

MÜKEMMELİYETÇİLİĞİN YARIM BIRAKTIĞI ŞİİRLER

POEMS INTERRUPTED BY PERFECTIONISM

Mehmet Can DOĞAN¹

Özet: Yahya Kemal Beyatlı, şiirde mükemmel yapılar kurmayı poetik bir ilke olarak belirlemiş bir şairdir. Yahya Kemal'de mükemmeliyet düşüncesini, Paris'te kaldığı yıllarda yakından tanıdığı modern Fransız şiiri ve yeni bir dikkatle okuyup yorumladığı divan şiiri hazırlamıştır. Mükemmel yapıtlı şiirler kurmak isteyen şair, başka şairlerin bazı mısralarını mükemmeliyet düşüncesiyle tashih etmiştir (düzeltmiştir). Aynı düşünce kendinin bazı şiirlerinin yarım kalmasına da yol açmıştır. Bu yazıda önce Yahya Kemal'de mükemmeliyet düşüncesini hazırlayan etkenlere dikkat çekilecek; ardından başkalarının şiirlerini düzeltirken hangi noktalara yoğunlaştığı gösterilecek; sonra da yarım kalmış şiirlerinin, şairin çalışma biçimi ve şiiri görüşü hakkında sunduğu göstergeler yorumlanacak ve onun ilhamı değil, çalışmayı öne çıkaran bir şair olduğu sonucuna ulaşılabacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal Beyatlı, mükemmeliyet, modern Fransız şiiri, divan şiiri, şiirde yapı, lirik şiir.

Abstract: Yahya Kemal is a poet who adopted making up perfect structures in poems as a poetic principle. What formed the perfectionist idea of Yahya Kemal was the modern French Poetry which he was closely acquainted with during the years he lived in Paris, and the Ottoman (Divan) Poetry that he read and interpreted with reconsiderations. The poet, wishing to make up perfect structures, made amendments in some verses of other poets for the sake of perfectionism. The same idea interrupted some of his poems as well. This study aims to point out the factors forming the perfectionist idea of Yahya Kemal, to show the points he particularly focused on when making amendments in the poems of other poets, and finally to interpret the indicators put forth in his interrupted poems about the poet's working manners and view of poetry, coming to the point that he is a poet who regards working rather than inspiration.

Key Words: Yahya Kemal Beyatlı, perfection, Modern French Poetry, Ottoman (Divan) poetry, structure in poetry, lyric poetry.

Giriş

Sanatta mükemmeliyet, bilincin fark edebileceği bir düşüncedir; başka bir deyişle bir eserin mükemmel olup olmadığını, ancak bilen bir özne fark edebilir. Mükemmel olanı bilmek ve tanımak ile mükemmelin peşinde olmak ya da mükemmeliyetçilik arasında etken ve edilgen konumu hazırlayan önemli bir fark vardır. Mükemmel bilen ve tanıyan öznenin edilgen olduğu; dolayısıyla hayranlık duyduğu şeye maruz kaldığı söylenebilir. Mükemmelin peşinde olan

¹ Yrd. Doç. Dr. Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi, doganm@gazi.edu.tr

öznenin ise etken olduğu ve hayranlık uyandıracak bir yapı kurma arzusu taşıdığını söylemek mümkündür.

Ahmet Hamdi Tanpınar, sanatta “aramak” ve “bulmak” farkı üzerinde düşünürken Picasso’nun “Ben aramam, bulurum” sözünü anar; Yahya Kemal’in de aramadığını, bulduğunu vurgular (Tanpınar 1977: 336). Bu vurgu, mükemmeliyetin peşindeki öznenin bilincini gözetir.

Yahya Kemal’de mükemmeliyet düşüncesi, hayran olanın maruz kalışını değil, hayranlık yaratanın ihtişamını yansıtır. Bir inşa edici olarak Yahya Kemal’i bu düşünceye ulaştıran kaynaklar vardır. Bunlar; Batı’da edindiği şiir görgüsü, bilgisi ve deneyimi ile divan şiirinden hafızasına işlediği mısralardır. Yahya Kemal’in iki kaynaktan edindiği şiir terbiyesi, onun hem güç yazmasına hem de bazı şiirlerini yarım bırakmasına yol açmıştır; ayrıca başka şairlerin şiirlerini mükemmelleştirme (sağlamlaştırma) gibi bir tavrı da hazırlamıştır.

Yahya Kemal’de Mükemmeliyet Düşüncesini Hazırlayan İki Etken

Yahya Kemal şiirde mükemmeliyet düşüncesinin belirme ve gelişme sürecini, “Şiirde Otuz Senem” başlıklı yazısında dolaylı olarak açıklar. Bu yazıdan anlaşıldığına göre, 1903’te Paris’e “fırar etmesi”, edebî şahsiyetinin oluşumunda bir dönüm noktasıdır. Önce Victor Hugo sevgisiyle “romantizme kolay bir kapıdan girmiş ol”ur. 1906’da Paris’ten Londra’ya gittiğinde Paul Verlaine’in şiirlerini “okuya okuya kalbine sindirir” ve “yeni bir Türk destanı yazma”ya girişir. Destanı yazamadığını söyleyen şair, bu tecrübenin kazancını, “*Yazmağa uğraşırken kendime göre bir şiir lisani buldum.*”² diyerek vurgular. Bu vurgu, Yahya Kemal’in şiire çalışırken bir şiir görüşü elde ettiğinin görülmesi bakımından önemlidir. Victor Hugo’dan sonra “Théophile Gautier’yi ve De Banville’i seven” Yahya Kemal, “Az çok bulamaç olan romantizm şiirinin daha imbikten geçmiş taraflarına gel[ir]”. “Onlara henüz kanıksamamışken Charles Baudelaire’in şiirini tad[ar]” ve “Paul Verlaine’i daha başka bir zevkle sevmeğe başla[r]”. Bu okuma süreci içinde José Maria de Heredia’nın özel bir yeri olur. “*Zevkim, bütün bu şairlere nisbetle çok geri sayılan José Maria de Heredia’nın şiiri üzerinde durmuştu.*” (Banarlı 1960: 86-88) diyen Yahya Kemal’deki mükemmeliyet düşüncesinin temel kaynaklarından biri, Parnasyen şiirin üç büyük temsilcisi arasında anılan (Yetkin 1941: 186) Heredia’dır.

J. M. de Heredia’nın tutumundan etkilenen Yahya Kemal, yurda döndüğünde yeni bir edebiyat hareketi başlatmaya teşebbüs eder. Kafasında “büyüttüğü” ve sonradan “hulyâ” olarak değerlendirildiği bu hareketi “Nev-Yunânî” diye adlandırır. Nev-Yunânî edebiyat hulyasından geriye kendi

² Alıntılarda metnin özgün imlası korunmuştur.

deyişle “bitmemiş” olarak “Byblos Kadınları” ve “Sicilya Kızları” adlı şiirleri kalır. Bu şiirlerin “bitmemiş” olduğunu kabul etmek güçtür. Çünkü Yahya Kemal, 1910’lu yılların başında yazdığı bu şiirleri, 1950’lerde Hasan Âli Yücel’e anlatırken “bitmemiş” diyerek onlardan kurtulmak ve bir bakıma da o tecrübeyi unutmak ister sanki (Yücel 1989: 257). Çünkü aradan geçen kırk yıl içinde “Byblos Kadınları” ve “Sicilya Kızları”, Yahya Kemal okurları tarafından tamamlanmış birer şiir olarak algılanmış ve okunmuştur.

Yahya Kemal, “Fransa’da Şiir” başlıklı yazısında, Fransa’da iken Stéphane Mallarmé’nin poetik görüşlerini tanıdığını belirtir. Mallarmé’nin “tilmizlerine nefhettiği, şiirin yeni bir telâkkisine zihnimi pek ziyade kaptırmıştım” (Banarlı 1960: 96) diye yazar. Mallarmé, ressam arkadaşı Degas’ın “*Ne mesleğim bu, bütün günümü kahrolası bir soneyi yazmak için harcadım, bir adım bile ilerlemedim... Oysa fikir yok değildi kafamda... Doluydu...*” sözleriyle yakınması üzerine karşılık olarak “*Ama, Degas, şiir fikirlerle değil, sözcüklerle yapılır [yazılır].*” demiştir (Rifat 1997: 42). Ahmet Hamdi Tanpınar, Mallarmé’nin arkadaşına verdiği bu cevabı, Yahya Kemal’in sık sık zikrettiğini aktarır (Tanpınar 1982: 29). Yahya Kemal, Mallarmé’nin sözünü “asıl şiir”, “saf şiir” veya “has şiir” diye tanımladığı şiirin tarifi olarak görür ve bunu açıklama gereği duyarak şöyle der:

“Eski telâkkiye göre şair bir mevzûu, bir fikri, bir hayali bir hissi pürüzsüz ve selis bir ifade ile söylerse işini görmüş yani mısraı söylemiş olduğunu farz ederdi.

Halbuki bu ikinci telâkkide lisanın bütün pürüzsüzlüğü, selâset ve belâgatin bütün kaideleri şiirin söylenmesine kifâyet etmez.

Lâkin rythme’in lisan hâline gelmesi, yani musikî cümlesi’ni belirtmesi şiiri yaratmağa yegâne yoldur.” (Banarlı 1960: 97)

Yahya Kemal, yeni şiir için gösterilen bu yolun bizim şiirimizde öteden beri var olduğunu, Mallarmé’nin görüşleri aracılığıyla veya onlar üzerinden fark eder. Yaşadığı bir nevi şoktur. Bu şokla birlikte onda divan şiirine karşı bilinçli bir dikkat gelişirken “Neo-Klasik” düşüncesi de yerli bir kaynak bulur. Bu; şiirlerinin yazılış sürecinin uzamasının, sağlam yapısının, vezin ile kafiye ısrarının, duyuşla söyleyiş birliğinin, kısaca mükemmeliyet düşüncesinin kaynağı olacaktır. Bu yüzden “Fransa’da Şiir” başlıklı yazısını “klasik”i savunan şu cümle ile tamamlar: “*Bu zevk, bizim klasik söyleyişi anlamak için tenkide girişmeden önce duymamız, hattâ bilmemiz lâzım gelen târihî bir hâdisenin, kadîm bir estetiğin netîcesidir.*” (Banarlı 1960: 99)

Kaynaklardan edindiği bilgi ve Batı şiirini tanımasıyla şiirde mükemmeliyet düşüncesine ulaşan Yahya Kemal, “mükemmel”i bir yapı sorunu olarak görür. Öğrencisi Ahmet Hamdi Tanpınar’ın onun şiirini görkemli ve sağlam bir mimarî

eser olarak tasarlamasının nedeni de, hocasının yapıya verdiği önemden kaynaklanmış olsa gerektir (Tanpınar 1977: 313-331). Yahya Kemal bu yapının çalışarak yükseltilebileceğini vurgular. Şiire çalışırken şiirin yapıtaşları olan kelimeler öne çıkar. Bununla birlikte ayırt edici olan, kelime değildir; çünkü kelime sadece şiirin değil, nesrin de malzemesidir. “Hâlis şiir”i tanımlarken Yahya Kemal, buna dikkat çekerek şöyle der:

“Halbuki şiir nesirden bambaşka bir hüviyettir. Musikiden başka türlü bir musikidir, 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 İsrail’in Sûr’u kadar gür olsun, bir ses gibi doldurmazsa hâlis şiir değildir.” (Beyatlı 1984: 262)

Bu sözlerdeki “nefes ve ses” vurgusu, duyuşla deyiş haber verdiği için önemlidir. Duyuşu, şiiri tanımladığı başka bir yerde Yahya Kemal, “mâden” olarak belirler: *“Hayatta şiir diye tebiatı kendine has, bir şey vardır, mâdeni mâlumdur, bizim hislerimizdir, hüznlerimizdir, şevklerimizdir, ihtiraslarımızdır, sanatı da malumdur; lisandır, vezindir, şu ve bu marifettir.”* (Beyatlı 1984: 262) Onun şiirde “sanat” olarak ayırıp “marifet”e bağladığı yön, mükemmele ulaşmada gözetilen en önemli özelliktir.

Yahya Kemal, şiirin musikiye yaklaştırılmasında vezni önemsemekle birlikte kafiyeye daha ayrıcalıklı bir yer ayırır; *“En güzel kafiyeler mısra ile samimi olarak müteazzî [yapışmış, organlaşmış] olan kafiyelerdir”* der. Kafiyenin şiiri nesirden ayıran en önemli şekil özelliği olduğunu vurgulayıp şu açıklamayı getirir:

“Kafiyeyi mağara ve kulübe hayatımızdan kalma bir nakîsa zannedenlere derim ki: İnsanların o hayattan yâdigâr sakladıkları en iyi nakîsa kafiyedir. Şiirleri kafiyeli olarak tecelli etmiş milletlerin şiirlerinden kafiye kalkmaz. (...) Şairin uzviyetinde kafiye kuşta kanat gibidir. Yani başlıca bir uzuvdur.” (Beyatlı 1984: 135-136)

Yahya Kemal’in hafızasında divan şiirinden pek çok mısra, beyit ve şiir olduğunu, meclisinde bulunanlar aktarmış; hatta bazıları bunları kaydetmiştir.³ Kendisi de “Şiirde Otuz Senem” başlıklı yazısında, “hâlis bir şiir sesi” taşımalarını ve “beyaz lisan”ın örneği oluşlarını göstermek üzere bazı mısra ve beyitlere dikkat çekmiş; başka yazılarında da dil ile şekil mükemmeliyetini belirginleştirmek amacıyla divan şiirinden mısra ve beyitler aktarmıştır. Şairin

³ Yahya Kemal’in beğendiği ve hafızasında koruduğu mısralar, beyitler ve şiirler için şu kaynaklara bakılabilir: Cahit Tanyol, “Yahya Kemal’in Beğendiği Dizeler”, **Hürriyet Gösteri**, S. 75-76-77, Şubat-Mart-Nisan 1987; Sermet Sami Uysal, **İşte Gerçek Yahya Kemal**, İnkılâp ve Aka Yay., İstanbul, 1972.

hafızasındaki bu mısra ve beyitlerin, şiirde kalıcılığı sağlayan unsurları öne çıkardığı söylenebilir.

Divan şiiri üzerinden bir bakıma sağlaması yapılan dil, imaj, sesi duyuran vezin ve kafiye, Yahya Kemal’de, modern Batı şiirinden aldıklarıyla birlikte mükemmeliyetin şartları hâline gelir. Bunları, kalıcılığı sağlayan “hikmet” olarak öne çıkarır. Bazı “mısra-ı berceste”ler için getirdiği şu yorumlar, Yahya Kemal’in Batılı bir görgü ile kendi kültür mirasını nasıl kavradığını görmek üzere anlatabilir:

“Geçdi Gaalib Dede candan yâhû
mısra’ı, eski edâda olmakla berâber Türkçeydi ve bir Mevlevî
dedesinin öldüğünü, bir Mevlevî dergâhının sabâhında, münzevî ve
mu’tekif dedelerin odalarına, hâlis bir şiir sesiyle haber veriyordu.
Ağlarım hâtıra geldikçe gülüşüklerimiz
mısra’ı da böyle Türkçeydi; eski hâtıraları bir mûsikî notasını
cisimleştiren bir lisanda ve bir nazımdaydı.
Bugün şâdim ki yâr ağlar benimçün
mısra’ı yine böyle Türkçeydi; nâzik bir intikam hissini olduğu gibi
ifâde ediyordu.” (Beyatlı 1986: 108-109)

Yahya Kemal’in Mükemmelleştirdiği Mısra ve Beyitler

Yahya Kemal’in kendi deyişyle duyuşun deyişe dönüştüğü yukarıdaki ve benzeri mısralar, kendi şiirine nasıl çalıştığı hakkında fikir vermekle beraber, başkalarının mısralarını neyi gözeterek mükemmelleştirmeye giriştiğini (tamir ettiğini) de açıklar. Şair, Ahmet Hâşim’in “Piyâle (Mukaddime)” adlı şiirini tamir ederken “Zannetme ki güldür, ne de lâle” mısramın Türkçe olmadığını, “Türkçe olabilmesi için ‘Zannetme ki güldür yâhud lâledir’ demek” gerektiğini söyler. Bağlamı ve çağrışımı gözetken Yahya Kemal, aynı şiirdeki bazı kelimelerin “normal lisan”da bulunmadığını, bazılarının “güzel” olmadığını belirtir ve onların yerine başka kelimeler koyar. Şiirdeki tekrar mısralarını da gereksiz bulur (Beyatlı 1976: 44).

Divan şiirinden bazı beyitleri tamir ederken de “hayal”le anlamın uyuşmasını gözetir; mısradaki bazı kelimeleri, ritmi de dikkate alarak “normal lisan”da kullanılanlarla değiştirir. “Ben derim Nûkhet-i zülfün getir ey bâd-ı saba / O gider başıma sevdâ-yı perîşan getirir dizesindeki ‘sevdâ-yı perîşan’ tamlamasını ‘bin türlü belalar’ diye düzeltmiştir.” (Cahit Tanyol 1987b: 9)

Abdülhak Hâmid’in “Çıkdım semevâta hâk-ber-ser / İndim semevât ile berâber” beytini, Yahya Kemal, “Çıkdım eflâke hâk-ber-ser / İndim eflâk ile berâber” şeklinde söyler. Abdülhak Hâmid’in mısramını dil yönünden düzelten şair, söyleyiş bakımından da “iyi bir şey olmaktan çok uzak” bulur. Çünkü Yahya Kemal’e göre “şiir bahsinde bu beyit tumturâkın, uydurma büyüklüğün,

sahte bir felsefe tablosunun ifadesidir” (Beyatlı 1986: 4-5). Mana ve ritmin mükemmeliyetiyle doğan mısraların ebedi olduğunu belirten Yahya Kemal, Abdülhak Hâmid’in “Ölmek dedi kahkahayla güldüm / Duydum ki fakat içimden öldüm” beytindeki ikinci mısraı, “Güldüm, fakat ah! İçimden öldüm...” diye yazmamış oluşuna esef eder (Ayda 1978: 40).

Yahya Kemal, Ziya Gökalp’in Ömer Naci için yazdığı bir şiiri düzeltirken de kafiye ve şiiri nesir havasından uzaklaştırmayı gözetir. “*Ziya Bey, Yahya Kemal’e bu şiiri okuyup fikrini sorunca ‘destanı idi’ ‘kurbanı idi’ gibi ‘idili’ kafiyelerin şiire bir ağırlık ve nesir hantallığı verdiğini öne sürerek, şiirin son kafiyelerini ‘destanıydı O’, ‘kurbanıydı O’ biçiminde düzel[ir].*” (Cahit Tanyol 1987a: 7)

Şairin “bozuk mısra” diye değerlendiren tamir ettiklerinden biri de Mehmet Âkif’in “Bir hilâl uğruna ya Rab ne güneşler batıyor” mısraıdır. Bu mısraı, anlamı gözeterik tamir eden Yahya Kemal’in açıklaması şöyledir:

“Mehmet Âkif’in milliyetçiliğinden kimsenin şüphesi yoktur. Yalnız bu mısraı düşünürsek tuhaf bir mânâ çıkıyor: Sanki Şair hilâl uğruna batan güneşlere üzülüyormuş gibi... Bakın ‘Yarab ne güneşler batıyor.’ diyor.

Halbuki:

Müslüman kaldık asırlarca onun uğruna

Bin güneş batmalı yıldızla hilâl uğruna

diyebilseydi, fikrini daha iyi anlatmış olurdu. Yâni ‘batıyor’ mutlaka ‘batmalı’ olmalı.” (Uysal 1972: 185)

Yahya Kemal, şiirde mükemmel ve kusursuz söyleyişe ulaşmak için Türkçe ifadeye çok dikkat etmek gerektiği kanaatindedir. Tefik Fikret, Rezaîde Mahmut Ekrem ve Ahmet Haşim’in bazı mısralarını dilin kullanımından kaynaklanan pürüzleri gidermek üzere tashih eder. Muallim Naci ve Mehmet Emin Yurdakul’un bazı mısralarında da “mantık hatası” bulunduğunu ileri sürerek bunları düzeltir. Bu tür teknik tashihler dışında Yahya Kemal’in bazı mısralara ahengi “kurtarmak” ve imaj kurmak amacıyla müdahalede bulunduğu da bilinmektedir. Namık Kemal’in “Can kokusu gezmez ovamızda, dağımızda” mısraı, “Her yanda bir arslan dolaşır toprağımızda” diyerek imajla çağrışıma bağlı bir zenginliğe ulaştıran Yahya Kemal, yine Namık Kemal’in başka bir mısraı da şöyle düzeltir:

“ ‘Gavgada şehâdetle kâm alırsız biz’

‘Osmanlılar can veririz nâm alırsız biz’ diyor. Halbuki:

‘Harboldu mu derhal atılır kâm alırsız biz’ deseydi hem dil, hem âhenk kurtulurdu.” (Uysal 1972: 120)

Yahya Kemal'in yukarıda anılan tamir gayreti, şiirde mükemmeliyete nasıl ulaşılabileceğinin ipuçlarını verdiği kadar, kendinin şiire çalışma biçimini ve disiplinini de gösterir. Ondaki kelime hassasiyetinin güzeli bularak mükemmel ulaşma düşüncesinden kaynaklandığı söylenebilir. Güç yazmasının, şiirleri üzerinde uzun zaman çalışmasının ve bazılarını bitirememiş olmasının, yaşarken şiirlerini bir kitapta toplamamasının nedeni, inşadaki titizliğidir. Çünkü uzun ömürlü olması istenen yapılar, sağlam olmak zorundadır. Onun şiirlerini mimariye yaklaştıran özelliklerden biri, bu titizliktir.

Yarım Kalmış Şiirler

Yahya Kemal, 1940'lı yılların ortalarından başlayarak şiirleri üzerinde yoğunlaşır ve tamamladığı şiirlerini art arda yayımlar. 1950'lerde de aynı tavrını sürdürür. Ahmet Hamdi Tanpınar, hocasının çalışma disiplinindeki bu değişimin bazı şiirlerde (özellikle serbest nazım şeklinde olanlarda) yapı bozukluğu yarattığını yazmıştır (Tanpınar 1977: 352). Çalışma disiplinini değiştiren Yahya Kemal, "kafamdaki diken" veya "içimde kanayan yara" dediği şiirlerinden bazılarını tamamlayamaz. Bu şiirlerin yarım kalması, yukarıda belirginleştirilen mükemmeliyetçilik düşüncesinden kaynaklanır. Yarım kalmış şiirler incelendiğinde, şairin dil, imaj ve sesi bulmaya çalıştığı görülür. Bunlar arasında öne çıkan en önemli unsur, kafiye'dir. Vezin gibi kafiye de şiire müzikal bir değer katar. Yahya Kemal "*Şiir muhakkak vezin ve kafiyeyle vücûde gelir. Şiir mûsikînin hemşiresidir, âletsiz tegannî edilemez.*" (Beyatlı 1984: 134) sözüyle vezin ve kafiye'yi, şiirin "âleti" olarak belirginleştirir.

Yahya Kemal'in şiiri inşa etme sürecinde kafiye'ye bağlı kaldığına, Nihad Sâmi Banarlı, "Vuslat" adlı şiirin yazılma aşamalarını gösterirken şairin notlarından hareketle dikkat çeker. Yahya Kemal, önce kafiye'leri bulmuş ve kaydetmiştir. "Uyuyanlar / duyanlar // zamânı / ânı // doğarsa / varsa // ibâret / ey bahâr et // aşka / başka" kelimelerini kafiye olarak belirleyip alt alta sıralayan şair, Nihad Sâmi Banarlı'nın deyişiyle, "mısraların sesini ve sırasını, onların kafiye'leri ile tesbit eder" (Banarlı 1968: 22-33). Şiiri bir mimari eser gibi tasarlayan ve mısraı, ses ile anlamı gözeterek kuran Yahya Kemal, "*Her misraın levh-i mahfuzda mukadder bir şekli vardır ki onu bulmak lâzımdır.*" (Halis Ergin 1984: 59) sözüyle sanatında tesadüfe yer olmadığını, mükemmel yapının bilinçli bir çalışmayla bulunduğunu vurgular. Yarım kalmış şiirleri, onun çalışmasının ne yönde ve nasıl gerçekleştiğini görmek bakımından önemlidir.

Yahya Kemal'in **Bitmemiş Şiirler** adlı kitabında yer alan şiirleri arasında, epope olarak düşünüldüğü anlaşılan "Malazgird", "Gaazî Selim Giray" ve Hürriyet Şiiri" adlı metinler üzerinde birkaç kez çalışılmıştır. "Malazgird" in dört; "Gaazî Selim Giray"ın yedi mûsveddesi vardır. "1918" adlı şiirine sadece bir beytini aldığı şiirin de, üç mûsveddesi bulunmaktadır. Kitabın "Yol ve Gece" başlıklı bölümünde bir araya getirilen lirik şiirler de farklı mûsveddelerden

oluşur. Bütün şiirlerde, kafiye bir iskelet gibi belirir. Düşünce ve duygu, bu iskeleti giydirmek üzere doğru kelimelerle aranır.

“Gaazî Selim Giray”ın ilk müsveddesinde birinci beyit kafiye ile bulunmuş gibidir:

*“Son pâdişâh sarayda bir insan hayâleti
Devlet ve din adamları alçaklık âleti”⁴*

Şiirin diğer müsveddelerinde de, kafiye belirleyiciliği sezilir. Dikkat çekici bir nokta, şiirin her çalışılmasında mısraların veya beyitlerin yer değiştirmesi ve bir zaman sonra sabitlenmesidir. Özellikle çıkış mısraı veya beyti denilebilecek mısra sabitlendikten sonra kelime arayışına geçildiği görülür. Çoğunluğu hiçbir değişikliğe uğramayan bu tür mısralar, şiirin gelişmesinde temel vazifesi görür. Bu mısralar, sonrakileri kendilerine göre geliştirir. “Yol ve Gece”nin “Yolun artık görünmeyince ucu”; “Mahpuslar”ın “Haps olanlar sene, ay, hafta nedir bilmezler” mısraları yarım kalan şiirlerin, gelen ilk mısraları gibidir. Şairin, şiiri bunların verdiği duygu ve düşünce ile genişletmeye, geliştirmeye, açmaya çalıştığı anlaşılır.

“Gaazî Selim Giray”ın belli bir yapıya büründüğü üç müsveddedeki ilk beyitler, şairin çalışma şeklini ve bulma gayretini görmek için anılabilir:

*“En kahraman Kırım Hanı Gaazî Selîm Giray
Harb etse, at, özengi, kılıç, kargı, ok ve yay”*

*“En kahraman Kırım Hanı Gaazî Selîm Giray
Her harb açınca tuğ, yatağan, kargı, ok ve yay”*

*“En kahraman Kırım Hanı Gaazî Selîm Giray
Bir cenk eriydi, at, pala, tuğ, kargı, ok ve yay”*

Üç müsveddenin her birinde ilk mısralarla kafiye durumundaki kelimelerin korunması dikkat çekicidir. İkinci mısralardaki ilk kelimelerde, şairin “Gazi Selim Giray”ı bir kahraman olarak en canlı şekilde betimleme kaygısı taşıdığı hissedilir; aynı zamanda savaş âletlerinin sıralanmasında sesin gözetildiği de anlaşılır. Şair, epece olarak düşündüğü bu yarım kalmış şiirinde, bütün

⁴ Şiir alıntıları, **Bitmemiş Şiirler**'den (İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1976) yapılacaktır.

görkemiyle bir kahraman canlandırma arzusundadır. O yüzden şiirin ilk mısraını, “kahraman” vurgusu ile “Gazi Selim Giray”da sabitler.

Yarım kalmış bir diğer epope olan “Malazgird”, yapısı düşünce etrafında geliştirilmek isteten bir şiir gibi görünür. Nitekim müsveddelerinde bu şiirin iskeletini sesin (kafiye) değil, düşüncenin oluşturduğu rahatlıkla anlaşılır. “*Bu görüş ömrüne nisbetle hakikat görünür / Yoksa aksettiremez senin varlığını*” mısralarıyla başlayan şiirde, sadece mısralar yer değiştirir ve kelime aranır. Bu arayışta, düşüncenin yönlendirici olduğunu, “hakikat” ve “varlık” kelimeleri haber verir. “Malazgird”in üçüncü müsveddesinde de çıkış beyti sabitlenir. “*Senden evvel bu vatan vardı, bu millet vardı / Yine bâkî kalacaktır ölümünden sonra.*” beytiyle başlayan şiirde, şair, düşüncenin ağırlığını taşıyan sözden vazgeçmez ve “Tâ Malazgird’e çıkar vâd oluşun” sözünü, yer değiştirerek kullanır.

Yahya Kemal, bazı şiirlerinde, özgün bağdaştırmalarla kurmaya çalıştığı imaj arayışına da girer. “İstanbul’un fethini gören Üsküdar”ın ilk şekillerinden biri olma ihtimali bulunduğu notu düşülen yarım kalmış bir şiirin ilk beyti şöyledir:

“Bir dalan artık uyanmaz bu güzel rü’yâdan

..... yaradan”

Kafiyenin de gözetildiği bu beyitteki “güzel rü’yâ” bağdaştırması, teması değişen bir başka yarım kalmış şiirde “uzun rü’yâ”ya dönüştürülür. Şiirin şu son beytindeki “alev dalgalı bayraklar” ve “gök kılıçlar” bağdaştırmalarıyla aranan imajlar da başka şiirlere aktarılır:

“Yüce tuğlarla alev dalgalı bayraklarla,

Gök kılıçlarla teberlerle mızraklarla”

“Kaybolan Şehir”in ilk müsveddeleri olduğu notuyla yayımlanan mısralarda da, bulunan imajın feda edilmediği görülür. “*Bir lâle bahçesiydi dökülmüş temiz kanın*” mısraındaki imaj, “Akıncı” adlı şiire, “*Cennette bugün gülleri açmış görürüz de*” şeklinde geçer. Şiirin ikinci müsveddesindeki “*Bir şanlı harbin Arş’a asılmış silâhları*” mısraındaki “Arş’a asılmış silâhlar” imajı, “Gaazi Selim Giray”dandır.

Yahya Kemal, yarım kalan bir diğer şiirinden “1918” adlı şiirine, “*Vatanda korkulu rü’yâ içindeyiz gerçek / Fakat bu çok süremez mutlaka şafak sökecek...*” beytini alır. Bu da bulunmuş olanın feda edilmediğini haber verir. İmajın farklı bir tasarrufla açık bırakıldığını gösteren bir örnek de aynı müsveddedir. İmajla çağrışıma bağlı olarak zenginleşen ikinci müsveddede, bir yargı ifadesi öne çıkar; üçüncü müsveddede, bildirme kipli sözcük mısradan çıkarılarak imaj açık bırakılır ve mısra, yargı içeriğinden kurtularak serbestleşir:

*“Bu halk o gün kavuşur dâimâ bizim vatana
Kucaklaşır yine mahzun çocuklarıyla ana”*

*“Bu halk o gün kavuşur annemiz güzel vatana
Çocuklarıyla nasıl sarmaşırsa yaşlı ana”*

Burada kelimelerdeki değişikliklere de dikkat etmek gerekir. İlk müsveddede “mahzun” sıfatıyla “çocuklar” öne çıkarılırken, ikincide sıfat “ana”ya aktarılır; “kucaklaşmak” fiiliyle “sarmaşmak” fiili arasındaki çağrışım farkı da bulma gayretini yansıtır. Sarmaşmak fiili, kucaklaşmaya göre daha sıcak bir duygu uyandırır.

Yarım kalan “Yol ve Gece” başlıklı şiirde önce imajların bulunduğu anlaşılır. Şiir bütünüyle imajlarla örülmek istenmiştir sanki. “Kırmızı bir gün batışı” tasvirî imajı, sonradan “güneşin battığı yer” diye anılır. Şair, “ömrün kısa rü’yâsı” ve “yelkenleri sönmüş gemiler” imajlarında da ısrarcıdır. Aynı şiirde “gurbet” farklı bağdaştırmalarla canlandırılır. Aşağıdaki beyitlerde, “gurûbu ufuklarda bitmeyen” gurbet ile “ucu görünmeyen yol”, aynı imajın farklı bağdaştırmalarla söylenişidir:

*“Gurbet nedir bilir mi o menfâya gitmeyen
Ey gurbet ey gurûbu ufuklarda bitmeyen”*

*“Yolun artık görünmeyince ucu
Gece bir türkû söyleyen yolcu”*

Yahya Kemal’in yapısını kendisinin geliştirmek istediği şiirleri, daha ağır ilerlemiş ve sonunda yarım kalmıştır. Oysa yapısını mevcut formlardan alan şiirler, yarım kalmalarına rağmen daha rahat ilerlemiş ve belli bir ses oluşturmuştur. Gazel formunda yazılan ve redifin kurguda önemli bir yeri olduğu hissedilen yarım şiirler, lirik oluşlarıyla da diğerlerinden ayrılmıştır. Redifle geliştirilen bu şiirler, şairin duyusunun deyişe belli formlarda daha rahat dönüştüğünü düşündürmektedir.

Yahya Kemal, “Türk’ün manzûmeleri denilebilir ki âdetâ rediften doğar; Türk redifi buldu mu, şiirin asıl özünü söylemiş demektir.” sözüyle redife kurucu bir işlev yükler. Bu işlevin gerçekleşmesi sürecinde şairin niyetinin belirleyici olduğunu da “Duygusuz şâirler redife tıpkı cankurtarana sarılır gibi sarılır, duyguluları ise şevkin en yüksek zirvesine fırlamak için basarlar.” (Beyatlı 1984: 134) cümlesiyle vurgular. Bu cümledeki “şevk” kelimesi dikkat çekicidir. Çünkü bu kelime, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Eski şiirimizde o kadar

sık tesadüf edilen şevk kelimesi bu şiirin en iyi vasfı idi. Lirizme biz beyhude yere mukabil aradık. Yahya Kemal bu şevki Türkçeye tekrar sokabildi.” (Tanpınar 1977: 325) cümlelerinde işaret ettiği gibi “lirizm”i karşılar.

“Söylenir” redifli gazelin tamamlansaydı kelime kadrosunun yakınlığı ile *Kendi Gökkubbemiz*’deki şiirlere ekleneceği rahatlıkla fark edilmektedir. Bununla birlikte bu yarım kalmış gazelin Yahya Kemal’in diğer gazelleri yanında ancak bir çeşitleme olarak yer alabileceğini de belirtmek gerekir. Yahya Kemal, bir soru üzerine, bir başka gazelini yarım bırakışının sebebini Sermet Sami Uysal’a açıklarken “şiirim inkişaf etti; bunu yarım bıraktım” (Uysal 1972: 195) der. “*Şekvâ-yı kalbi eylemez izmâr söylenir / Enhâr söylenir bütün eşcâr söylenir*” beytinden de hissedildiği gibi, “şevk”in güçlü bir sesle söylendiği bu “rindâne” gazelin yarım kalışı için de aynı açıklama gerekçe olarak alınabilir. Yahya Kemal, “şevk”i çok daha güçlü bir biçimde duyurduğu gazelleriyle “söylenir” redifli olanı aşmış; dolayısıyla için bu gazel yarım kalmıştır.

Yarım kalan bir başka gazelin “evvel” redifi üzerinden geliştirilmek istendiği anlaşılmaktadır. “Hikemî” denilebilecek bu gazel, kelime dünyası bakımından *Eski Şiirin Rüzgârıyla*’deki gazellere yaklaşmakla beraber işlenmemiş oluşuyla onlardan ayrı durur. Şu son beyit, gazelin lirizminin zorlanması hakkında yeterince fikir verir: “*Âdem’e hürmet etmez birçok harâmî-zâde / Uçkur çözer harama şeyhü’l-haremden evvel*”.

“Keder” teması etrafında yakalanan imajlarla çağrışım yönünden zenginleşen ve bir gazelin matla’ beyti olduğu duygusunu veren şu mısralar, leff ü neşr sanatının imkânlarıyla mükemmelleştirilmiştir:

“Kederler insanı vaktinden önce yıpratıyor

Bu doğru! Kış günü solgun güneş çabuk batıyor”

Böyle rahat ve güçlü bir beyitle girilen şiirin tamamlanmamış olması, temanın farklı buluş ve görüşlerle geliştirilememesiyle açıklanabilir. Nitekim sonraki beyitlerde tema, imajlarla ve söz sanatlarıyla değil, sadece kavram olarak görünmektedir.

Bir şevkin heyecanı hissedilen bazı şiirler, ancak çıkış mısralarıyla kalmıştır. “*Bu gün de geçdi, güneş batdı, ortalık mâvi*” mısraı, yaşantının duyuşa dönüştüğünü haber verir. “*Başlasın yağmaya yağmurlar... uzun yağmurlar*” mısraı, özgün bağdaştırma ile imajın bulunduğunu işaret eder. Bunlar, şiirler için çıkış mısraı olarak bulunmuş ancak geliştirilememiştir. Şu çıkış mısraları ile masalsı bir imaj üzerinden açılmak istenen şiir de diğerlerinin akıbetine uğramıştır:

“Gelen bu ses ki yer altında çeşmelerdendir

Derin sulara yıkanmış güllüşmelerdendir”.

Sonuç

Yahya Kemal, modern Batı şiirinin hararetili tartışmalarının yaşandığı yıllarda Paris'te bulunmuştur. Parnasyen José Maria de Heredia'nın tavrı ve şiirleri ile kendini "moda" hâlindeki akımlardan koruyarak "Neo-Klasisizm"e tutunan şair, mükemmeliyet düşüncesine ulaştığı gibi, divan şiirini mükemmelleştiren özellikleri de keşfetmiştir. Divan şiiri içinden, mükemmel diye sunduğu bazı mısra ve beyitleri, bir mermeri yontarcasına bulup çıkarmıştır. Bu tecrübe sayesinde, mükemmelin yapı ile ilgili olduğunu fark etmiş ve divan şiirinin, görkemli ağır yapıların belirginleşmesini sağlayan ince işçilikle kurulduğu sonucuna varmıştır.

Gelinen sonuç üzerinde düşünürken Yahya Kemal'in divan şiiri için gazel formunda yazılmış metinleri esas aldığı göz önünde bulundurmak gerekir. "Teknik mükemmeliyete âşık olan" (Yetkin 1941: 186) José Maria de Heredia'nın sone nazım biçimindeki ısrarını andıran bu tercih, şairin "saf şiiri" gazelle belirginleştirme niyetinin ve "Türk milletinin başlıca hâssası" dediği "lirizm"i öne çıkarma kaygısının sonucu olarak yorumlanabilir.

Batı'dan edindiği tecrübe ve divan şiirini yeni bir dikkatle okuma sonrasında Yahya Kemal, hem kendi şiirlerine hem de başkalarının şiirine karşı mükemmel gözetken bir anlayışla yaklaşmıştır. Bu yaklaşım, başkalarının şiirlerindeki bazı mısraları tashih etmeyi/sağlamlaştırılmayı hazırlarken kendi şiirlerinden bazılarının da yarım kalmasına yol açmıştır. Yahya Kemal başkalarının şiirlerini tashih ederken Türkçe söyleyişe, imaja, sese, tutarlılık ve bütünlüğe dikkat etmiştir. Bunlar, onun şiire nasıl çalıştığı hakkında fikir verdiği gibi, poetikasında "şiirin âletleri" diye öne çıkardığı "vezin", "kafiye" ve "redif" in şiirde kurucu unsurlar olarak nasıl belirginleştiğini de göstermektedir.

Yahya Kemal, yarım kalmış şiirleriyle nasıl çalıştığının ipuçlarını sunmuştur. Bu şiirlerin tamamlanmamış olması, bir bakıma, tamamlanmalarından daha fazla şey söylemektedir. Mükemmeliyetçiliğin yarattığı baskı, sağlam ve görkemli yapılar yerine, açıkta kalan yarı kullanılmış malzemeler bırakmıştır. Bu malzemedeki, Yahya Kemal'in, şiiri ilhamla söylemediği, çalışarak kurduğu sonucunu çıkarmak mümkündür. M. Kaya Bilgegil'in vurguladığı gibi "Valéry'nin tabiri ile o da ilâhlara yalnız ilk mısraları borçludur" (Bilgegil 1993: 535) da denebilir.

KAYNAKLAR

AYDA, Adile (1978), *Yahya Kemal'in Fikir ve Şiir Dünyası*, Ankara: Hisar Yayınları.

BANARLI, Nihad Sami (1960), *Yahya Kemal'in Hâtıraları*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı.

BANARLI, Nihad Sami (1968), “Yahya Kemal Nasıl Çalışırdı?”, *Yahya Kemal Enstitüsü Mecmuası-II*, İstanbul.

BEYATLI, Yahya Kemal (1976), *Bitmemiş Şiirler*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

BEYATLI, Yahya Kemal (1983), *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

BEYATLI, Yahya Kemal (1984), *Edebiyâta Dâir*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

BEYATLI, Yahya Kemal (1986), *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasî ve Edebî Hatıralarım*, İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.

BİLGEGİL, M. Kaya (1993), *M. Kaya Bilgegil'in Makaleleri*, (Hzl.: Yrd. Doç. Dr. Zöhre Bilgegil), Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ERGIN, Halis (1984), “Yahya Kemal'den Hatıralar”, *Yahya Kemal'e Saygı*, İstanbul: Binbirdirek Matbaacılık Sanayi A.Ş., 56-67.

RİFAT, Mehmet (1997), *Gösterge Avcıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1977), *Edebiyat Üzerine Makaleler*, (Hzl.: Dr. Zeynep Kerman), İstanbul: Dergâh Yayınları.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (1982), *Yahya Kemal*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

TANYOL, Cahit (1987a), “Yahya Kemal'in Beğendiği Dizeler-2”, *Hürriyet Gösteri*, Mart/76, s. 7.

TANYOL, Cahit (1987b), “Yahya Kemal'in Beğendiği Dizeler-3”, *Hürriyet Gösteri*, Nisan/77, s. 9.

UYSAL, Sermet Sami (1972), *İşte Gerçek Yahya Kemal*, İstanbul: İnkılâp ve Aka Yayınları.

YETKİN, Suut Kemal (1941), *Edebî Meslekler Tarihi*, Ankara: DTCF Türk Dili ve Edebiyatı Enstitüsü Neşriyatı.

YÜCEL, Hasan Âli (1989), *Edebiyat Tarihimizden*, İstanbul: İletişim Yayınları.