

YÂRNÂME'NİN ONTOLOJİK TAHLİLİ

Mümtaz Sarıççek*

Giriş:

Türk şiiri, yirminci yüzyıla geleneği yaşatma ya da öldürme davalarını tartışarak girdi. Her ciddi edebî tartışma gibi bu tartışmalar da bazı kurulu düzenleri yıkarken yeni düzenler de kurdu. Hazırlık ve çöküş süreciyle birlikte bakıldığında neredeyse dokuz yüz yıl süren ve edebiyatımızın altın çağını da yaşadığımız 'klasik şiir'imiz bu süreçten sağ çıkmadı ve arkasında büyük bir boşluk bıraktı.

Halk şiiri geleneği ise bu süreçte siyasal ve kültürel hayatımızı kuşatan baskın ideolojinin de desteğiyle göreceli bir diriliş hamlesi yaptı. Lakin, 'Şiir ve İnşa'dan 'Beş Hececiler'e uzanan yolda 'şiir'den çok 'retorik' üreterek geldi. O süreçte, Yahya Kemal'in de dediği gibi 'aruz - hece' tartışması etrafında asıl şiir unutuldu.

Oysa, şiiri yaşatmanın ölçüsü belliydi: 'Lirizm.' Biz o yıkılış sürecinde, lirizmden kaçarak, Yunus'a, Fuzûlî'yi, Nedim'i, Karacaoğlan'ı, Emrah'ı şiirin ezeli ve ebedi yolunda birleştiren tek gerçek ölçüyü yitirerek "Biz duyuruz en büyük zevkini ruhumuzun / Görünce bir köylünün kıvrılmayan belini..." ikellğine düştük.

Ancak, bütün tarih boyunca en iyi bildiğimiz sanat olagelen şiir, kendini bu yıkıntıların enkazından bir kez daha inşa etti. Gençliğinde, şiir tarihimizin en köktenci yıkıcısı olan ve geleneğin her türüsüne karşı çıkan Orhan Veli, 'kemâl' devrinde, "Divan şiirinden sonra bugüne kadar da Türkiye'de şiir yazılmadığını zannediyorum." (Ercilasun, 1998:31) noktasına gelirken Yahya Kemal gibi bir 'klasik şiir' de hece ve serbest vezinli şiirler deniyordu. Nihayet yirminci yüzyılın ilk çeyreğinin yangınından Tecer, Tanpınar, Nazım Hikmet, Tarancı, Külebi, Atilla İlhan, Veysel, Davut Sulari, Daimi, Reyhani, Mahzuni gibi şiirin hakiki ölçüsünde; lirizmde birleşen çağımızın kaküsleri doğdular. Geleneğin sesi ve batının tekniği ile sanatçı yaratmanın becerisini bir araya getiren bu şairlerimiz günümüzün genç kuşak şairlerine de yol açıcı oldular.

*Yrd. Doç. Dr. Erciyes Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, TDE Bölümü Öğretim Üyesi.

'Özantürk' mahlasını da kullanan akademisyen şair Bayram Durbilmez, sanat ve bilim adamlığını kişiliğinde birleştiren şahsiyetlerden biridir. O, Halk şiirinin geleneksel biçimlerini ve bu geleneğin sesinden ve biçiminden ilham alan yeni biçimleri de deneyen ve şiirin vazgeçilmezinin; lirizmin yolundan yürüyen bir sanatçıdır. Sanatçının Yarınme başlıklı şiiri halk şiirinin aruzla yazılan nazım biçimlerinden 'vezni-âhar'ın (Dilçin, 1995:362) yeni bir şekli; hece vezni ile yazılmış bir metindir (Durbilmez, 2007:12). Daha önceki yayımlarında 'destan' biçiminde olan şiir sanatçı tarafından son yayımında 'vezni-âhar'a dönüştürülmüştür.

Metin tahlilinde kullanılan yöntemleri, kendisi bir yöntem olmamakla birlikte eklektik (seçmecî) bir tutumla esere göre birden çok yöntem öneren çoğulcu eleştiriyi bir yana bırakırsak, iki ana grupta toplamak mümkündür. Birinci grupta, edebî eserin anlam dünyasını çözümlenme amaçlı yöntemler vardır: Pozitivist inceleme, felsefi inceleme, psikoanalist inceleme, Marksist inceleme, yorumbilimi vd. İkinci grup ise metnin estetik dokusunu çözümlenmeyi amaçlayan yöntemleri içerir: Yapısalcı/biçimci inceleme, dilbilimsel inceleme, stilistik vd. Ontolojik çözümlenme genel çerçevesi itibarıyla yapısalcı bir tutum olmakla birlikte, eserin anlam dünyası ile de ilişkilidir.

İlk kez Aristo tarafından kullanılan ontoloji terimi Türkçe'ye varlıkbilimi biçiminde aktarılmış, 'var-olanı ve varlığın bütünü' kendine konu alan felsefi bir kavramdır. Klasik ontoloji bu problemi metafizik bir temelde ele alırken modern ontoloji analitik bir tavır benimseyerek 'Var olan, var olan şeydir, ve bu anlamda kendi başına olan şeydir.' (Tunali, 1984:7) düşüncesinden hareketle kendi başına var olan ve heterojen kabul edilen bu varlığı incelemeyi esas alır.

Modern ontolojinin varlığı heterojen bir yapı olarak görmesi ve onun çeşitli tabakalardan oluştuğunu ileri sürmesi sanat ontolojisine de temel olmuştur. Ontolojik tahlil metodu da, bu esastan hareket ederek bir edebiyat eserini çeşitli tabakalardan oluşan bir varlık olarak görmekte ve bu tabakaların analizini yaparak edebî metinlerin içeriğini ve estetik değerini anlamaya çalışmaktadır. Bu tabakalar, Roman Ingarden ve Nicolai Hartmann tarafından farklı şekillerde tasnif edilmiştir.

"Ingarden'e göre bir edebî eserde dört tabaka vardır: Ses tabakası, anlam tabakası, sematik görüşler tabakası ve nesnelere ile onların alını yazılan tabakası. (...)

Edebiyat eseri, bu dört tabakadan meydana gelir. Gerçi, edebiyat eseri, böyle birtakım heterojen alanlardan oluşur, ama bu oluşma, bir parçacılığa, bir bölümlülüğü göstermez de, tersine bir bütünlüğü gösterir. Edebiyat eseri, her ne kadar böyle dört tabakaya dayansa da, o, yine bir bütündür, polyphonik bir bütündür. Tabakalar, hem material hem de görev ve üzerlerine düşen rol bakımından birbirlerinden ayrılırlar. Bu bakımdan da her tabaka, eserin bütünlüğü için yeni bir şey, yeni bir estetik nitelik gözükür. Bu estetik nitelik, eserin bütünlüğünü tek yanlılıktan, monotonluktan kurtarır. (Tunali, 1998:104) "

Hartmann ise varlığı, özdeşsel (maddî), örgensel (uzvî), ruhsal (r.hî) ve tinsel (manevî) olarak dört basamağa ayırırken edebiyat eserinin reel ve irreal olarak iki tabakadan oluştuğunu söyler.

Tunali, her iki düşünürün görüşlerinden hareketle metin çözümlenmesinde kullanılabilecek 'eklektik' bir yöntem önerir. Buna göre edebiyat eseri şu tabakalardan oluşur (Tunali, 1984:133) :

1. Fiziksel var-olan kelimelerin ses tabakası

2. Anlam tabakası
 - 2.1. Semantik tabaka
 - 2.2. Nesne ya da obje tabakası
 - 2.3. Karakter (ruhi özellik) tabakası
 - 2.4. Alinyazısı, kader tabakası.”

Yâmâme'nin Tahlili:

Yâmâme'nin, yukarıda sözünü ettiğimiz 'destan' biçimini daha önceki bir çalışmamızda 'çoğulcu eleştiri'nin önerdiği yöntemle tahlil etmiştik⁷. Bu çalışmada ise, Tunali'nin önerdiği ontolojik tahlil yöntemini kullanarak metnin yeni biçimini inceleyeceğiz.

Yâmâme

Pariyayan ay, gülen umay, bir bengütay gibisin yâr!
Gülen umay, bir bengütay gibisin yâr, sevgiyle sar
Bir bengütay gibisin yâr, sevgiyle sar, ilk rûzgâr
Gibisin yâr, sevgiyle sar, ilk rûzgâr, kalp esir yâr!

Beyaz lâle, nurlu hâle, bir şelâle gibisin yâr!
Nurlu hâle, bir şelâle gibisin yâr, hâtr-nigâr!
Bir şelâle gibisin yâr, hâtr-nigâr, hem nağmekâr
Gibisin yâr, hâtr-nigâr, hem nağmekâr, hem şîr yâr

Gönlüme ser, gözüme fer, âb-ı Kevser, gibisin yâr!
Gözüme fer, âb-ı Kevser, gibisin yâr, ey ilkbahar!
Âb-ı Kevser, gibisin yâr, ey ilkbahar, sırlı pınar
Gibisin yâr, ey ilkbahar, sırlı pınar, hem nehir yâr

Dur/bilmez can, damarda kan, kalpte sultan gibisin yâr!
Damarda kan, kalpte sultan gibisin yâr, ey hükümdar!
Kalpte sultan gibisin yâr, ey hükümdar, kalp bahtiyâr
Gibisin yâr, ey hükümdar, kalp bahtiyâr, cihangir yâr

1. Metnin ses özellikleri:

Şiirin malzemesini oluşturan kelime; ses, anlam, çağrışım ve duygu değerleri olan bir varlıktır. Şiir sanatı, edebi türlerin en 'teksif' edilmiş olması bakımından mümkün mertebe her kelimenin ama özellikle de 'açar söz'lerin "Şiirde o tek kelime ki, yalnız kendi değerini değil, susturulmuş olan diğer bütün kelimeleri de taşır." (Sançıkçok, 2004:27-40) denilen sözlerin bu dört değeri gözetecek tarzda kullanılmasını gerektirir. Bilinen bir örnek ile bu konuyu açıklamak istiyoruz. Yahya Kemal, *Kindâlerin Ölümü* şiirinin *Ve serin* serviler altında kalan kabrinde dizesindeki 'serin' sözcüğünün yerine ilk çalışmalarında 'siyah'ı düşünmüş ancak bu şekilde dizenin bir türlü istediği gibi olmadığını düşünerek yıllarca metni yayımlanmamıştır. Şimdi bu iki sözcüğün nasıl bir farklılık oluşturduğunu görelim:

1. Ses değeri bakımından: 'serin' sözcüğünün müzikal değeri 'r' ve 'n' seslerinden dolayı (bu şiirin baştan sona n,r,l aliterasyonu ile örüldüğü unutulmamalıdır) daha yüksek-

tır; sadece yazılan değil 'teganni' edilen bir sanat olan şirde ahenk son derece önemlidir ve halis şir bütün dizenin yekpare ahenge dönüştüğü şirdir. 'siyah' sözcüğü ses değeri bakımından mısraın ve şirin bütününün ahengini bozduğu gibi 'h' sesi bu yönden boğucu bir etki yaratmaktadır.

2. Anlam değeri bakımından: *Rindlerin Ölümü* şirinin anlam evreni düşünüldüğünde 'serin' sözcüğü 'siyah'tan daha uygundur. Çünkü, metinde ölümün korkutucu yanı değil dinginleştirici yönü işlenmiştir. Bendin ilk dizesinde 'Ölüm âsude bahar ülkesidir bir rinde' diyerek ölümü bir kurtuluş olarak gören/gösteren bir şairin üçüncü dizede mezarın başına 'siyah' bir servi dikmesi anlam bakımından çelişki yaratır.

3. Duygu değeri bakımından: 'serin' sözcüğünün duygu değeri 'siyah'a göre daha kavrayıcıdır. 'siyah' görme duygusu ile ilişkili olup insanı dışta bırakırken, 'serin' dokunma duygusu ile ilişkili olup kavrayıcı ve kuşatıcıdır. Bu bakımdan da burada 'serin' sözcüğünün tercihi doğru olmuştur.

4. Çağrışım değeri bakımından: Bir sözcük insan zihninde değişik çağrışımlar uyandırır. Serbest çağrışımlar kişiden kişiye değişirken ortak çağrışımlar aynı kültür çevresindeki insanlara benzer hayalleri çağrıştırır. 'serin' sözcüğü bizim ortak çağrışım dünyamızda daima olumlu şeyleri çağrıştırırken 'siyah' sözcüğü olumsuz yaşantılarımızı ve birikimlerimizi hatırlatır. Ölüm, korku, ayrılık, onulmaz sevdalar hep siyah renkle birlikte anılır. Yahya Kemal'in burada 'serin'i seçmesi bu yönüyle de doğru bir karar olmuştur.

Rindlerin Ölümü'nde 'serin' sözcüğünü tercihinin ne kadar yerinde bir tutum olduğunu görüyoruz. Eğer 'siyah'ta karar kılmış olsaydı, şiri yekpare bir ahenk olarak gören, şirin her ögesini büyük bir titizlikle işleyen Yahya Kemal burada büyük bir çelişkiye ve zafiyete düşecekti.

Ontolojik analiz yöntemi ses değeri incelemesi yaparken sesi sadece soyut bir gösterge olarak ele almaz. O sesin oluşturduğu sözcüklerin anlam içerikleriyle de bağlantılar kurar. *Yâmâme'*yi incelerken de bu hususu göz önüne alacağız. Bir hususu vurgulayarak söze başlamalıyız. İnceleme konusu metin 'vezn-i âhar' biçiminde olduğu için söz ve dolayısıyla ses tekrarlarına dayalıdır. Bu biçim, ilk bakışta şaire kolaylık sağlar gibi görünse de tekrar edilen sözlerin içerdikleri ses ve anlam içerikleri doğru seçilmezse kötü bir malzeme yığını da ortaya çıkabilir.

Metin başlıkla beraber 46 sözcüğün belirli bir düzende tekrarından oluşmaktadır. Bunlardan *yâr* 'açar söz' niteliğindedir. Dilimize Farsça'dan girmiş olan bu söze eş ya da yakın anlamlı sözlere baktığımızda *sevgili, canân, mâşuk, dost, yardımcı, arkadaş* sözcükleriyle karşılaşırız. Şairin bu sözcükleri değil de *yâr'i* tercih etmesinin birinci sebebi bu sözcüğün taşıdığı ses değerinden dolayıdır. Üç sestten oluşan bu sözcüğün hem seslerinin her biri, hem de onların bir araya gelmesiyle oluşan bütünü aşağıda anlattığımız gibi müzikal bir yapı göstermektedir.

Y sesi Türk hançeresinin diğer ünsüzlere göre daha kolay sese dönüştürebildiği bir yan ünüdüdür. Türkçe Sözlük (TDK)'e kabaca bir göz attığımızda y ile başlayan sözlerin bulunduğu kasma en geniş hacimlerden birini oluşturduğu görülmektedir. Bu sesin söz içindeki kullanımı bir yana ve hem yazı hem konuşma dilinde görülen g, ğ, v gibi seslerin y'leşme temayülü ile y'nin yardımcı ses özelliğinden kaynaklanan fazladan kullanımı da göz önüne aldığımızda Türkçe'nin y'yi seven bir özelliğinin bulunduğunu söylemek çok sağlam bir varsayım olmasa da çok afaki de olmayacaktır. *Yâmâme'de*, en

çok kullanılan ünsüzlerden birinin y olması tesadüfi değildir. Metnin tamamında 40 kez tekrar edilen y sesinin bu sıklıkta kullanımı hem bu eğilimden hem de ritim yaratma isteğindedir.

yâr sözcüğünün ikinci sesi â hem ünlü hem de uzun oluşu bakımından müzikal değeri yüksek bir ses olup Yârnâme'de 42 kez tekrar edilmiştir. Ünlüler, ünsüzlere kıyasla hançerenin kolay çıkardığı seslerdir. a sesi ile başlayan sözcüklerin adı geçen sözlükte ünlüler arasında en geniş hacmi oluşturması, tüm sesler yönünden de ilk üç grupta yer alması a ünlüsünün dilimizdeki kullanım sıklığı hakkında yine kaba bir fikir verecektir. Uzun ünlüler ise şiirde ahenge değer veren şairler tarafından daima tercih edilmiştir.

yâr sözcüğünün son sesi r sesi ise akıcılığı dolayısıyla şiirde ahenk yaratmak amacıyla daima tercih edilen seslerden biri olup bu metinde de en sık tekrar edilen (70 kez) ses olmuştur.

Kendi başlarına müzikal değeri olan bu seslerin terkiibinden ortaya çıkan ve neredeyse yekpâne bir sese dönüşen yâr sözü metinde 20 kez tekrar edilmiş, iki kez de *bahtiyâr* sözcüğü içinde geçmiştir. Sözün metin içindeki tekrarları ise türün de verdiği imkanlar çerçevesinde bir leitmotiv ritmi yaratmaktadır.

Bu 'açar söz' etrafında oluşan çok katmanlı bir söz öbeği de yine ses değerleri gözetilmiş sözcüklerden oluşmaktadır. Birinci katmanda, ses ahenği yaratmanın en ilkel ama 'ilk medeni'(Karaalioğlu, 1980:24) yöntemi olan uyak oluşturma amaçlı sözcükler bulunmaktadır. Bunlar yâr ile uyaklanmış *sar, rüzgâr, nigâr, nağmekâr, ilkbahar, pınar, hükümdar, bahtiyâr* sözcükleridir.

Şiirde uyak meselesi ile ilgili tartışmalar bilinen hususlardır. Şayet uyak sadece ve her türlü ses benzerliği olsaydı sanırım son derece kaba, hoyrat bir düzenle karşılaşırdık. Yahya Kemal'in Abdülhak Hamid'le ilgili verdiği şu örnekle meseleyi açalım.

*"Dikkatle bakıp da kehkeşâna
Götsem diyorum bu yıl Keşân'a"*

Hâmid eski şiirin kafiyesini bozuyor, yenisini bulamıyordu. Çünkü kafiyeye bütün eskiler gibi 'göz'le bakıyordu, aynı telâkkiyle kafiyeye bir şey zammemek istiyordu ve ancak sırtkan bir ihtişâm zamediyordu.(Beyatlı, 1997:128)

Gerçekten yukarıdaki uyak çabası tam bir komedidir. Ortada 'kafiye uğruna katledilmiş şiir' vardır ve elbette asıl uyak da bu değildir. Asıl uyak, Pir Sultan'dan alıntıladığımız aşağıdaki metinde görüleceği gibi uyağı oluşturan seslerin gerçek bir ahenk ögesi olarak işitilmesi, misra içlerindeki diğer seslerle de uyum sağlaması ve sesin de anlamla bütünleşmesi ile ortaya çıkmaktadır.

*Benim uzun boylu servi çıtarm
Yüreğine bir od düştü yanarım
Kıblem sensin yönüm sana dönerim
Mıhrabımdır kaşlarının arası*

*Pir Sultan'ım kat'ı yüksek uçarsın
Selamsız sabahsız gelir geçersin
Dilber muhabbetten niye kaçarsın
Böyle miydi yolumuzun töresi*

Yârnâme'de de uyaklı sözcükler hem kendi aralarında hem de söz öbeğinin ikinci tabakasındaki sözlerle güçlü ses bağları kurarak 'yekpâne' bir ahenk oluşturur. Söz öbeğinin ikinci katmanı, yâr redifinin önündeki tam uyaklı sözler *esir, şiir, nehir* ve *cihangir* sözcüklerinden oluşur. Bu sözcükler bir yandan kendi aralarında uyak oluştururken di-

ğer yandan r sesi ile yâr sözcüğüne bağlanır. Bu zenginliğe ‘vezn-i âhar’ biçiminin zorunlu kaldığı sözcük tekrarlarını dahil etmiyoruz.

Metnin ses özellikleri arasında *b*, *n*, *l* seslerinin kullanımını da saymak gerekir. Dilimizde tonlu (sedâli/yumuşak) ünsüzler grubuna giren bu seslerden *b* 35, *l* 36, *n* ise 41 kez tekrar edilmiştir. *n* ve *l* ile yine metinde çok tekrar edilen *m* (18) sesinin ünlülere en yakın alıcı ünsüzler grubuna girdiğini de ifade etmek gerekir. Buna karşılık, tonsuz ünsüzlerden *s* 32, *k* 21 ve *r* de 14 kez tekrar edilmiştir. Böylece, tonlu ve tonsuz ünsüzler belirli aralıklarla akan ve kesilen bir ritim oluşturmuştur.

2. Metnin anlam tabakası:

2.1. Semantik özellikler:

Yârâlmâ'nın ses tabakasının üzerine inşa edilmiş olan anlam tabakasını incelerken de ‘açar söz’ olan yâr sözcüğünden hareket edeceğiz. ‘yâr’e ‘yâr’ dememizin; sevgili, mâşuk, cânân yerine onu tercih etmemizin ilk sebebi ses, ikinci sebebi ise anlamdır. Bir sözcük insan zihninde soyut bir varlık olarak değil onun kuşattığı ve onu kuşatan bir anlam evreniyle yer eder. Duygu ve çağrışım da bu evrende önemli bir yer tutar. Böylece y.â.r seslerinden oluşan bir sözcük bir objeyi karşılarken birden çok başka sözcüğün karşılayacağı objelerin özelliklerini de kapsar. sevgili, mâşuk, cânân sözcükleri sadece karşı cinsten bir insanın yerini tutarken yâr sözcüğü dost, arkadaş, sâdik, güvenilir, vefakâr gibi pek çok niteliği olan bir insanı işaret eder. ‘Benim sâdik yârim kara topraktır’, ‘Ey sevdiğim bir gün bana yâr demedin’, ‘Yârim İstanbul’u mesken mi tattın’, ‘Yârim dudaktan getirilmiş / Bir katre alevdir bu karanfil’ dizelerindeki ‘yâr’ ‘sevgili’ olmanın ötesinde farklılaşan anlamlar içerir.

yâr’e uyaklanmış sar, rûzgâr, hâtr-nigâr, nağmekâr, ilkbahar, pınar, hükümdar, bah-tiyâr sözcükleri de dilimizde eşanlamlıları olmasına rağmen öncelikli olarak ses değerlerinden dolayı tercih edilmişlerdir. Ancak, bu sözcüklerin de bu ses yapısı üzerine inşa edilmiş bir anlam evreni vardır. Bu sözcükler sar fiili (bu bütün şiirdeki tek fiildir) hariç yâr’in kendisine benzetilenleridir. Metinde başka benzetmeler de bulunmakta birlikte bunlara istiare yoluyla benzetilmesi dikkati çeker. Şair, hiç biri orijinal olmayan bu istiarelerle sar fiilini bir araya getirerek ‘ey ilik rûzgâr, hâtr-nigâr, nağmekâr, ilkbahar, pınar, hükümdar, bah-tiyâr (olan sevgili) beni sevgiyle sar’ diyerek ona sığınmaktadır.

2.2. Nesne ya da obje tabakası

Metinde ay, umay, bengütay, lâle, hâle, şelâle, fer, âb-ı Kevser sözleri ile şiirin nesne/obje tabakası oluşturulur. Umay bilindiği gibi eski Türk tannçâ’larından birinin adıdır. Bengütay, ebediyen genç kalan ihtiyaçlı bir tay görüntüsü anlamını vermek için kullanılmıştır. Bu nesnelere bir görünür tabaka oluşturmak istesek şöyle bir manzara ortaya çıkar:

Akşam vaktidir. Tannçâ Umay’ın çok yücelerden yansıyan ışığı Ay’ın çevresinde olağanüstü parlaklıkta hâleler oluşturmuştur. Kevser ırmağı bir şelaleden dökülürken Ay’ın yavio vermekte, şelâlenin ayağında oluşan gölcüğün içine beyaz lâleler arasından yürüyüp giren bir bengütay zaman zaman Ay’a bakarak suyun içinde köpükler saçarak koymaktadır. Bengütay-sevgili-Umay aslında aynı varlığın farklı görüntüleridir. Aynı anda hem üçü bir hem aydır.

Şair’in, resim sanatından yararlanarak oluşturduğu bu tablo Servet-i Fünûn resmi gi-

bi bir çerçeve içinde duran cansız bir varlık değildir. O masalların 'güldükçe güller açan' kadınının güzelliğini taşıyan tannıca 'gülen Umay'ın güldükçe lâleler açtığı bir manzardır. Esrarlı, mistik bir havası vardır. Bir yandan Yaratılış Destanı'nda suyun içinden çıkıp Tanrı Kayra Han'a 'yarat' diye seslenen kadını, diğer yandan gece vakti ay ışığında köpükler içinden çıkan Aphrodite'yi veya ay tannıçası Luna'yı ya da Selena'yı çağırır. Böylece 'reel' görünüşün altında sürekli değişen 'irreel' görünüşün oluşturduğu başka bir tabaka ortaya çıkar.

2.3. Karakter (ruhi özellik) tabakası:

Metinde geçen *şelâle*, *âb-ı kevser* ve *pinar*'su' ile; *parlayan*, *nur* ve *fer* sözleri de 'ışık' ile ilişkilidir. Su ve ışık kavramları insan ruhunda daima sonsuzluk düşüncesi uyandırır. İnsan ruhunda bu sözcüklere karşı bir zaaf vardır. Bu anâsır-ı erbaa'nın su ve ateşidir; onlarda kendimizi buluruz. 'Bengü'tay olan sevgiliye ulaşmak, sonsuzluğa ulaşmak demektir. Sonsuzluk dinin ve sanatın insana vaat ettiği bir kaçış, bir sığınaktır. Şair belki de hiç farkında olmadan, bilinçaltının yönlendirmesiyle kurduğu bu mitolojik/dinî/mistik dünyayı bir sığınak olarak görür.

Şair coşkulu bir ruh hâli içindedir. Bu coşku'lirizm hem seçilen sözlerde hem dile getirilen duygularda ifadesini bulur. Şiirde çağlayan 'şelâle'yle birlikte şairin duyguları, sözleridir, kendisidir. O, sırlı pınarların aktığı, ılık rüzgarların estiği ilkbahar iklimlerinde sevgiyle sanılmak ister.

Yukarıda şiirin vazgeçilmezi lirizm demiştik. Lirizm, her şeyden çok bir ruh hali; bir tutku, bir cezbe, bir yükseliş, bir 'öte' varlıkta yok olma, erime, kendi benliğinin dar çerçevesinden kurtulma hissidir. Şair bu metinde o lirizmi yakalamıştır. O öyle bir cezbe tutulmuştur ki aynı sözleri tekrar ederken döne döne yükselen bir girdabin içindedir.

2.4. Alinyazısı, kader tabakası:

Şairin alın yazısı 'aşk'tır. 'Her ne var âlemde ışık imiş meşer'lim bir kiyl u kâl imiş ancak' diyen şair gibi Durbilmez de aşka 'kalbini esir' etmiştir. Ancak, esaret gerçek hürriyettir. Şair de teslimiyetle kurtuluşa ereceğinin bilincine varmıştır. Şüphesiz bu beşeri bir aşktır, bir objesi; reel bir sevgili vardır. Ancak, Şair onu bize görünür kılmaz. Onunla ilgili bir çok nitelik sayılır lakin bu nitelikler onun görünen somut özellikleri değildir. O *parlayan ay*, *gülen umay*, *bengütay*, *beyaz lâle*, *nurlu hâle*, *şelâle*, *sırlı pinar*, *hâtinigâr*, *nağmekâr* gibidir. Bunlarla plastik bir varlık ortaya çıkmaz. Sanatçıyı böyle davranmaya yönelten içindeki coşkudur. Onun için sevgili yücedir, ulaşılmazdır; basit bir gösellelikle tanımlanamaz.

Aşk, Şair'in tercihi değil mecburiyettir. Sevgili o kadar üstün niteliklere sahiptir ki onun karşısında kayıtsız kalabilmek imkansızdır. O halde, aşk bir kaderdir ve Şair'in de bu kadere teslim olmaktan başka elinden bir şey gelmeyecektir.

Sonuç:

Halk şiiri geleneği, geçen yüzyıla Divan şiirine göre büyük bir avantajla girdi. İdeolojik ortakları gittikçe güçlenen bir imtiyaz elde edince her ne kadar yukarıda bahsettiğimiz gibi bir sarsıntı dönemi geçirse de toparlanma ve geleneğin içinde kendini yenileme imkanı buldu. Bugün, halk şiiri hem modern şiirin hem de geleneğin öğelerinden yararlanarak yoluna devam etmektedir.

Şair, bilim adamı Durbilmez, halk şiirinin günümüzdeki güçlü temsilcilerinden biridir. Yárnâme, sanatçının 'vezn-i âhar' biçiminde yazdığı bir metin olmakla birlikte, eser geleneğe olduğu gibi aruzla değil hece ile yazılmıştır. Bunu sanatçının günümüzün 'geleneği' temsil eden diğer sanatçıları da zaman zaman gördüğümüz gibi geleneğin içten yenilenmesi olarak düşünüyoruz. Geleneği yenileme ise, ancak, şairin T.S. Eliot'ın şu cümlelerinde ifade ettiği bilinçle sahip olmasıyla gerçekleşir:

"Şairin yapması gereken şey, devamlı bir şekilde kendisini, kendisininkinden daha değerli olan büyük bir şura terk etmektir. Bir sanatçının gelişmesi demek, onun kendi şurunun dışına taşabilmesi, kendisini geleneğin bir parçası haline getirebilmesi demektir." (Eliot, 1983:23)

Ontolojik tahlil metodu eski bir inceleme yöntemi olmakla birlikte ülkemizde yaygın kullanılmamaktadır. Bu metodun diğer inceleme yöntemleri kadar eksik ya da fazla yönleri vardır. Hiçbir inceleme yöntemi yoktur ki bütün edebi metinlerin çözümlenmesine yeterli olsun. Biz de üzerinde bazı değişiklikler yapılmış bir metni iki farklı yöntemle inceledik bu bilinçle hareket ettik.

KAYNAKÇA

- Beyatlı, Yahya Kemal (1997), Edebiyat Dair, Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.
 Eliot, T. S. (1983), Edebiyat Üzerine Düşünceler, (Çev. Sevim Kantarcıoğlu), KTBV, Ankara.
 Ercelasun, Bilge (1998), Orhan Veli Kanak, MEB Yayınları, İstanbul.
 Dilçin, Cem (1995), Türk Şiir Bilgisi, TDK Yayınları, Ankara.
 Durbilmez, Bayram (2007), Yárnâme, Ürün Yayınları, Ankara.
 Karaaloğlu, Seyit Kemal (1980), Türk Şiir Sanatı, İnkılap ve Akis Kitabevi, İstanbul.
 Sarıççek, Mümtaz (2004), Yárnâmenin Yarıkları, Bizim Gençlik Yayınları, Kayseri.
 Tunali, İsmail (1984), Sanat Ontolojisi, Sosyal Yayınları, İstanbul.

ABSTRACT

ONTOLOGICAL ANALYSIS OF YARNAME

Bayram Durbilmez, who is today's Turkish poet, writes in customs of Turkish Folk Poetry which has a thousands of years powerfull custom and it is living now. Lyricism is what keeps alive it.

In this article, his poetry *Yárnâme* is analyzed by the method of ontological analysis. Although, this method is old one, it is rarely practiced in Turkey.

According to this method a literary work is composed of different categories and as understanding its value, these categories is analyzed separately. These categories is seperated two main headlines: voices which constitute words and semantics which is seperated different subheades.

Key Words: Bayram Durbilmez, *Yárnâme*, *Ontological Analysis*