâyız' tamlamasındaki imâle ile fonetik bakımdan belirtik hâle getirilir.

Bu örnekler Yahya Kemal'in şiirlerlerinde aruz veznini başarıyla uyguladığını; bu vezinde bir kusur sayılan imâlenin, şiirdeki anlam ve âhengi kuvvetlendirecek biçimde kullanılması üzerinden somutlamaktadır. Örnekler artırılabilir.

1.1.2. Şiirde Prozodik Yapının Ritmik Organizasyonunda Kafiyenin Kullanımı

Şiirin akustik ve ritmik boyutunu oluşturan tüm öğelerin organizasyonundan doğan prozodik yapıda kafiye, ritmik özellikler arasında; diğer deyişle düzenli aralıklarla tekrarlanan, açık bir yöntemle oluşturulan, metnin organizasyonunda belirleyici olan ve şiirin belli kısımlarında ya da bütününde uygulanan ahenk özellikleri arasında yer almaktadır.

Çalışmamızda daha önce 'Kafiye' başlığı altında Yahya Kemal'in konuya ilişkin görüşlerini dile getirmiş olduğumuz gibi şair, "mûsikînin hemşiresi" olarak gördüğü şiir sanatında kafiyeyi tıpkı vezin gibi önemser, gerekli bulur ve: "Şiir muhakkak vezinle ve kafiye ile vücuda gelir, âletsiz teganni edilemez" (MM: 118) Der.

Beyatlı'nın şiirlerini kurgulama yöntemine bakıldığında onun metinlerini çoğunlukla kafiyenin ya da Türkçe'nin sentaksından doğan ek biçimindeki rediflerle

desteklenmiş kafiyelerin etrafında ördüğü, görülmektedir. Şiirlerinin tasarımında çoğunlukla önce kafiyeyi belirler.

Örneğin, Yahya Kemal'in çalışma notları arasında bulunan 'Endülüs'te Raks' (KGK: 95) şiirinin eskiz biçimindeki ilk hâli:

"……..raksân olan güle
……olan zile
…….hole hole hole" (Banarlı, 2012: 145)

Ayrıca aynı şiirde:

"Bir gül……..tısı
Bir zil……..şakırtısı
Bir şal……..parıltısı" (Banarlı, 2012: 146)

Biçimindeki üç mısranın eskizine dikkat çekmek isteriz:

Beyatlı, mısralarda ek biçimindeki redifleri belirlemiş; ayrıca çıkakları aynı olan 'r' ve 'l' ünsüzleri dolayımında 'ır' ve 'ıl' hecelerini tam uyak yapmıştır; hecelerde eş dizilimde yer alan 'a' ve 'ı' ünlüleri de uyaktaki ses benzerliğini artırır. Ayrıca mısra başında da 'gül', 'zil' ve 'şal' kelimelerinde yarım kafiyeden oluşan ritim belirlenmiştir. Mısranın başındaki bu kafiye yapısını alliterasyon ile açıklamak Yahya Kemal'in, yetiştiği eski şiir geleneğini görmezden gelmek olur. Zira, divan şiirinde iki uyaklı 'zû-kāfiyeteyn' adı verilen şiirler vardı. Yahya Kemal bu şiiri her mısradaki iki kafiyesini belirleyerek, uyaklar arasında hâcib denilen sözcük ya da sözcükleri yerleştirmek üzere zû-kāfiyeteyn şiirin mahcûb türüne benzer biçimde kurgulamakta; şiirini usulü belli, önceden belirlenmiş kafiyeler ve gelenekteki anlamını kaybetmiş Türkçe'nin doğasından gelen ek redif üzerinden inşa etmektedir.

Beyatlı'nın şiirinin kurgusunda kafiyenin önceliği başka mısra eskizlerinde de görülür.

'Akşam Mûsikisi' (KGK: 31) tasarlanırken ikinci kıta:

"…….……..kuşlar
…….rüzgâr
Teşrin yapraklarıyla oynar." (Banarlı, 2012: 147)

'O Taraf' şiirinde ise benzer tasarım yöntemini:

"……servler ki kapkara
……..dayanmış ufuklara" (Banarlı, 2012: 153)

Biçimindeki mısra ile yansıtır. Örnekler artırılabilir.

Beyatlı, 1922 yılında yayınlanan bir yazısında vezin ve kafiyenin kâğıt ve matbaanın olmadığı, medeniyetin gelişmediği devirlerde sözün unutulmasına karşı alınmış ilkel bir tedbir olduğu yolundaki -o dönemde üzerinde durulan- görüşten yola çıkarak kafiye konusundaki görüşlerini aktarmıştır. Şair, bahsi geçen söylem için "kof bir mülâhaza" der ve kafiyenin gerekliliğini ifâdeye koyulur. Kafiye için "ilkel"i değil; "insanların ilk medenî eseri" tanımlamasını uygun bulan şair, şiirden kafiyeyi "atmak" isteyenlerin dayandığı batı şiirden kafiye için olumlu dayanak noktalarını çekip çıkarır ve Fransız şair ve yazar Banville'nin [Théodore de Banville (14 March 1823 – 13 March 1891)] şiire "kafiye sanatı"; kendisine de "kafiyeci" dediğini; bu şaire göre "şiir denilen ağacın kökünün kafiye olduğunu" vurgular. Eski Türk şiirinde de böyledir; "hatta divanlarda manzumelerin tasnifi bile kafiyelerin sırasıyla"dır. Yahya Kemal, "iyi şair" fakat "fena kafiyeci" dediği Abdülhak Hâmid'in şiirlerinden itibaren Türk şiirinde kafiyenin çözülmeye uğradığını, onun eski şiirin kafiyesini bozduğunu; yenisini ise "bir türlü" bulamadığını söyler; Tevfik Fikret ve Cenab Şehâbettin "ilk defa Türk kafiyesini cazibeli bir güzellikle" değiştirmişlerdir. Yahya Kemal bundan çok önce, Recâîzâde

Mahmut Ekrem'in -sonları sırasıyla (se) ve (sin) sesleriyle biten; ancak Türk hançeresinde tek bir ses ile telaffuz edilen- 'abes-muktebes' kelimelerinin kafiyeli sözcükler olarak kabul edilmesi gerektiği yolundaki, kafiyeyi eski şiir geleneğimizden farklı olarak, gözden kulağa alan "kulak için kafiye görüşünü" savunduğunu; bu görüşün böylece yerleştiğini söyler ve Ekrem'i "hürmetle yâd" eder. Bu uygulamanın batı şiirinin etkisiyle yeni Türk şiirine girdiğini ancak taklitten ibâret olmadığını da ekler. Gerçekten de sözlü kültüre dayanan halk şiiri geleneği kafiyeyi öteden beri kulak için kafiye biçimiyle benimsemiştir. Bu bakımdan 'kulak için kafiye' geleneğimizde uygulanagelmiştir. Beyatlı'nın kulak için kafiyeye yönelik bu olumlaması şiirlerinde de karşılığını bulur.

Örneğin yeni tarzdaki şiirlerinden 'Sonbahar'da:

"Fânî ömür biter, bir uzun sonbahâr olur.
Yaprak, çiçek ve kuş dağılır, târümâr olur.
Mevsim boyunca kendini hissettirir vedâ;
Artık bu dağdağayla uğuldar deniz ve dağ." (KGK: 49)

Biçimindeki mısralarda – Türk hançeresinde okunmayan ayın harfi (ع)ile biten- " veda' " ile "dağ" sözcükleri kafiyeli kullanılmıştır.

'Nazar' adlı şiirinde ise:

"Koptu evden acı bir vâveylâ,
Odalar inledi: "Leylâ! Leylâ!"
Geldi köy kızları, el bağladılar...
Diz çöküp ağladılar, ağladılar!" (KGK: 90)

Biçimindeki mısralarda her ne kadar yüzey yapıda yukarıdaki ilk iki mısra ile son iki mısra arasında ayrı ayrı kafiye görünmekteyse de okunuşta vâveylâ- Leylâ- bağla- ağla

sözcükleri arasında; ilk iki Arapça sözcükte sözcük sonlarındaki lâmelif (ا)ile; son iki Türkçe sözcükteki "ğ" nin, a ünlüsüyle birlikte kullanımıyla verdiği uzun â sesi arasında kulakta bıraktıkları tını itibariyle kulak kafiyesi vardır.

Benzer biçimde 'Viranbağ' adlı şiirinde:

"Adalardan yaza ettik de vedâ'
Sızlıyor bağrımız üstündeki dağ,
Seni hâtırlıyoruz Vîranbağ!" (KGK: 86)

Mısralarında "vedâ' " ile "dağ", "vîranbağ" sözcükleri arasında kulak kafiyesi vardır.

'Hayalî Söyleniş' şiirinde:

"Vaktiyle kızlar ağlığı etmiş Gazenfer Ağa;
Meclislerinde Nâbiga, Anter ve Şenferâ,
(…)
Bir hayli yıl bu keyfi ki sürmüş Gazenfer Ağa
Rü'yâda görmemiş gibidir bir gazel-serâ." (KGK: 101)

Mısralarında etimolojik bakımdan Moğolca 'ākā' sözcüğüne dayanan 'ağa' yumuşak ğ ünsüzünün a ünlüsü üzerinde uzun â etkisi uyandırmasıyla 'şenferâ' ve 'gazel-serâ' sözcüklerine uyaklanmıştır.

Yahya Kemal'e göre kafiye, şiirde "dâima mevcuttur." Şair, "Acem'den meşk ettiğimiz" eski Türk şiirinde de halk şiirinde de şiirin redife dayandığını söyler. Türkçe fiil cümlenin sonunda bulunduğundan yapısı gereği redife uygundur; ancak Acem dili, Farsça, Aryânî bir dil olarak fiillerin cümlenin sonunda olmadığı; redifin kullanımına -Fransızca'da olduğu gibi- uygun olmayan bir dil olmasına rağmen şiirinde redif yoğun biçimde kullanılmaktadır. "Arab'ın şiirinde redif usludur; fakat Acem'le Türk'ün şiirinde azgındır, taşkındır, coşkundur. (…) Bilhassa Türk'ün manzumeleri denilebilir ki âdeta

rediften doğar; Türk redifi buldu mu şiirinin asıl özünü söylemiş demektir." Diyen Yahya Kemal, bu durumu bahsi geçen toplumların edebiyatlarının ortak bir medeniyet ve irfan havzasında yeşermesine bağlar ve: "Biri Sâmî, Aryânî, biri de Tûrânî yâni [dil ailesi olarak] üç zıd zümreden olan Arabî'de, Fârisî'de ve Türkçe'de şiirlerin şekilleri birdir; çünkü kitap birdi, din birdi, medeniyet birdi, irfan birdi, hazlar ve lezzetler de bir idiler." (ED: 125-133) Der.

Yahya Kemal'e göre Türk şairi şiirini redif ve kafiyenin "kanatları"na bırakmıştır. Beyatlı bu durumu betimler; ancak bu hâliyle övmez ya da yermez. Bu hususta şairin yetkinliğini önemser ve: "Duygusuz şairler redife tıpkı can kurtarana sarılır gibi sarılır; duyguluları ise şevkin en yüksek zirvesine fırlamak için basarlar." (ED: 134) Der. Redif, divan şiirinde, "Fuzulî'nin 'su' redifli kasidesi 'Su Kasidesi', Bakî'nin 'sünbül' redifli kasidesi 'Sünbül Kasidesi' biçiminde anıldığı gibi" kasideler ve gazeller redifleriyle anılmış (Dilçin,2000: 70); bu uygulama divan şiirinin çehresini belirleyen önemli uygulamalardan biri olmuştur.

Yahya Kemal, mısrada uyak sözcüğünün revî harfinden; yâni uyağın temel harfi olup sonda bulunan harften sonra gelen harf, ek ve sözcükleri ifâde eden redife, eski tarzda kaleme aldığı şiirlerinde -divan şiiri geleneğine uygun zevk ve anlayışla yer vermiştir. Yeni tarzdaki şiirleri ise redife değil kafiyeye yaslanır; bu şiirlerinde redifler ne geleneğe uygun tarzda biçimlenmiştir; ne de halk şiirinde olduğu gibi "bütün duygu, düşünce ve benzetmelikler" (Dilçin,2000: 80) rediften doğar. Bu dolayımda Beyatlı'nın yeni tarzdaki şiirlerinde yoğun olarak, Türkçe'nin yapısından doğan ek biçimindeki redifleri kullandığı; şiirin redifin etrafında organize olmadığı; kafiyeye eklemlenen ve onu destekleyen bir ritim unsuru olarak yer aldığı görülür.

Yahya Kemal'in eski tarzdaki müreddef şiirlerine örnekler:

'Başlayış-1514' ('Selimnâme' terkib-i bendinin ilk bendi)'den:

“Eflâkden o dem ki peyâm-ı kader gelür
Gûş-i cihâna velvele-i bâl ü per gelür
Devr-i fütûhu Sûr-ı Sirâfîl müjdeler
Hak’dan nizâm-ı âlemi te’mîne er gelür” (EŞR: 4)

‘Toplayış-1515’ (Selimnâme terkib-i bendinin dördüncü bendi)’nden:

“Tebriz’e uçtu feth-i celîlin hümâları
Bir böyle hâli görmedi Îran semâları

Tevhîd içün bu halkı döğüşmüş yiğitlerin
Yüz şehre rekzedildi muzaffer livâları” (EŞR: 7)

‘İstanbul’u Fetheden Yeniçeriye Gazel’ adlı şiirden:

“Vur pençe-i Alî’deki şemşîr aşkına
Gülbangi âsmânı tutan pîr aşkına

Ey leşker-i müfettihü’l-ebvâb vur bugün
Feth-i mübîni zâmin o tebşir aşkına” (EŞR: 15)

‘Ezân-ı Muhammedî’ adlı şiirden:

“Emr-i bülendsin ey ezân-ı Muhammedî
Kâfi değil sadâna cihân-ı Muhammedî

Sultan Selîm-i Evvel’i râm etmeyüp ecel
Fethetmeliydi âlemi şân-ı Muhammedî” (EŞR: 23)

‘Çubuklu Gazeli’ adlı şiirden:

“Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın
Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın
Âgûş-ı nev-bahârda hâbîdedir cihân
Sürsün sabâh-ı haşre kadar hâb uyanmasın

Dursun bu mûsikî-i semâvî içinde sâz
Leyl-i tarabda bir dahi mızrâb uyanmasın” (EŞR: 33)

‘İsmail Dede’nin Kâinatı’ adlı şiirden:

“Mesnevi şevkini eflâke çıkarmış nâyız
Haşre dek hem-nefes-i Hazret-i Mevlânâ’yız

Sîne sûrâh-be-sûrâh kanar vecdinden
Teşne-i zevk-i ezel leb-be-leb-i sahbâyız” (EŞR: 49)

‘Şarkı’ adlı şiirden:

“Kalbim yine üzgün seni andım da derinden.
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!
Üzgün ve kırılmış gibi en ince yerinden,
Geçtim yine dün eski hazan bahçelerinden!” (EŞR: 68)

‘26 Ağustos 1922’ adlı şiir:

“Şu kopan fırtına Türk ordusudur yâ Rabbî
Senin uğrunda ölen ordu budur yâ Rabbî
Tâ ki yükselsin ezanlarla müeyyed nâmın
Gâlib et çünkü bu son ordusudur İslâm’ın” (EŞR: 88)

Yeni tarzda kaleme aldığı şiirlerinden redif yer alan bazı örnekler:
‘Rindlerin Ölümü’ nden:

“Hâfız’ın kabri olan bahçede bir gül varmış;
Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.
Gece, bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış
Eski Şîrâz’ı hayâl ettiren âhengiyle.” (KGK: 54)
‘Moda’da Mayıs’ dan:

“Seven kadınla seven erkeğin visâli gibi,
Bütün saâdet olan mevsimin bu hâli gibi,
Sürekli sevgiyi duydukça anne topraktan,
İçimde korku nedir kalmıyor yok olmaktan.” (KGK: 59)

‘Bir Dosta Mısralar’ dan:

“Kâmildir o insan ki yaşar hâtıralarla;
Bir başka kerem beklemez artık gelecekten;
Her an doludur gözleri cânan ve baharla,
Kâm aldı bilir kendini, ömründe, felekten.” (KGK: 64)

‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ adlı şiirden:

“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 mubârek gemiler hangi seherden geliyor?” (KGK: 6)

Yahya Kemal’e göre: “Şiirleri kafiyeli olarak tecelli etmiş olan milletlerin şiirlerinden kafiye kalkmaz. (…) Şairin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yâni başlıca uzuvdur. İki kafiyeyi bir araya doğru dürüst getiremeyen bir insan hislerini tegannî edemez. Fakat bu melekesi arttıkça tegannî etmeğe muvaffak olur. Şiirin nesirle de kabil olduğunu zannedenler gaflettedirler. Şiir muhakkak vezinle ve kafiyeyle vücuda gelir. Şiir mûsikînin hemşiresidir, âletsiz tegannî edilemez.” (ED: 135)

Beyatlı, yeni Türk şiirinde ‘tunç kafiye’ olarak adlandırılan zengin kafiye biçimine de değinir. Batıda “çok zengin diye özenilen” -Abdülhak Hâmid’in de “mübrem bir iptilâ ile tutulduğu”; divan şairlerinin ise “mukayyed deyip kullanmadığı”, ‘saltanat’, ‘kalkan at’ gibi, ‘parlar’, ‘toparlar’ gibi iki defa mukayyed kafiyeler”i “çok çirkin”

bulduğunu söyler ve ekler: “Bir de beklenmeyen nâdir kafiyeler vardır, ekseriyâ güzeldirler. Üç yahut da iki heceli kelimelere gelen bir heceli böyle kafiyeler kulağı çok iyi okşuyorlar.” (ED: 136) Yahya Kemal’in şiirlerinde bu tarz tam ve zengin uyakları, mısraların fonetik dokusuna uygun bir tarzda, “dizeleri kulağı tırmalayan benzer ses yığınları durumuna” (Dilçin, 2000: 89) sokmaksızın, “en güzel kafiyeler mısrâ ile samîmi olarak müteazzî olan kafiyelerdir.” biçimindeki görüşünü şiir pratiğinde yansıtır tarzda kullandığı görülmektedir.

Yahya Kemal’in şiirlerinde uyguladığı, “bir ünlü ve bir ünsüzün ses benzerliğine dayanan”; ya da ünsüz benzerliği olmadığı durumlarda, “uzun â, uzun û ve uzun î ünlüleriyle biten Arapça, Farsça sözcüklerden yapılan tam kafiye örnekleri ile “ikiden artık ses benzerliğine dayanan zengin kafiye” (Dilçin, 2000: 87; 89)’ye ilişkin bazı örnekler şöyledir:

‘Bebek Gazeli’:

“Ne kaldı ruha teselli şarâbdan başka
Boğaz’da üç gecelik mâhtâbdan başka

Cihanda olmadı bir hisse-i verâsetimiz
Bebek Koyu’nda temâşâ-yı âbdan başka” (EŞR: 13)

‘Gönül’:

“O dem ki şevk ile tâbân olur gönül gönüle
Bilâ-irâde şitâbân olur gönül gönüle

Görünce âyine-i neşvesinde lâhûtu
Kemâl-i vecd ile kurbân olur gönül gönüle

Yeter hikâyet-i hâlât-ı Şems ü Mevlânâ
Ne rütbe mihr-i dırahşân olur gönül gönüle” (EŞR: 19)

‘Telâki’:

“Yollarda kalan gözlerimin nûrunu yordum,
Kimdir o, nasıldır diye rüzgârlara sordum,
Hulyâmı tutan bir büyü var onda diyordum,
Gördüm: Dişi bir parsın elâ gözleri vardı.” (KGK: 77)

‘Hisar Gazeli’

Mümkün müdür hayâtımız ey mey sen olmasan
İçtikçe gül-be-gül açılan gülşen olmasan

Bezminde şeb-be-şeb leb-i cânan lisân-ı aşk
Âteş-misâl olur mu sen âteşden olmasan” (EŞR: 29)

‘Vedâ Gazeli’:

“Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler
Son meclisi câm üstüne câm olsun erenler
Şükranla vedâ ettiğimiz câm-ı fenâya
Son pendimiz ahlâfa devâm olsun erenler” (EŞR: 41

‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ şiirinden:

“Ulu mâbedde karıştım vatanın birliğine,
Çok şükür Tanrı’ya, gördüm, bu saatlerde yine
Yaşıyanlarla berâber bulunan ervâhı.
Doludur gönlüm ışıklarla bu bayram sabahı.”

‘Düşünüş’:

“Zahmetli yolculukla yaşım vardı yetmişe.
Zihnim, bulunduğum tepeden, daldı geçmişe.

Milyonla yıl dönen küre üstünde bir kişi
Yetmiş yılın hikâyesi bilsin mi geçmişi?

Her yerde var hayâtı birer türlü nakleden
Lâkin derin görenler usanmış hikâyeden.

Derler bilir hakikati yüzlerce feylesof;
Bir kısmı şek ve şüphede, bir kısmı hayli kof;

Aksetmiyor çoğunda fikirler ayan beyan.
Hayyâm imiş hakikati az çok fısıldayan." (KGK: 61)

'Düşünüş' adlı şiirde zengin kafiyenin mısraları "benzer ses yığınları" hâline getirmeden kullanılışı dikkat çeker. 'Yetmiş' ve 'geçmiş'; 'feylesof' ve 'kof' kelimelerinin doğrudan değil; çıkak yerleri yakın harfler aracılığıyla zengin kafiye hâline getirilişi; 'nakleden' ve 'hikâyeden' yarım uyaklı kelimelerinde 'e' sesinin uyaklı kelimelerdeki 'k' ve 'a/â' sesleriyle desteklenmesi; bu yolla yarım uyağın kulakta ikiden artık ses benzerliğini uyandıracak tarzda kullanılışı ve diğer mısralardaki zengin uyakla uyum içinde düzenlenmesi dikkat çeker.

Zengin kafiyenin tunç kafiye biçiminde, yani "uyaklı sözcüklerden birinin diğer uyak sözcüğünün son kısmında yinelenmesi" (Dilçin, 2000: 89) yoluyla uygulanması da söz konusudur. Yahya Kemal, Hâmid'in şiirinden 'saltanat' 'kalkan at' gibi biçimlerini örneklediği iki üç boğumlu bu tip kafiyeyi "çirkin bulduğunu" söylese ve bu kafiyenin divan şairleri tarafından da 'mukayyet (bağlı, bağlanmış)' denilerek pek kullanılmadığını belirtse de (ED: 129), eski şiir geleneğimizde Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnun* Mesnevisi'nde:

“Zātında anun hemişe mevcūd
Akl ü edeb ü şecâat ü cūd”

“Gel kâm-ı dil ile olalum yār
Bir yerde ki yokdur anda âğyār” (Banarlı, 2019: 182)

Biçiminde incelikli örnekleri verilen tunç kafiyeye şiirinde yer vermiştir. Bazı örnekler:

‘Geçiş’ şiirinden:

“İnsan bilir cihanda nedir ömrünün sonu;
Ömründe bir dakikacık etmez hayâl onu.” (KGK: 60)

‘Açık Deniz’ şiirinden:

“Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yâr!
Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar” (KGK: 7)
(…)
“Şekvânı dinledim, ezelî muztarip deniz!
Duydum ki ruhumuzla bu gurbette sendeniz.” (KGK: 8)

‘Ok’ şiirinde:

“Hünkâr dedi: “Koca! Pek yaman saldın!
Eğerçi bellisin benim katımda,
Bir sır olsa gerek bu ilk atımda,
Bu sihirli oku nereden aldın?” ” (KGK: 42)

‘O Taraf’ şiirinde:

“Hâkimdi yerde ufka kadar uhrevî vakar;
Bir çeşme vardı her tarafından ziyâ akar” (KGK: 63)

‘Ses’ şiirinde ise tam ve zengin uyaklar birlikte kullanılmıştır:

“Günlerce ne gördüm ne de bir kimseye sordum;
“Yâ Rab! Hele kalb ağrılarım durdu.” diyordum.
His var mı bu âlemde nekahet gibi tatlı?
Gönlüm bu sevincin halecâniyle 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 cepheli kasrıyle Küçüksu,
Ardında vatan semtinin ormanları kuytu” (KGK: 78)

Ayrıca bu şiirde ‘akşam-cam’ sözcükleri, yakın çıkaklı c ve ş seslerinin benzeşimi nedeniyle tam değil zengin uyak olarak kabul edilmelidir. Bunun gibi ‘Küçüksu-kuytu’ sözcükleri de s ve t seslerinin yakın çıkaklı olması ve kulaktaki kafiyesi nedeniyle yarım değil tam uyaklıdır.

‘Sessiz Gemi’ şiirinde:

“Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol.
Rıhtımda kalanlar bu seyâhatten elemli,
Günlerce siyâh ufka bakar gözleri nemli.” (KGK: 51)

Biçimindeki mısralarda zengin kâfiye hâkimdir. Üçüncü ve dördüncü mısralarda, mısra sonunda bir ünlü ve bir ünsüzden oluşan tam uyak varsa da önceki sözcüklerin ‘ır’ ve ‘ir’ biçimindeki son iki uyaktaki ses benzerliğini artırmaktadır.

‘Selîm-i Sânî’ye Gazel’ adlı şiirden:

“Kıbrıs şarâbı aktı zamânında sû-be-sû
Yahyâ gazel-serâ idi Bâkî kasîde-gû

Eyyâm-ı devletinde el üstünde gezdi câm
Bir kerre dizden inmedi sîrâb olan sebû

Ismarlayup vezîrine tanzîm-i âlemi
Bir saltanat-serây-ı huzûz etti ârzû” (EŞR:48)

Örneklenen şiirde ünsüz benzerliği yoksa da uyaklar uzun û ile biten Arapça, Farsça sözcük ve ekler ile bitmektedir. Bu bakımdan tam uyak sayılır. Benzer durum ‘Kadri’ye Gazel’ ve ‘Hazan Gazeli’ adlı şiirler için de geçerlidir:

‘Kadri’ye Gazel’:

“Meyhâne böyledir bir içen dâimâ içer
Mahfîce başlayan giderek bî-riyâ içer

Her rind-i Hak dolup boşalan bir piyâleden
Dünyâyı refte refte saran bir ziyâ içer

Bir sermedî bahâr idi gördüm cihân-ı aşk
Dildâdegân içer dil içer dilrübâ içer

Zâhid de olsa âkil-i kâmil de olsa bir
Bir gün o kâinâta giren mutlakā içer” (EŞR: 40)

‘Hazan Gazeli’:

“Hazan ki durmadan evrâkı sû-be-sû dökülür
Hazînesinden eteklerle reng ü bû dökülür

Ne inkırâz-ı bahâran ki hân-ı yağmâda

Şarâb mahzeni Cem'den sebû sebû dökülür

Nevâ-yı neydir esen bâd câm-ı meydir gül
Çemende eşk ile sahbâ misâl-i cû dökülür" (EŞR: 47)

Yahya Kemal şiirlerinde, "ses bakımından aynı anlamca ve kimi zaman da vurguları da ayrı sözcüklerden ve sözcük gruplarından yapılan uyak" biçimi olan, divan şiirinde ve halk şiirinde kullanılan; ancak yeni Türk şiirinde az başvurulan (Dilçin,2000: 90) cinaslı kafiyeye de bazı şiirlerinde yer vermiştir; ancak şiirleri için belirleyici değildir. Bazı örnekler şöyledir:

'O Taraf' şiirinde:

"Geçtikçe bembeyaz gezinenler üçer beşer;
Bildim ki âhiret denilen yerdedir beşer." (KGK: 63)

'Rindlerin Akşamı' şiirinde:
"Dönülmez akşamın ufkundayız. Vakit çok geç;
Bu son fasıldır ey ömrüm, nasıl geçersen geç!" (KGK: 53)

Son olarak, Yahya Kemal Beyatlı'nın şiirlerinde, tek ünsüz benzerliğine dayanan, "Türkçe sözcüklerde bir tek kısa ünlü benzerliğiyle [de] yapılan" (Dilçin, 2000: 87-88) 'yarım kafiye'yi kullanışına dikkat çekmek gerekmektedir.

Genel olarak, şiirde tam ya da zengin kafiye biçimlerinin kullanılması şairin yetkinliğiyle; yarım kafiyenin kullanımı ise -halk şiirinde genellikle redifle desteklenerek kurulan yarım uyaklı şiir tarzının da etkisiyle- zayıf/başarısız ritim kurgusu ile ilişkilendirilir ancak bu doğru bir kanı değildir. Özellikle zengin kafiye, belirlendikten sonra, şairin mısralarını üzerine kolaylıkla kuracağı; orta derecede bir şaire de iyi bir manzume yazdırabilecek ses benzerliğinin kapısını açar. Nasıl ki bu kafiyeyi şiiri

tekerleme hâline getirmeden, mısra sonlarını tek düze ses desteleri biçimine sokmadan kullanmak ustalık gerektiriyorsa; tek ünlü ya da ünsüz üzerine başarıyla söylenmiş bir şiiri kurmak da bir o kadar – 'en az o kadar' demek gerek- ustalık gerektirir; zira ritim öğesi olan kafiyenin tek sese dayanması durumunda şiirin, ses tekrarlarından kurulu bir akustik yapı ile donatılması gereği doğar. Yahya Kemal'in şiirlerinde yarım kafiyenin bu yetkinlikte kullanıldığı görülmektedir. Yarım kafiyeli şiirlerde mısra sonlarının yumuşak bir eda ile belli belirsiz birbirine ilişmesi ve bu ses benzerliğinin mısraların içinde bir yankıya benzer ses tekrarlarıyla ya da farklı, birbiriyle uyumlu sesler ile desteklenmesi; ritmin akustik doku ile kuvvetlendirilmesi söz konusudur. Kullanılan kafiye çeşitlenebilmekle birlikte bu güçlü akustik yapı, Yahya Kemal'in bazı şiirlerinin kulakta unutulmaz bir tını uyandırmasının nedenlerindendir.

Yahya Kemal'in yarım kafiye ile kaleme aldığı bazı şiirlerine örnekler:

'Hayal Beste' şiirinden:

"Tâliin döndüğü en korkulu yıllarda bile,
Yürüyen düşmanı son hamlede döktün denize." (KGK: 21)

Biçimindeki ilk iki mısrada 'e' ünlüsüyle yapılmış olan uyak birbirine yakın ö, ü ve o, u seslerinin tekrarıyla ve kafiye harfi olan e ünlüsünün özellikle ikinci mısrada yinelenmesi ile desteklenmiştir.

'Vuslat' şiirinde:

"Geldikleri yol... Ömrün ışıktan yoludur o;
Âlemde bir akşam ne semâvî koşudur o!"

Biçimindeki mısralarda da 'u' sesinden oluşan yarım kafiye benzediği ö,ü, o, u seslerinin tekrarıyla kuvvetlendirilmiştir.

‘Açık Deniz’ şiirinde:

“Her yaz, şimâle doğru asırlarca bir koşu,
Bağrımda bir akis gibi kalmış uğultulu”

Mısralarında da s, ş; o, u gibi yakın seslerle a sesinin yaygın kullanımı ses âhengini mısra içinde yaygın hâle getirerek kuvvetlendirir.

Şairin ayrıca belli bir kâfiyeye bağlı kalmadan yazdığı, ‘Yeni Türk Şiiri Nazım Biçimleri’ başlığı altında ele aldığımız az sayıda şiiri de vardır. Bu şiirleri de mısra içi ve mısralar arası ses ve sözcük tekrarlarıyla ses âhengini oluşturacak biçimde organize edilmiştir.

Yahya Kemal’in şiirlerinde ses, sözcük ve sözcük grubu tekrarları aşağıda incelendiği gibi prozodik yapının akustik boyutunu oluşturmaktadır.

1.2. Akustik Öğeler

Yahya Kemal’in şiirlerinde ses ahenginin oluşmasında, şiirlerin armonik örüntüsünde, ritmik özellikler kadar akustik/yankı bilimsel özelliklerin de önemli payı vardır.

Daha önce belirttiğimiz gibi ritmik boyut düzenli aralıklarla yinelenen, yöntemi açık biçimde belli, vezin açısından bakılırsa şiirin belli bir tecvit ile okunmasını sağlayan, şiirin toplamda oluşturduğu sesin geri planında bir dayanak zemini, metronomik bir cihaz gibi işleyen; kafiye açısından bakılırsa belli bir tecvitle okunan metni manzume hâlinde örgütleyen, mısra sonlarında belli kurallar dahilinde konumlanan ve şiirin bütününde veya parçalarında tekrar edilen seslerden kurulu bir bütündür.

Akustik/yankı bilimsel özellikler ise şiirde harf, hece, sözcük ve sözcük grubu tekrarlarıyla sesin yayılımını ve uyumlu bir tarzdaki yankılanma biçimini sağlayan, vezin ve kâfiye gibi önceden tanımlanmış bir ritmik formüle dayanmayan; şairinin yetkinliğine

göre vezinle örtüşecek ve kâfiyeyi destekleyecek tarzda organik biçimde biçimlenip dönüşebilen, şiirde iç âhengi sağlamaya hizmet eden özelliklerdir. Ritmik ve akustik öğelerin organizasyonu şiirin genel prozodik kompozisyonunu belirler.

Yahya Kemal'in şiirlerinde vezin ve kâfiye sistemleri ile örtüşen; ses, sözcük ve sözcük grubu tekrarlarından doğan kuvvetli akustik yapı dikkat çeker. Bu yapıyı şiirlerinden bazı örneklerle ortaya koymak mümkündür.

Beyatlı şiirlerinde, mısra içinde ya da mısralar arasında aynı ünsüzün sık biçimde yinelenmesinden doğan armoni anlamına gelen 'aliterasyon'a ve ünlü harflerin aynı biçimde yinelenmesinden doğan armoni anlamına gelen 'asonans'a -yarım kafiyeli şiirlerinde değindiğimiz gibi- yer vermiştir.

1.2.1. Asonans Örnekleri

'Geçiş' şiirinde:

"Artık güneş görünmez olur, gök bulutludur,
Râhatça dal, ölüm sonu gelmez bir uykudur."

Biçimindeki mısralarda, ölüm bir uyku olarak betimlenir; mısralarda 'uyku' kelimesindeki u sesi ve ona yakın sesler olan o, ö ve ü ile asonans yapılarak anlatımın odağındaki 'uyku' ve çağrışımları vurgulanır.

'Sessiz Gemi' şiirinde:

"Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol." (KGK: 51)

Mısralarında, ölümün bir yolculuk olarak temsili söz konusu iken; odaktaki 'yol' kelimesinin seslisi olan 'o' ünlüsü ile asonans yapılmıştır.

‘Ufuklar’ adlı şiirde:

“Rûh ufuksuz yaşamaz.
Dağlar ufkunda mehâbet,
Ova ufkunda huzûr,
Deniz ufkunda teselli duyulur.
Yalnız onlarda bulur rûh ezelî lezzetini.
Bu ufuklar avutur rûhu saatlerce, fakat
Bir zaman sonra derinden duyulur yalnızlık.
Rûh arar kendine bir rûh ufku.
Mânevi ufku çok engin ulu peygamberler
-Bahsin üstündedir onlar- lâkin
Hayli mes’ud idiler dünyâda;
Yaşıyorlardı havârîleri, ashâbıyle;
Ne ufuklar! Ne güzel rûh imiş onlar! Yâ Rab!” (KGK: 55)

Biçimindeki mısralar asonans kullanımı bakımından dikkat çekicidir. İnsan ruhunun, kendisine denk bir başka rûh ile buluşmadıkça yalnızlık çektiğini dillendiren mısralarda ses âhengi ‘u’ asonansı dairesinde, şiirin odağındaki ‘ruh’ kelimesi dairesinde oluşturulmuştur. Ayrıca, kafiyeli olmayan bu şiirde asonanstan doğan kuvvetli armoni, ses âhengi dikkat çekicidir.

1.2.3. Aliterasyon Örnekleri

‘Kar Musikileri’ şiirinde:

“Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.” (KGK: 25)

Yahya Kemal’in ‘Kar Musikileri’ adlı şiirinde Varşova’da bulunduğu sırada kış geceleri başlayan karın hiç durmayacakmış gibi yağışı ve şairin üzerinde bıraktığı hüzün ve hasret duyguları nazmedilmiştir; şair kar yağışının yarattığı gamlı atmosferi Tanburî

Cemil Bey'in Hüseynî peşrevini plakta dinleyerek dağıtır; musiki onu "vatanın muhassalası olan İstanbul'a" götürür. Yahya Kemal gurbetteki bu kar yağışı için: "Orada kar başladı mı günlerce, aylarca durmadan yağar. İnsanda bin yıl sürecek bir yağış tesiri yapar. Bir kuytu manastırda, koro hâlinde söylenen dualar gibi gamlı bir erganun âhengi insanda ne tesir bırakırsa, orada yağan karın öyle hüzünlü ve devamlı bir sesi vardır." (Banarlı, 1983: 62; Uysal, 2006: 215) Der. Şiirde konu 'yağan kar' değil; onun hiç durmayacakmış gibi yağışıdır. Bu anlamda 'Bin yıl' ifadesindeki en belirleyici 'b' ünsüzü ile gerçekleştirilen aliterasyon mısralardaki anlamı vurgulayacak tarzda değerlendirilmiştir.

'Mâverâda Söyleniş' adlı görünenin ardındaki âlemi ve tasavvufî duyuşu ele alan; vahdet idrakine ulaşılmış olmasından ve ulaşılamamış olmasından doğan farklı algılayışları vurgulayan şiirde:

"Zâhid hayâl eder bizi meyhâne zındığı" (KGK: 69)

Mısrasında -şiirin tahlili ile açıklanabilecek- çoklu karşıtlıklar içeren ''zâhid-biz-zındık' kelimeleri 'z' aliterasyonu çerçevesinde belirgin hâle getirilmiştir.

'Geçmiş Yaz' şiirinde ise:

"Körfezdeki dalgın suya bir bak, göreceksin:
Geçmiş gecelerden biri durmakta derinde" (KGK: 83)

Mısralarında, 'dalgın', 'dur-', 'derin' sözcüklerini ön plana çıkaran 'd' aliterasyonu körfezdeki suyun kadim varlığıyla hatıraları muhafaza eden dalgın, derin hâfızasına yapılan gönderim, mısralarda bu ünsüzün yankılanımı ile belirgin hâle getirilir. Böylece akustik öğeler şiirdeki anlam çerçevesini de destekler.

1.2.4. Mısra İçi ve Mısralar Arası Kelime ve İfâde Tekrarları

Yahya Kemal şiirlerinde akustik yapıyı örerken aliterasyon ve asonansların yanı sıra "mısra içi" ya da "mısralar arası" "sözcük tekrarları"ndan; ikilemeler, bağlaç tekrarları vb. "sözcük grubu tekrarları"ndan; "ifâde" ve "mısra tekrarları" ndan da yararlanmıştır.

Recep ERASLAN çalışmasında (Erarslan: 2016), Yahya Kemal'in şiirlerinde kelime tekrarlarını, Prof. Dr. Nurullah ÇETİN'in *Şiir Çözümleme Yöntemi* adlı eserindeki tasnif sistemine göre (Çetin, 2011: 249-258); 'Mısra Başı Kelime Tekrarı', 'Mısra Sonu Kelime Tekrarı', 'Bir Kelimelik Mısra Başı Tekrarı', 'Bir Kelimelik Mısralar Arası Kelime Tekrarı', İki Kelimelik Mısralar Arası Kelime Tekrarı', 'Çapraz Tekrarlama', 'Bağlaç Tekrarı' vb. başlıklar altında ayrıntılı biçimde listelemiştir.

Mısra içi ve mısralar arasında gerçekleştirilen bu yinelemelerin şiirin iç ahengine ve anlam çerçevesine olan katkısı, ritmik boyutu ile etkileşimi göz önünü alındığında şu değerlendirmelerde bulunmak mümkündür: Bu tekrarlar tek bir mısra içinde kullanıldığında mısradaki ses örüntüsünü kuvvetlendirmekte, şiirin genelinde aynı kelimelerin tekrarı iç ahengi vurgulamaktadır. Bu bağlamda prozodik yapı, mısrada -ya da mısradaki anlamın ulantı yoluyla uzandığı diğer mısralarda- işaret edilen duygu durumunun, olgu ya da olayın yarattığı etkiye katkı sunar, onun belirtilmesini sağlar.

Mısralar arasında gerçekleşen "mısra başı tekrarı", "çapraz tekrarlama", "bir kelimelik mısra başı tekrarı", "iki kelimelik mısra başı tekrarı" (Çetin, 2011: 249-258) vb. uygulamalarda benzer işlevlerinin yanı sıra; şiirde ses ahenginin mısra içi ile sınırlı kalmayıp şiire yayılmasını; şiirin bütününde uygulanan vezin ve kafiyenin oluşturduğu ritmik doku ile perçinlenerek yine şiirin bütününü ilgilendiren bir ses örüntüsü doğmasını sağlar. Yahya Kemal'in şiirlerindeki mısra içi ve mısralar arası bu tekrarları, şiirlere olan katkılarını belirtebilecek anlamlı kesitler içerisinden örnekleyecek olursak:

Mısra içi tekrarlara örnekler:

‘Koca Mustâpaşa’ şiirinden:

“Serviliklerde sükûn, yolda sükûn, evde sükûn.
Bu taraf sanki bu halkıyle ezelden meskûn.
Bir afif âile sessizliği var evlerde;
Örtüyor fakrı asâletle çekilmiş perde.
Kaldırmışız, daracık, iğri sokak, doğru sokak...
Her geçildikçe basılmış ve düzelmiş toprak.” (KGK: 27)

‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ şiirinden:

“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 mubârek, ne garîb âlem bu!..
Hava boydan boya binlerce hayâletle dolu...” (KGK: 3)

‘Açık Deniz’ şiirinden:

“Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yâr!
Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar” (KGK: 7)

‘Uçuş’ şiirinden:

“Her hamlesiyle, rûh, o çelikten kanatlı kuş,
Ufkunda bir dakika görünmeksizin kara,
Hür gökte, hür denizde uçar, hür ufuklara.” (KGK: 57)

‘Vedâ Gazeli’ şiirinden:

“Ömrün şu biten neşvesi tâm olsun erenler
Son meclisi câm üstüne câm olsun erenler” (EŞR: 41)

(tek mısra)

“Hür insan ol cihanda nasıl istersen öyle ol” (BŞ: 66)

(tek beyit)

“Ne harâbî ne harâbâtiyim
Kökü mâzîde olan âtiyim” (BŞ: 63)

‘Tegâfül’:

“Bilmem nedir enfüsî nedir âfâkî
Kimdir fâni cihanda kimdir bâkî
Dünyâyı saran boşluğu hissetmeyelim
Peymâneyi boş bırakma doldur sâkî (Rubâîler: 11)

‘Fuad Ömer’e’:

“Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar şi’r-i kadîm
Bir meş’aledir devredilir elden ele” (Rubâîler: 6)

‘Geçmiş Yaz’ şiirinden:

“Rü’yâ gibi bir yazdı. Yarattın hevesinle,
Her ânını, her rengini, her şi’rini hazdan.
Hâlâ doludur bahçeler en tatlı sesinle!” (KGK: 83)

‘Ses’ şiirinden:

“Mevsim mütehayyil, vakit akşamdı Bebek’te;
Akşam... Lekesiz, sâf, iyi bir yüz gibi akşam...
Tâ karşı bayırlarda tutuşmuş iki üç cam” (KGK: 78)

Mısralar arası tekrarlar:

‘Süleymaniye’de Bayram Sabahı’ şiirinden:

“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!..” (KGK: 4)

‘İstanbul’u Fetheden Yeniçeriye Gazel’:

“Vur pençe-i Âlî’deki şemşîr aşkına
Gülbangi âsmânı tutan pîr aşkına

Ey leşker-i müfettihü’l-ebvâb vur bugün
Feth-i mübîni zâmin o tebşir aşkına

Vur deyr-i küfrün üstüne rekz-i hilâl içün
Gelmiş bu şehsüvâr-ı cihangir aşkına

Düşsün çelengi Rûm’un eğilsün ser-i Firenk
Vur Türk’ü gönderen yed-i takdîr aşkına

Son savletinle vur ki açılsın bu sûrlar
Fecr-i hücûm içindeki tekbîr aşkına” (EŞR: 15)

(isimsiz)

“Şekvâ-yı kalbi eylemez izmâr söylenir
Enhâr söylenir bütün eşcâr söylenir

Deryayı dinle her dem esen bâdı gûş kıl
Fehmet habîr isen nice esrar söylenir

Söylendi sözlerin yine her-bâr söylenir” (BŞ: 30)

‘Vehbî’ye’:

“Her rind bu bezmin nedir encâmı bilir
Dünyâmızı nâgâh zalâm örtebilir
Bir bitmeyecek şevk verirken beste
Bir tel kopar âhenk ebediyyen kesilir” (Rubâîler: 31)

‘Söz Meydanı’ şiirinden:

“Zamân o gül gibi gül görmemiş zamân olalı
Gülün güzelliği dillerde dâstân olalı

Ne serve bakmadadır şimdi gözlerim ne güle
O şîvekâr bu kamette nev-civân olalı” (EŞR: 20)

‘Rindlerin Akşamı’ şiirinden:

“Ya şevk içinde harâb ol, ya aşk içinde gönül!
Ya lâle açmalıdır göğsümüzde yâhud gül. (KGK: 53)

‘Rindlerin Hayatı’ şiirinden:

“Ba’zan kader, gelen bora hâlinde, zorludur;
Dağlar nasıl bakarsa siyâh ufka öyle bak.
Ba’zan da çevreden nice bir âdem oğludur,

Görmek değil düşünmeğe bigâne kal! Bırak!" (KGK: 52)

'Hazan':

"Âhir ne bu cuşiş ne bu eyyam kalır
Hâtırda ne canan ne serencâm kalır
Son faslımızın şâm-ı garibanında
Gül devrini hâtırlatacak cam kalır" (Rübâîler: 30)

'16 Mart 1920' şiirinden:

"Aksâ-yı şebde zulmeti çâk eyleyen 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" (EŞR: 26)

'Akıncı' şiirinden:

"Bin atlı, akınlarda çocuklar gibi şendik;
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik!

Ak tolgalı beylerbeyi haykırdı: İlerle!
Bir yaz günü geçtik Tuna'dan kafilelerle...

Şimşek gibi bir semte atıldık yedi koldan,
Şimşek gibi Türk atlarının geçtiği yoldan.
(…)
Bin atlı, akınlarda çocuklar gibi şendik,
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik!" (KGK: 13)

'Mehlika Sultan' şiirinden:

"Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Gece şehrin kapısından çıktı;

Mehlika Sultan'a âşık yedi genç
Kara sevdâlı birer âşıktı." (KGK: 70)

'Eski Mektup' şiirinden:

"Adalardan gelen bu mektupta,
Oradan, bir sihirli râyiha var;
İşveler sezdiren bir üslûpta,
Bir güzel şarkı söylüyor rüzgâr,
Adalardan gelen bu mektupta." (KGK: 85)

'Şarkı':

"Dün kahkahalar yükseliyorken evinizden,
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!
Gönlümle, uzaklarda bütün bir gece sizden
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden!

Dün bezminizin bir ezelî neş'esi vardı,
Saz sesleri tâ fecre kadar Körfez'i sardı;
Vaktâki sular şarkılar inlerken ağardı,
Bendim geçen, ey sevgili, sandalla denizden." (EŞR: 69)

DOKUZUNCU BÖLÜM

EDEBÎ SANATLAR

1. EDEBÎ SANATLAR

Yahya Kemal, şiirlerinde anlam ve söz sanatları dairesindeki edebî sanatlara, bu sanatları şiirlerinin amacı hâline getirmeksizin, şiirini pek çok yönden kuvvetlendirmek, imge-simge yapısına katkıda bulunmak üzere yer vermiştir. Bu sanatların şiirdeki biçim-içerik bütünselliğini zedeleyecek biçimde, şairane marifetin sergilenmesi doğrultusunda zorakî olarak kullanılmasını ise eleştirir ve bunu "şark şiirinin nakısa tarafları"ndan biri olarak görür. Ona göre: "Tam alafranga görünen şiirimizde" dahi olmaması gerektiği biçimde "lûgatfürûşluk, ıstılahperdazlık, zorâkî teşbih ve istiâre oyuncakları, son zamanlara kadar, başlıca mârifetler" (ED: 72) sayılmıştır. Yahya Kemal'e göre şiirde, "tabiîlik ve itidal mükemmeliyetin bir şartı" (Ayda, 1962: 22) dır. O, edebî sanatlara da bu anlayışı çerçevesinde bakar ve onları şiirini oluşturan örüntüye katkı sunacak doğallıkta kullanmayı bilir.

Divan şiiri tarzında kaleme aldığı ve Paris'teki edebiyat izlenimlerinden yola çıkarak: "İstanbul'un fethinden Şeyh Galib'e kadar geçen zaman zarfındaki eğlencelerimizi yahud eski hayatımızın safhalarını gazel gazel o devirlerin şiir lisaniyle yâd ve terennüm etmek hevesine düştüm." (Ayda, 1962: 23); "Eski devirlerimizin lisaniyle o devirleri ifade etmeğe çalıştım." (Ayda, 1962: 24) Dediği eski dilli şiirlerinde de edebî sanatlar hakkındaki aynı anlayış ve tutumunu sürdürmüştür. Yahya Kemal, 1947 tarihli bir mülâkatında: "Sembolistler şiirin teşbih ve istiareden ibaret olmadığını, bunların impur [saf olmayan, katışık] unsurlar olduğunu tespit etmişlerdir. O zamana kadar birçokları zannediyorlardı ki şiir yazmak muvaffakiyetli teşbihler yapmaktır. Şiir bu değildir. Şairlik mânâyı lafza tahvil etmek sanatıdır. Şiirde esas lafızdır. Yani 'le verbe'. Fakat lâfız kelimelerin istifinden ibaret değildir. Kelimelerin hususi bir âhenk

husule getiren terkibinden şiir doğar. Burada en mühim unsur mısradaki 'ondulation'lardır, âhenk dalgalanışlarıdır." (Ayda, 1962: 19) Der.

İsa Kocakaplan, *Yahya Kemal'in Şiirinde Edebî Sanatlar* adlı kitabında[6] Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz, Eski Şiirin Rüzgârıyle* ve *Bitmemiş Şiirler* adlı kitaplarda derlenen şiirlerini göz önüne almış; *Rubâîler ve Hayyam Rubâîlerini Türkçe Söyleyiş* adlı kitapta derlenen şiirlerini ise "Hayyam'dan etkilenme olabileceği düşüncesiyle çalışma dışı" (Kocakaplan, 2013: 2) bırakmıştır. Kocakaplan inceleme altına aldığı şiirleri edebî sanatlar bakımından ayrıntılı olarak irdelediği bu çalışmasında Prof. Dr. Ali Nihat Tarlan'ın edebî sanatları "fikre ve heyecana bağlı olanlar şeklinde iki ana gruba ayırdığını" ve kendisinin de bu çalışmasında aynı tasnifi benimsediğini söyler. Çalışmasında Yahya Kemal'in eserlerinde "otuz iki çeşit edebî sanatın kullanılmış olduğunu" (Kocakaplan, 2013: 2; Kocakaplan, 1990: Önsöz VI) tespit etmiş, bunları: Ateş, bitki, insan ve insanî unsurlar, folklor, kozmik unsurlar, ölüm, içki, yer vb. belli temalar etrafında incelemiş; sanatların kullanılma sayılarını belirtmiştir. Ayrıca şiirlerde teşbih, istiare ve telmihin yüzde elliye yakın bir oranla en çok başvurulan sanatlar olduğunu tespit etmiş; bu üç sanatı: Tarih çerçevesi, ordu-millet çerçevesi, hayat ve ölüm çerçevesi, aşk çerçevesi, ölüm çerçevesi vb. on iki başlık altında ele almıştır.

Biz çalışmamızın 'edebî sanatlar' başlığı altında Kocakaplan'ın bu çalışmasından yararlanarak Yahya Kemal'in şiirlerinde yoğun olarak kullandığını belirttiği edebî sanatları odağa almakla birlikte; diğer bazı sanatlara nispetle az kullanılsa da yer aldığı şiirlerde belirleyici etkiye sahip, dikkatimizi çeken edebî sanatları, Dilçin'in 'mecazlar'

[6] Bu kitabın ilk hâli, Prof. Dr. Ömer Faruk AKÜN danışmanlığında gerçekleşen: 'Kocakaplan, İsa (1990). *Yahya Kemal'in Şiirlerinde Edebî Sanatlar,* İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edebiyat Fakültesi, Yüksek Lisans Tezi' künyeli akademik çalışmadır.

ve ‘anlamla ilgili sanatlar’ (Dilçin, 2000: 405; 421) ayrımı doğrultusunda ele aldık. Buna göre Yahya Kemal’in şiirlerinde yer verdiği edebî sanatlara örnekler şöyledir:

1.1. Mecazlar

1.1.1. Teşbih

“Eslâf kapıldıkça güzelden güzele
Fer vermiş o neşveyle gazelden gazele
Sönmez seher-i haşre kadar şi’r-i kadîm
Bir meş’aledir devredilir elden ele” (Fuad Ömer’e, Rubâiler:6)

Pekiştirilmiş benzetme ile ‘şiir-i kadîm’, kuşaklar boyu elden ele devredilen ve ışığı yitmeyen yol gösterici bir meşaleye benzetilmiştir.

“Şu kopan fırtına Türk ordusudur yâ Rabbî
Senin uğrunda ölen ordu budur yâ Rabbî” (26 Ağustos 1922, EŞR: 88)

Uz benzetme ile Türk ordusu, sessizliğin ardından şiddetle esmeye başlayan fırtınaya benzetilmiştir.

“Yokmuş o hayâl ettiğimiz âleme yol
Artık ne açıl ey gül-i ümmîd ne sol
Ey rûy-i zemin bu ye’simizden sonra
İster vîrân ol ister âbâdan ol” (İhsan Şükrü’ye, Rubâîler: 20)

Hayata ve hayâl edilen âleme dair beslenen umut, açılmak ya da solmak ihtimallerini taşıyan gül goncasına benzetilmiştir.

“Mihr ü mâhımdı bu âlemde huzûrun dahi dün
Gittin eyvâh cihan zulmete gark oldu bugün
Küskünüm tâli'-i nâsâze gönülden küskün
Sineden derd ile bir âh edeyim kim dönsün
Aksine çarh-ı felek mihr-i dırahşânı bile” (Neşâtî’nin Gazelini Tahmis, EŞR: 57)

Divan şiirinde pek çok mecaz ve benzetmeliğe konu olan âh, "aşk ateşiyle âşığın gönlünden çıkan bir duman olarak düşünülür." (Pala, 2020: 10) Şiirin bu kesitinde, âşığın âh edişiyle ağzından göğe yükselen duman parlayan güneşi ve göğü örter; gündüzü geceye çevirir; felek tersine döner. Dünya kararır. Âşığın âh edişinin nedenini Yahya Kemal, Neşati'nin gazeline eklediği mısralarda güneşe ve aya benzeyen sevgilinin gidişi ile açıklar. Sevgili âşığın gündüzünü ve gecesini güneş ve ay gibi aydınlatır; ya da âşığın karanlık gecesine güneş gibi doğar; gündüzünü ise ay gibi nurlandırır.

"Pek tâze penbe tenlere benzer bu taşları
Yontarken eski Bergama heykeltıraşları" (Bergama Heykeltıraşları, KGK: 94)

Ayrıntılı benzetme ile eski Bergama heykeltıraşlarının insan figürü yonttuğu mermerler tâze pembe tenlere benzetilmiştir.

"Gül tenli, kor dudaklı, kömür gözlü, sürmeli.
Şeytan diyor ki sarmalı, yüz kerre öpmeli..." (Endülüs'te Raks, KGK: 95)

Şiirde sevgilinin/alımlı kadının teni, dudağı ve gözü için kullanıla gelen gül, kor ve kömür benzetmelikleri uz benzetme hâlinde verilmiştir.

"Bin atlı, akınlarda çocuklar gibi şendik;
Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik!" (Akıncı, KGK: 13)

Ayrıntılı benzetme ile akın hâlindeki bin atlı çocuklar gibi şen bir kalabalığa benzetilmektedir; ayrıca kısaltılmış benzetme ile, benzetme yönü söylenilmeksizin, düşmanlardan kurulu ordu 'dev' e benzetilir.

"Yârin ki her tebessümü dâğ üstü bâğ olur
Destinde câm-ı neşve semâvî çerâğ olur" (Erzurum Gazeli, EŞR: 46)

Yârin tebessümü dağın üstündeki meyveli, çiçekli bahçeye; elindeki neşe verici billur içki kadehi ise göksel bir kandile benzetilir.

"Nevâ-yı neydir esen bâd câm-ı meydir gül
Çemende eşk ile sahbâ misâl-i cû dökülür" (Hazan Gazeli, EŞR: 47)

Beyitte bir bahçede kurulan işret meclisi canlandırılmaktadır. Esen rüzgâr ney nağmesine; gül, içki/şarap kadehine benzetilir. Göz yaşı ile şarabın dökülüşü ise çimenlikte akan bir ırmağın dökülüşüne benzetilir.

"Ne ledünnî gecedir! Tâ ağaran vakte kadar,
Bir mücevher gibi Sünbül Sinan'ın rûhu yanar." (Koca Mustâpaşa, KGK: 28)

Şiirde betimlenen Koca Mustafa Paşa semtinin gecesi, Sünbül Sinan'ın mücevher gibi parlayarak yanan ruhunun aydınlattığı ilâhî bir gece olarak sunulur. Bu benzetmelik metinler arası ilişkilerden, Koca Mustafa Paşa semtinde türbesi bulunan Sünbül Sinan Efendi (ö. 1529)'nin çok bilinen bir ilahisine yapılan bir gönderimden doğmaktadır. Bu ilâhî:

"Ezelden aşk oduna yâne geldim
Anınçün tâ ebed mestâne geldim

Eğer nûş etmez isen sen bu meyden
Deme zâhid ki ben îmâne geldim" (Kiremitçi, 2008: 2766)

Beyitleri ile başlayan ilahidir.

1.1.2. İstiare

"Zahmetli yolculukla yaşım vardı yetmişe.
Zihnim, bulunduğum tepeden, daldı geçmişe." (Düşünüş, KGK: 61)

Şair, yaşamını zahmetli bir yolculuk olarak anmış; bulunduğu yaşlılık dönemini ise hayatı panoramik bir tarzda gözlemleyebileceği, edindiği deneyimle

yorumlayabileceği yüksek bir tepe olarak nitelemiştir. Sadece kendisine benzetilen yer aldığı için iki mecaz da açık istiaredir.

"Artık demir almak günü gelmişse zamandan,
Meçhûle giden bir gemi kalkar bu limandan.
Hiç yolcusu yokmuş gibi sessizce alır yol;
Sallanmaz o kalkışta ne mendil ne de bir kol."

Mısraları ile başlayan şiirde, şiire adını veren 'Sessiz Gemi', şiirin bütününde ölüm yolculuğu/ bu yolculuğa uğurlanan ruh olarak konumlanmış bir 'yaygın istiare'dir.

"Bir bestenin engin sesi yükseldi Boğaz'dan.
Coşmuş gene bir aşkın uzak hâtırasıyle,
Aksetti uyanmış tepelerden sırasıyle,
Dağ dağ o güzel ses bütün etrâfı gezindi;
Görmüş ve geçirmiş denizin kalbine sindi.
Anî bir üzüntüyle bu rü'yâdan uyandım
Tekrâr o alev gömleği giymiş gibi yandım." (Ses, KGK: 79)

Boğazda duyulan bir beste, şaire küllenmiş bir aşkı hatırlatır ve duyulan aşk duygusunun yakıcılığı, açık istiare ile alevden gömlek giymek olarak sunulur.

"Nemrûd eder işkence ve bilmez de neye
Mahkûmu sokar mengeneden mengeneye
Mahpûsunu ıtlak edemez zevkinden
Mahkûm eder ammâ bilemez kaç seneye" (Rubâî, Rubâîler: 9)

Şiirde sevgili zalim kral Nemrut; âşık Nemrut'un esir ettiği mahkûm olarak anılmıştır.

"Yalnız bu semti sevmek için ömrümüz kısa...
Yazlar yavaşça bitmese, günler kısalmasa...
İçtik bu nâdir içkiyi yıllarca kanmadık...
Bir böyle zevke tek bir ömür yetmiyor, yazık!" (Eylül Sonu, KGK: 33)

Ömür doyulmayan az bulunur bir içki olarak anılmaktadır.

"Vur pençe-i Alî'deki şemşîr aşkına
Gülbangi âsmânı tutan pîr aşkına" (İstanbul'u Alan Yeniçeri'ye Gazel, EŞR: 15)

Beytinde Hz. Ali, kapalı istiare ile aslana benzetilmiştir. Beyitte yeniçerilerin kendilerine savaşlardaki kahramanlıkları vesilesiyle Hz. Ali'yi rol model almalarına ve Hz. Ali'nin, Haydar-ı Kerrar, Şîr-i Hüdâ, Allah'ın Aslanı biçimindeki lakaplarına gönderim söz konusudur. Ayrıca Yeniçeri Ocağı'nın kurulmasında Bektaşîliğin rolü bilinmektedir; 'gülbangi göğü tutan pîr', bu tarikatın kurucusu Hacı Bektâş-ı Velî'dir.

"Bizdik o hücûmun bütün aşkıyle kanatlı;
Bizdik o sabâh ilk atılan safta yüz atlı." (Mohaç Türküsü, KGK: 14)

Mohaç savaşında çarpışan Türk akıncıları, savaş meydanına doğru uçan Hüma kuşuna benzetilmiştir; zira Hüma kuşuna yüklenen bir anlam, savaş meydanında, sultanın sancağının üzerinde ve savaş meydanında zaferi müjdeleyerek uçuşudur; akıncıların hücumun aşkıyla savaş meydanına kanatlanışında bu çağrışımla gerçekleşen kapalı istiare söz konusudur.

"Sevdiklerim göçüp gidiyorlar birer birer,
Ay geçmiyor ki almıyayım gamlı bir haber.
(…)
Çok şey bilen diyor:
' (…)
Hiç durmadan hayât öğütür devreden bu çark.
Ölmek sırayladır, sıralanmakta varsa fark!' " (Duyuş ve Düşünüş, KGK: 62)

Mısralarında dünya, kapalı istiare ile bir un değirmeni; insan ömrü ise bu değirmende çekilip un ufak olan buğday olarak anılmıştır.

“Bir merhaleden güneşle deryâ görünür
Bir merhaleden her iki dünyâ görünür
Son merhale bir fasl-ı hazandır ki sürer
Geçmiş gelecek cümlesi rü’yâ görünür” (Ömür, Rubâîler: 34)

‘Ömür’ adlı rubâî, ‘Sessiz Gemi’ şiirinde olduğu gibi ayrıntılı istiaredir. Rubâîde, insan ömrü çeşitli aşamalar içeren bir yolculuk olarak sunulmuştur.

1.1.3. Mecaz-ı Mürsel

“Her sâhib-i hâl kendi zevkinde yaşar
Dünyânın güft ü gûsu fevkinde yaşar
Bir zirveye konmayan hümâdır ki gönül
Âzâdeliğin hevâ-yı şevkinde yaşar” (Serâzâd, Rubâîler: 25)

Gönül, maneviyatın, aşkın ve yüksek duyguların doğduğu bir odak olarak, soyut bir tasarımla parça-bütün ilişkisi dahilinde insanı imlemektedir. Bunun gibi:

“Bir rûh o derin bahçede bir defa yaşarsa,
Boynunda onun kolları, koynunda o varsa,
Dalmışsa, onun saçlarının râyihasıyle,
Sevmekteki efsunu duyar her nefesiyle;
Yıldızları boydan boya doğmuş gibi, varlık,
Bir mû’cize hâlinde, o gözlerdedir artık” (Vuslat, KGK: 75)

Mısralarında ‘ruh’, âşığı temsil eder; ‘gözler’ ise parça-bütün ilişkisi dairesinde sevgiliye gönderimde bulunur.

“İlmin derin görüşleri, aklın hükümleri
Doldurmuyor boşalmış olan hisli bir yeri.” (Duyuş ve Düşünüş, KGK: 62)

Mısralarında ise ‘ilmin görüşleri, aklın hükümleri’ ‘ilim sahiplerinin açıklamaları, bilim adamlarının ilmî, nesnel bakış açılarından doğan, duyguları çerçevenin dışına alan

kanaatleri' anlamını karşılayacak biçimde mecaz-ı mürsel sanatıyla icmâlî hâle getirilmiştir.

"Tekbîrlerle halka ıyân oldu tûğlar
Sahrâ-yı Üsküdar'a revân oldu tuğlar" (Başlayış, EŞR: 4)

Beytinde ise parça-bütün ilişkisi ile saltanat âlâmeti olarak seferlerde taşınan tuğlar, orduyu temsil eder biçimde kullanılmıştır.

"Zülkadr'i sildi tîg-i Selîmî haritadan
Engin göründü Mısr ü Hicâz'ın fezâları" (Toplayış, EŞR: 7)

Beytinde Selim'in kılıcı, Yavuz Sultan Selim'i temsil edecek biçimde kullanılmıştır.

1.1.4. Teşhis ve İntak

Özellikle teşhis, Yahya Kemal'in şiirlerinde teşbih ve istiare ile bağlantılı olarak sıklıkla kullandığı bir söz sanatıdır. Teşhis, insan dışındaki canlı ve cansız varlıkları kişileştirmek iken; intak bu varlıkları konuşturmaktır.

"Ey gül sükûta varmağı emreyle bülbüle
Gülşende mest-i zevk olan ahbâb uyanmasın" (Çubuklu Gazeli, EŞR: 33)

Beyitte gül kendisine hitap edilen bir varlık olarak kişileştirilmektedir.

"Gece, her yerdeki efsunlu sükûnundan iyi,
Avutur gamlıyı, teskin eder endişeliyi" (Koca Mustâpaşa, KGK: 28)

Avutmak ve teskin etmek insana özgü eylemlerdir. Gece kişileştirilerek bu eylemler ona atfedilmiştir.

"Kandilli yüzerken uykularda
Mehtâbı sürükledik sularda." (Gece, KGK: 30)

Kandilli semti, uyuyan bir insana benzetilmiştir. Ayrıca ‘Kandilli’ anılarak o semt halkının ifâde edilişi de söz konusudur ki mısrada bu yönden mecâz-ı mürsel sanatı vardır.

“O dehâ öyle toplamış ki bizi,
Yedi yüz yıl süren hikâyemizi
Dinlemiş ihtiyar çınarlardan.” (Itrî, KGK: 9)

Mısralarında çınarlar söz söylemek vasfıyla kişileştirilmiştir.

“Gece, Leylâ’yı ayın on dördü,
Koyda tenhâ yıkanırken gördü.
‘Kız vücûdun ne güzel böyle açık!
Kız yakından göreyim sâhile çık!’ ” (Nazar, KGK: 89)

Mısralarda ay kişileştirilmiş ve konuşturulmuştur. Bu bakımdan teşhis ve intak sanatı birlikte bulunmaktadır.

1.2. Anlamla İlgili Sanatlar

1.2.1. Leff ü Neşr

“Üstâd elinde ser-te-ser âhenk olur lisan
Mızrâba ses verir kelimâtiyle tel gibi

Elhân duyulmadıkça belâgat girân gelür
Lâf ü güzâftan mütehassıl kesel gibi

Bir tek gazel bıraksa yeter bir gazel-serâ
Her beyti ancak olmalı beytü’l-gazel gibi” (Gazel, EŞR: 21)

Gazel adlı şiirden örneklenen ilk beyitte: ‘Üstâd eli, âhenk ve lisan / Mızrap, ses ve kelimât’ biçiminde birbiri ile örtüşen kelimelerin düzenli bir karşılıklı sıra izlediği görülür.

İkinci beyitte: belâgat, giran gelmek (ağır, sıkıcı gelmek) / lâf ü güzâf ve kesel (gevşemek uyuşukluk) ile karşılıklı yer almıştır.

Üçüncü beyitte: gazel, gazel-serâ/ beyit, beytü'l gazel ile karşılıklı söylenmiştir.

"Renk aldı özge âteşimizden şarâb ü gül
Peymâne söylesün bunu gülzâr söylesün" (Çamlıca Gazeli, EŞR: 35)

Beyitte şarap, gül/ peymâne, gülzar karşılıklı söylenmiştir.

1.2.2. Mübalağa

"Titretti arş ü ferşi Malazgird önündeki
Cûş ü hurûş-ı rahş ile şemşîr savleti" (Alparslan'ın Ruhuna Gazel, EŞR: 24)

Malazgirt ovası önündeki coşkulu at ve kılıç saldırısı yeri ve göğü titretti, biçiminde günümüz Türkçesine aktarılabilecek beyitte mübalağa sanatı vardır.

Ayrıca aynı şiirin son bendi:

"Tasvir eder mi böyle şehinşâhı ey Kemâl
Şimşekten olsa şi'rde ta'bîr savleti" (EŞR:24)

Alparslan kastedilerek, mübalağa sanatı ile: "Böyle bir şahlar şahını tasvir etmek için şiir sanatında anlatım olanakları şimşekten olsa yetmez" Denilmektedir.

"O nesil duymuş akın zevkini rüzgârda bile;
Bu duyuş varmış akınlardaki atlarda bile" (O Rüzgâr, KGK: 23)

Mısralarında da esen rüzgârda akın zevkinin duyuluşu ve akınlardaki atların Türk akıncılarının bu zevkini paylaşması imgelemi mübalağa sanatı ile kurulmuştur.

1.2.3. Tezat

‘Hayâl Şehir’ adlı şiirde gurup vaktinden sonra karanlığın kavuşması; Üsküdar semtinin camlardan yansıyan gün batımı ışıklarıyla önce kâşâneye; daha sonra eski fakir hâline dönüşü ışık-karanlık dairesinde oluşturulan imgelemlerle verilmiştir. Bu bağlamda şiirde bu imgelemlerden doğan ve mısralara yayılan tezat sanatı dikkati çeker. ‘Güneşin vehmi’, ‘altın şarap’, ‘som ateş’, ‘ışık mimarı’, ‘peri kâşânesi’ gibi ifadeler dairesinde oluşturulan gün batımı ışıkları içerisindeki görkemli semt hayâli; şiirin ikinci bölümünde yerini gün batımından sonraki solgun alacakaranlığa ve nihayet geceye bırakır. Şiirin bu bölümünde ‘güneşin yıktığı görkemli hayâl’, ‘altının sahtesi/sahteliği’, ‘karanlıkta kalan tepeler’, ‘gece’, ‘yanan lâmbalar’; ilk bölümdeki imgelem ile tezat halinde verilmiştir.

“Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan;
O ilâh isteyip eğlence hayalhânesine,
Çevirir camları birden peri kâşânesine.
Som ateşten bu saraylarla bütün karşı yaka
Benzer üç bin sene evvelki mutantan şarka.
(…)
Bu ateşten yaratılmış yapılar fânidir;
Kaybolur hepsi de bir anda kararmakla batı.

Ezelî mağfiretin böyle bir ikliminde
Altının göz boyamaz kalpı kadar hâlisi de.
Halkının hilkati her semtini bir cennet eden
Karşı sâhilde, karanlıkta kalan her tepeden,
Gece, birçok fıkarâ evlerinin lâmbaları
En sahih aynadan aksettiriyor Üsküdar’ı.” (Hayâl Şehir, KGK: 17)

“Sıyrıl, beyaz karanlık içinden, parıl parıl
Berraklığında bilme nedir hafta, ay ve yıl.” (Siste Söyleniş, KGK: 15)

Mısralarda ‘beyaz karanlık’ alışılmamış bağdaştırma olarak tezat sanatı yoluyla ortaya konulmuştur. Ayrıca ‘beyaz karanlık’ bağdaştırmasının imlediği bulanık sis perdesi, aynı dizede ‘parıl parıl’ ve ikinci dizede ‘berrak’ kelimeleri ile tezat oluşturmaktadır.

1.2.4. Hüsn-i Talil

“Renk aldı özge âteşimizden şarâb ü gül
Peymâne söylesün bunu gülzâr söylesün” (‘Çamlıca Gazeli: EŞR: 35)

Yukarıdaki beyitte, “herhangi bir gerçek olayın meydana gelmesinin, hayalî ve güzel bir nedene bağlan[ması]” (Dilçin,2000: 443)ile gerçekleşen hüsn-i talil sanatı vardır. Şarap ve gülün kızıl renkli olması, şairin içindeki ateştendir. Bunun doğruluğunu gül bahçesi ile şarap kadehi söyler. Divan şiiri geleneğinde “Ateş, âşığın içinde bulunduğu aşkın ıstırabıdır. Ayrıca sevgilisine duyduğu özlem ve hasret de ateş şeklinde kendini gösterir ve daima âşığı yakar. (…) Sevgilinin yanağı ve dudağı renk dolayısıyla bir ateştir. Yakıcı özelliği buradan gelir. Şarap da renk itibariyle bir âteş-i seylâle (akıcı ateş)dir.” (Pala, 2020: 41) Yahya Kemal, aşkın ve sevgilinin sembolleri olan şarap ve gülün rengini âşığın kalbindeki yakıcı aşkın bir tezahürü olarak sunar.

“Irkın seni iklimine benzer yaratırken,
Kaç fethe koşan tuğlar ufuklarla yarışmış.
Târihini aksettirebilsin diye çehren,
Kaç fâtihin altın kanı mermerle karışmış.” (Bir Tepeden, KGK: 90)

Türk tarihindeki savaşlar ve fetihler; fâtihlerin al kanını ak mermer üzerine döküşü, sevgilinin beyaz ten üzerine pembe/al yanağını, çehresinin güzelliğini meydana getirmek içindir. Bir yandan sevgilinin çehre güzelliği şanlı bir tarihi yansıtması nedenine bağlanırken; diğer yandan Türk tarihindeki kanlı savaşlar ve zaferler, bu çehrenin güzelliğini ortaya koyma nedeni ile açıklanır.

Ölümü bir deniz yolculuğu olarak imgeleme döken ‘Sessiz Gemi’den:

“Bir çok gidenin her biri memnun ki yerinden,
Bir çok seneler geçti; dönen yok seferinden” (Sessiz Gemi, KGK: 51)

Biçimindeki mısralarda, ölenlerin geri dönmeyişi, gittikleri yerden memnun oluşları sebebine bağlanmıştır.

SONUÇ

Türk kültür, sanat, medeniyet ve edebiyat tarihinde fikirleri, konferans, sohbet ve mülâkatları, nesir ve şiirleriyle fikrî ve edebî planda önemli bir yere sahip olan Yahya Kemal Beyatlı (d. Üsküp, 1884- ö. İstanbul, 1958), 19. yy.'ın son çeyreğinden 20. yy.'ın üçüncü çeyreğine uzanan; Türk tarihinde köklü dönüşümlerin yaşandığı bir çağda yaşamış ve eser vermiş; fikrî ve edebî dünyamıza çok yönlü biçimde katkı sunmuş önemli bir şair ve mütefekkirdir. 19.yy ile birlikte yüzünü iyiden iyiye Batı dünyasına dönmüş olan Osmanlı aydınını; Türk fikir, siyaset ve edebiyat evrenini gençlik yıllarından itibaren eleştirel bir gözle irdelemeyi bilmiş; 1903-1912 yılları arasında bulunduğu; o dönemde Avrupa'nın kültür, sanat, edebiyat merkezi konumunda bulunan Paris'te Osmanlı toplumunun siyasî, fikrî ve edebî durumunu dışardan bir bakışla gözlemleyip tahlil etmiş ve Anadolu'da köklenen Türk medeniyetinin çok yönlü olarak kendi tarih, kültür ve estetiğine dönmesi gerektiği kanaatine varmıştır. Beyatlı'nın edebî ve fikrî şahsiyetini yansıtan nesir, şiir, konuşma ve mülâkatları XX. yüzyılın başından itibaren gazete ve dergilerde yayınlanmış; bütün eserleri ise -mektupları, yazıya aktarılmış sohbetleri ile birlikte- ölümünden sonra kitaplaştırılmıştır.

Çalışmamızda Yahya Kemal Beyatlı, eser verdiği dönemin koşulları, şairin sosyal hayatı ve psikolojik dünyası; sanat hayatı, kültür-sanat, edebiyat görüşleri dairesinde bütünsel olarak ele alınmış, eserleri onun edebî kimliğini belirleyen şiirleri odağında incelenmiştir. Şiirlerin okunmasında eklektik inceleme yöntemi kullanılmış; Beyatlı'nın dönemi, biyografisi, şahsî özellikleri ve sanat görüşleri eserlerinin aydınlatılması noktasında göz önüne alınmıştır. Şiirler metin merkezli olarak irdelenmiş; metin tarafından sınanmayan herhangi bir yargının metne yüklenmesinden kaçınılmıştır. Beyatlı'nın nesirleri ise çok yönlü bir okumaya tabi tutularak onun sanatını, edebî şahsiyetini aydınlatan yönleriyle incelenmiştir.

Yahya Kemal, "dört yüz senelik" Türk nesrinde; "muhayyile noksanı" olduğunu, yaşanmış olay ve durumların canlı bir tarzda hikâye edilemediğini düşünür. Türk tarihinin önemli olaylarının birkaç satırla tasvir edildiğini; muharebelerin anlatılmadığını söyler. Tumturaklı bu nesri okumanın güçlüğünü "insan okurken terler" sözleriyle tarif eder. Yahya Kemal'in nesirlerinde bu nitelikteki bir dilden olabildiğince kaçındığı, sinematografik bir anlatım ve yalın bir dil kullandığı görülmektedir. Yahya Kemal'in nesirleri tematik bir tasnifle belli başlı kitaplarda derlenmiştir.

Adını 'Bir Başka Tepeden' adlı şiirindeki "Sana dün bir tepeden baktım azîz İstanbul!" mısrasından alan *Azîz İstanbul* (1. bas. 1964) Yahya Kemal'in 1913-1954 yılları arasında kaleme aldığı, İstanbul'u tarihsel bir perspektifle, bir Türk milletine özgülenmiş bir şehir olarak, mimarî özellikleri, halkı, sosyal yaşantısı ile anlatan; şehri dil, edebiyat ve estetik değerleriyle Türk-İslâm medeniyetinin kültür başkenti olarak yansıtan yazılarından oluşur. Bu yazılarda canlı ve Türk İstanbul, batılı yazarların edebiyatlarında bütün canlılığıyla yaşattıkları ölü Konstantinapolis'in karşısında, Divan edebiyatındaki -Yahya Kemal'e göre- "nesirsizliğin" önüne geçerek yükselir. *Eğil Dağlar*, *İstiklâl Harbi Yazıları* (1. bas. 1966) adlı yapıtta ise Beyatlı'nın 1919-1924 yılları arasında çeşitli gazete ve dergilerde yayınlanan, dönemini canlı hayat tabloları hâlinde, bazen alegorik anlatımlarla, konuşma dilinin sadeliği ile aydınlatan, Millî Mücâdele yıllarının canlı bir tanığı olan İstiklâl Harbi yazıları yer almaktadır. Yahya Kemal'in vefatından sonra derlenen nesirleri arasında *Siyâsî Hikâyeler* (1. bas. 1968) altısı tamamlanmamış on iki hikâye içeren, konusunu Osmanlı saray çevresinde gelişen bürokratik ve askerî cephesi olan olaylardan alan, olay merkezli, sade bir dille kaleme alınmış hikâyeleri derlenmiş; *Siyâsî ve Edebî Portreler* (1. bas. 1968) adlı yapıtta Beyatlı'nın yakın çevresinde bulunmuş; ya da Türk edebiyatı ve siyasetinde önemli roller üstlenmiş şahsiyetler hakkındaki düşüncelerini dile getirmiştir. *Edebiyata Dair* (1. bas. 1971) Yahya Kemal'in edebiyat, kültür, sanat konularındaki yazılarını içerirken;

Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hâtıralarım (1. bas.1973) şairin çocukluk ve gençlik hatıralarını; mütâreke yıllarına uzanarak Türk tarihinin dinamik siyasî-sosyal hâdiseleri içinden vermektedir. *Tarih Musâhabeleri* (1. bas. 1975), bir kısmı süreli yayınlarda yer almış; bir kısmı ise Yahya Kemal'in el yazıları arasında bulunup derlenmiş 'tarih' olgusunun üzerinde duran, Türk tarihini çeşitli yönleriyle tahlil eden yazılarından oluşur. *Mektuplar, Makaleler* (1. bas. 1977) Beyatlı'nın çeşitli konular etrafında yazdığı tematik bir çerçeveye alınamayan yazı ve mektuplarını derlerken; Nihat Sâmi Banarlı tarafından hazırlanan ve İstanbul Fetih Cemiyeti, Yahya Kemal Enstitüsü tarafından basılan bütün bu eserlerden başka, Yapı Kredi Yayınları'ndan çıkan, şairin 1903-1910 yılları arasında Avrupa'nın çeşitli şehirlerinden babasına gönderdiği 139 adet kartpostalı içeren, Nuri Akbayar tarafından derlenmiş *Pek Sevgili Beybabacığım* (1. bas. 1998) adlı yapıtı da Yahya Kemal'in nesirleri arasında anmak gerekir.

Yahya Kemal'in, Türk edebiyatı üzerindeki -eser verdiği dönemden sonra da süren- derin etkisi özellikle şiirleriyle, meyveleri modern Türk şiiri sahasında devşirilen şairliğiyle olmuştur.

Adını, Beyatlı'nın 'Süleymaniye'de Bayram Sabahı' şiirinde yer alan "Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati" dizesinden alan, İstanbul Türkçesi ile; yeni Türk dilinin, konuşulan Türkçe'nin canlı ve zengin dokusunu yansıtır biçimde kaleme aldığı şiirlerini derleyen *Kendi Gök Kubbemiz* (1. bas. 1961); Dil, imlâ, konu, söyleyiş özellikleri ve hayâl dünyası bakımından Divan şiiri geleneğine yaslanan, *Eski Şiirin Rüzgârıyle* (1. bas. 1962); şairin Hayyam rubâîlerinden çevirilerini içeren ve kendisinin rubâî biçiminde kaleme aldığı, çoğunlukla eski dil özelliklerinin görüldüğü rint neşveli "tefekkür şiirleri"ni derleyen *Rubâiler ve Hayyam Rubâilerini Türkçe Söyleyiş* (1. bas. 1963) ve bitmemiş şiirlerini; ilk şiir denemeleri arasında bulunan Servet-i Fünûn tarzı bazı şiirlerini; bilinen şiirlerinin bazı kesitlerinin farklı varyasyonlarını, bazı nazîre, mizah, ithaf, beyit ve mısralarını içeren *Bitmemiş Şiirler* (1. bas. 1976) adlı yapıtlar da

yine Yahya Kemal Enstitüsü tarafından yayınlanan Beyatlı'nın şiirlerini derleyen yapıtlardır. 1908'den önce yazdığı şiirleri "sanatıyla alâkasız" bulup reddeden Beyatlı'nın şiirini çok yönlü olarak yapılandırışı, 'oluşma dönemi', Paris'te bulunduğu süreci kapsayan 'sorgulama-araştırma-keşif dönemi' ve şiir anlayışının özgün bir karakter kazandığı, eski ve yeni dilli şiirlerini Divan şiiri ve Yeni Türk şiiri nazım biçimleri ile kaleme aldığı 'gelişme/olgunluk dönemi' olmak üzere üç aşamada izlemek mümkündür.

Ona göre edebiyat milletlerin ruh hazinesidir ve "mâzî zemîni" üzerine kuruludur. Yahya Kemal mâzî kavramını siyasî bir refleksle evvelki ideolojinin temsilcisi olarak değil; edebî, sanatsal, kültürel bir olanaklar havuzu olarak görmektedir; mâzî, milletin kültürel şuurunu dolduran hafızadır; onu modern atılımlardan koparmadığı gibi bunların bilinçli gerçekleşmesini sağlar; bu anlamda milletin şuurlu, özgün, çağdaş sanatsal/edebî etkinliği ancak berrak ve işleyen bir edebî bellek ile mümkündür. Yahya Kemal bir unutma çağının belleğidir.

Yeni Türk şiirinin kurucu şairlerinden birisi olarak andığımız Beyatlı'nın modern olana üstünlük payesi vermediği de açıktır. Ona göre yetkin kültür, sanat ve edebiyat çağlar içinde varlığını temiz bir akar su gibi, bulunduğu göğün rengine bürünerek sürdürür. Bu anlamda ne mâzî ilkel ve yetersizdir ne de modern bütünüyle gelişmiş ve üstün. O şuurlu bir entelektüel olarak edebî estetiği farklı zaman ve coğrafyalarda arar ve bulur. Saf şiirin şavkını modern Fransız şiirinde görüp; antik Yunan'da keşfedişi, Divan şiirinde yeni bir karakterdeki 'saf şiiri' altın bir iplik gibi takip edişi ve ardından onun örneklerini Modern Türk şiiri sahasında kendi mısralarıyla sürdürme gayreti bu bilincin bir sonucudur.

Beyatlı'ya göre şiir, edebiyatın herhangi bir dalı değil, "nâdir ve müstakil bir cevher"dir. Yazılarında bu gerçek şiiri, "hâlis şiir", "asıl şiir" "öz şiir" "lirik şiir" isimleriyle anmış; onu güfteden önce bir beste, nağme olarak tanımlamış; duyuşun deyiş hâline gelmesi şeklinde formüle etmiş; İstanbul Türkçesi'nin temsil ettiği duru, canlı bir

dil ile; "beyaz lisan" ile kaleme alınmasını önemsemiştir. Yahya Kemal'e göre şiir birtakım ideallerin "kıyam bayrağı" değildir; bu anlamda öz şiir ile "müddea" değil sanatsal değer ve edebî estetik dile gelir. Şair "hâlis şiiri" oluşturabilmek, mânâsı, şekli ve ritmi ile doğan mısrayı bulmak, mısrayı "birdenbire kulağa dolan bir nağme" hâline getirebilmek, mısralarını "levh-i mahfuzda mevcûd" olan terkibe kavuşturabilmek için uzun uğraşlar verir. Hissi, en az kayıpla ve en duru bir söyleyişle dil düzlemine aktarmak için şiirlerinin üzerinde aylarca ve yıllarca durmuş; bazı şiirler, nüanslarla süreli yayınlardaki ilk basımlarından sonra canlı bir organizma gibi dönüşmüş; bazı şiirlerini tamamlaması ise on yıllar almıştır.

Yahya Kemal şiirlerinde "derûnî ahenk" ifadesiyle andığı iç âhengi ritim ve akustik öğelerin bileşimi ile sağlar. Buna göre vezin, iç âhenk için uygun zemini sağlar; ancak tek başına o âhengi üretemez. Veznin ritmik iskelesi, akustik öğelerle örtülmeli; şiirin bütününe yayılan ses yinelemeleri ile herkesçe kullanılan sistematik veznin vuruşları, seslerin özgün yayılma tarzı ile birleşmelidir. Bu prozodik yapı, bütünsel tarzda duyulan bir iç âhenk olarak ortaya çıkar ki bu Yahya Kemal'in ifâde ettiği biçimiyle "derûnî ahenk"tir. Şiirin "muhakkak" vezinle ve kafiye ile vücûda geldiğini düşünen Beyatlı, şiirlerini yazarken aruz veznini benimser. Ona göre Türkçe onun etrafında oluşmuş; Türk şiirinin klasik evresi olarak gördüğü Divan şiiri onun üzerine dokunmuştur. Bu bakımdan Beyatlı'ya göre aruz vezni, Türk edebiyatına mâl olmuş; bir bakıma millî kimlik kazanmıştır.

Yahya Kemal için şiir ve şair, yalnız edebiyatın değil; çok yönlü olarak bir milletin kültürünün odağındadır, onu belirler. Onun karakterini, kimliğini oluşturur. Beyatlı bu anlamda şiiri, milletin lisanını işleyecek ateşten bir "örs ve çekiç" olarak görür. Şair ise millette lisan fikrinin "kutsiliğini uyandıracak", vatanın "gövdesi ve ruhu" olan Türkçe'yi koruyacak ve geliştirecek olan kişidir. Yahya Kemal'e göre şiirsel estetiği de yapılandırabilecek bu millî dili, 'İstanbul ağzı'/ 'İstanbul Türkçesi' temsil eder.

Yahya Kemal gelenekten beslenen bir şairdir. Özellikle Divan şiiri tarzında kaleme aldığı şiirlerinde, mazmunlar sisteminden yararlandığını, klasik edebiyatın dil, üslup ve imgelerini ödünçleyerek incelmiş bu şiir zevkini güncelde yaşatabilen, klasik olana yaslanan, yetkin bir şiir ortaya koymak gayretinde olduğunu belirtmek gerekir. Bu anlamda Beyatlı, eski dilli şiirlerinde mazmunlarının geleneksel anlam çerçevelerini değiştirmez, onları gelenekte olduklarından farklı amaçlarla kullanmaya çalışmaz. Beyatlı'nın, Divan şairinin hayal dünyasıyla örtüşmeyen bazı şiirleri varsa da bunlar bu sahada yazdığı ilk denemelerdir, bir arayış ve kavrayış devresini işaret ederler; dolayısıyla buradan yola çıkarak şairin Arapça ve Farsça söz varlıklarının yoğun olduğu eski dilli şiirlerinde geleneği modernize ettiği, onu dönüştürerek yeniden ürettiği değil; Divan şiiri kanonundan seçkin mısraları devşirerek onlara ortak bir estetik kavrayışla eklemlendiği söylenmelidir.

Beyatlı'nın şiirlerinde çok yönlü kültürel ve tarihsel bir arka plan olduğu görülmektedir. O şiirlerinde alıntılama, içerik örtüşmesi, gönderimde bulunma gibi yöntemlerle geniş bir metinlerarasılık ağı kurar. Bu bağlamda Fransız şiiri odağında Batı edebiyatı kanonundan ve Türk tarih, kültür ve edebiyatından yararlanmış, geniş bir tarihsel süreçte Türk-İslâm medeniyetini yapılandıran belli başlı olay ve kişilere; âyet, hadis ve kıssalara, savaşlar tarihine, halk söylenceleri ve masallara telmihte bulunmuş, şiirine çok katmanlı bir anlam ve anlatım olanağı kazandırmıştır.

Yahya Kemal şiirlerini çok çeşitli konularda kaleme almıştır. Pek çok alt başlıkla incelediğimiz aşk, sevgili, kadın, yaşlılık, ömür, rint neşvesi, din, ölüm, gurbet, yalnızlık gibi bireysel, psikolojik konuları işlemiş; Türk tarihinin önemli sefer, savaş ve fetihleri, Türk coğrafyası, vatan algısı, millî bilinç gibi tarihsel konular da şiirinde yer almıştır. Bu konuların işlenmesinde sıklıkla terimlerinden, Türk-İslâm medeniyetinin iklimini temsil eden 'musiki'den çeşitli boyutlarıyla yararlanmıştır. Ayrıca yine bu konuların büyük çoğunluğunun dokusuna işlemiş; bu konuları irdelerken üzerinde farklı yönleriyle

durduğumuz İstanbul ve onun temsil ettiği değerler Yahya Kemal'in şiirlerinin geniş ve çok renkli konu dağarını oluşturmaktadır.

19. yy.'ın ikinci yarısından itibaren Türk edebiyatının Divan edebiyatının etkisinden sıyrılıp yüzünü batıya dönmüş olduğu bilinmektedir. Yahya Kemal bu süreçte yetişmiş ve şiirinin ilk meyvelerini 20. yy başında vermiş bir şair olarak şiirinin konularını işleyişte gelenekten ve yeni Türk şiirinin kendisinden önceki belli başlı yaklaşımlarından ayrılır. 'Vatan', 'sevgili tipi' ve 'İstanbul' üzerinden örnekleyecek olursak: Divan şiirinde vatan, genellikle kişinin doğduğu, büyüdüğü yer; ya da sevgilinin bulunduğu yurt, köy, mahalle iken Tanzimat'tan sonra örneğin, Namık Kemal'de vatan siyasî, coğrafî, askerî bir sahaya dönüşmüştür. İfâde biçimi, hayâl, konu ve mazmunlarıyla Divan şiirinden pek de ayrılmış gözükmeyen; fikrî boyuttaki vatan ve hürriyet kavramlarını savunan heyecanlı devrimci tavrı ile edebî alışkanlıkları, dünyayı kavrayış biçiminin şekillendirdiği dil kullanımı çelişen Ziya Paşa ise bir gazelinde vatanı —'diyâr-ı küfr' ün karşısında— 'mülk-i İslâm' olarak anar. Sonuçta Tanzimat kuşağının elinde vatan, dönemin birey hak ve özgürlüklerini ön plana çıkaran; millet ve devleti hak ve ödev ilişkisi içinde konumlandıran; hukuk, kanun, adalet gibi kavramları uygulama sahasına çıkaran fikrî atmosferi içinde pozitivist bir anlam çerçevesine kavuşmuştur. Vatan kavramının dönüşmesini dogmaya karşı aklın; monarşiye karşı meşrutî yönetimlerin, geleneğe karşı modernizmin yükseldiği, medenî dünyayı bütünüyle ilgilendiren bir sürecin parçası olarak görmek gerekir. Böylece Osmanlı Devleti'nde 'padişahın mülkü' olan vatan, 'milletin mülkü' olarak evrilmektedir. Millî edebiyat sürecinde kimi yaklaşımlara göre vatan Türk milleti ekseninde Turancı yaklaşımlarla ele alınmış; Cumhuriyet döneminde, memleket edebiyatı sürecinde ise daha çok yeni kurulan Türk devletinin kadim köklerini ve iktisadî bakımdan beslendiği Anadolu'yu imlemiştir. Yahya Kemal ise 'vatan' kavramını işlerken ona, 1071 Malazgirt savaşından sonra Anadolu'da İslâm dairesinde olgunlaşan Türklüğün oluşum mekanı olarak bakmış;

yüzyıllar içinde milletin sosyolojik bir yapı hâlinde, belli-başlı değerler çerçevesinde bir araya geldiği otağ olarak kültürel bir işlev yüklemiştir.

Yahya Kemal'de sevgili tipinin işlenişi de dikkat çeker. Divan şiirinde mübâlağalı tarzda betimlenen soyut, ulaşılmaz sevgili tipi; Tanzimat döneminde, örneğin Abdülhak Hâmid Tarhan'da, beşerî ve şahsî bir özellik kazanır; onun 'Makber' ve 'Ölü' adlı şiirlerinde aşk ve ıstırap psikolojik, derin ve karanlık, etkileyici bir drama hâlinde bireysel planda yansır. Yahya Kemal'in şiirinde ise sevgili tipi beşerî olmakla birlikte Türk millî kültürünün inceliklerini, çok yönlü estetik değerini, tarihsel derinlik ve görkemini İstanbul ile özdeşleşerek yansıtan, tüm bu içeriğin kendisinde sergilendiği bir prototip hâlindedir.

Şiirindeki konular gözden geçirilirken Yahya Kemal'in bir İstanbul şairi olduğu tespitine hak vermek gerektir. Onun şiirinde İstanbul, işlediği pek çok konunun dokusuna sinmiş, duygu, düşünce ve yaşantıların yansıtıcı ve yaratıcı perdesi hâline gelmiştir. Yahya Kemal'in şiirine şehrin güzellikleri belli belirsiz yansımaz; O, şahsî duygu durumlarını da Türk-İslâm medeniyetinin sosyal, estetik yapılanışını ve bu çerçevedeki kadim zamanları da İstanbul'un semtleri, mahalleleri, sokakları içinden sağar. Şehrin tepelerinden onu "vatanın hülâsası", sevgilinin çehresi olarak görür ve şehrin manzarasını bir estet gözüyle, izlenimleri yoluyla yeniden üretir. Dolayısıyla mekânın verilişinde kültürel ve psikolojik çerçevede bir art zaman tasavvuru, derinlik ve bütünsellik vardır. Bu bakımdan Yahya Kemal'in şehri ele alışta Divan şiirindeki şehrengiz yazımından ayrıldığını da söylemek gerekir.

Beyatlı'nın şiiri, yaşadığı yüzyılda gerçekleşen; yazınsal evrene fikir, duygu, dil ve estetik bakımdan kök salan değişimlerden ayrı düşünülemez ve bu anlamda bir kültür, sanat, edebiyat adamının Türk modernleşmesindeki tavrını da yansıtır. Bu tavır Türk şairini Batı mektebinden memleketin yerli ve millî özüne; Osmanlı asırları içinde incelmiş bir kültür, sanat, edebiyat estetiğine; İstanbul Türkçesinin zarif, doğal, canlı

söyleyiş biçimine, edebî sanatların amaçlaştırılmadan mûtedil kullanımına, konuşulan kültür dilinin zengin coğrafyasına çağırmaktadır. Ona göre Türk millî kültürü modernleşmeli fakat kimliksizleşmemeli; kültür, sanat, edebiyat ve fikir sahasında verilen ürünlerin geçmiş kültürel, edebî birikim ve kazanımların kaidesi üzerinde konumlandığı unutulmamalı; mütefekkir, şair ve yazarlar, Türk aydınları berrak bir bellekten güç almalıdır. Geçmişi içeren bir modernleşme perspektifini özgün sanatsal üretiminin ana değerlerinden biri olarak benimseyen ve bu tavrın modernleşme biçimlerini -olması gerektiği gibi- özgün bir tarzda çoğullaştıracağına inanan Yahya Kemal Beyatlı modern Türk şiirinin kurucu şairlerinden olmakla birlikte Türk-İslâm hâfızasının da şairidir.

KAYNAKÇA

1. Yahya Kemal Beyatlı'nın Eserlerini Derleyen Kitaplar

1.1. Şiir Kitapları

Bitmemiş Şiirler, (1997), 2. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Kendi Gök Kubbemiz, (2012), 36. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Eski Şiirin Rüzgârıyle, (2018), 17. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Rubailer ve Hayyam Rubailerini Türkçe Söyleyiş, (2019), 4. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

1.2. Nesir Kitapları

Siyasî ve Edebî Portreler, (1968), İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Eğil Dağlar, (1970), İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1000 Temel Eser.*Aziz İstanbul,* (2009), 12. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Eğil Dağlar, (2005), 1. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Mektuplar-Makaleler, (1990), 2. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Pek Sevgili Beybabacığım, (1998), 1. bas., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

Edebiyata Dair, (2008a), 6. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hatıralarım, (2008b), 5. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Tarih Musahabeleri, (2008c), 3. bas. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

Siyasî Hikâyeler, (2014), 5. bas., İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

2. Yararlanılan Diğer Kaynaklar:

2.1. Kitaplar:

Abdülbakî (Konya Lisesi Edebiyat Muallimi), (1931), *Melâmîlik ve Melâmîler,* İstanbul Devlet Matbaası.

Aktaş, Şerif, (1996), *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi I,* Ankara: Akçağ Yayınları.

Akyüz, Kenan, (1995a), *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923,* İstanbul: İnkılâp Yayınları.

————, (1995b), *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi,* 5. bas., İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Ayda, Adile, (1962), *Yahya Kemal-Kendi Ağzından Fikirleri ve San'at Görüşleri,* Ankara: Ajans-Türk Matbaası

————, (1984), *Böyle İdiler Yaşarken, Edebî Hatıralar,* Ankara: Ayyıldız Matbaası.

Ayvazoğlu, Beşir, (1985), *Yahya Kemal, Eve Dönen Adam,* 1. baskı, Ankara: Birlik Yayınları.

————, (2013), *Bozgunda Bir Fetih Rüyası*, Biyografik Roman, 5. bas., İstanbul: Kapı Yayınları.

————————, (2013), *Yahya Kemal, Eve Dönen Adam, Ansiklopedik Biyografi,* 2. baskı, İstanbul: Kapı Yayınları.

Bachelard, Gaston, (2018), *Mekânın Poetikası*, çev. Alp Tümertekin, 5. bas., İstanbul: İthaki Yayınları.

Bâkî Dîvânı, Tenkitli Basım, (2011), haz. Sabahattin Küçük, 2. bas., Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Banarlı, Nihat Sâmi (ed.), (1968), *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası II,* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı.

————————, (1960), *Yahya Kemal'in Hatıraları,* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı.

————————, (1997), *Yahya Kemal Yaşarken*, 3. bas., İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.

————————, (2012), *Bir Dağdan Bir Dağa,* 2. baskı, İstanbul: Kubbealtı Yayınları,

————————, (2016), *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi II,* 12. bas., İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Bek, Kemal, (2001), *Yahya Kemal Beyatlı, Yaşam Öyküsü ve Yapıtlarını Okuma Kılavuzu,* İstanbul: Tarih ve Özne Yayınları.

Belge, Murat vd. (ed.), (1985), *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, 1. bas., İstanbul: İletişim Yayınları.

Berger, Peter L., Berger, B., Kellner, H., (2000), *Modernleşme ve Bilinç*, çev. Cevdet Cerit, 2. baskı, İstanbul: Pınar Yayınları.

Bergson, Henri, (2015), *Madde ve Bellek, Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme,* 2. bas., Ankara: Dost Kitapevi.

Bezirci, Asım, (1991), *Orhan Veli: Yaşamı, Kişiliği, Sanatı, Eserleri*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Cebecioğlu, Ethem, (2004), *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, İstanbul: Anka Yayınları.

Çetin, Nurullah, (2009), *Şiir Çözümleme Yöntemi*, 10. bas., Ankara: Öncü Kitap.

————————, (2012), *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Rubai*, 2. bas., Ankara: Akçağ Yayınları.

————————, (2013a), *Yahya Kemal Kitabı*, 1. baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.

————————, (2013b), *Behçet Necatigil, Hayatı, Sanatı ve Eserleri,* 2. bas., Ankara: Akçağ Yayınları.

Çetişli, İsmail vd. (ed.), (2012), *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı,* 2. bas., Ankara: Akçağ Yayınları.

Çıkla, Selçuk (2008), *Son Araştırmalar Işığında Yahya Kemal'in Şiirlerinin Kronolojik Bibliyografyası, Yahya Kemal Beyatlı,* İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Demirci, Mehmet, (1993), *Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'te Tasavvuf,* İzmir: Akademi Kitapevi.

Dilçin, Cem, (2000), *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi,* 6. bas., Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları:517.

Eliot, T. S., (2007), *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, çev. Sevim Kantarcıoğlu, 1. bas., İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Enginün, İnci (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eralp, H. Vehbi, (1959), *Yahya Kemal İçin,* İstanbul: Yahya Kemal'i Sevenler Cemiyeti Yayınları.

Fuchs, Elinor, (2003), *Karakterin Ölümü,* çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi.

Göçgün, Önder, (2015), *Yahya Kemal Beyatlı,* Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gregoire François Georgeon, (2016), *Osmanlı- Türk Modernleşmesi (1900- 1930), Seçilmiş Makaleler,* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güçbilmez, Beliz, (2016), *Zaman, Zemin, Zuhur: Gerçekçi Türk Tiyatrosunda Minyatür Kurgusu,* 1. bas., Ankara: Dost Kitapevi.

Gür, Â., Engin, E, (ed.), (2015), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı,* 1. bas., Ankara: Akçağ Yayınları.

Halman, Talat Sait vd. (ed.), (2007), *Türk Edebiyatı Tarihi Cilt: 4,* 2. baskı, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Hisar, Abdülhak Şinasi, (1979), *Ahmet Hâşim- Yahya Kemâl'e Vedâ, Bütün Eserleri 6,* 3. baskı, İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Innes, Christopher, (2010), *Avant-Garde Tiyatro,* çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi.

İz, Mahir (1975), *Yılların İzi,* İstanbul: İrfan Yayınevi.

Jung, Carl G., (2009), *İnsan ve Sembolleri*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, 4. bas., İstanbul: Okuyanus Yayınları.

Kahraman, Âlim, 2013, *Büyük Göçmen Kuş Yahya Kemal Beyatlı,* 1. baskı, İstanbul: Büyüyen Ay Yayınları.

Kaplan, Mehmet, (1998), *Nesillerin Ruhu,* İstanbul: Dergâh Yayınları.

————————, (2001), *Kültür ve Dil*, 14. bas., İstanbul: Dergâh Yayınları.

————————, (2002), *Sevgi ve İlim*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

————————, (2007), *Edebiyatımızın Bahçesinde Dolaşırken,* 1. bas., İstanbul: Dergâh Yayınları.

————————, (2012), *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1*, 10. bas., İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, (2018), *Gençlik ve Edebiyat Hatıraları,* 14. bas., İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaya, İbrahim, (2017), *Sosyal Teori ve Geç Modernlikler*, *Türk Deneyimi*, 2. baskı, Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Kocakaplan, İsa, (2013), *Yahya Kemal'in Şiirlerinde Edebî Sanatlar*, İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sosyal İşler Daire Başkanlığı, Kültür Müdürlüğü Yayınları.

Kollektif, (1985), *Doğumunun 100. Yıldönümünde Yahya Kemal Beyatlı Semineri Bildirileri (2 Aralık, 1984),* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Kütüphane Yayınları Toplantı Bildirileri Dizisi: 2.

Kollektif, (1994), *Doğumunun Yüzüncü Yılında Yahya Kemal Beyatlı*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayını S. 72.

Macit, Muhsin, (2004), *Nedim, Hayatı, Eserleri ve Sanatı*, 2. bas., Ankara: Akçağ Yayınları.

Mustafa Nâilî, (1970), *Nâ'ilî-i Kadîm Divânı,* haz. Haluk İpekten, İstanbul: Mili Eğitim Basımevi.

Okay, Orhan, (2005), *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Okçu, Naci, (2011), *Şeyh Gâlib Divanı*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Onay, Ahmet Talât, (1993), *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar,* haz. Cemâl Kurnaz, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi.

Özbalcı, Mustafa, (2006), *Yahyâ Kemâl'in Duygu ve Düşünce Dünyası*, 3. bas., Ankara: Akçağ Yayınları.

Özmen, Kemal, (2016), *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*, 1. bas., İstanbul: Sel Yayıncılık.

Pala, İskender, (2020), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü,* 32. bas., İstanbul: Kapı Yayınları.

Sevük, İsmail Habib, (1942), *Edebiyat Bilgileri,* İstanbul: Remzi Kitapevi.

Suner Pekin, N., Tevfikoğlu, M (ed.)., (1988), *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III,* 1. baskı, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (2007), *Yahya Kemal*, 6. bas., İstanbul: Dergâh Yayınları.

Tanyol, Cahit, (1985), *Türk Edebiyatında Yahya Kemal İnceleme ve Anılar*, İstanbul: Remzi Kitapevi.

Tatcı, Mustafa (2020), *Yunus Emre, Divan,* 5. bas., Ankara: Diyanet İşleri Bakanlığı Yayınları.

Tekin, Gönül, Alpay, (2020), *Simurg'un Kanadı, Mitoloji ve Edebiyat Makaleleri,* ed. Selim Sırrı Kuru, Sibel Kocaer, 1. bas., İstanbul: Yeditepe Yayınları.

Tevfik Fikret (2007), *Rübâb-ı Şikeste*, haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay, 2. baskı, İstanbul: Çağrı Yayınları.

Timurtaş, Faruk Kadri, (1987), *Bâkî Divanı'ndan Seçmeler*, 1. bas., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Uysal, Semet Sâmi, (2006), *Şiire Adanmış Bir Yaşam Yahya Kemal Beyatlı*, 2. bas., İstanbul: Bilge Sanat Yapım Yayınları.

————, (1972), *İşte Gerçek Yahya Kemal*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Basımevi.

————, (2004), *Her Yönüyle Yahya Kemal,* 1. baskı, İstanbul: Toroslu Kitaplığı Yayınları.

————, (2009), *125. Doğum Yılında Değişik Yanlarıyla Yahya Kemal,* 1. bas., İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Ünver, Süheyl, A., (1980), *Yahya Kemal'in Dünyası,* 1. bas., İstanbul: Tercüman Tarih ve Kültür Yayınları.

Yetiş, Kâzım (ed.), (1998), *Yahya Kemal İçin Yazılanlar 1*, 1. baskı, İstanbul: İstanbul Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

———— (ed.), (2000), *Yahya Kemal İçin Yazılanlar 2*, 1. baskı, İstanbul: İstanbul Yahya Kemal Enstitüsü, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

———— (ed.), (2008), *İstanbul Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası V*, 1. baskı, İstanbul: İstanbul Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

———— (ed.), (2008), *Yahya Kemal Beyatlı, Ölümünün 50. Yılı,* 1. bas., İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Yayınları.

Yücebaş, Hilmi, (1958), *Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal,* 3. baskı, İstanbul: Dizerkonca Matbaası.

Yücel, Hasan Âli, (1989), *Edebiyat Tarihimizden*, 2. bas., İstanbul: İletişim Yayıncılık.

1.2.2. Tezler:

Erarslan, Recep, (2016), *Yahya Kemal'in Şiiri* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Ankara Üniversitesi, Ankara.

Gündüzalp, Nuray Cihan, (2008), *Charles Baudelaire'in Şiirlerinin Türkçe Çevirileri Üzerine İnceleme,* (Yayımlanmamış Doktora Tezi), T.C. Çukurova Üniversitesi, Adana.

Kocakaplan, İsa, (1990), *Yahya Kemal'in Şiirlerinde Edebî Sanatlar,* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Edebiyat Fakültesi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Lopatova, Inna (2013). *Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinin Rusça/Türkçe Karşılıklarıyla Söz Varlığı,* (Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi, Sakarya.

Öztürk, Yeter, (2017), *XIX. Yüzyıl Arşiv Belgelerine Göre Osmanlı Devleti'nde İçki ve Yasakları, 'Edebiyatta İçki'*, (Yüksek Lisans Tezi), Ordu Üniversitesi, Ordu.

Skuka (Davut), Hülya (2002). *Yahya Kemal'in Manzum Eserlerinde Zarflar ve Kullanılışları*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

Üstünova, Mustafa, (1993), *Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinde Musiki Terimleri*, (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.

Eruz, Feride Gül (2006). *Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiirlerinde Kelime Dünyası,* (Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara.

Altıntoprak, G., Sevgi (2001), *Yahya Kemal Beyatlı'nın Manzum Eserlerinde Kelime Grupları, Yapılışları ve Kullanılışları,* (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

2.3. Makale ve Ansiklopedi Maddesi:

Akün, Ömer Faruk, 1994, "Divan Edebiyatı", *DİA*, C.9, s.389-427.

Arıboğan, Ülke (1993), "Türkiye'de Çok Partili Dönem 1946-1960", *Thema Larouse Tematik Ansiklopedi, Tarih, Politika, Felsefe, Dinler*, C.1, s: 272-273.

Asiltürk, Bâkî, 2008, "Yahya Kemal'in Şiirlerinde Anlatım Teknikleri*", Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası V,* İstanbul*:* İstanbul Fetih Cemiyeti, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, S. 5, s. 109-124.

Aurell, Martin (1993), "İnönü Dönemi ve İkinci Dünya Savaşı Yılları", *Thema Larouse Tematik Ansiklopedi, Tarih, Politika, Felsefe, Dinler* C.1, s.258-259.

Ayas, Güneş, 2013, "Osmanlı-Türk Müziğini Dışlama ve Ayakta Tutma Stratejileri Çerçevesinde Müzecilik ve Altınçağ Söylemleri", *Tarih ve Uygarlık İstanbul Dergisi,* S.3 s.149-159.

————, 2016, "Musiki İnkılabı ve Rus Modeli: Karşılaştırmalı Müzik Sosyolojisi Açısından Bir Tartışma", *Bilig,* Bahar, S. 77, s. 131-155.

Aydın, Hakan, 2009, "Kemalist Anadolu'nun mizah organı Anadolu'da Peyam-ı Sabah (1921-1922)", *Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi,* S.22, s.101-115.

Aydoğmuşoğlu, Cihat, 2013, "Safevi Çağına ait Üç Türkçe Mektup ve Değerlendirilmesi*", Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* C. 53, S. 2, s. 411-420.

Bakkal, Ali, 2020, "Hz. İsa'ya Atfedilen Mucizelerin Olağanüstülük Açısından Tahlili", *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* S. 45, s.66-85.

Banarlı, Nihat Sami, (1988), "Rindliğe ve İlimde Lâubalîliğe Dâir", N. S. Pekin, M. Tevfikoğlu (haz.) içinde, s.283-284.

————————, 1968, “Yahya Kemal Nasıl Çalışırdı?”, *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası II,* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, C. II. s. 17-50.

Batuk, Cengiz, 2006, ‘Nemrud’, *DİA*, C.32, s.554-555.

Bayram, Ali Kaya, 2011, “Atasözleri ve Deyimlerin Dîvân Şiirinde Kullanımı ile Dîvânların Bu Söz Varlıklarımız Bakımından Önemi”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* C. 6, S. 6, s. 11-54.

Bebek, Adil, 2009, “Sûr”, *DİA,* C.37, s. 533-534.

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "George Saintsbury". *Encyclopedia Britannica,* 24 Jan. 2021, https://www.britannica.com/biography/George-Saintsbury. Accessed 18 October 2021.

Ceyhan, Semih., 2004, “Mesnevî”, *DİA,* C.29, s.325-334.

Çavuşoğlu, Mehmet, 1991, “Bâkî”, *DİA,* C. 4, s. 537-540.

Çeber Toksoy, Duygu, 2020, “Maurice Maeterlinck Oyunlarında Ses”, *DTCF Dergisi,* C. 60, S.2, s. 942-957.

Celepoğlu, Ayşegül, 2009, “Samih Rifat”, *DİA,* C. 36, s. 74-75.

Cumbur, Müjgân, 1994, "Yahya Kemal Bibliyografyası", *Doğumunun 100. Yılında Yahya Kemal Beyatlı,* Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, S.72, s.89-210.

Çetişli, İsmail, 2012, “İkinci Meşrutiyet Döneminde Ortaya Çıkan Fikrî, Siyasî Hareketler ve Türk Edebiyatına Yansımaları”, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 2. baskı, Ankara: Akçağ Yayınları, s.125-364.

Çıkla, Selçuk, 2008, "Son Araştırmalar Işığında Yahya Kemal'in Şiirlerinin Kronolojik Bibliyografyası", *Yahya Kemal Beyatlı*, Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s.196-207.

Demirkent, Işın, 1992, "Bizans", DİA, C. 6, s. 230-243.

————, 1996, "Haçlılar", *DİA*, C. 14, s: 538-539.

DİA, 2009, "Melâmiyye", *DİA,* C.29, s.25-29.

Emecen, Feridun, 2004, "Mercidâbık Muharebesi", *DİA,* C.29, s.174-176.

————, 2009, "I. Selim", *DİA,* C.36, s.407-4014.

————, 2010, "Selim I", *DİA*, C.36, 407-414.

Eralp, H. Vehbi, 1969, "Ölümünün Onuncu Yıldönümünde Yahya Kemal," *İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C. XVII, s.29-32.

Ercan, Özlem, 2013, "Sebk-i Hindî Tesirinde İki Şair: Şeyh Gâlib ve Sâfî", *Turkish Studies*, C. 8, S.9, s. 1413-1440.

Ercilasun, Bilge, (1988), "Yahya Kemal ve Masal", N. S. Pekin, M. Tevfikoğlu (haz.) içinde, s.62-67.

Erdoğan, Tamer, 1993, "Atatürk Türkiye'si 1923-1938", *Thema Larouse Tematik Ansiklopedi, Tarih, Politika, Felsefe, Dinler*, C.1, s. 242-243.

Gariper, Cafer, 2008, "Bir Medeniyet ve Sanat Projesi Olarak Yahya Kemal'in Arayışlarının Yol Açtığı Yeni Bir Yöneliş: Nev- Yunanîlik", *İstanbul Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası V,* İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 116-125.

Gevgilili, Ali, 1983, "Türkiye Basını", *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. I, s. 212-222.

Gross, Harvey S., 2017, "Prosody", *Encyclopedia Britannica.* https://www.britannica.com/art/prosody. Accessed 31 October 2021.

Gümüş, Hüseyin, 1986, "Maurıce Maeterlinck: Aşk ve Ölüm Tiyatrosu", *Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Dergisi,* S. 3, s.101-123.

Gündüz, Tufan, 2010, "Şah İsmâil", *DİA* C. 38, s. 253-255.

Harman, Ömer Faruk, 2013, "Yûsuf", *DİA,* C. 44, s.1-5.

İsen, Mustafa, 1992, "Beytülahzân", *DİA,* C.6, s.88.

Jaffé, Aniela, 2009, "Görsel Sanatlarda Sembol", *İnsan ve Sembolleri*, çev. Ali Nahit Babaoğlu, IV. bas., İstanbul: Okuyanus Yayınları, s.230-272.

Kabaklı, Ahmet, 1985, "Yahya Kemal'de Masallaştırma yahut Hayâlleştirme", *Doğumunun 100. Yıldönümünde Yahya Kemal Beyatlı Semineri (Bildiriler),* Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Kütüphane Yayınları.

Kahraman, Âlim, 2003, "Yahya Kemal'in Bilinmeyen En Eski Şiirleri ve Şiirleri Üzerine Yazılan İlk Yazılar", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.30. s.235-250.

Kandemir, (2000), "Yahya Kemal ile Başbaşa Bir Gün", Kâzım Yetiş (haz.) içinde, s.404-406.

Kaplan, Mehmet, 2012, "Ziya Gökalp ve Yahya Kemal'e Göre Malazgirt Savaşı'nın Mâna ve Ehemmiyeti", *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, 10. bas. İstanbul: Dergâh Yayınları, s.507-519.

————, (1988), "Yahya Kemal'in Dili", N. S. Pekin, M. Tevfikoğlu (haz.) içinde, s.17-21.

Karagülle, Fırat, 2012, "Yahya Kemal'in Mütareke ve Millî Mücadele Dönemindeki Konumuyla İlgili Yeni Bilgiler", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi,* C.46, s.73-80.

Kırlangıç, Hicabi, 2007, "Ömer Hayyam", *DİA,* C. 34. s. 68-70.

Kiremitçi, Ferdi, 2008, "Türk Tasavvuf Şiirinde Nazîre Geleneği Çerçevesinde Eşrefoğlu Rûmî, Sünbül Sinân ve Niyâzî-i Mısrî'nin 'Geldim' Redifli Şiirlerinin Karşılaştırılması", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi,* C.7, S.4, s. 2759-2779.

Kolcu, Ali İhsan, 2006, "Yahya Kemal'in Bütün Şiirlerine Katkı", *İlmî Araştırmalar,* No: 22, s.155-163.

Koloğlu, Orhan, 1985, "II. Abdülhamit'in Basın Karşısındaki Açmazı" *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. I, s. 89-93.

————, 1985, "Osmanlı Basını: İçeriği ve Rejimi", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,* C. I, s.82-84

Küçük, Cevdet, 2005, "Millî Mücâdele", *DİA,* C. 30, s. 76-83.

Muhsin, Macit, 2006, "Nedîm", *DİA,* C. 32, s. 510-513.

Okçu, Naci, 1999, "Hüsn ü Aşk", *DİA,* C.19, s.19-31.

Ortaylı, İlber, 1985, "Batılılaşma Sorunu", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C.1, s. 134-138.

Öngören, Reşat, 2004, "Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî", *DİA,* C. 29, s. 441-448.

Özcan, E. ,2000, "Paris Sıkıntısı: Mefistoles ile René Arasında Şiir Okuru", *Frankofoni*, S.12, s.87–100.

Özcan, Nezahat, 2009, "Yahya Kemal'in Akıncı Şiirinden O Rüzgâr'a", *Erdem,* S. 55, s.145-155.

————————, 2008, "Yahya Kemal'in Şiirlerini Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Plâstik Sanatlar Açısından Yorumlaması", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası V*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, s.238-249.

Özcan, Nuri, 2001, "İsmail Dede Efendi, Hamâmîzâde", *DİA,* 2003, C. 23, s.93-95.

————————, 2003, "Limonciyan Hamparsum", *DİA,* C. 27, s. 192-193.

Özden, Mustafa, 2015, "Kur'an'a Göre Hz. Peygamber'in Şefaâti Meselesi", *Bartın Üniversitesi, İslami Bilimler Dergisi,* C.2, S.4. s.27-44.

Özgürel, Emine Gözde, 2018, "Semiotik Bir Metin Olarak Süleymaniye Camisi Üzerinden Yahya Kemal ve Mehmet Âkif'in Şiirine Karşılaştırmalı Bir Bakış" *Uluslararası Afro-Avrasya Araştırmaları Dergisi,* C. 3, S. 6, s. 177-191.

————————, 2014, "Mehmet Akif'in Safahat Adlı Eserinde Batı Medeniyetini Olumlayıcı Yaklaşımlar", *Gazi Türkiyat*, Güz 2014/2015, s. 143-151.

Öztürk, Cemil, 2005, "Mondros Mütarekesi", *DİA*, C.30, s. 271-273

Pala, İskender, 2006, "Nemrud", *DİA*, C.32, 555-556.

Parlatır, İsmail, 1992, "Fuat Bayramoğlu ile Anılarda (VII. Bölüm)", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi* C: 1992/II, S. 490, s. 301-310.

Pekin, S. Nermin, Tevfikoğlu, M., 1988, "Yahya Kemal'e Gelen Mektuplar", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III,* haz. Nermin S. Pekin, M. Tevfikoğlu, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı. s.201-247.

Pekin, Suner Nermin, (1988), "Yahya Kemal'le Konumlar ve Hatıralar-Nihat Sami Banarlı ile Konuşmalar", Nermin S. Pekin, M. Tevfikoğlu içinde, s. 263-287.

Rado, Şevket, 1958, "Yahya Kemal, Sanat Anlayışı ve Şiir Hakkında Kendi Ağzından Derlenmiş Notlar", *Bütün Cepheleriyle Yahya Kemal,* haz. Hilmi Yücebaş, İstanbul: Dizerkonca Matbaası.

Sarptır, Sadri, 1988, "Yahya Kemal'den Hâtıralar", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III*., İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı, s. 78-83.

Sazyek, Hakan, 2007, "1920-1950 Arası Şiir", *Türk Edebiyatı Tarihi* C.4, 2. baskı, İstanbul: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 21-45.

Sevim, Ali, 2003, "Malazgirt Muharebesi", *DİA,* .27, s. 481-483.

Sevük, İsmail Habip, (2000), "Bâkî ve Yahya Kemal", Kâzım Yetiş (haz.) içinde, s.15-21.

Şafak, Turgay, 2019, "Ali Nihad Tarlan'ın Farsça Yayımlanmış Çalışmalarına Dair Bilgiler ve Nâilî ile İlgili Bir Eserinin Türkçe Tercümesi", *Dil ve Edebiyat Araştırmaları (DEA),* C.20, Güz, s. 189-227

Tanör, Bülent, 1985, "Anayasal Gelişmelere Toplu Bir Bakış", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi,* C. I, s. 21-26.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, (1998), "Yahya Kemal'e Dair Notlar", Kâzım Yetiş (ed.) içinde, s.307-312.

Tevfikoğlu, Muhtar, 1988, "Yahya Kemal ve İstanbul Şivesi", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası III,* İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı.

Toktamış, Ateş, 1993, "Türkiye Cumhuriyete Doğru", *Thema Larouse Tematik Ansiklopedi, Tarih, Politika, Felsefe, Dinler,* C. 1, s: 234-235.

Toprak, Zafer, (1985), "II. Meşrutiyet'te Fikir Dergileri", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, C. I, s.126-132.

Türkmen, Fikret (1998), "Hikâye, Türk Halk Edebiyatı", *DİA*, C. 17, 488-491.

Uçman, Abdullah, 2008, "Mısra Benim Şahsiyetimdir… Yahya Kemal'in Şiiri ve Şiir Anlayışı Üzerine", K. Yetiş (haz.) içinde, s.605-612.

Uludağ, Süleyman, (1997), 'Hallâc-ı Mansur', *DİA*, C.15, s. 377-381.

Ünsal, Deniz, (2017), 'Türk Mûsikî İnkılâbı Bağlamında Klasik Türk Mûsikîsi Çalgıları', *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, C. 3, S.1, s. 28-47.

Varlık, Mustafa Çetin, (1993), 'Çaldıran Savaşı', *DİA*, C.8, s.193-195.

Willard Spiegelman, 2014, "Book Review, Edgar Allan Poe: More Than a Macabre Master", *The Wall Street Journal*, Dec. 7.

Yavuz, Yusuf Şevki (1994). 'Ebû Hanîfe, Akaide Dair Görüşleri', *DİA*, C.10, s.138-143.

Yörükoğlu, Kadri, 1968, "Yahya Kemal Bey'e Ait Notlar", *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası II*, İstanbul*:* İstanbul Fetih Cemiyeti, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları, S. 2, s. 9-16.

Zafer Toprak, "II. Meşrutiyet'te Fikir Dergileri", *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* 1985, C. I, s. 126-132.

2.4. Yararlanılan İnternet Adresleri:

https://www.youtube.com/watch?v=-MAn7xwJCVk -Sercan Halili, İstanbul Kemençesi/ Klasik Kemençe-Sahne 15.12.2019.

http://lugatim.com/ -Kubbealtı Lügati.

https://kuran.diyanet.gov.tr/

https://islamansiklopedisi.org.tr/

https://dergipark.org.tr/tr/

http://www.tebdiz.com/

ÖZET

Yahya Kemal Beyatlı (d. Üsküp, 1884- ö. İstanbul, 1958), Türk kültür, sanat ve edebiyat tarihinde fikirleri, konferans, sohbet ve mülâkatları, nesir ve şiirleriyle fikrî ve edebî planda önemli bir yere sahiptir. Eserleri bakımından, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nda özellikle şiiri ile ön planda olan Beyatlı, 19. yy.'ın son çeyreğinden 20. yy.'ın üçüncü çeyreğine uzanan; Türk tarihinde köklü dönüşümlerin yaşandığı bir çağda yaşamış ve eser vermiş; fikrî ve edebî dünyamıza çok yönlü biçimde katkı sunmuştur. 1903-1912 yılları arasında bulunduğu; o dönemde Avrupa'nın kültür, sanat, edebiyat merkezi konumunda olan Paris'te Osmanlı toplumunun siyasî, fikrî ve edebî durumunu dışardan bir bakışla gözlemlemiş; Fransız şiiri odağında Batı şiirini tahlil etmiş; yeni Türk şiirinin yapılandırılış yöntemi üzerinde durmuştur. Anadolu'da köklenen Türk medeniyetinin kendi tarih, kültür ve estetiğine dönmesi gerektiği kanaatine varan Beyatlı, düz yazılarında bu bakış açısını çeşitli biçimlerde yansıtmış, yeni Türk şiirinin özgün ve kurucu şairlerinden biri olarak hem Batı edebiyatından hem de Türk edebiyatının klasiği olarak gördüğü Divan şiiri geleneğinden çok yönlü olarak yararlanmıştır. Edebiyatımıza kültürel kaynakları bakımından çok katmanlı şiirler kazandıran Beyatlı, nesirlerinde olduğu gibi şiirlerinde de İstanbul ağzının belirlediği zengin ve canlı Türkçe'yi benimsemiştir. Edebî ve fikrî şahsiyetini yansıtan nesir, şiir, konuşma ve mülâkatları XX. yüzyılın başından itibaren gazete ve dergilerde yer almış; eserleri ölümünden sonra şiirlerini ve nesirlerini derleyen kitaplar hâlinde yayınlanmıştır.

Bu çalışmada, Yahya Kemal Beyatlı, dönemi, sosyal ve psikolojik dünyası; sanat hayatı, kültür-sanat, edebiyat görüşleri dairesinde bütünsel olarak incelenmiş; eserleri onun edebî kimliğini belirleyen şiirleri odağında ele alınmıştır. Şiirlerin okunmasında eklektik inceleme yöntemi kullanılmış; Beyatlı'nın eser verdiği dönem, biyografisi, şahsî

özellikleri ve sanat görüşleri göz önünde tutulmuş; fakat bunlardan doğan yargıların metne dayatılmasından kaçınmak üzere şiirler metin merkezli olarak irdelenmiştir. Beyatlı'nın nesirleri çok yönlü bir okumaya tabi tutularak onun sanatını, edebî şahsiyetini aydınlatan yönleriyle incelenmiştir.

Bu çalışmamız, 'giriş' ve 'sonuç' bölümleri hariç olmak üzere dokuz bölümden oluşmaktadır. 'Giriş'te, Yahya Kemal'in eser verdiği tarihsel sürecin çerçevesini oluşturan 1908-1958 arası dönemde Türkiye'nin yakın tarihi, sosyal, siyasal, toplumsal boyutlarıyla ele alınmıştır. Birinci bölümde Beyatlı'nın hayatı, kişiliği, sosyal ve psikolojik dünyası incelenmiş, ikinci bölümde 'sanat hayatı ve eserleri' ele alınmıştır. Üçüncü bölümde şairin 'modernleşme, kültür-sanat ve medeniyet görüşleri' irdelenmiş; Dördüncü bölümde 'edebiyat ve dil görüşleri' açıklanmıştır. Beşinci bölümde Beyatlı'nın şiirleri 'biçim ve içerik' bakımından incelenmiş; altıncı bölümde şiirlerinin beslendiği 'kültürel kaynaklar' ele alınmıştır. Yedinci bölüm şiirlerinin 'dil ve üslûp' özelliklerini ortaya koymaktadır. Sekizinci bölüm şiirlerinin prozodik yapısına ışık tutmakta, dokuzuncu bölümde şiirlerindeki 'edebî sanatlar' incelenmektedir. 'Sonuç'ta, gerçekleştirilen inceleme değerlendirilmiş ve varılan neticelere yer verilmiştir.

ABSTRACT

Yahya Kemal Beyatlı (Skopje, 1884- Istanbul, 1958) is an important writer, poet and intellectual in the history of Turkish culture, art and literature. He has a remarkable and effective place in the field of New Turkish Literature with both his poems and his poetic views. He lived in Paris, the cultural and literary center of Europe, between 1903 and 1912, in his youth. He interested in western poetry and developed views on new Turkish poetry and identified the importance of the literary tradition and its place in modern poetry. He developed a view of poetry that was original, not literally included in any poetry movement, and different from the modern poetic views of his time. His writings and poems were published in newspapers and magazines since the beginning of the XX. century. His works were published in separate books after his death.

In this study, Yahya Kemal Beyatlı's biography, art, language and literature views and works are discussed. The poems were examined based on the text and the possibilities of the eclectic method were used in the analysis of the poems. During the review, Beyatlı's biography and personality was considered.

This study consists of nine chapters, excluding the "introduction" and "conclusion" parts. In the introduction, the period between 1908-1958 in Turkey is discussed from a social, political and social perspective. In the first chapter, Beyatlı's life, personality, social and psychological world were examined. In the second chapter, "art life and works" were examined. The third chapter deals with the poet's "views of modernization, culture-art and civilization". In the fourth chapter, "views on literature and language" are explained. In the fifth chapter, Beyatlı's poems are analyzed in terms of 'form and content'. In the sixth chapter, 'cultural resources' are discussed. In the seventh chapter, "language and discourse" is examined. In the eighth chapter, the structure of the prosody examined. In the ninth chapter, "literary arts" are examined. In 'Result' The conclusions reached as a result of the examination were discussed.