

Makale Künyesi (Araştırma): Altıkulaç Demirdağ, R. (2022). Şiirde müzik, oryantalizm ve Yahya Kemal'in şiirindeki gizli müziğin kimliği. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 408-426.

<https://doi.org/10.32321/cutad.1004581>

ŞİİRDE MÜZİK, ORYANTALİZM VE YAHYA KEMAL'İN ŞİİRLERİNDEKİ GİZLİ MÜZİĞİN KİMLİĞİ¹

Refika ALTİKULAÇ DEMİRDAĞ²

ÖZET

Şiirde ritim ve ahenk unsurlarının müzikle ifade edilme çabası edebiyat tarihi boyunca şiir sanatı için vazgeçilmez bir konu kabul edilmiştir. Şairin duygularını dile getiriş biçimindeki ahenk, müzikte olduğu gibi bir takım iniş çıkışlar, imalar, sarsılmalar, yükselme ve alçalmalar, geçişler ya da genişlemeler gibi unsurların bir araya gelmesiyle bir kompozisyon oluşturur. Bunun bir ezgiye denk geldiği fikri bu çalışmanın varsayımını oluşturmaktadır. Çalışmada ezgi ya da ahengin sadece seslerle değil, anlamla da ilişkili olduğu fikri benimsenmiş, ezginin müzik gibi notalarla ifade edilebilmesi için anlama ilişkin yapıların tespit edilerek görünür kılınmasının mümkün olabileceği fikrinden hareket edilerek örnek bir uygulama denemesi yapılmıştır.

Türk şiirinde ahenk konusuna ilgi çeken önemli sanatçılardan biridir Yahya Kemal. Şair, “deruni ahenk” fikriyle şiirin sadece dış unsurlarını değil, anlamını da ahengin konusu yapar. Onun “deruni ahenk” kavramına yüklediği anlamla Rahip Bremond'un kullandığı kavram karşılaştırılmış, iki şairin tam anlamıyla örtüşen bir ahenkten bahsetmedikleri sonucuna ulaşılmıştır. Aradaki en belirgin farkın mistik duyuşla ilgili olduğu söylenebilir. Bu farklılığın Yahya Kemal'in şiirine nasıl yansıdığı üzerinde bir değerlendirme yapmak için şiirlerdeki ahengin kimliği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Yahya Kemal'in şiirindeki iç ahengin müzik notalarıyla ifade edilme şansı olsa, *Kendi Gök Kubbemiz*'de toplanan şiirlerdeki saklı müzik hangi tür müziğin özelliklerini gösterir, sorusunun yanıtı bulunmaya çalışılmıştır. Sanatçının şiirlerinde Batı müziği ile Türk müziği arasında bir bağ kurduğu iddia edilmiş, bu bağ Batılı bir bestekâr

¹ Bu çalışma Çukurova Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi (BAP) tarafından desteklenmiştir.

² Çukurova Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Ana Bilim Dalı, Doç. Dr. raltikulac@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-6143-1985>

üşlubuyla kurup kurmadığı tartışılmıştır. Şairin Batı referanslarından hareket ederek Doğu kültürüne yaklaşımının oryantalist etkiler içerip içermediği konusunda değerlendirme yapılmıştır. Bu değerlendirme sonucunda şiirlerde hissedilen anlama ilişkin nağmelerin gidiş, salınış, akış ya da dağılışının ne Türk müziğindeki makam formuyla açıklanabileceği ne de Batı müziğinin senfonik çok sesliliğine sahip olduğunun söylenebileceği sonucuna ulaşılmıştır. Şairin iki tür müzik arasında organik bir bağ kurduğu ve bu bağ Türk müziği temelinde işlediği ispatlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar kelimeler: Şiir, müzik, oryantalizm, Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbe*.

MUSIC IN THE POETRY, ORIENTALISM AND THE IDENTITY OF SECRET MUSIC IN YAHYA KEMAL'S POEMS

ABSTRACT

The effort to express the rhythm and harmony elements in poetry through music has been accepted as an indispensable subject for the art of poetry throughout the history of literature. The harmony in the way the poet expresses his feelings creates a composition by combining elements such as some ups and downs, rises and falls, transitions or expansions, as in music. The idea that this match to a tune constitutes the assumption of this study. The idea that melody or rhythm is not only related to sounds but also meaning has been adopted. In order to express this melody with notes like a music, a sample application experiment was made based on the idea that it would be possible to determine the structures related to meaning and make the melody visible.

Yahya Kemal is a noteworthy artist who focuses on the subject of harmony in Turkish poetry. With the idea of "inner harmony", the poet makes not only the external elements of the poem, but also its meaning the subject of harmony. The meaning attributed to the concept of "inner harmony" by him and the concept used by Abbe Bremond were compared, and it was concluded that the two poets did not talk about a fully overlapping harmony. It has been seen that the most obvious difference is related to mystical feeling. In order to make an evaluation on how this difference is reflected in Yahya Kemal's poetry, the identity of the harmony in the poems has been tried to be revealed. The answer to the following question is tried to be found in this study: If the inner harmony of Yahya Kemal's poetry could be expressed with musical notes, what kind of music would characterise the hidden melody in the poems of *Kendi Gök Kubbe* (Our Own Sky Dome)? It is asserted that the artist established a connection between Western and Turkish music and examined if it was based on a Western composition style. This study also evaluates whether the poet's approach to Eastern culture includes Western-influenced orientalist effects. Results indicate that the movement, swing, flow and distribution of melodies that are felt in the poetry can

neither be explained by the makam form of Turkish music nor the symphonic polyphony of Western music. It is tried to be proved that the poet established an organic connection between the two types of music and was heavily influenced by Turkish music.

Keywords: Poetry, music, orientalism, Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz*.

GİRİŞ

Şiirde ritim ve ahenk unsurlarının müzikle ifade edilme çabası Sembolizm akımıyla birlikte şiir sanatı için vazgeçilmez bir konu olarak kabul edilmiştir. Sembolistlerin şiirle müzik arasındaki ilişkiyi en dikkat çekici düzeyde ele alışları Richard Wagner'ın müziğine yaklaşım biçimleri ve müziğin olanaklarını şiirin olanaklarıyla birleştirme çabaları olarak değerlendirilebilir. Paul Valéry ve Stéphane Mallarmé gibi şairlerin şiirde sezgiyi öne çıkarmanın bir yolu olarak ezgiye yaslanmaları şiiri müzikle açıklama çabalarına bir diğer örnektir. Şiirde ezgi, ritim ya da ahenk tipki resim sanatının renklere yüklediği anlamlara benzer soyut anlamlarla şiire yerleştirilmeye çalışılır. Müziğin edebiyat üzerindeki doğrudan etkisine en güzel örnek, XIX. yüzyıl sonu edebiyatını konserler dikkate alınmazsa anlamının güç olacağı yönündeki tartışmalardır (Yılmaz, 1989, s. 2). Tiyatro ve operada kullanılan müzikal eserlerin edebî yönleriyle edebiyat araştırmalarının konusu olması gibi şiir ve düzyazının da müziğin olanaklarıyla değerlendirilebileceğini ortaya koyan çalışmalar dikkat çekmektedir (Lerdahl, 2001, s. 337- 354). Konuyla ilgili farklı yaklaşımlardan bir diğeri Claude Debussy'nin müzik dilidir. Bu dilin sembolist şiirin diliyle benzerlikler taşıdığı söylenebilir (Çöloğlu, 2016, s. 163). Şiirle müzik arasında kurulan bu iki yönlü etki, genellikle şiiri müziğe yaklaştırma yönünde bir eğilim taşır. T. S. Eliot, "Bir senfoni veya kuartette ritmi farklı olan geçişler şiirde de kullanılabilir." (1983, s. 147) der. Şiirde seslerin yarattığı musikiyle kelimelerin esas ve diğer anlamlarının yarattığı musikinin birbiriyle sınıksı bir şekilde örülmüş olduğunu söyler. Şiirdeki müziğe has bu ritmik yapının kelimelerde fikir ve imajlara dönüşmesinin mümkün olduğunu ekler. Bu noktada şiirde sese dayalı ritim ve anlam birbirini tamamlayan işlevler yüklenir. Şiirde alışılmış kullanımların dışına çıkan sözcükler, asonans ve aliterasyon gibi ses oyunları ile işaret ettikleri anlamdan çok çağrışımlara, taşıdıkları tonu ve ritimle de çeşitli duygulara kapı aralarlar.

Şairin duygularını dile getiriş biçimindeki iniş çıkışların, imalar, sarsılmalar, titremeler, yükselmeler, geçişler ya da güçlenme veya zayıflamaların da bir ezgi oluşturması gerekir. Bu ezginin bir müzik gibi notalarla ifade edilebilmesi için kelimelerin seslerin, cümlelerin,

söz ya da cümle öbeklerinin yarattığı ahengin ötesinde anlama ilişkin yapıların tespit edilebilmesi ve ezginin görünür kılınması mümkün olabilir. Tabii burada söz konusu olan sezgi olduğu için anlamın doğrudan dile getirilebilmesi mümkün olmayacaktır. Bununla birlikte duyuların iniş çıkış, alçalış yükselişleri bir müzik kompozisyonuna denk geliyorsa bunun ortaya çıkarılabilmesi, müziğin kimliği ile birlikte şiirin kimliğini de görünür kılacaktır. Daha açık ifadeyle şairin ses ve üslubunun ötesinde kişiliğinin uyum ve uyumsuzluğunu, karmaşıklık ya da yalınlığını ve hatta ideolojisini de görünür kılacaktır. Bu ezgiyi ancak içsel bir işitme ile algılamanın mümkün olduğu söylenebilir. Bunun nasıl olacağı yönünde örnekleme için bu çalışmada Yahya Kemal'in *Kendi Gök Kubbemiz*'deki şiirleri kullanılmıştır. Bunun nedeni Yahya Kemal'in Türkçe ve Türk kültürü konusundaki düşünceleri ve bunların algılanış biçiminin Türk şiirindeki yaygın etkisi (Özbalcı, 1996; Şenler, 1997) olmakla birlikte, onun şiirinde ezginin kimliği hakkında bilgi edinme olasılığının yüksek olmasıdır. Üstelik Yahya Kemal'in şiirde ahenk konusunda getirdiği açılımın irdelenmesi, bu çalışmanın öne sürdüğü fikri görünür kılması açısından faydalı olacaktır. Böylece sanatçının tutumunun tartışma konusu olduğu Doğu-Batı karşıtlığı noktasında şiirindeki ezginin karakteri de görünür kılınabilir.

Müziğin kültürel bellekteki bilginin “tekrarlanmasında”, “canlı tutulmasında” ve “güncellenmesinde (yeniden kurulmasında)” çok yönlü işlevler üstlendiği ve “geri çağırma (hatırlama)”, “tekrarlama” ve “canlandırma” aracı olarak kültüre bağlandığı söylenebilir (Akın, 2018, s. 105). Bu noktadan hareket ederek Yahya Kemal'in şiirlerindeki iç ahengin kimliği ve bunun klasik Türk musikisi ile ilişkisi önem kazanmaktadır. Bu sebeple Yahya Kemal'in “derunî ahenk” olarak ifade ettiği şiirdeki müziğin Doğuyu mu yoksa Batıyı mı temsil ettiğini, oryantalist bir yorum içerme ihtimali olup olmadığını tartışmak, şiirle müzik arasında kurulan ilişkiye yeni bir bakış açısı kazandırabilir.

Batı'nın Tahayyülü ile Şiirde Doğu Nağmesi

Doğu ve Batı müzikleri arasındaki farklar, her iki tarafa ait şiirlerin ses ve duyuş özellikleri arasındaki farklılıklara dayanıyor olmalı. Bununla birlikte Batı'nın Doğu müziğini yeniden inşa ederek nasıl dönüştürdüğünü anlamak şiirin iç musikisinin kavranarak ondaki “gizli cevher”in kimliğini açığa çıkarmaya yardımcı olabilir. “Doğu ve Batı'nın tahayyül düzeyinde nasıl inşa edilip konumlandırıldığını sorunsallaştıran oryantalist tartışmaları, müzikoloj(i) araştırmalar(m)da da kendine bir yer bulmuştur. Bu araştırmalarda Batılı bestecilerin Doğu'yu müzikal olarak inşa ya da temsil etmek

için kullandıkları araçlar” (Ergene vd., 2020, s. 263) ve klişeler incelendiğinde müzikal temsil için Avrupalı bestecilerin sınırlı referanslarının olduğu ve bu sebeple söz konusu müzikal araçları, Doğulu müzik kültürlerinden çok, kendilerinden önceki Batılı bestecilerden devraldıkları görülmüş, oryantalist müziğin başka bir kültürel pratiğin zayıf bir imitasyonu olmayıp; amacı taklit değil, temsil etmek olduğu ispatlanmıştır (Ergene ve Keleş, 2020, s. 263). Batı'nın Doğu müziğini Batılı dinleyici için temsil etme çabasının Doğulu besteciler tarafından nasıl algılandığı, onların da Doğu'yu Batı temsili ile yansıtıp yansıtmadıkları konusu araştırmanın dışında kalmakla birlikte bunun şiire yansıma biçimi varsayım olarak dikkat çekmektedir. Ses-ritim-ahenk, birtakım klişelerle kültürel simgelere dönüşebiliyorsa bunun şiirin anlam ekseninde aldığı şekli saptamak imkânsız görünebilirse de buna teşebbüs etmek yeni düşünme imkanları yaratabilir.

Yahya Kemal hakkında yazılmış, zaman zaman kafa karıştırıcı olduğu söylenebilecek değerlendirmelerden biri, oryantalist olup olmadığı yönündedir. Onun Batı referanslarından hareket ederek Türk şiirini kurma çabası, siyasal bağlamda hassas konumu gibi unsurlar bu tartışmalarda şiirlerini bir malzeme olarak kullanmayı zorunlu kılmaktadır. Tabii en önemli sebep, Yahya Kemal'in ahenk konusunu Türk şiirinin gündemine taşıyan en önemli isimlerden biri oluşudur. Özellikle ilk kez onun kullandığı “derûnî ahenk” kavramının ne ifade ettiği hakkındaki tartışmalar ve şairin konuya yaklaşım biçimi, Türk şiirinde musiki konusunun çok yönlü olarak algılanmasını sağlayan öncü fikirlerdendir:

Kelimelerin hususî bir âhenk husûle getiren terkiibinden şiir doğar. Buradaki en mühim unsur mısradaki 'ondulation'lardır, âhenk dalgalanışlarıdır... Mânâ mısraın içinde ritim halinde geçiyor. Böyle bir 'ritim', yani mânâyı ifade eden 'ondulation musicale' (müzikal dalgalanma) ihtiva eden mısra 'pur' (saf) mısradır... Esasen ritm mânânın bir ifadesidir. Daha doğrusu ritm, mânâyı tamamlar ve onu ifade eder (Ayda, 1979, s. 178).

Bu sözlerden yola çıkarak şiirde anlamın etkisinde bir müzikal dalgalanma varsa bunun anlamın akışı ve anlam birimlerinin birbirleriyle olan ilişkilerinden doğması gerektiği sonucuna ulaşılır. Bu durumda anlamda akış, sarsılış ya da dalgalanışlar şiirin bütünü esas alınarak bir kompozisyonun doğasıyla ilişkili olarak değerlendirilmeyi gerektirir. Bütün anlamı yaratan anlam parçaları daha küçük anlam sezdirmelerine bölünebilir. Bunu bir şema ya da bir nota dizisi gibi göstererek notaların bir araya geldiklerinde ortaya çıkan melodiyi keşfetmeye benzeyen bir yol izlemek mümkün müdür? Yahya Kemal'in şiirlerinin Türk şiirinde edindiği yer onu Türk şiirinin

iç ahengini bulmuş bir şair konumuna taşımaktadır ki şiirlerindeki nağmenin karakterinin keşfi bu açıdan da oldukça önemli görülmektedir.

Yahya Kemal, şiiri bir güfte değil bizzat beste olarak tanımlamaktadır: “Şiir, rythme yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısralarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sâdece bir güftedir ki onu nesir sâhasına atarız. Mısra mısra bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir.” (Beyatlı, 2012, s. 7) der. Bu sözlerinden şiirde ses ve ritim faktörünün anlam faktöründen daha önemli olduğu sonucunu çıkarmak mümkün. Bununla birlikte Yahya Kemal, şiirde anlama da önemli bir yer vermekte fakat okurun anlamdan çok hisse yaklaşmasını ve mısraın bizzat his kesildiğini sezinmesini beklemektedir:

“Şiir kalbden geçen bir hâdisenin lisan hâlinde kalışıdır. Düşündüklerimizi vezinle ve lisanla ifade edişimiz şiir değildir. Bir mısraın şiir olup olmadığı gayet âşikârdır. Derûni ahenk ile ifade edilmişse şiirdir. Fakat duyulmaksızın yalnız vezin ve lisan mümâresesiyle söylenen söz şiir olamaz” (Beyatlı, 2012, s. 48).

Okuyucunun bu eşsiz nağmeyi duyması beklenir, şairin söyleyişle bu nağme, “Frenklerin kuğu nağmesi dedikleri çok nadir ve hâlis bir cevherdir.” (Beyatlı, 2012, s. 48).

Yahya Kemal “derunî ahenk” terimini Rahip Bremond’dan sekiz-on sene önce kullandığını belirtir. Bu durumda Bremond’un kullandığı kavramla ilişkili bir anlamı olması gerektiğini düşündürür. “Henri Brémond’un saf şiire bir tür “kutsallık” attettiğini ve onu duayla ilişkilendirdiğini belirtmekte yarar var. Ancak hiçbir şiirin tamamen “saf” olmadığını ve saf olmayan unsurların bir karışımı olduğunu da ekliyor Brémond. Zira saf şiir, sessizliktir. Tıpkı Tanrı’ya kavuşmuş mistiğin sustuğu gibi o da susar.” (Aka, 2006, s. 174). Bu düşüncelerden kavramın duyguyla ilişkisi doğrudan kurulabilmekle birlikte bu duygunun şiirdeki mahiyeti tam olarak aydınlatılmıyor. Anlamın şiirde bulanıklaşmasına ilişkin bir durumdan söz edilebilir. Böylece sezgiyle anlama ulaşılabilecektir. Bremond’un saf şiiri sessizlikle ilişkilendirmesi ve bunu mistik zeminde tasavvur etmesi Yahya Kemal’in saf şiir tanımının içine girmiyor. Ayrıca şiirde saf olana ilişkin arayışta rimi anlamla ilişkilendirmektedir: “Dizeler kendi içlerinde (...) çevrilemeler bile, şiir evrensel dil olarak kalır. [...] Benim için “rythme interieur”, şiirsel deneyimin ta kendisidir, ilhamın izlenimidir, düzyazımın erişemeyeceği hakikatin aracısız ve yekpare kavranmasıdır” (Beyatlı, 2012, s. 7). Bu sözlerden düzyazımın yetersiz kaldığı yerde şiirin devreye girdiğini ve anlamı sezdirerek kavratıldığını anlıyoruz. Elbette bu noktada anlamın içeriği önem kazanmakta: “Yahya Kemal’in büyük önem verdiği ‘derunî ahenk’ kelimeler

arasındaki fonetik münasebetlerden doğduğu gibi, hisler, düşünceler ve hayaller de kelimelerden doğar.” (Kaplan, 1997, s. 280). Bu his, düşünce ve hayallerin de kelimelerin bir araya gelmesi ile oluşan seslerin yarattığı ahengin ötesinde bir ahenge sahip olması gerekmektedir.

Alphan Akgül, Yahya Kemal'in “mihaniki ahenk ile deruni ahenk” arasında kurduğu ikili karşılıklıta, şiirin biçimi bakımından bir “müphemiyet”i gündeme getirdiğine dikkat çeker. “Mihaniki ahenk”, aruz ve hece gibi, yapısı önceden belirlenmiş olduğu için “ölçülebilir” ritim araçlarına, “deruni ahenk” ise, bir şairin yalnızca belirli bir şiir için tasarladığı ya da kendiliğinden yazım aşamasında ortaya çıkan “müphem” bir ritme karşılık gelir.” (Akgül, 2010, s. 19) demektedir. “Müphemiyet”in nasıl yaratıldığı konusuyla ilişkili olarak şairin dilin ve veznin kullanımındaki sapmalara dikkat çektiği sonucuna varmaktadır.

Edouard Roditi, “Henri Brèmond: Poetics As Mystagogy” adlı makalesinde Brèmond'un *La Poésie pure* adlı çalışmasında poetikasının mistisizme yakınlığını dile getirmektedir. Brèmond'un çalışmasının yayımlandıktan sonra yarattığı yankıdan söz eden Roditi, şairin din tarihi araştırmacılarına ilişkin göndermelerini ve şiirinin “dua” terminolojisine yakınlığını dile getirir (Roditi, 1946, s. 231-35). Yahya Kemal'in Adile Ayda ile yaptığı söyleşide Ayda ona, Abbe Brèmond'un açıklamasının mistisizmle ilişkisini sorduğunda Yahya Kemal, “Hayır, hiç değil.” cevabını verir (Ayda, 1962, s. 20). Bu durumda Yahya Kemal'in zaten kendisinden sonra bu terimi kullandığını söylediği Brèmond'un kullandığı “Deruni ahenk” ile birebir örtüşen bir kavramdan söz etmediğini anlıyoruz. Fakat Yahya Kemal söyleşinin devamında Nedim'in “dökülen mey, kırılan şişe-i rindan olsun” dizesini değerlendirirken “mananın dizede bir ritme dönüşmesini” “elektrik cereyanına” benzetmektedir (Ayda, 1962, s. 20). Nedim'in “dökülen mey, kırılan şişe-i rindan olsun” dizesini şairin değerlendirme biçiminden hareket ederek Alphan Akgül ise, Meyer Abrams'ın *The Mirror and The Lamp* (Ayna ve Lamba) başlıklı çalışmasından şu alıntıyı aktarır: “Şiir, güçlü duyguların kendiliğinden taşmasıdır. Wordsworth'un ‘taşma’ overflow) metaforu, suyun taşıdığı bir kap analogisine—bu bir çeşme ya da doğal bir kaynak olabilir—dayanır. Bu kap, açıkca, şairdir” (Akgül, 2010, s. 55). Bu metaforu Yahya Kemal'in Nedim'in dizesiyle ilişkilendiren Akgül, “‘şişe’ bir ‘kap’, ‘sarap’ ise, ‘sıvı’dır; bu metaforlar, zihinsel analogi olarak yeniden yorumlandığında, ‘zihin’ bir ‘şişe’ye, ‘şedid bir şevk anı’na karşılık gelen ‘duygular’ ise, ‘sıvı’ya benzetilebilir: ‘Sarap’, ‘şişe’den, ‘duygular’, ‘zihin’den taşar. ” der (2010, s. 55). Aslında bu metaforunda da “dua” terminolojisine yaklaşan bir hava

sezinlenir. Bu “cereyanın” gerçekleşmesi için mısraın biçimsel öneminin tartışma konusu edildiği görülmektedir. Oysa bunun ötesinde bir ahenge varmak amaçlanırken doğrudan duygusal taşmayı aktaran sezgiye dayalı ahenge ulaşmak beklenmektedir.

Tamara Levitz, *Modernist Mysteries: Persephone* adlı çalışmasında Bremon'un “saf şiir” anlayışını açıklarken şiirin müzik olarak değerini gizemle ilişkilendirmektedir: “gizem şiirin biçimsel mükemmelliği sayesinde, kesintisiz bir akışa benzeyerek kendini Wagner'in ‘sözel müzik’ ya da ‘saf müzik’ olarak gösterir” (2012, s. 101). Ayrıca Bremond'un “mistik yorumu”nu açıklarken, onun hermenötik ile sözlü ve yazılı kültürün şiirsel saflığı yok edeceğine inandığını da ekler (2012, s. 101). Bu durumda Yahya Kemal'in kültür konusundaki yaklaşımıyla Bremond'un şiir anlayışının tam olarak örtüşüğünü söyleyemeyiz. Tanpınar, “Bremond, şiir hâlini, şiir lisanından ve onun kabiliyetlerinden çıkan bir mükemmeliyet olduğunu kabul etmekle beraber, hiçbir izah ve müşahedeye imkân vermeyen ve ancak bu yolda tecrübesi olanlar için sezilmesi kabil olan bir nevi mistik hâlet olarak kabul eder.” (Tanpınar, 1992, s. 445) der. Burada önemli olan bu mistik taşma anının bir ahenkle ifadesinin ancak tecrübesi olanlarca sezebileceğine dikkat çekmesidir.

Bremond'un “sözel müzik” ya da “saf müzik” arayışı ve bunun içinde saklandığını düşündüğü mistik gizemi Yahya Kemal'in anlamı açıkça iletmeye çalışan şiirlerinde bulmak mümkün müdür? Yoksa onun şiirinin ezgisini mistisizmden uzaklaşan coşkulu, sarsıntılı ama çoğu zaman dinginleşen bir hayal dünyasında mı aramak gerekir? Hem bu soruların yanıtını bulmak hem de şairin işaret ettiği iç ahenginin kimliğini görünür kılabilmek için *Kendi Gök Kubbemiz*'deki şiirleri incelemek yararlı olabilir.

Kendi Gök Kubbemiz ve Derûnî Ahenk

Kendi Gök Kubbemiz'deki “İtrî”, “Eski Musiki” gibi şiirlerde olduğu gibi musiki konusu bazen doğrudan kullanılmakta, bazen de “benzeyen ama daha çok benzetilen” olarak şiirlerde yer almaktadır (Abacı, 2013, s. 44). Bu şiirler içinde özellikle “İtrî” büyük Türk bestekârı Buhurîzade Mustafa İtrî Efendi'nin konu edilmesi sebebiyle ilgi çekicidir. İtrî, klasik eserlerinin yanı sıra dinî musiki eserleri ile de ünlüdür. Yahya Kemal'in derûnî ahenk ile kastettiği eşsiz sesi bu şiirde aramak daha doğru olabilir. Çünkü şiirde okurun, “derûnî ahenk” yoluyla bu değerli bestekârın eserlerinin derin nağmelerine ulaşması bekleniyor olmalı.

Yahya Kemal, İtrî'nin saltanatlı *Tekbir*'inden *Na'r*'ından ve *Âyin*'inden bahseder şiirinde. *Nevâ-kâr*'ını ise başka şiirlerinde de

anar. Fakat şiirin İtrî'nin eserlerinin ahengi ve ruhuyla değil de millî olanın verdiği gurur coşkununun hissettirilmesi amacıyla yazıldığı söylenebilir:

Mûsikisinde bir taraftan dîn,
Bir taraftan bütün hayat akmış;
Her taraftan, Boğaz, o şehráyin,
Mâvi Tunca'yla gür Fırat akmış.
(...)
Bize benzer o kâinat akmış.

Yahya Kemal'in şiirde olması gerektiğini ileri sürdüğü musiki ile şiirin anlamı arasında kurduğu bağın bu şiirde dinî mistisizm ile ilişkili olması gerektiği söylenebilir. İtrî'nin eserlerini, örneğin *Tekbîr*'ini dinlerken hissedilen duygusal taşmayı şiirdeki söz dizimi ve ses tekrarlarının yarattığı ahenkte bulmak gerektiği sonucu çıkarılabilir. Okurun, tevekkülden doğan dinginlik ve huzur gibi hislere daha çok yaklaşması beklenebilir. Oysa Yahya Kemal'in şiirinde aktarılan his daha dünyevî, millî ve biraz daha coşkuludur. Şiiri bir musiki gibi dinlemeye kalkışırsak "Tekbîr" in ahengiyle örtüşmeyen bir ahenkle karşılaşırız. "Tekbîr"'in notalarının dizilişi dalgalanan bir terennüm edası içerir. Bu da tıpkı duada olduğu gibi mırıldanarak söylemeyi gerektirir ki, coşma, daha içsel bir durum olarak kabul edilmelidir. "Müslüman saati"ndeki içe kapanma ve ruh teslimiyet yerini bir gurur ve coşkuya bırakır şiirde. Bu durumda şairin bir mistiğin içsel halini mısralardaki duygunun dalgalanışıyla okura aktarması beklenir. Oysa şiire baktığımızda İtrî'nin dinî musikisinin ahengi yerine millî olanın verdiği gurur duygusunun ağır bastığı söylenebilir. Şiir daha çok bir takdim formuyla başlayıp, "Büyük İtrî'ye derler / Bizim öz mûsikîmizin pîri", musiki tarihine sahip çıkma bilinci etrafında dolaşarak devam eder. Aslında şiirin vezni kusursuz sayılabilir. Buna rağmen anlamla birleşince ortaya çıkan ahengin İtrî'nin *Tekbîr*'inden *Âyin*'inden ya da *Nevâ-kâr*'ından mülhem olduğunu söylemek güçtür. Şiir geçmiş zenginlikler, sanat değerleri ve inceliklere özlemle birlikte zaman zaman duyulan gurura bağlı bir coşkunluk üzerinde dalgalanır.

Beşir Ayvazoğlu şairin "rind" mefhumu etrafında epicürîen bir müslüman tipi çizdiğini düşünür (Ayvazoğlu, 1995, s. 40). Bu noktada Yahya Kemal'in şiirinde anlamın sezgiyle ilişkisi hakkında çıkarım yapabilirsek de Bremond'un mistik duyusuna yaklaştığımızı söyleyemeyiz. Hilmi Yavuz, şairin din anlayışını yorumlarken "Volk İslam" kavramı ile açıklamakta, onun Şamanlıktan Battal Gazi ve Hz. Ali menkıbelerine kadar geniş bir zihinsel mekânda "millî" ve "Türk" kılan unsurlara ulaştığını iddia etmektedir (1995, s. 153). Bu durumda musikinin "duyuş ve sezîş" etkisinin anlamın gerisinde kalmasıyla

deruni ahengini bekleneni karşılamadığı söylenebilir. Ayrıca Bremond'un duyusu bir sessizlik ve suskunluk anına işaret ederken Yahya Kemal'de daha "milli" olana ulaşma çabasıyla "seslenme" halini öne çıkarır.

Yahya Kemal'in din karşısındaki tutumunun izlerini *Kendi Gök Kubbemiz*'deki şiirlerde bulmak mümkündür. "Atık-Valde'den İnen Sokakta" adlı şiirinde oruç tutan halkla şairin kendi beni arasındaki uzaklığı anlatma biçimi onun hem din duygusunu hem de topluma ilişkin tutumunu anlamamız açısından anlamlıdır:

Tenhâ sokakta kaldım oruçsuz ve neş'esiz.
Yurdun bu iftarından uzak kalmanın gamı
Hadsiz yaşattı ruhuma bir gurbet akşamı
Bir tek düşünce oldu teselli bu derdime:
Az çok ferahladım ve dedim kendi kendime:
"Onlardan ayrılış bana her an üzüntülüdür;
Madem ki böyle duygularım kaldı, çok şükür.

Bu şiirin anlamına ilişkin hissedilen ahenginin durgun olduğunu söyleyebiliriz. Söz dizimi, mısra yapısı ve dış yapı unsurları şiirin ahengini belirginleştirir. Fakat anlam ve derin yapı üzerine kurulu olan ezginin bir "dolup taşma" anına yaslandığı söylenebilirse de bu anın durgun ya da pasif bir hisse işaret ettiğini söylemek mümkün.

"Eski Musiki" şiirinde de ünlü Türk bestekârlarından bahsedilir ve Dede Efendi'nin ölümüyle ülkede muhteşem bir güneş battığı söylenerek şiir bitirilir. Şiir, Dede Efendi'nin musikisinin imajlarına ya da ahengine ilişkin bir yansıtma içermemekle birlikte musiki tarihimizi bir ahenkle yansıttığı duyulabilir:

Çok insan anıyamaz eski müsikimizden
Ve ondan anlamayan bir şey anlamaz bizden
Açar bir altın anahtarla rûh ufuklarını,
Hemen yayılmaya başlar sadâ ve nûr akını
Ve seslenir büyük İtrî, semâyı örten rûh,
Peşinde dalgalanır bestesiyle Seyyid Nûh,
O mutlu devrede İtrî'ye en yakın bir dost
Işıklı danteleler bestekâri Hâfız Post...
Bu neslin ortada dâhicedir başardığı iş,

Her ne kadar şiir yine takdim üslubu üzerinde geliştirilmiş olsa da altın bir anahtarla açılan ruh ufukları, tarih içinde değişen isimlerle, değişen seslerle bir olan bir akışı anlatma biçimiyle şiirin iç ahenginin okura aktarılma biçimi seslenme formundadır. Bu ahengin Türk musikisinden mülhem olduğu söylenebilirse de andığı bestekârların mistik ruh kıvılcıkları şiirde daha dünyevi bir zeminde, daha

gözleri açık ve belki tevekkülden uzak olduğunu söyleyebileceğimiz bir nağme gibi duyulur.

Yahya Kemal'in geçmişe özlem ve geçmişi diriltme fikri şiirlerinde ağırlıklı olarak kendini göstermekle birlikte yaşam ve ölüm karşıtlığını dile getirme biçimi de dikkat çekicidir. Şairin ölüme bir mistiğin yaklaştığı gibi yaklaştığı söylenemez. Ona göre ölüm sonsuz bir uykudur ve güzel hayattan kopuş sebebidir:

İnsan bilir cihanda nedir ömrünün sonu;
Ömründe bir dakikacık etmez hayâl onu.

Hiç şaşmayan 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.

Şiirde yaşam dingin ama hüzünlü bir atmosferde yansıtılır. Ahenginin geçmişe özlem ama aynı zamanda "varlığın zevkini alma" duygusu üzerinde seyretmesi, iniş çıkışları yüksek olmayan durgun bir akış gibi ahengin duyulmasını sağlar. "Gür çingiraklarıyla davar yayladan döner"ken havlayan köpek sesleri gecenin ufkunda duyulur ve gönül, daldığı hatıra denizinden ürkererek uyanır. Bu uyanış bir canlanma içerir, miskinlikten kurtularak yaşamı olduğu gibi kabullenir. Bütün bu dalgalanış ve sarsılışlar şiirin ahenginin yine dingin ama canlı bir tonda devam ettiğini sezdirir.

"Sonbahar" adlı şiirinde insanın ölüm karşısındaki durumunu yine musiki ile ifade eder şair. Ona göre ölüm başka bir musikiye geçiştir:

İnsan duyar yerin dile gelmiş sükûtunu;
Bir başka müsikiye geçiş farzeder bunu
Teslim olunca va'desi gelmiş zevâlîne
Benzer cihana gelmeden evvelki hâline.

Bu mısralarda şairin ölüm karşısında felsefi huzursuzluğunu da bir mistiğin tevekkülünü de bulamadığımızı söyleyebiliriz. Bir yanda şairin hayata bağlı olma duygusu diğer yanda bu durumu rindâne kabulleniş vardır: "Hayyam imiş hakikati az çok fısıldayan" der "Düşünüş" şiirinde. "Rindlerin Hayatı", "Rindlerin Ölümü", "Rindlerin Akşamı" ve "Maverada Söyleyiş" gibi şiirlerinde rind duygusunu aktarırken "insan kaderi, cemiyet hayatı ve kendi iç dünyasında bütün psikolojik fonksiyonunda, yani stonist rıza, şevk, sessiz isyan ve hayata üstün bakış"taki (Tanpınar, 2020, s. 122) dingin nağmeyi duyumsarız. Büyük anlamsal ya da duygusal iniş çıkışlar hissedilmaz şiirde. Sezginin notalarla ifade edildiği varsayılsa bu

akışın farklı frekans ya da notaların iniş çıkışında geniş aralıklar kullandığı söylenemez.

Ölüm âsûde bahâr ülkesidir bir rinde;
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.

Yahya Kemal'in şiirinde akış halindeki nağmelerin karakterinin Doğu'nun mu yoksa Batı'nın mı üslûbuna yaklaştığını söylemek güç olsa da bir gidiş geliş hissi duyulabilir. Örneğin Tanpınar, mehtap için kullanılan "semavî musiki" vasfını değerlendirirken, "doğrudan doğruya garp musikisine ve Hristiyan dinî resmine bağlı, hatta Dante'nin cennetine, belki daha ilerilere çıkan bir hayal olduğunu, sonradan (...) 'voix céleste' (semavî musiki) dendiğini biliyoruz." (Tanpınar, 2020, s. 139) diye açıklar. Bununla birlikte "Gece Musikisi"nde hayâl içinde yaşayıp ölmek gibi "Akşam Musikisi" adlı şiirinde Doğu imajları vardır:

Gözlerden uzaklaşınca dünyâ
Bin bir geceden birinde güya
Başlar rü'ya içinde rü'yâ.

Hatıraların kederi ve bu kederin zevkiyle akşam saatlerinde başlayan kapanma, içe çekilme hali yavaş yavaş bir kımlıdanmayla şiirin ahengine sızar ve esrarlı bir hava sezdirir; bu sezîş derinleşir ve şiirin ahengi daha pes bir sese inerek sessizleşirken başka bir dünyaya girilir. Kederli ezgilerle başlayan ahengin daha neşeli bir sona ulaştığı hissedilir. Aynı neşe belki daha fazlası "Moda'da Mayıs" şiirinde duyulabilir; son noktada geçmişin kayıplarının kederi şiirin sonundan başına doğru yayılsa da. "Yahya Kemal şiiri büyüü bozulan dünyaya, yeniden büyü kazandırma yönünde romantik bir motivasyona sahiptir." (Turgut, 2019, s. 233) denilir. Geçmişe ilişkin imgelerin kederli akışı, kederi romantik bir akışa, ahengin bizzat kendini sevilesi bir geçmişe dönüştürmesini sağlar.

Yahya Kemal'in şiirinde İstanbul'un yanı sıra Boğaz ve deniz, musiki ile birlikte anılır. Bir imge olarak kullanılan denizin musikisi farklı biçimlerde tekrarlanır, "Hüzün ve Hatıra" şiirinde olduğu gibi: "Daldım coşup giden denizin musikisine". Deniz ve musiki arasındaki ilişkinin şiirde denizin sesleri ile ilgili olduğu, bu seslerin dalga, uğultu, martı gibi unsurlardan ilham alan bir yanı olması gerektiği söylenebilir. Bu durumda anlamın bu seslerin ahengine dair bir ezgisi olmalıdır. Oysa Tanpınar, "Yahya Kemal'de deniz daima esaslı hayaller doğuran unsurdur. Hiçbir vakit kendisi olarak, dıştan görülen bir şey gibi kalmaz. Daima şairin iç hayatıyla değişik terkipler yapar." (2020, s. 149-50) der. Bununla birlikte denizin ses olarak varlığını

daima dalgın, durgun, sakin bir şekilde tekrarladığını söylemek de mümkün. “Deniz” şiirinin ezgisinin ya da ahenginin belki Tanpınar’ın iddia ettiği hayalleri doğururken dalgaların bir yükselip bir alçalan, hatta fırtınanın yaklaştığını hatırlatan bir akış içinde olduğu duyulabilir:

Rüzgârlara benzer bir uğultuyla sulardan,
Sesler geliyor sandım ilâhi kuğulardan.
Her an daha coşkun, daha yüksek, daha gergin,
Binlerce ağızdan bir ilâhi gibi engin
Sesler denizin ufkunu açtan uca sardı,
Benzim, ölümün şi’ri yayıldıkça, sarardı.
Kalbimse bu hengâmede kuşlar gibi ürkek,
Kalbim heyecandan dedi: “Artık dönelim, çek!
Kâfi!.. Ölümlerden gelen âhenge kapılma!”
Birdenbire hissettim ufuktan bir atılma.
Baktım ki deniz insanı durgun suyu vardı,
Bir dev gibi munis ve yosun saçları vardı.

Durdum, dedi:

“Madem ki deniz ruhuna sır verdi sesinden.
Gel kurtul o dar varlığımın hendesesinden!”

Şiirde ilâhi kuğular, yosun saçlı deniz insanı gibi Batı kültürünün izlerini taşıyan bazı imgeler kullanılmasının yanı sıra fırtınaya ya da intihara ilişkin yüksek seslere çıkılması, ahengin akışını Batı müziğine yaklaştırır. Belirsiz ama bazı karanlık seziler içeren bir davet vardır denizden gelen ve bu davette çok seslilik duyulur. Sonunda “At kendini girdâbâ, açıl engine, rûh ol!” diye biter şiir. Bu şiirdeki sürekli yükselen seslerden oluşan ezginin benzeri “Uçuş” şiirinde de hissedilir. Her ne kadar dalgalı, tufanlı, fırtınalı olsa da bu çok sesliliğin içinde hep aynı dinginlik duyurur kendini. Şairin aşk konusunda da büyük, yüksek seslere çıkmadığı, ahengi yine hafif dalgalı bir tonda sürdürdüğünü söylemek mümkün. “Güftesiz Beste” şiirinin özellikle başlığı şiirde ahenk konusunda ne yapmak istediğini ispatlar gibidir. Şiirde umutsuz aşk imgesi kederli hatta sitemli bir akışla “yollarda” kelimesinin etrafında duyulur. Bu ahenkte sitem olsa da kaderden şikâyet ya da kendine acıma gibi duygular yerine aşkın çoğalan, adeta bir koro tarafından söylenen ezgisi hissedilir:

Nice sevdâlılarla sevgililer
Aşkı yollarda böyle beklediler!

Yahya Kemal’in şiirlerinde Türk musikisi sanatçıları ya da eserleri anılıyor olsa da şiirlerin bazen Batı figürleriyle süslenmesi, süregiden ahengin Türk musikisinden çok Batı musikisine yaklaştığı izlenimi verir. Özellikle bazı şiirlerinin konu itibarıyla de Batı eserleriyle olan münasebeti bunu düşündürür. Tanpınar, “Mehlika

Sultan" adlı şiiriyle Belçikalı şair Maurice Maeterlinck'in masal dünyasına kısa bir an için girmiş gibi görürüz" der. (Tanpınar, 2020, s. 69). Heredia'nın "Le Reveil d'un Dieu" (Bir Tanrı'nın Uyanışı) sonesini anımsatan "Biblos Kadınları"yla, Theophile Gautier'nin izlerini taşıyan "Çin Kasesi" adlı şiirleri Batı etkisine örnek verilir. "Vuslat" isimli şiirinde sanki Wagner'in ünlü operası Tristan ve Isolde'nin birlikte geçirdikleri ve hayatlarına mâl olan tek geceyi anlatmış gibidir (Yıldırım, 2007, s. 122). Benzer değerlendirmelerde Yahya Kemal'in eserlerinin Batı eserleriyle karşılaştırması genellikle olumlu yansıtılır: " lirik fantezilerde, muhayyel soyutlamalarda daha başarılıdır. 'Nazar'da Poe'yu hatırlatan güzellikte renkli imajlar, buruk ve buğulu tedailer vardır" (Yazıcı, 1984, s. 54). Bu yorumlar genel olarak Yahya Kemal'in Batı şiiriyle arasındaki bağa işaret eder. Ayrıca "Altör Şehrinde", "Eski Paris", "Büyü Şiiri" gibi şiirlerinde Paris hayatı ve edebiyatı özelemlerle anılır ki, bütün bunlar bu bağın görmezden gelinemeyecek kadar güçlü olduğunu ispatlar.

Yahya Kemal, Batı edebiyatçılarının üzerindeki etkisini açıkça dile getirir ve bu etkiyi sanat anlayışına yansıttığını söylemekte bir sakınca görmez: "Heredia'yı severken, eski Yunan ve Lâtin şiirinin zevkini almıştım. Öteden beri aradığım yeni Türkçenin yanına yaklaştığımın bu münâsebetle farkına vardım. Söylediğimiz Türkçe, eski Yunan ve Lâtin şiirindeki beyaz lisan gibi bir şeydi." (Beyatlı, 1986, s. 108). Şairin Avrupa'da geçirdiği yıllarda tanışıp görüştüğü sanatçılar ve edindiği deneyimler (Uysal, 2017; Kahraman, 1997) yoluyla Batı musikisinin eserlerine nüfuz etmiş olma ihtimali yadsınmaz. Fakat şair, bu ihtimali fark ettiğini yine bir şiirinde duyurur:

Bin yıldan uzun bir gecenin bestesidir bu.
Bin yıl sürecek zannedilen kar sesidir bu.
(...)
Bir erganun âhengi yayılmakta derinden...
Duydumsa da zevk almadım İslav kederinden.

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

Şiirin ezgisine baştan sona kadar manastır korusu ve kasvetli ya da gamlı duaların sesi eşlik eder. Kilise organının kuytularda yayılan ahengi duyulur gibidir şiirde. Sona gelindiğinde bir isimle kasvet dağılır: Tanbûri Cemil Bey. Bir Türk bestekârının ismiyle şiirin Türk musikisine tutunmasına rağmen aslında şiire Batı müziğinin hâkim olduğunu Tanpınar'ın yorumu da destekler. "Ses" şiiri için Tanpınar, "Türkçede bu kadar güzel piyano eseri az dinledim." (Tanpınar, 2020, s. 40) der. Bir Batı enstrümanı yerine ud, tambur, ney ya da kanun gibi

Türk çalgılarından biri de kullanılabilirdi bu benzetmede. Fakat anlaşılan şiirin ahengini yansıtan bir seçim olmazdı.

SONUÇ

Yahya Kemal'in şiirlerinin birçoğu -bazı şiirleri birden fazla bestekâr tarafından olmak üzere- bestelenmiştir. İlk besteleyenlerden biri olan Münir Nurettin Selçuk'un üslûbunu ise şairin pek beğenmediği aktarılmaktadır: "Münir Nurettin'in, şiirlerini, klasik üslûp dışında, kısmen romantik kısmen fantezist üslûp içinde bestelemeyi adeta bir kampanya haline getirmesinden ve icralarında bu tarz eserlere ağırlık vermesinden hoşnut görünmüyordu" (Berker, 1984, s. 37). Bunun nedeni Yahya Kemal'in Klasik Türk müziğine bağlı kalma arzusu olabileceği gibi Münir Nurettin'in Batı müziğinden etkilenme biçimi de olabilir.

Cumhuriyet sonrası milliyetçiliğin gelişim seyrine bağlı olarak Türk musikisinde makama dayalı müzik yerine tonal, senfonik müziğin benimsenmesi yaygınlık kazanırken (Deniz, 2017, s. 28-47) Batı müziği eğitimi alan bestekârların Türk müziğine verdikleri yönün Yahya Kemal'in müzik zevkinde ya da onun şiirinde benimsediği ahenkte nasıl bir etki yarattığı sorusunun yanıtını bulmak için Şarklı olmaya karşı alınan tavır karşısında Yahya Kemal'in Osmanlı İmparatorluğu ve geçmişine karşı duyduğu hayranlığı hatırlamak anlamlı olabilir. Bununla birlikte Yahya Kemal'in İslâm dinini Türk olma ya da Osmanlı olma ile ilişkili ve Osmanlı olmayı önceleyen yaklaşımı Milica Bakic Hayden'in "sürekli çoğalan oryantalizm" fikrini hatırlatmaktadır. Hayden, "Oryantalizmin dayandığı orijinal ikiliğin bir yeniden-üretim modelidir. Bu modelde, Asya, Doğu Avrupa'dan daha 'Doğu' ya da daha 'öteki'dir" (Hayden, 2007, s. 357) der. Hayden, derecelendirilebilen, hiyerarşiler kurabilen bir oryantalizmden söz etmektedir. Bu durumda Osmanlı oryantalizmi fikri de bu derecelendirme içinde yerini alırken, "Ashında imparatorluğu Doğulaştırarak onu Doğulu olmaktan çıkarr." (Makdisi, 2007, s. 279) iddiası ortaya atılır. Bu durumda Yahya Kemal'in sanatı millileştirerek daha Doğu olandan uzaklaştırması onun "derüni ahenk"e yüklediği anlamı kavramamızı kolaylaştırabilir. Bununla birlikte Yahya Kemal'in şiir sanatına ilişkin fikirlerinde Batılı kaynaklara gönderme yapmasına karşın kavramı Doğulu bir içerikle bezemeye çalışması anlamıdır. Elbette bu bezeme işlemini yaparken hangi Doğu'dan söz ettiği de önemlidir. Bu Osmanlı Devleti içinde Türk ve Müslüman olma koşullarını sağlayan bir zümrenin temsilidir. Zira bu zümrenin dışında kalan Doğu'yu dışlayan, daha Batılı ve daha modern olanı temsil ettiğini düşünen bir zümrenin belki sadece İstanbul'un ve İstanbul'da özellikle bazı semtlerin temsilidir.

Bu noktada şairde bir Pierre Loti tavrı ya da “Kendimize kendimiz gibi bakmayışımız” problemi olduğu (Ayvazoğlu, 1995, s. 41) öne sürülebilir. Bununla birlikte oryantalist bir tutumdan söz edebilmek için şairin “öz-oryantalist” kavramına dahil edilebilecek bir yaklaşımının olup olmadığı sorusuna yanıt aramak gerekir. “Öz-Oryantalizm temas bölgelerindeki Batıcı elitin kendi toplumunun değerlerinden şüphe etmesiyle başlar. Yeni benimsediği değerleri meşrulaştırma ihtiyacı hisseden modernleştirici elit, içinden çıkmış olduğu toplumun birçok değerini, geri kalmış, işlevini yitirmiş, işe yaramaz, hatta tedavi kabul etmez derecede hastalıklı olarak damgalar” (Ayas, 2019, s. 2096-2097). Yahya Kemal'in şiirlerinde İstanbul, Boğaz ve semtlerin anlatım biçiminin oryantalist etkiler içerdiği iddia edilir (Mignon, 2009, s. 35-47). Oysa Yahya Kemal'de Batı referanslarından hareket eden bir elit tavrı olduğu söylenebilir de içinden çıktığı toplumun değerlerini reddetmediği gibi belki olduğundan daha romantik bir tutumla yansıtarak eski ama onun söylemiyle birleşince yeni olabilen bir bakış açısı yaratmaya çalıştığı açıktır.

Türk çalgılarının yapısal özellikleri gereği tınlarının çok kuvvetli ya da gürlü olmadığı söylenir (Erkan, 2012, s. 101). Ulvi Cemal Erkin, Ahmet Adnan Saygun ya da Muammer Sun'un müziğinde Batı zemini üzerinde Türk motifleri yükselir. Diğer yandan Münir Nurettin Selçuk ya da Tamburi Cemil Bey gibi bestekârlar Türk musikisini geliştirmek için Batı müziğinden enstrüman ya da motif kullanırlar (Erkan, 2012, s. 101). Bu durumda bestecinin müziğe nereden baktığı önem kazanır: Batı penceresinden Doğu'ya mı yoksa Doğu penceresinden Batı'ya mı bakmaktadır? Her iki durumda da bir uyarılma söz konusudur. Yahya Kemal açısından bu uyarılmanın ikinci türün özelliklerini taşıdığı söylenebilir. Şiirlerinde anlamsal dalgalanış, salınıp ya da akış çok seslilikten, tek sesliliğe, bazen de tek seslilikten çok sesliliğe doğru gider. Fakat çoğu zaman dingin bir formda kendini duyurur. Bu dingin hava nostaljiyle doğrudan ilgili olabilir. Üzgün ama kahırlı olmayan, coşkulu ama dengede bir ses hissedilir. Bu ses; ud, piyano, tambur ve arp gibi çalgılar için yazılan bir kuartet gibidir (farklı kombinasyonlar düşünülebilir). Bu sesle şair kendini geçmiş olarak duyurur ve geçmişin bizzat kendisi olmayı arzular. Geçmiş bir musiki ise, o ne Doğu'ya ne de Batı'ya ait bir ezgidir. Makamla ifade edilemez, bir senfoni de olamaz. Bizzat kendine ait, ama kendinden hareket edip yine kendiliğe varan bir ses olarak duyulmayı bekler.

KAYNAKÇA

Abacı, T. (2013). *Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da müzik*. İstanbul: İkaros Yayınları.

- Aka, P. (2006). Modernleşme, gelenek ve metin. *Littera Edebiyat Yazıları*, 18, 171-183.
- Akgül, A. (2010). Yahya Kemal Beyatlı şiirinde düzyazı ve dünyevilik. Yayınlanmamış doktora tezi, Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.
- Akın, B. (2018). Kültürel bellek ve müzik. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 13, 101-117.
- Ayas, G. (2019). Türk oryantalizminin arabesk tartışmalarına etkisi: kendini Şarklılaştırma, Garbiyatçı fantezi ve Arabesk müzik. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), 2091-2121.
- Ayda, A. (1962). *Yahya Kemal: kendi ağzından fikirleri san'at görüşleri*. Ankara: Ajan-Türk Matbaası.
- Ayda, A. (1979). *Yahya Kemal'in fikir ve şiir dünyası*. Ankara: Hisar Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (1995). *Yahya Kemal eve dönen adam*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- Berker, E. (1984). Musikişinas şair. *Türk Edebiyatı Dergisi Yahya Kemal Anıt Sayısı*, 134, 35-37.
- Beyatlı, Y. K. (1986). *Çocukluğum, gençliğim, siyâsî ve edebî hâtıralarım*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Beyatlı, Y. K. (2012). *Edebiyata dair*. İstanbul: Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Çöloğlu, M. E. (2016). Debussy'nin müziği ve sembolist şiir. *Sanat&Tasarım Dergisi*, 6, 150-178.
- Deniz, Ü. (2017). Türk müsiği inkılâbı bağlamında klasik Türk müsikisi çalgıları. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 28-47.
- Ergene, E. ve Keleş, A. (2020). Klasik batı müziği'nde oryantalist araçlar: Gustav Mahler'in Das Lied von der Erde eserinde uzak doğu imgesi. *Jass Studies- The Journal of Academic Social Science Studies*, 13(79), 263-275.
- Erkan, Ç. (2012). Türk müziğinde uluslararası sanat müziğindeki bir besteleme tekniğinin kullanımı: uyarlama. *E.Ü. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 2019/2, 99-105.

- Eliot, T. S. (1983). *Edebiyat üzerine düşünceler* (Kantarcioglu, S., Çev.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Hayden, M. B. (2007). Sürekli çoğalan oryantlizmler: eski Yugoslavya örneği. *Oryantalizm Tartışma Metinleri* (Yıldız, A., Ed.) içinde (s. 355-375). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (1997). *Yahya Kemal Rimbaud'yu okudu mu?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, M. (1997). *Türk edebiyatı üzerinde araştırmalar u*. İstanbul.
- Levitz, T. (2012). *Modernist mysteries: persephone*. Oxford University Press.
- Lerdahl, F. (2001). The sounds of poetry viewed as music. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 337- 354.
- Makdisi, U. (2007). Osmanlı oryantlizmi. *Oryantalizm Tartışma Metinleri* (Yıldız, A., Ed.) içinde (s. 271-316). Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Mignon, L. (2009). Yahya Kemal ve Jean Moreas'ın mirası: taklitten sahiplenmeye. *Ana Metne Taşınan Dipnotlar* içinde (s. 35-47). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özbalcı, M. (1996). *Yahyâ Kemâl'in duygu ve düşünce dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Roditi, E. (1946). Henri Bremond: poetics as mystagogy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 4(4), 229-235.
- Şenler, Y. (1997). *Kültür ve edebiyata dair görüşleriyle Yahya Kemal*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanpınar, A. H. (1992). *Edebiyat üzerine makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2020). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Turgut, H. (2019). Janus'un iki yüzü: Yahya Kemal şiiri. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2019/11(21)*, 223-241.
- Uysal, S. S. (2017). *Şiire adanmış bir Yaşam Yahya Kemal Beyatlı*. Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Yazıcı, O. (1984). Epopeden lirik fantezilere. *Türk Edebiyatı Dergisi Yahya Kemal Anıt Sayısı*, 134, 54.

Yıldırım, B. (2007). D'annunzio ve Wagner: Tristan und Isolde ve Francesca da Rimini eserlerinin karşılaştırılması. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Dilleri ve Edebiyatları, Ankara.

Yılmaz, G. (1989). Paul Valéry ve müzik. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakülteleri Dergisi*, IV(1), 1-9.