

Dilde Sınır İhlali Olarak Yahya Kemal'de Deniz: Şiir ve Teori

The Sea in Yahya Kemal as Language Border Violation:
Poetry and Theory

SERVET GÜNDOĞDU

Samsun Üniversitesi

(servet.gundogdu@samsun.edu.tr), ORCID: 0000-0001-8370-2726.

Geliş Tarihi: 06.04.2021. Kabul Tarihi: 02.06.2021.

“ ” Gündoğdu, Servet. “Dilde Sınır İhlali Olarak Yahya Kemal'de Deniz: Şiir ve Teori.”
Zemin, s. 1 (2021): 158-175.

Özet: Yahya Kemal, genel olarak poetik düşünme çabasında, özelde ise deniz konulu şiirlerinde sonlu ile sonsuz olan arasında bir bağ kurmaya çalışır. Bu bağın tartışılmaya açılması sonsuzluğun dilde ifadesinin sonlunun bittiği yerde başlayan zaman ve dil ötesi bir kategori mi olduğu yoksa sonluluğun aşılabilmesi nedeniyle mi kendisini dilde görünür kıldığı sorunu açısından önemlidir. Modern edebî dilin denizle kurmaya çalıştığı özgün ilişkinin ürettiği sonlu-sonsuz bağlamındaki zamansal ilişki ne anlama gelmektedir? Bu yazıda Yahya Kemal'in bilhassa "Deniz", "Açık Deniz", "Deniz Türküsü" ve "Sessiz Gemi" isimli şiirlerinde, dilde sınır ihlali olarak sonlu ile sonsuz arasında bir karşılaşma tecrübesinin, edebî metnin semantik muğlaklığını baskılamayan özerk bir teorik bilincin farklı boyutlarını görünür bir kıyıya taşıdığı ileri sürüldü. Bu iddiayı belirginleştirebilmek adına öncelikle Yahya Kemal'in şiirinde sonlu-sonsuz ilişkisinin kendisini hangi kelimeler etrafında açığa vurduğu fenomenolojik bir perspektiften ele alınmaktadır. Daha sonra ise teori ve şiir arasında bir öncelik-sonralık ilişkisinin olmadığı tarihsel bir perspektiften ortaya koyulur. Kanaatimizce Yahya Kemal'in şiirlerinde görülen dilsel sınır ihlali, dilin kendisini düşünce (*theoros*) ile şiir arasında vuku bulabilecek bir diyaloga taşınması anlamına gelir.

Anahtar Kelimeler: Yahya Kemal, deniz, şiir, teori, sınır

Abstract: Yahya Kemal establishes a connection between the finite and the infinite in his poetics in general and in his poems about the sea in particular. This connection is important in terms of the question of whether the expression of infinity in language is a category beyond time and language that begins where the finite ends, or whether it makes itself visible in language because finitude itself cannot be transcended. What does the temporal relationship mean in the context of finite-infinite produced by the original relationship that modern literary language tries to establish with the sea? This article examines the experience of a finite and infinite encounter as a border violation in language in Yahya Kemal's poems titled "Deniz," "Açık Deniz," "Deniz Türküsü," and "Sessiz Gemi." We argue that an autonomous theoretical consciousness that does not suppress the semantic ambiguity of the literary text carries different dimensions to the visible shore in these poems. In order to clarify this claim, we first examine the words in which the finite-infinite relationship reveals itself in Yahya Kemal's poetry from a phenomenological perspective, and then, from a historical perspective, we demonstrate that there is no priority-post relationship between theory and poetry. We conclude that the violation of linguistic boundaries in Yahya Kemal's poems suggest that language carries itself into a dialogue that can take place between thought (*theoros*) and poetry.

Keywords: Yahya Kemal, sea, poetry, theory, border

Edebî metinlerin kavramsal analizi, esere yönelik analizin ortak bir uzlaşmaya varmasının zamana dayalı, başkalarına bağımlı olması ve edebî eserin nesnellığe yönelik ürettiği direnç nedeniyle çoğu zaman retorik bir güçlük üretir. Bu güçlük, analizi yapan kimse açısından sadece bir başkasına değil, belki daha önce kişinin kendi kendisine yönelik bir *ikna* sorununu da beraberinde getirir. İkna konusunda aşırı ısrar, yeniden uygulanması mümkün bir yöntemi önceleyen nesnelciliği, ikna konusuna ilgisizlik ise yeniden uygulanamaz bir öznelciği önceler görmektedir. Yine de her iki durumun ortaya çıkardığı güçlük ve sorunların gerisinde, şiir ve teori arasında kurulan zamansal ve hiyerarşik ayrımın olduğu görülmektedir. Şiir ve teori arasında daima söylemsel bir fark veya yarığın olduğu açıktır. Şiirin gerçekliğin sönük bir gölgesi olduğunu ve bu gölgeden gerçekliğe yeniden dönebilecek bir teorik dilin üretilebileceğini düşünen Platoncu gelenek şiirin özgünlüğü gibi bir ilgiye sahip görünmemektedir. On dokuzuncu asırda romantik düşünce ise şiirin mutlak bir tikel olması nedeniyle onun teorik dille yeniden inşa edilmesinin imkânsızlığını savunur.

Şayet Platoncu geleneğin düşündüğü gibi şiirin bir özgünlüğü yoksa, o, gerçekliğin sönük bir taklidi ise analiz edilen şiir asıl amaca ulaşıldıktan sonra bir kenara bırakılabilecek geçici bir araç mıdır? Tersine romantiklerin düşündüğü gibi şiirin analizi imkânsız ise onun tikelliğini hangi zeminde fark edebilmekteyiz? Fakat kanaatimiz o ki şiirin şayet bir özgünlüğü varsa, bu özgünlüğün açığa çıkabilmesi ancak kavramsal eleştiri veya poetik düşünce yoluyla olabilir. Kavramsal eleştiri veya poetik düşünce ise şiiri yeniden tatbik edilebilir bir modele uyumlu hâle getirmek için değil, şiirin öznel ilgi ve yorumlarımıza ya da nesnel analizlerimize direnç gösterebileceği açıklığı belirginleştirmek için vardır.

Bu bağlamda Yahya Kemal'in genel olarak poetik düşünme çabasında, özelde ise deniz konulu şiirlerinde sonlu ile sonsuz olan arasında kurmaya çalıştığı bağa dikkat kesilmek konunun anlaşılabilmesi açısından kritik işaretlere sahiptir. Bizzat Yahya Kemal denizin ve sonsuzluk düşüncesinin ilk kez kendi şiirlerinde Türk şiirine geldiğini ileri sürdüğünde, şiirde sonlu ile sonsuz olan arasındaki ilişkinin ne anlama geldiğine yönelik Türk edebî düşüncesinde dikkat çeken bir tartışmanın zeminini de oluşturmaya başlar. O, "Deniz" manzumesini 1918'de yazmaya başladığını söyler ve ekler: "Türkçe'de hiç tecrübe edilmemiş engin şiir tarzını, yâni Fransızların sonsuzluk dedikleri hislerle başka bir çığır açmak hevesinde idim. Eski Türkçe'de vâkıâ sonsuzluk vardı. Meselâ Fuzûlî'de

sonsuzluk şiirlerine bâzı mısralarında tesâdüf olunur. Tekke şairlerinde, bilhas- sa Melâmîler'de ise çok tecrübe olunan bu tarz şiir, dâimâ tasavvuf vâdîsinde kalmıştı. Ben ise tabiatte ve ferdin rûhunda bulunan sonsuzluğu yeni bir çığırdâ Türkçe'de tecrübe etmek istiyordum. İşte bu *Deniz manzûmesi* bu tecrübeye girişimin ilk nümûnesi oldu."¹

Ahmet Hamdi Tanpınar ise "Şiire Dair" isimli yazısında, bu orijinallik, –diğer deyişle bir sınırın ötesine geçme– iddiası taşıyan şiirin yayımlanmasıyla beraber kendinden evvelki neslin ileri gelenlerinden birisinin "güzel ama, bir şeye benzetemedim" dediğini aktarır. Dolayısıyla bu şiir, sadece orijinal bir konu ve üslupta yazma arzusu etrafında bir sınır-sorununu ifade etmez, daha ziyade bir anlama sınırını tecrübe ettirir. Benzersiz olanın, ürettiği anlaşılma güçlüğünü nedeniyle göz ardı edilemeyeceğini savunan Tanpınar, kritik bir saptamada bulunur: "Bir şeye benzetemediğimiz, yani sadece kendisi olan eserden[se] başka bir şeye benzeyenlerden daha kolayca lezzet alıyoruz."² Bu sınır ve anlam verememe tecrübesinin gerisinde yatan ise Yahya Kemal'de farklılaşan denizin varlığıdır.³

Benzer şekilde Mehmet Kaplan, *Açık Deniz*'i "hudutlu olanı aşma arzusu" etrafında tahlil ederken bu arzunun, içinde yaşanan millet ve toplumun kendine özgü ortak bir tarihselliğe sahip olması kadar kişinin kendi tekil tarihsel varlığını fark ve kabul etmesi ile açığa çıktığını belirtir. "Yahya Kemal, dünyadan dışarı çıkmak ister gibi, yerin serhaddine kadar varır ve orada büyük denizle karşılaşır"⁴ diyerek dünyanın bittiği yerde denizi bir karşılaşma olgusu olarak ifade eder.

Alphan Akgül ise Yahya Kemal'in "Açık Deniz"inde ortaya çıkan "weltsh- mertz" (dünya ağrısı) duygusunu, bu şiirdeki *personanın*, "şimdi"den, "geçmiş"e, "gerçek"ten, "rüya"ya, "mağlup ve yaşlı vatan"dan, "akıncı cedler"e döneme- yişinin verdiği huzursuzlukla ilişkilendirir: "Çünkü, şiirde gerçekleşen deniz yolculuğ, 'mekânın ve algının sınırları' tarafından kesintiye uğratılır. Daha

1 Yahya Kemal Beyatlı, "Yahya Kemal ile Konuştum," *Edebiyata Dair* (İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005), 263-264.

2 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Şiire Dair," *Edebiyat Üzerine Makaleler* (İstanbul: Dergâh, 1977), 25.

3 Tanpınar, "Şiir ve Sonsuzluk" isimli yazısında Yahya Kemal'e kadar "eski ve yeni edebiyatımız için deniz, bazı mistik remizler veya hissi istiareler müstesna, Boğaz ve Kalamış kıyılarında yapılan sandal sefalarının ötesine geçmez" diyecektir. Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 302.

4 Mehmet Kaplan, "Açık Deniz," *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (İstanbul: Dergâh, 2004), 222.

açık ifadeyle, ‘şimdi’den, ‘gerçek’ten ve ‘mağlup, yaslı vatan’dan kaçılmaz. Şiirde geçen, ‘hudut, serhad, sonsuz ufuk, son diyar, uç, son kıyı’ sözcüklerinden oluşan öbek, bütün içerimleriyle, ‘zaman’dan kaçmayı işaret eden simgesel deniz yolculuğunun ‘mekânın ve algının sınırları’ nı aşmadığını açıkça gösterir. Bu öbek, aynı zamanda, insanoğlunu, yaşadığı ‘Dünya’ ile sınırlar ve ‘mâverâ’ (öte dünya) duygusunu ortadan kaldırır. “Açık Deniz”deki yolculuk, ‘deniz’de başlar ve ‘deniz’de biter.”⁵

Yahya Kemal sonsuzun deniz bağlamında Türkçede ifadesini aradığını belirtip sonsuzluğun tabiatı ve feridin ruhunda bulunduğunu söylerken dildeki sonlu (sınırlı) ve sonsuz (sınırsız) imkânları işaret etmiş görünür. Öte yandan o zaten bireyin ve tabiatın sahip olduğu bir şeyi, dilde yeniden ve ikincil düzlemde inşa etme çabası içerisinde olduğunu da söylemiş olur. Şu durumda zaten mevcut olanın yeniden ifadesi olarak şiir konumlandırıldığında şiir okur için bir sınır üretmek yerine, sınırdan yeniden bilinen bir alana dönüş anlamına gelebilir. Her ne kadar Tanpınar bu şiirin orijinallğine ve anlama sınırını tecrübe ettirdiğine dikkat çekse de şiiri öznel bir “lezzet” ve “güzellik” konusuna indirgeyerek anlamının şiirle ve şiirin diğer okurlarıyla diyalog sürecinde açığa çıktığı konusu üzerinde durmaz. Böylece o, başkaca okurlardan izole edilmiş bir sınır fikrine sahip görünmektedir. Kaplan’a göre ise kişinin kendi tarihsel bilincini fark etme ve oluşturma tecrübesi ona ilk başta bir *hudut* ve *hududu aşma* düşüncesini getirmektedir. Bu sorunları şiirin duygu ve fikir, güzellik ve fayda gibi ikili karşıtlıklardan ilkine eğilimli olması üzerinden irdeleyen Kaplan, şiiri, duyguya ve güzele dilde bir ifade bulma sorunu olarak kavrar. Yahya Kemal’e nispeten benzer bir yaklaşımı dile getirmiş olsa da Kaplan ikili karşıtlık üretip onlar arasındaki gerilimi basitçe gidermeyi denediğinde birini diğerini fark etme noktasında zaruri bir imkânı gözden çıkarmış görünür. Akgül ise bu şiiri karşılaşıp aşılmasa da yine sınır kavramı etrafında yorumlarken sınırı görmenin sınırın ötesine geçmiş olmak anlamına geldiği gibi poetik bir açıklığın üzerinde düşünmeyi dolaylı olarak mümkün kılar.

5 Alphan Akgül, “Yahya Kemal Beyatlı Şiirinde Düzyazı ve Dünyevilik” (Doktora Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2010), 225. Akgül, 2010 yılında tamamladığı doktora tezini 2014’te kitaba dönüştürürken bu yorumların büyük kısmını revize eder. Alphan Akgül, *Anlamın Sesi: Yahya Kemal Beyatlı’nın Şiir Estetiği* (İstanbul: Dergâh, 2014), 183-190.

Bu noktada sorulması gereken husus, Yahya Kemal'in deniz konulu şiirlerinde sonsuzluğun sonlunun bittiği yerde başlayan zaman-üstü bir kategori mi olduğu yoksa bizatihi sonluluğun aşılabilmesi nedeniyle mi kendisini görünür kıldığıdır. Modern edebî dilin denizle kurmaya çalıştığı özgün ilişkinin ürettiği sonlu-sonsuz bağlamındaki zamansal ilişki ne anlama gelmektedir? Biz bu yazıda Yahya Kemal'in bilhassa "Deniz", "Açık Deniz", "Deniz Türküsü" ve "Sessiz Gemi" isimli şiirlerinde, dilde sınır ihlali olarak sonlu ile sonsuz arasında bir karşılaşma tecrübesinin, edebî metnin semantik muğlaklığını baskılamayan özerk bir teorik bilincin farklı boyutlarını görünür bir kıyıya taşıdığını ileri süreceğiz. Bu iddiayı belirginleştirebilmek adına ilk olarak Yahya Kemal'in şiirinde sonlu-sonsuz ilişkisinin kendisini hangi kelimeler etrafında açığa vurduğunu başta fenomenolojik, daha sonra ise teori ve şiir arasında bir öncelik-sonralık ilişkisinin olmadığını tarihsel bir perspektiften ortaya koyacağız. Kanaatimizce Yahya Kemal'in şiirlerinde görülen dilsel sınır ihlali, dilin kendisini düşünce (*theoros*) ile şiir arasında vuku bulabilecek bir diyaloga taşıması anlamına gelir.

Yahya Kemal'in deniz konulu şiirleri tabiatı (doğal olanı) kültür zemininde, kültürü (yapay/inşa edilmiş olanı) ise tabiat zemininde tahayyül etmenin arasında gidip gelmektedir. Antik dünyadan beri bir bilinmezlik, tekinsizlik ve kontrol edilemezlik alanı olarak görülen deniz⁶ Yahya Kemal'in dilindeki semantik dönüşümüyle onun şiir düşüncesini dalgalandıran kuşatıcı ve yoğun bir metafora dönüşür. Daha açık deyişle, bu metafor tarzı, sadece deniz ile karanın değil, tabiatla kültürün, gerçek olanla mecazi olanın nerede başlayıp nerede bittiğini ayırt etmeye izin vermez, aynı zamanda şiir ile teorinin arasındaki nesnelci radikal sınırları da belirsizleştirir.⁷

Hayatın her günlük durumlarından farklı bir metafor düşüncesini açığa çıkaran sınır tecrübesi olarak şiir, bir anlama kaygısını, farklı tarzda var olma arayışını da beraberinde getirir. Yahya Kemal'de deniz bir sınır tecrübesi olarak

6 Vico, tufandan sonra insanların, ilkin dağlarda yaşadıkları, bir süre sonra ovalara indikleri ve son olarak da uzun çağlardan sonra deniz kıyılarına yaklaşmaya cesaret ettiklerinden söz eder. Giambattista Vico, *Yeni Bilim*, çev. Sema Önal (Ankara: Doğu Batı, 2007), 122.

7 Yahya Kemal 1911 yılında Fransa'nın kuzey sahilindeki Roscoff şehrinde ilk defa okyanusu gördükten sonra yazmaya başladığı *Açık Deniz* isimli şiirine bu bağlamda önce *inkıraz* adını vermeyi düşünür. Beşir Ayvazoğlu, *Bozgun'da Fetih Rüyası: Yahya Kemal'in Biyografik Romanı* (İstanbul: Kambalçı, 2001), 413. Bu kelime çöküş, son bulma, yıkılma veya iflas anlamlarına gelir. Diğer deyişle bu şiir, bir sınır-durumunun ifadesidir.

“sonsuzluk endişesi”ni, “mahzun hudutların ötesi”ni düşünme çabasıdır. Sonsuzluk daima insanı faniliğiyle hüznle yüzleştiren bir sınır fikrini barındırır. Dolayısıyla kişi sonsuzlukla örtüşmeyi değil, onun karşısında bir sınır-durumunu tecrübe eder. Yahya Kemal’in ifadesiyle ufuktaki sonsuzlukta erimeyi değil, ancak onun tadını bilmeyi mümkün kılar.⁸ Bu tecrübe aynı zamanda sınırı aşarak veya onu ihlal ederek sonsuzluk fikrini getirirken daha geride burada gerçekleşen şey sınır fikrini dilde yeniden düşünmeye yönlendirilişimizdir. Bu yeniden-düşünme olgusu ancak engin denizlerin tuzunun hâlâ bir biçimde kişinin dilinde, bir aşinalık sezgisiyle ve ileri-geri hareketlerle varlığını sürdürmesi nedeniyle gerçekleşir. “Açık Deniz”de bu durum “rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü” diyerek açıklanır.

Böylece sonsuzluk Yahya Kemal şiirinde, evrensel (zamanlar-üstü) olanın değil, şimdinin bir kategorisi olarak kendisini sunar. Sınır-tecrübesi yaşanılan her dilsel durumda aynı zamanda bir sonsuzluk tecrübesi de deneyimlenir. Sonsuzluğun şimdide mevcudiyet bulabilmesi ve oradan gelecekle diyaloga geçmesi varlığımızın birbirine geçtiği, gündelik hayatın sorumluluk ve olasılıklarının çok büyük ölçüde belirlendiği, varlıklarla olan ilişkilerin şekillendiği bir durumda gerçekleşir. Böylece sınır-durum olarak görülebilecek tecrübeler belirli ve yoğun bir an’da kendisini sunar. Sınır-tecrübesinden bağımsız şekilde değil, tersine bu tecrübe nedeniyle sonsuzluk diye bir şey fark edilebilmektedir. Dolayısıyla yaşamın kendisinde, daha karadayken sonlu ve sonsuzluk arasındaki bağı sınır-tecrübelerle kurabiliriz. Bir başka deyişle öteki olarak deniz, bizi sonsuza taşıyan değil, ona tanık kılan şeydir.

Tanıklığın *teori* kelimesinin Grekçe kökeninde de yer alması bu bakımdan ayrıca dikkate değerdir. Burada tanıklık şiirin daima kendisini düşünen düşünceyi, diğer deyişle teoriyi aramasıyla ilişkili şekilde açığa çıkar. Şiir ile şiir üzerinde düşünen düşünce arasında sınır çekilemeyen ilişkisellik çoğu zaman

⁸ *Teoria*’nın Latince karşılığı olan *contemplation* (*contemplari*) bakma anlamına gelir. Teorinin Türkçedeki eski kullanımı olan nazariyat da benzer şekilde görmeyi içerir. İslam tasavvufunda *temaşâ* ruhun Allah’a, sonsuz olana belirli bir mesafeden bakmak suretiyle yönelmesi ve temasa geçmesidir. Dolayısıyla *temaşâ* öncelikle değişmez bir hakikati fark etme, gözün yöneleceği yerden emin olma ve kendini her türden pratik hayata ilişkin kuşkudan arındırarak dünyevi alanda güvende hissetmesi hadisesidir. Dolayısıyla burada bakılan ve bakanın birbirine karışmaya başladığı bir ayna ilişkisi tezahür eder. Görünen ya da bakılan dünyanın değersizleştirilmesi dikkat çeker.

göz ardı edilerek sonsuz olanın salt şiirde olduğu varsayılır. Sonsuzluk bilincini veren tek başına şiir değildir, aynı zamanda onu düşünen bir düşüncenin düşünmedeki çabasıdır. Şu durumda nesnelliğin sonsuz, özneliğin ise sonlu olduğu varsayımına karşı şekilde, şiir ve düşünce arasında belirginleşen öznellik ve nesnellik sorununda öncelik-sonralık ilişkisinin ortaya çıkmadığı bu yazının bir başka iddiasıdır. Şiirle konuşan öznellik sonsuzluk alanında, diğer deyişle tekrar etmeyende varlık kazanır.

Denizden Sonra “Kendi Üzerinde Düşünen Şiir”

Böylelikle deniz ve kara etrafında oluşan bu sınır ilişkileri Türk şiirine, Tatar’ın kavramsallaştırmasıyla *kendi üzerinde düşünen şiir*⁹ karakterini kazandırır. Bu yolla deniz sonlu ve sonsuz arasında bir sınır-tecrübesi üretir tarzda bir *metafor* olarak şiire girdiğinde aynı zamanda şiire ilişkin bir teori sorununu da beraberinde getirir. Böylece metafor bir yandan kelimeler arasındaki kesin semantik sınırları belirsizleştirdiğinde aynı zamanda şiir üzerinde düşünme (teori) hadisesinin metaforuna da dönüşür. Böylece Tatar’ın belirttiği gibi bu “şiirlerde düşüncenin kendisi bir görüş alanı oluşturmakta ve şiirin dünyasında ortaya çıkan hususlar, bu ufuktan hareketle görünmektedirler.”¹⁰

Hugo Friedrich’in *mutlak metafor* kavramını Rimbaud’nun denizin şiirine gömülen *Sarhoş Gemi*’sini ele alırken kullanması bu bakımdan bir rastlantı değildir. Friedrich’in bu şiiri okurken ileri sürdüğü “mutlak metafor”, “bir karşılaştırma figürü yerine otonom bir kimlik oluşturan bir metaforu” belirtmek üzere geliştirdiği bir kavramdır.¹¹ Klasik metafor teorisi daima benzerlik veya karşılaştırma ilkesi üzerinden, bir kelimenin anlamının başka bir kelimenin anlamına transfer edildiği veya ödünç verildiği ve bu transfer işleminin geriye, kökene yeniden teorik olarak taşınabildiği linguistik bir metafor tasarımı benimsemiştir. Bunun tersine modern şiirde, bilhassa on dokuzuncu asrın sonlarından itibaren metaforların kelimeler arası kesin bir semantik ilişkiseliliğin belirlenememesi, terminolojik taleplere direnç göstermesi üzerinden kapalı veya anlaşılmaz olması

9 Burhanettin Tatar, “Edebi Hermenötik,” *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik* (İstanbul: İSAM, 2014), 65.

10 Tatar, “Edebi Hermenötik,” 66.

11 Hugo Friedrich, *Modern Şiirin Yapısı: Ondokuzuncu Yüzyıl Ortalarından Yirminci Yüzyıl Ortalarına*, çev. Mustafa Özdemir (Ankara: Ebabel, 2020), 105.

beklenir.¹² Blumenberg'e göre bir metaforun "mutlak" olarak belirlenmesi, bir metaforun yerine başka bir metaforun konamayacağı veya başka bir metaforla temsil edilemeyeceği veya daha kesin bir metaforla düzeltilmeyeceği anlamına gelmez; daha ziyade onların terminolojik taleplere dirençli olduklarını kanıtladıkları ve kavramsallığın içinde eritilemeyecekleri anlamına gelir. Mutlak metaforların bile bu nedenle bir tarihi vardır. Kavramlardan daha radikal bir anlamda bir tarihleri vardır, çünkü bir metaforun tarihsel dönüşümü, tarihsel anlam ufuklarının metakinetiğini ve kavramların içinde değişikliklere uğradığı görme biçimlerini gün ışığına çıkarır.¹³

Gadamer'in de başka bir açıdan işaret ettiği üzere, metaforların terminolojik taleplere uyumlu hale gelmeye gösterdikleri direnç nedeniyle kapalı olarak belirlenmesi, benimsenmesi kolay olmayan bir tasarımdır.¹⁴ Burada kapalılığın karşısında açıklık veya mutlaklık iki kelime arasında bir benzerlik ya da karşılaştırma kurmaktan ziyade, metaforik anlamın şiirin bütününe ve okurun bu bütünlükle kurmaya çabaladığı ucu açık diyaloga yayılmasından kaynaklıdır. Gündelik dilin yaşayan kelimeleriyle konuşan bir şiir açıklığına rağmen hâlâ semantik olarak bir belirlemeye maruz bırakılamaz. Deniz, "Açık Deniz"de böylesi bir semantik açıklığın şiirin tamamına sirayet etmiş mutlak metaforuna dönüşür.¹⁵ Ancak bu durumda gündelik dilin şiirselliği ve şiirin gündelik dilde kendisini sunabileceği potansiyel anlam aynı anda kendisini görünür kılabılır. Bir başka deyişle mutlak metafor olarak deniz, bir kelimenin başka bir kelimeye bakarak anlamını kazanması veya büsbütün anlamını yitirmesi şeklinde anlaşılmalıdır. Metafor olarak deniz, yine bizatihi kendi kıyılarına (sınırlarına) dikkat çekerek hem ilişki halinde

12 Sermet Sami Uysal'ın dikkat çektiği Valery'nin 1920 tarihli "Deniz Mezarlığı" şiiri ile Yahya Kemal'in 1910'da yazmaya başlayıp 1925'te yayımladığı "Açık Deniz"i arasındaki benzerlik üzerinden de bu sorunu düşünmek mümkündür. Şiirin son kıtasında denizin "asude çatıyı" yıkarak "kitap" olarak imlenen düşünme alanını genişletmesi talep edilmektedir. Sermet Sami Uysal, "Deniz ve Sonsuzluk," 17-18.

13 Hans Blumenberg, *Paradigms for a Metaphorology*, trans. Robert Savage (Ithaca: Cornell University, 2010), 5.

14 Hans-Georg Gadamer, "Felsefe ve Edebiyat," *Edebiyat Nedir?* çev. Şahbender Çoraklı ve Ahmet Sarı (Erzurum: Babil, 2002), 27.

15 Alphan Akgül, Yahya Kemal'in şiirlerini, genel yorumlamaların tersine, lafızdan ziyade anlama yakın konumlandırıp bir yapısökümcü okuma gerçekleştirirken lafız ve mana arasındaki birbirini görünür kılan diyalogu bir bakıma işaret etmiş görünür. Akgül, *Anlamın Sesi*, 33-44.

olduğu diğer kelimelere hem de kendi kelimeselliğine aynı anda işaret ederek olası anlamlar denizine açılma durumudur. "Açık Deniz"de konuşan özne ister geçmiş isterse gelecek, ister sınırın ötesini ister gerisini düşünsün dilinde hala engin denizlerin tuzu onun düşüncesine yön vermektedir. Dolayısıyla deniz başka olası bir anlama veya diyara varıldığında dahi geride bırakılmaz bir varlığa dönüşür. Artık okurun, karşısındaki kelimelerden başka bir pusulası yoktur ve metin ancak okurun kararsız sorularıyla söz söyleyebilecektir.

Sınır-durum Olarak Edebî Dil

Bu noktada Yahya Kemal'de kendisini belli belirsiz gösteren sınır düşüncesini felsefi yaklaşımlarla beraber anlamaya çalışabiliriz. Öncelikle Karl Jaspers'ın hayret ve şüpheyle beraber felsefenin kaynaklarından birisi olarak gördüğü sınır-durumlar (*Grenzsituation*) kavramına bakmak yararlı olabilir. Jaspers, sınır durumlarına gözlerimizin açılmış olduğu durumlarda girerek kendimiz olabileceğimizi ileri sürer.¹⁶ Ayrıca o, sınır-durumların benliğin bilincinin uyanmasına neden olabildiğini belirtir. Ona göre ancak açık gözlerle bu tecrübeye katılmak kendi acımızla, korkumuzla ve kırılganlıklarımızla yüzleşmek anlamına gelir.¹⁷ Gadamer içinse yüzleşme veya karşılaşma olgusu olarak sınır tecrübesi ötekini, aşınamaz olmayı fark etmemize imkân verir. Burada öteki, faniliğin karşısındaki sonsuzluk değildir, fanilik ile sonsuzluğun sınırında kalma durumudur. Bu bağlamda Yahya Kemal'in sonsuzlukla ilgili şiirlerinde sonsuzlukla örtüşme, onda yok olma çabasında olunmadığı, sınır-tecrübesinin yakınımızdaki dilde ifadesinin arandığı söylenebilir.

Gadamer bu sorun etrafında *durum* ve *ufuk* kavramlarını birlikte ele alır. Bizatihi tecrübe edilen sınır-durumu hâlâ farkına varılması gereken, gözümüz açık şekilde gördüğümüz ama yine de ufkumuzu aşan bir açıklık durumudur. Daha önce tecrübe etmediğimiz bir durumun başımıza gelmesi aynı anda bir tecrübe ya da dönüşüm imkânını garanti etmez. Bu anlamda sınır-durumu başımıza gelen bir olaydan ziyade, başa gelen olayın bizi sürüklediği, bize görünür olduğu anlamlı bir yerde kendisini fark ettirir. Yine de anlamlı bir yere veya açıklığa

16 Karl Jaspers, *Felsefeye Giriş*, çev. Mehmet Akalın, 2. bs. (İstanbul: Dergâh, 1981), 37.

17 Paul Ricoeur Jaspers'ın sınır-durumlar kavramıyla ilişkili olarak "sonlunun hüznü" (*tristesse de l'infini*) kavramını geliştirir. Olivier Abel ve Jérôme Poere, "Sonlunun Hüznü," *Ricoeur Sözlüğü*, çev. Atakan Altınörs (İstanbul: Say, 2011), 132-134.

ulaşmak sınır-durumunun üstesinden gelindiği anlamına gelmez.¹⁸ “Dışında kalamayacağımız ve dolayısıyla onun objektif bilgisine sahip olamayacağımız”¹⁹ durum, tarihsel bir varlık olduğumuzu, yani kendimiz hakkında bilgimizin asla tam olmadığını bize anımsatır. Bu bağlamda Gadamer “durum” kavramını “görüş imkânını sınırlayan bir bakış açısını yansıttığını” söyleyerek tanımlar.²⁰ Bu nedenle ona göre “durum” kavramının anlaşılması için en önemli kavram “ufuk”tur. Bu bakımdan sınır-durumu ancak hâlâ az ya da çok belirli bir ufku olan kimsenin tecrübe edebileceği bir şeydir. Ufuk sahibi kimse ise ötekinin direncinde kendi ufkunun sınırlarını fark edebileceğini bilir ve bu direncin limitlerine yaklaşır. Buna bağlı olarak Yahya Kemal “Sessiz Gemi”de ve başka şiirlerinde bir “siyah ufuk”tan²¹ söz eder.

Ufuk kelimesinin İngilizcedeki karşılığı olan *horizon* kökeninde Grekçe *horismos*, yani sınır kelimesini barındırır. Heidegger’e göre “Sınır bir şeyin sona erdiği yer değildir, tersine Yunanlıların fark etmiş olduğu gibi Sınır bir şeyin özünün başladığı yerdir. Bunun için ‘Horismos’ kavramı sınırdır”²² Bir şeyin özünü karşılaşma hali Yahya Kemal şiirlerinde bilhassa *logos* kelimesinin etimolojik anlam ağı içerisinde bir konuşma veya söyleme olgusu olarak dikkat çeker. Böylece şiirin dilde ürettiği sınır durumunda belirginleşen mutlak metafor, aynı anda yanı başında bir diyalojik düşünme hadisesi olarak mutlak teoriyi, logosu, düşünme ve söylemeyi getirir. Mutlak metafor karşısında mutlak teori, şiirde kendisini dolaylı olarak mutlak metafor olarak sunan kelimenin başka bir kelimeye bakarak anlamını kazanmadığı, hem diğer kelimelere hem de kendi kelimeselliğine aynı anda işaret ettiği dalgalı durum karşısında hala bir şeyin özünü başlatan sınır hakkında, dolayısıyla anlama hadisesini başlatan bir özsellik hakkında konuşma çabasıdır.

Böylesi bir durumda hem teori hem de şiir aynı anda karanlıktan ışığa çıkan bir ufkun konuşmasıdır. Diğer deyişle bu konuşma, ufuk kendisini bir başkası

18 Pragmatik düşüncede herhangi bir bilgi başa gelen sorunlu durumun çözümünde işe yarıyorsa geçerli ve hakiki bilgidir.

19 Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan, c. 2 (İstanbul: Paradigma, 2009), 55.

20 Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, 56.

21 Yahya Kemal, “Sessiz Gemi,” *Kendi Gök Kubbemiz* (İstanbul: Yapı Kredi, 2004), 59.

22 Martin Heidegger, “İnşa Etmek Oturmak Düşünmek,” çev. Erdal Yıldız ve öte. *Kutadgu Bilig: Felsefe-Bilim Araştırmaları*, s. 6 (2004): 51.

veya öteki olarak gösterdikçe yapılan konuşmadır. Jaspers'in sınır-durum veya uç-durum dediği ölüm, korku gibi durumlarda insan artık kendisini, insanların birbirini ikna ettiği, onayladığı veya bilgilendirdiği gündelik iletişimin ötesinde, başka tarzda bir iletişim imkânını yakalamak mesuliyetinde bulur. Bu iletişim durumunda insan aynı zamanda kendisini başka bir varoluşla birleştirebilmeyi arar. Dolayısıyla gündelik diyalogda açığa çıktığı varsayılan "ben ve sen" ilişkisi, buradaki iletişim modelinde "ben ve ben" veya "sen ve sen" şeklinde değişir.²³

Buna karşılık Yahya Kemal'de ufkun konuşması özneliğin ötesine geçen tarzda çok farklı şekillerde kendisini gösterir. Daha çok "İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar"²⁴ mısraıyla bilinen "Deniz Türküsü"nü daha başlığundan itibaren denizi söyleyen/söylenen bir varlık olarak belirginleştirmesi, bu doğrultuda deniz ufkuna doğru yol alındıkça yolculuğun uzun ve güzel bir masala dönüşmesi dikkat çeker. "Açık Deniz"de Balkan şehirlerindeki çocukluk dünyasının "hülyâm içinde lâl" şeklinde nitelenip, bir süre sonra mahzun hudutların ötesine geçildiğinde "bir gün dedim ki" diyerek birden söz söylemeye başlanması ve devamında denizin şekvâsına kulak verilmesi öznelci olmayan bir ben-sen diyalogunu arama çabasıyla ilişkili görülebilir.

*Hicretlerin bakıyyesi hicranlı duygular,
Mahzun hudutların ötesinden akan sular,
Gönlümde hep o zanla berâber çağıldadı,
Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı!
Bir gün dedim ki istemem artık ne yer ne yâr?
Çıktım sürekli gurbete, gezdim diyar diyar;
Gittim o son diyara ki serhaddidir yerin,
Hala dilimdedir tuzu engin denizlerin!²⁵*

Benzer şekilde "Deniz" şiirinde daha açık görülen bir diyalog dikkat çeker. Bu şiirdeki diyalog, önce yalnızlığın duyumsanıp daha sonra deniz ufkunu uçtan uca saran seslerin işitilmeye ve kalbin konuşmaya başlamasıyla sonlu ve sonsuz arasında gerçekleşmektedir.

²³ Jaspers ve Amerikan Pragmatizminin durum anlayışı için bk. Hans-Georg Gadamer, "Hakikat Nedir?" *Hakikat Nedir?: Felsefi Fragmanlar*, der. ve çev. Medeni Beyaztaş (İstanbul: Efkâr, 2004), 11-26.

²⁴ Yahya Kemal, "Deniz Türküsü," 65.

²⁵ Yahya Kemal, "Açık Deniz," 15.

*Sesler deniz ufkunu uçtan uca sardı,
Benzim, ölümün şî'ri yayıldııkça, sarardı.
Kalbimse bu hengâmede kuşlar gibi ürkek,
Kalbim heyecandan dedi: "Artık dönelim, çek!
Kâfi!.. Ölülerden gelen âhenge kapılma!"
Birden bire hissettim ufuktan bir atılma.²⁶*

"Ses" şiirinde ses (konuşma) yine denizle ilişkili şekilde daha açık şekilde verilir:

*Dağ dağ o güzel ses bütün etrafı gezindi;
Görmüş geçirmiş denizin kalbine sindi.²⁷*

Şiir ve Teori Arasında Öncelik-Sonralık Sorunu

Bu noktada Yahya Kemal şiirlerinde deniz ve kara arasında ortaya çıkan sonlu ve sonsuz sorununu daha da belirginleştirmek adına yazının başında da vurgulanan şiir ve teori arasında kurulan zamansal ve hiyerarşik ayırım sorununa odaklanmak yararlı olabilir. Sonsuzu yukarıdaki analizlerden hareketle şiirin öncesizlik-sonrasızlık'la olan bağı, sonluyu ise öncesi ve sonrası olan şiir üzerinde düşünme olgusu şeklinde anladığımızı yeniden belirtelim.

Modern edebiyat biliminin Batı'da yirminci asrın başlarında, Türkiye'de ise 1950'lerden sonra gelişmesiyle birlikte şiir ve teori arasındaki ilişki giderek nesnellik ve yöntem sorunları ile ilgili teknik bir konu olarak kabul edilmeye başlanır. Hem şiirin önce ve sonra arasında belirlenemez bir sınırdaki mesken tuttuğunun farkında olmasına karşın Hüseyin Cöntürk'ün hem de teorinin eserden sonralığını savunan Batılı yaklaşımların, devamında ise edebiyatın teori olmadan kendi kendisine yetebileceği tarzındaki romantik ve öznelci yaklaşımların cevabını aramadığı soru şudur: Okur, belirlenemez bir sınırdaki mesken tutan edebî eserle edebî eser olarak hangi zeminde ve ne şekilde karşılaşır, bu eser bu belirsiz sınırdaki nasıl olur da okurunu karşısında tutar ve onunla karşılaştığında bir edebî eser okura ne yapar? Başka şekilde sorulacak olursa, bir edebî metin bir şekilde okurunu karşısında tutmayı başardığında bu bağ oluşumu ya da tutulma, teori ve şiir ilişkisine ne tür form veya görünüm verir? Bu soruları ihmal eden yak-

26 Yahya Kemal, "Deniz," 87.

27 Yahya Kemal, "Ses," 86. "Sessiz Gemi" isimli şiirde yine denize ilişkin bir nesnenin, geminin ses olgusu etrafında tasarlanması bir rastlantı değildir.

laşımında edebiyat, okurların pratik kaygıları ile, yani anlam arayan okurların praksi ile bağı kaybeder.

Yukarıda denizin sonlu ve sonsuz arasında ürettiği ilişki bağlamında şiir ile şiiri düşünen düşünce arasında bir öncelik sonralık ilişkisi olmadığı vurgulandı. Başka şekilde yeniden söylenecek olursa teori ve pratik ilişkisi okuma sürecinde, biri diğerinin ilavesi tarzında önce ya da sonra değil, aynı anda açığa çıkmaktadır. Bir şeyden şu veya bu "şey" olarak değil de, şiir olarak söz edilmeye başlandığı veya bir şey edebî eser olarak alımlanmaya başlandığı anda teori "görünürleşme"ye başlar. Dolayısıyla belirli bir ölçüde teorik bilincin olmadığı bir durumda edebî eserin dildeki diğer söylemsel boyutlardan ayrışabilmesi mümkün değildir. Daha açık deyişle, bir karşılaşma hadisesi olarak edebî eseri okuma kavramsal ve nesnel bir hazırlık veya bilinçle değil, tamamen metnin ve okurun öznel ve nesnel şekilde parçalanamaz bir zamansallık zemininde gerçekleşir.

Çünkü teori, bütün pratiklere, yaşam praksisine eşlik eden çok genel bir olasılıktır. Kanaatimizce bir şeyden şiir olarak söz edilmeye başlandığı veya bir şey edebî eser olarak alımlanmaya başladığı anda olasılık hâlindeki teori görünürleşmeye başlar. Fakat olasılık hâlindeki teorinin ortaya çıkması ancak edebî eseri okuma sürecinde mümkündür. Burada teori, bir yargıya tek başına varılamayacağını bilerek o şeyin edebiyat olduğunun düşünmeye başlandığı anda teori olarak kendisini gösterir. Çünkü teori Culler'ın de vurguladığı gibi bir yargıdan ziyade güçlü bir tahmin, beklenti veya varsayımdır.²⁸ Bir kimse "benim teorime göre" dediğinde kesin yargıya sahip olmadığını, ama bu konuda öngörülerinin olduğunu söylemiş olur. Fakat burada teorinin teori hâlini alması için üzerinde tahmin gerçekleştirilen durumun belirli bir "kairos"²⁹, Jaspers'ın meşhur ettiği şekliyle bir "sınır-durumu"na neden olmuş olması gerekmektedir. Dolayısıyla bir kriz yaratan duruma ilişkin teyit edilemez ya da yanlışlanamaz bir tahmine teori olarak bakılır. Böylece teori edebiyat bağlamında bir edebî eserin ürettiği bir belirsizlik veya krizden hareket etmektedir. Bir belirsizlik en baştan varsayılp bu belirsizliğe ilişkin bir varsayımda bulunuluyorsa yargıya varmak ancak başka ve daima bir başka kişinin tanıklığını gerektirir. Böylece edebî eserler potansiyel

28 Jonathan Culler, "Kuram Nedir?," *Yazın Kuramı*, çev. Hakan Gür (Ankara: Dost, 2007), 12.

29 Grekçe bir kelime olan *kairos*, kriz durumunun aynı zamanda bir fırsat ve dönüşüm imkânı olarak kendisini sunmasıdır.

tanık olan okurlarla farklı tarihsel ortamlarda karşılaşmayı sürdüreceğinden bütüncül bir yargı da imkânsızlaşır.

Gadamer kişinin bir başkasını, ötekini fark ederek kendi kendisini ve gerçekliği anlayabileceğini yakınlık (*intimacy*) kavramı üzerinden ele alır. Bedenimiz, evimiz, anadilimiz, çocukluğumuz hepsi bizim mesafe koymakta güçlük çekeceğimiz yakınlıklarımızdır. Çünkü bize yakın olan, söz gelimi bedenimiz “yakın olduğumuz ve bir engel gibi görmediğimiz bir şey olarak kendini gösterdiğinden, bizi özgür kılan ve olana açık olmamızı sağlayan tam da budur.”³⁰ Teori “olanı görmek” şeklindeki kökensel anlamıyla böylesi bir yakınlık tasarımı kendisini gösterir. Modern dönemde ise teori dilin araçsal (*instrumental*) bir formuna indirgenmiştir. Kökensel kullanımında *theoria* bir tür kişinin kendisini tanık olduğu şeye *samimi katılımı*, Türkçede daha doğru ifadeyle kendini vermesi veya kaptırması anlamına gelir. Ama bu kendini verme veya kaptırma, aynı zamanda dil olarak teoriyle yaşanılan tecrübeden kendimizi ayırmamız anlamına gelir.

Grekçede teori (*theoria*) kelimesinin kökensel anlamını hatırlamak faydalı görünüyor. Kelime, gözlemlenmek (örneğin takımyıldızlar), izleyici olmak (örneğin bir oyunda) veya bir festivale katılan bir elçi anlamına gelir. Burada “görmek” nelerin mevcut olduğunu belirleme veya bilgiyi depolama anlamına gelmez. *Contemplatio* belirli bir varlık üzerinde değil, bir alanda durur. Teori, kişinin kendisini, bir durum ve şartla bağdaştırmasının bir yolu olarak bireysel anlık eylemi değildir. Bu, sevimli çifte anlamıyla “mevcut olmak”, yani kişinin sadece mevcut değil, aynı zamanda tamamen mevcut olduğu anlamına gelir. Bir ritüel veya törene katılanlar, katıldıkları şeye daldıklarında tamamen mevcut şekilde hazır bulunurlar ve bu her zaman başkaları veya olası başkalarıyla eşit şekilde katılımlarını içerir. Dolayısıyla teori, ilk bakışta bir nesneyi kontrol ettiğimiz veya onu açıklayarak hizmetimize sunduğumuz bir davranış değildir.³¹

Dikkat edilirse Gadamer teorisinin kökeninde sanatla bir sınır ilişkisi olduğuna dikkat çeker. Teori, klasikçi mimesis nosyonu üzerinden anlaşıldığı üzere tabiatın bir taklidi değildir; romantik dönemde anlaşıldığı üzere içsel duyguların bilinçsizce dışa vurulduğu türden bir sanat da değildir, aynı zamanda modern dönemin dil-içi ilişkiler ağıyla şekillenen bir göstergesel sanat da değildir; ama

30 Hans-Georg Gadamer, “Praise of Theory,” *Praise of Theory: Speeches and Essays*, trans. Chris Dawson (New Haven and London: Yale University, 1998), 30.

31 Gadamer, “Praise of Theory,” 31-32.

nasıl anlaşılırsa anlaşılın ancak sanata tanıklık veya katılım durumunda kendisini gösterir. Kişinin kendisini baktığı şeye kaptırması en çok sanatla kurulan ilişkide görülür. Sanat eseri karşısında oyalanırken biz bakılan şeye yoğunlaşmayı öğreniriz. Bu kaptırma durumunu Gadamer, Grekler için kutsal bir olgu olarak işaretler: "Onlar için kutsal olan, tam da bu yoğunlaşmanın kalıcı şimdiki hâlin-den oluşuyordu."³² Grekçedeki *pathos*'un böyle bir anlamı vardır.

Yazımızda ele aldığımız sınır-durum hep yakınlığın kırılmasında bir teorinin ortaya çıkabileceğini söylerken, öte yandan Gadamer'in tersine çevrimiyle yakınlığın fark edilmesinin de başka bir açıdan bir "teori imkânı" verebileceği düşünülebilir. Yine de modern teori yakınlıklarımızdan, söylediğimiz sözden, çocukluğumuzdan, bedenimizden, yuvamızdan, aşinalıklarımızdan yabancılaştığımızı keşfeder. "Açık Deniz" in "Her lâhza bir alev gibi hasretti duyduğum" mısraı yabancılaşmanın ürettiği bir özlem duygusunu güçlü şekilde vurgular. Öyleyse teori yabancılaştırıcıdır, çünkü dil bizi gerçeğe açmaktan ziyade doğallaştıran bir kendine yabancılaşma modu hâline gelir. Ama teorinin bizi aşinalıklarımızdan uzaklaştırması Eagleton'un söylediğinin tersine masumiyetin kaybedilişi anlamına gelmez.³³ Teori aşinalık ve yabancılaşma (gurbet, hicret) arasındaki çizgiyi hasretle fark ettirir, bu farkına varma hâlâ masumiyetle bağ kurma imkânını bize veren şeydir. Çünkü aşinalığımız kendimizi başkalarıyla, gurbette ama denizle paylaştığımız şeydir. Diğer deyişle kendi aşinalığımıza ancak yabancılaştıran teori pratiğinde yaşarken, başkalarının kuşatılmaz sınırlarında tanık oluruz. Teori burada, dünyaya, ötekine, gurbete dilsel katılım, dünyayla, bir başkasıyla diyalog, söyleme ve bağ kurma anlamına gelir.

Şayet Türkçedeki kuram kelimesi ile teori kelimesinin kökeni arasında bir bağ aranacaksa burada bulunabilir. Kuram kelimesi üzerinde düşünürken, neyin kurulduğu sorulabilir, tıpkı neyin teorisi diye sorulduğu gibi. Ama burada kurma muhatap olunan şeyin henüz kurulmamışlığını veya yapılaşmadığını ima eder. Bu yanıyla kuram henüz tam olarak ne anlama geldiği belirlenemeyen bir bütünlüğün kurulması, yapılaştırılması veya anlaşılması çabasıdır. Kuram, şayet bu düşünceler bir yanıyla doğruysa, edebiyatın belirsizliğiyle yaşanan dünya arasında anlamlı bir bağ kurma çabası anlamına gelir.

³² Gadamer, "Praise of Theory," 35.

³³ Terry Eagleton, "Kuramın Yükselişi ve Düşüşü," *Kuramdan Sonra*, çev. Uygur Abacı (İstanbul: Literatür, 2006), 27.

Bu doğrultuda, Davey'nin yerinde saptamasıyla, “hermenötik düşünce, bir eseri teorik bir modele tabi kılmak yerine, eserin yorumlama varsayımlarımıza daha doğrudan meydan okuyabileceği koşulları oluşturmaya çalışır.”³⁴ Böylece okur kendisini, kendi öznelliğini öncelemeden, ama onu da dışlamadan, sanat eserinin bizimle (tekrar) konuşmasına izin veren koşulları ararsa, esere katılım için özenli ve aktif bir çabaya sahip olursa, diğer deyişle bir *theoros*'un yaptığı gibi, kendisini esere verirse, ancak o zaman kendi kendisini anlama imkânını elde eder.

Sonuç

Özetle şiir teoriden önce veya sonra olmaklıktan ziyade teoriyi açığa çıkaran ve teoriyle kendisini sunan bir şeydir. Bu doğrultuda Yahya Kemal'in bilhassa “Deniz”, “Açık Deniz”, “Deniz Türküsü” ve “Sessiz Gemi” isimli şiirlerinde, ön plana çıkan dilde sınır ihlali olarak sonlu ile sonsuz arasında karşılaşma tecrübesi, edebî metnin semantik muğlaklığını baskılamayan özerk bir teorik bilincin farklı boyutlarını görünür bir kıyıya taşımaktadır. Dilde ihlal edilen sınır, şiirin kendisini teoriyi açığa çıkaran ve teoriyle kendisini sunan bir diyaloga taşıması anlamına gelir.

Kaynaklar

- Abel, Olivier ve Jérôme Poere. “Sonlunun Hüznü.” *Ricoeur Sözlüğü*. çev. Atakan Altınörs, 132-134. İstanbul: Say, 2011.
- Akgül, Alphan. *Anlamın Sesi: Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*, İstanbul: Dergâh, 2014.
- Akgül, Alphan. “Yahya Kemal Beyatlı Şiirinde Düzyazı ve Dünyevilik.” Doktora Tezi. Bilkent Üniversitesi, 2010.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Bozgununda Fetih Rüyası: Yahya Kemal'in Biyografik Romanı*, İstanbul: Kabalıcı, 2001.
- Beyatlı, Yahya Kemal. “Yahya Kemal ile Konuştum.” *Edebiyata Dair*, 251-264. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti, 2005.
- Beyatlı, Yahya Kemal. *Kendi Gök Kubbemiz*, İstanbul: Yapı Kredi, 2004.
- Blumenberg, Hans. *Paradigms for a Metaphorology*. trans. Robert Savage. Ithaca: Cornell University Press, 2010.
- Culler, Jonathan. “Kuram Nedir?” *Yazın Kuramı*. çev. Hakan Gür, 11-32. Ankara: Dost, 2007.

³⁴ Nicholas Davey, “Hermeneutics and Art Theory,” *A Companion to Art Theory*, ed. Paul Smith and Carolyn Wilde (Oxford; Malden: Blackwell Publishing, MA 2002), 441.

- Davey, Nicholas. "Hermeneutics and Art Theory." *A Companion to Art Theory*. ed. Paul Smith and Carolyn Wilde, 436-447. Oxford; Malden: Blackwell Publishing, MA 2002.
- Eagleton, Terry. "Kuramın Yükselişi ve Düşüşü." *Kuramdan Sonra*. çev. Uygur Abacı, 23-40. İstanbul: Literatür, 2006.
- Friedrich, Hugo. *Modern Şiirin Yapısı: Ondokuzuncu Yüzyıl Ortalarından Yirminci Yüzyıl Ortalarına*. çev. Mustafa Özdemir. Ankara: Ebabil, 2020.
- Gadamer, Hans-Georg. "Felsefe ve Edebiyat." *Edebiyat Nedir?* çev. Şahbender Çoraklı ve Ahmet Sarı, 13-38. Erzurum: Babil, 2002.
- Gadamer, Hans-Georg. "Hakikat Nedir?" *Hakikat Nedir?: Felsefi Fragmanlar*, der. ve çev. Medeni Beyaztaş, 11-26. İstanbul: Efkâr, 2004.
- Gadamer, Hans-Georg. "Praise of Theory." *Praise of Theory: Speeches and Essays*. trans. Chris Dawson, 16-36. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- Gadamer, Hans-Georg. *Hakikat ve Yöntem*. çev. Hüsamettin Arslan ve İsmail Yavuzcan. c. 2. İstanbul: Paradigma, 2009.
- Heidegger, Martin. "İnşa Etmek Oturmak Düşünmek." Çevirenler Erdal Yıldız, Neslihan Behramoğlu, Nesibe Gönül, Ali Kaftan, İmge Oranlı ve Çiğdem Utlu. *Kutadgu Bilig: Felsefe-Bilim Araştırmaları*, s. 6 (2004): 45-55.
- Jaspers, Karl. *Felsefeye Giriş*, çev. Mehmet Akalın, 2. bs. İstanbul: Dergâh, 1981.
- Kaplan, Mehmet. "Açık Deniz." *Şiir Tahlilleri 1: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*, 220-226. İstanbul: Dergâh, 2004.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Şiir ve Sonsuzluk." *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 302-305. İstanbul: Dergâh, 1977.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. "Şiire Dair." *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 24-26. İstanbul: Dergâh, 1977.
- Tatar, Burhanettin. "Edebi Hermenötik." *Din, İlim ve Sanatta Hermenötik*, 39-75. İstanbul: İSAM, 2014.
- Uysal, Sermet Sami. "Deniz ve Sonsuzluk." 17-18, <http://openaccess.marmara.edu.tr/bitstream/handle/11424/155187/001506240006.pdf?sequence=3&isAllowed=y>, (erişim 06.06.2021).
- Vico, Giambattista. *Yeni Bilim*. çev. Sema Önal. Ankara: Doğu Batı, 2007.