

Bir Gül ile Üç Bülbül: Açılanmış Şiirsel Metaforlar ve Modern Türk Şiirinde Gül Metaforuna Bilişsel Bir Yaklaşım*

One Rose and Three Nightingales: Extended Poetic Metaphors and
A Cognitive Approach to Modern Turkish Poetry

Murat LÜLEÇİ**

Öz

Her estetik insani eylem gibi, şiir de öncelikli olarak insanın bilişselliğinde meydana gelen yaratıcı bir süreçtir. Bu nedenle, şiirin bilişsel bir yaratma süreci olarak ele alınması, şairi de öncelikle bilişselliğinden hareketle incelememizi gerekli kılmaktadır. Bilişsel yazınbilim, yazınsal metinlerdeki bilişsel süreçlere odaklanarak şairlerin kavramlar dünyasını incelenmemizi sağlayan disiplinler arası bir yazınsal eleştiri okuludur. Bu alanın kuramlarından kavramsal metafor kuramı, yazınsal metinlerdeki metaforik yapıları incelemekle birlikte, zamana ve bağlama ait bilişsel kodları çözümlenmede yetersiz kalmaktadır. Açılanmış şiirsel metaforlar ise, yazınsal metnin dünyasında birbirleriyle özdeşleştirilen kavramlar arasındaki niteliksel bağlantıyı sağlayarak, verimli bir kavramsal çerçeve oluşturmaktadır. Tanzimat sonrası Türk şiirinin açılanmış şiirsel metaforlar ile okunması, Türk şairinin kavramlar dünyasını anlamlandırma biçimlerini yakından görmemizi sağlamaktadır. Bu çalışmanın amacı, Türk şairinin zihin dünyasındaki kavramsal değişimin bilişsel kodlarını çözümlenebilmektir. Bunu gerçekleştirebilmek için, SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunun ve açılanmış şiirsel metaforların Cenap Şehâbeddin'in *Bitmemiş Bir Gül*, Yahya Kemal'in *Rindlerin Ölümü* ve Cemal Süreya'nın *Gül* şiirlerindeki görünüşleri incelenecektir

Anahtar sözcükler: Bilişsel yazınbilim, açılanmış şiirsel metafor, SEVGİLİ GÜLDÜR, Cenap Şahâbeddin, Yahya Kemal Beyatlı, Cemal Süreya.

Abstract

Poetry, like any other aesthetic human act, primarily originates in one's own creative imagination. Therefore, the cognitive aspect of poetry requires a cognitive examination of poetry. Cognitive poetics, an interdisciplinary school of literary criticism, provides a relevant framework to analyse the conceptual worlds in poets' cognition, by focusing on the cognitive aspects within poetic texts. Although the conceptual metaphor theory investigates the metaphorical mappings in literary texts, it overlooks the cognitive codes of such metaphors, which are bound to shift based on temporal and contextual circumstances. *Extended conceptual metaphors*, on the other hand, generate the qualitative interrelation between concepts and objects in a specific time and context. From this framework, a conceptual metaphorical reading of the post-Tanzimat period Turkish poetry provides useful insights in to conceptual worlds of Turkish poets over the course. This article aims to conduct a cognitive reading on three major Turkish poets and to encode the mental shifts in their conceptual worlds in a comparative context. To achieve this goal, conceptual metaphor theory and *extended conceptual metaphors* will be applied to three poems and the common conceptual metaphor BELOVED IS THE ROSE will be examined in Cenap Şehâbeddin's *Bitmemiş Bir Gül*, Yahya Kemal Beyatlı's *Rindlerin Ölümü* and Cemal Süreya's *Gül*.

Keywords: Cognitive poetics, extended poetic metaphor, BELOVED IS THE ROSE, Cenap Şehâbeddin, Yahya Kemal Beyatlı, Cemal Süreya.

* Bu çalışma, "İkinci Yeni Şiiri'nde Gerçeküstüçülük: Türk Şiirine Bilişsel Bir Yaklaşım" (Proje No: 114C035) adıyla, TÜBİTAK'ın Bilim İnsanı Destekleme Daire Başkanlığı'nın 2232 Yurda Dönüş Araştırma Burs Programı kapsamında desteklenmiştir.

** Yrd. Doç. Dr., İstanbul Aydın Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. muratluleci@aydin.edu.tr

Giriş: Bilişsel Yazınbilim ve Edebiyat

Son yıllarda bilişsel bilimler (cognitive sciences) ile insani bilimler (humanities) arasında gerçekleşen etkileşim, disiplinler arası yeni çalışma alanlarının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bilişsel yazın araştırmaları veya çalışmaları (cognitive literary studies), bilişsel yazın incelemesi (cognitive literary analysis) bilişsel yazın eleştirisi (cognitive literary criticism) ve bilişsel yazınbilim (cognitive poetics) gibi alanlar, hem bilişsel bilimlerin hem de insani bilimlerin kuram, metot ve terminolojilerini kullanmaktadır. Bu alanlardan bilişsel yazınbilim, “bilişsel bilimlerin bulgularının edebî metinlere uygulandığı disiplinler arası bir araştırma alanıdır” (Tsur 2008: 1). Bilişsel yazınbilim, aynı zamanda “bütün yazınsal eylem sürecinin radikal bir biçimde yeniden ele alınması” biçiminde tanımlanmaktadır (Stockwell 2002: 5). Burada yazınsal süreç, hem şairden hem de okuyucudan kaynaklanan bilişsel süreçleri ilgilendirmekte ve yazınsal metnin anlamlı hale gelmesini sağlayan bilişsel mekanizmaları içermektedir. Böylece, bilişsel bilimlerle yazınsal bilimlerin ortak bir kavramsal çerçevede bir araya geldiği görülür. Ayrıca bilişsel yazınbilim, yazınsal metnin bilişsellik ve iletişim yönlerine vurgu yaparak, sosyal bilimlerde yeni bir farkındalık oluşmasını hazırlamış (Gavins ve Steen 2003: 2); yazın sanatını ve yazınsal yaratma sürecini bilişsel bakımdan ele almamızı sağlayan bilişsel yazınbilim, böylece disiplinler arası bir çalışma alanına dönüşmüştür.

Bilişsel yazınbilime göre, yazınsal sanat eseri, dolayısıyla şiir, bilişsel bir ürün; şiirin üretimi de şairin bilişsellikinde meydana gelen bir yaratma sürecidir. Bilişsel yazınbilim, yazınsal süreci insan bilişselliklerinin işleme mekanizmalarıyla açıklayarak, edebiyat kuramları ve retorikte daha önce dile getirilen görüşleri bilişsel bir zemine yerleştirir. Şiirin sanatçının bilişsellikini ilgilendirdiğine dair görüşler, aslında Türk şairleri ve edebiyat kuramcıları tarafından da dile getirilmiştir. Tevfik Fikret *Perî-i Şi'rime* başlığını taşıyan şiirinde, yaratma sürecinde kafasının içinde olup bitenleri şiirselleştirirken, aslında, yaratıcılık ile bilişsellik arasındaki ilişkiyi ve bu süreçte yaşadıklarını anlatır. Fikret, “Ba'zan sesinde öyle derin bir inilti var / Bir hadşe var ki rûhumu karşında titretir / Hindin zehirli goncelerinden nümûnedir / Ba'zan yanaklarındaki muhrık parıltılar” derken, estetik yaratıcılığı ve bu süreçte bilişsellikinde olup bitenleri, ruhu titreten derin bir inilti olarak tarif eder. Kaya Bilgegil (1956: 22), “İşte bana göre, mısraın tekevvününden evvel geçirdiği safhalar: Burada faaliyet muhayyilenin”, derken, aslında şiirin ortaya çıkma sürecinde şairin bilişselliklerinin önemine vurgu yapar.

Bilişsel yazınbilim, Fikret'in “şiirimin perisi”, Kaya Bilgegil'in de “muhayyile” olarak tarif ettiği varlık alanını, insanın bilişsellik olarak belirlerken, şiirin dünyasında bilişsellikimizden hareketle oluşan kavramlar dünyasındaki ilişki ve etkileşimleri de sistemli bir çerçeveye yerleştirir. William'ın (2013: 174) belirttiği gibi, “Yeni Eleştirî'nin biçimsel yorumları ve Yeni Tarihselcilik anlayışının bağlamsal okumalarından” da yararlanan bilişsel yazınbilim, böylece hem retorik ve edebiyat kuramlarını sistemli biçimde bilişsel bir zemine yerleştirmekte hem de yaratıcılık süreçlerine yeni bakış açıları kazandırmaktadır.¹ Bâki Ayhan T.'nin (2013: 23) belirttiği gibi, “[ş]air, sözün kutsal sayıldığı ilkel zamanlardan günümüze çeşitli hallerde bulunmuştur. Şairin içinde bulunduğu hal, ırkıyla, ülkesiyle, çevresiyle, diliyle, inancı ve inançsızlığıyla, fizyoloji ve psikolojisiyle uzak/yakın ilişki içinde

1 1980'lerden itibaren etkinliğini hissettirmeye başlayan bir yazınsal eleştiri okulu olan Yeni Tarihselcilikle ilgili olarak, Bkz. Michel Foucault, *Discipline and Punish, The Birth of the Prison*, Trans. by the French by Alan Sheridan, New York: Vintage Books, 1979; *The New Historicism*, Ed. by H. Aram Veese, NY: Routledge, 1989. Stephen Greenblatt, *Renaissance self-fashioning: from More to Shakespeare*; Chicago: University of Chicago Press, 2005; Catherine Gallagher & Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago: University of Chicago Press, 2001; Rümeyza Çavuş, “Edebiyat İncelemelerinde Tarihe Yeni Bir Dönüş”, *AÜ Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 42, 1-2 (2002), 121-133.

olmuştur. Bu yolun ulaştığı nokta ise şudur: Şairi, belki de öteki insan türlerinin hepsinden fazla, cognition'ıyla ele almak, yorumlamak, değerlendirmek gerekir". Türk şairi, bu yazıda cognition'ı (bilişselliği) açısından incelenecek, inceleme için kavramsal metafor kuramı ve açılmış şiişsel metaforlar, kavramsal çerçeveyi oluşturacaktır.

Metafor, Kavramsal Metafor ve Açılmış Şiişsel Metafor

Metafor, dilde, "bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz" (TDK 1988: 999) anlamında kullanılır. Bilişsel yazınbilim çalışmalarında ise metafor, bir söz sanatı olarak değil, insan bilişselliğinin temel işleme mekanizmalarından biri olarak değerlendirilir (Lakoff ve Johnson 1980; Gibbs 1994; Stockwell 2002). Bilişsellik çalışmaları bakımından bilişsel bir yaratıcılık süreci, edebîlik bakımından da şiiirde anlamın oluşmasında kullanılan bir unsur olarak metafor, bilişsel yazınbilim çalışmalarının merkezindedir. Kavramsal metafor kuramı, bir düşünceyi veya bilişsel bir alanı diğer bir bilişsel alandan hareketle kavramsallaştırdığımızı öne süren bir bilişsellik kuramıdır (Lakoff ve Johnson 1980). Buna göre, genellikle soyut olarak düşünülen bir "hedef alan", çoğunlukla fiziksel (cisim) değeri olan bir "kaynak alan"la özdeşleştirilir.

Kavramsal metafor kuramı, bilişselliğimizde soyut düzeyde gerçekleşen kavramsallaştırmaların, dış dünyada karşılığı bulunan diğer alanlardan hareketle açıklandığını savunur. Çünkü, "[i]nsanlar yalnız mücerret kavramlarla yaşayamadıklarına göre, içlerinde boşlukları, meydana getirdikleri sembol ve mitlerle veya olması gereken şeylerin suretiyle doldururlar" (Akay 1998: 494). Bu kuram, soyut içerikli kavramların, zihin dünyamızda anlamlandırılırken, somutlanmasının, aslında yerleşik bir bilişsel mekanizma olduğunu, bu mekanizmanın da gündelik dilde var olduğunu savunur. Örneğin, bilişselliğimiz insan kavramını zaman zaman onunla bazı benzerlikler gösteren ağaç ile özdeşleştirir ve böylece İNSAN AĞAÇTIR kavramsal metaforu ortaya çıkar. 'Meyve veren ağaç taşlanır' ve 'Ağaç yaş iken eğilir' gibi atasözleri, aslında İNSAN AĞAÇTIR kavramsal metaforlarının dildeki yansımalarıdır.

İnsan ve bitki arasındaki ilişkinin varlığı başka çalışmalarda da ortaya konmuştur (Goatley 1997). İnsanlar ve bitkiler arasında kavramsal bir ilişkiden, başka deyişle, kavramsal haritalamadan söz edilebilir. Burada bitkinin özellikleri insana aktarılır ve bu haritalamadan hareketle, İNSAN ÇİÇEK-TİR ve İNSAN AĞAÇTIR kavramsal metaforları ortaya çıkar:

İNSAN BITKİDİR → İNSAN ÇİÇEKTİR
İNSAN AĞAÇTİR

Şiişsel Metafor

Kavramsal metafor ve şiişsel metafor uzun zamandır tartışılan kavramlardır ve bunların tanımları, sınırları ve kapsama alanları hala tartışılmaktadır. Lakoff ve Turner'a (1989: 67) göre, "şiişsel düşünce, gündelik düşünme biçimlerimizden kaynaklanan mekanizmaları kullanmakta, bununla birlikte bu mekanizmaları genişletmekte, ayrıntılandırmakta ve onları sıradan olanın dışına çıkaracak biçimlerde birleştirmekte, bir araya getirmektedir". Böylece şiişsel metaforlar da, beylik (gündelik dile ait) metaforlardan kaynaklanan, ancak onları farklılaştıran bir özellik taşırlar. Son yıllarda, bilişsellik kuramcıları tarafından derinlemesine incelenen bir araştırma alanına dönüşen metafor, edebî metinde yalnızca bir söz sanatı değil, şairin gerçeklik ve kavramlar dünyası ile ilişkisini ortaya çıkaran bilişsel bir yaratıcılık süreci olarak görülmeye başlanmıştır. Erdem'in (2013: 138) ifade ettiği gibi:

Edebî üslupta yaşadığımız hayatın, deneyimlerimizle algıladığımız dış dünyanın gerçek şartları, gerek şiirde gerekse nesirde, metaforlar vasıtasıyla yeni bir gerçeği ortaya çıkarır. Bu anlamda, metafor, zihni bir yaratıcılık sürecidir. Edebî üslupta özellikle de şiirde, duygu ve düşünceler, kendi kendine türemeyip, küçük parçalarla ilişkili olarak, yaratıcı bir dikkatli bakış esnasında ortaya çıkarlar. Bu küçük parçaları ise insan zihnine duygusal olarak tesir eden her türlü nesne ve hadise oluşturabilmektedir. Nesnelerin özelliklerini henüz herkes tarafından ortaya konmamış benzerlikleri, ferdi yaklaşımlarla metaforik olarak ortaya koyma, edebî üslubun önemli özelliklerindedir. Bu şekilde, uzlaşmış metaforlar bazan daha yeni başka metaforlara kaynak teşkil edebilmektedir.

Bu çalışmada konu edilen SEVGİLİ GÜLDÜR şiirsel metaforunun kaynağı İNSAN BİTKİDİR kavramsal haritasıdır. Bu kod, İNSAN ÇİÇEK TİR kavramsal metaforunun ortaya çıkmasını hazırlar. Çiçekler ve çiçek adları geçmişten bugüne Türk kültüründe ve Türk şiirindeki ayrıcalıklı bir yere sahip olmuştur.² “*Dede Korkut Kitabı*’nda çiçek kelimesi mecazi olarak *süs*, *yakışık* anlamlarına gelir. Anası Deli Dumrul’a ‘Kaza benzer kızımın gelinimin çiçeği oğul’ der”. Ayrıca “Çiçek Türkçe’de temizliğin de simgelerinden biridir. Bir şeyin çok temiz olduğunu belirtmek için hâlâ *çiçek gibi* tabiri kullanılır” (Ayvazoğlu: 2006: 19).

SEVGİLİ GÜLDÜR şiirsel metaforu İNSAN ÇİÇEK TİR kavramsal metaforundan hareketle bir şiirsel metafor olarak dikkati çeker. Başka bir deyişle, İNSAN ÇİÇEK TİR kavramsal metaforu *aşk* bağlamında düşünüldüğünde, SEVGİLİ GÜLDÜR şiirsel metaforu ortaya çıkar.

Kavramsal harita	→	İNSAN BİTKİDİR
Kavramsal Metafor	→	İNSAN ÇİÇEK TİR ³
Şiirsel metafor	→	SEVGİLİ GÜLDÜR

Açılanmış Şiirsel Metafor

Kavramsal metaforlar şiirin dünyasına girdiklerinde, bunların hedef ile kaynak alanları arasındaki ilişkileri düzenleyen niteliksel ilişkiler söz konusudur. Biraz yukarıda belirtildiği gibi, Lakoff ve Turner (1989: 67) şiirin, gündelik düşünme biçimlerimizden kaynaklanan mekanizmaları kullandığını, bununla birlikte bu mekanizmaları genişletmekte, ayrıntılandırmakta ve onları sıradan olanın dışına çıkaracak biçimlerde birleştirmekte, bir araya getirdiğini ele almaktadırlar. Kövecses de (2010: 53) beylik metaforların şiir dilinde genişleme (extending) ve ayrıntılan(dır)ma işlemine tabi tutulduğunu

2 Süheyl Ünver (1948: 177), Türkler’de çiçek kültürünün önemini, XVIII. yüzyıl özelinde, şöyle anlatır: “Bu yüzyıl incelmış Türk zevkinin çiçek yüzyıldır. Yerli kumaşlarında, oyalarda, çevrelerinde, yastıklarında hep onu görürüm. Çünkü bu devir Türklerin yüzyıllar süren çiçek bayramıdır. Genç kız bunu işler, uğru açılır; ev yapan duvarlarını süsler, o dünya mekânının yanmayacağına inanır. Ressam onu yaparsa sıkıntı görmez. Müzehhip kitabının sonuna korsa ona bir eser daha yaptırırlar. Bu, ne güzel ve olgun bir kafaya yakışır, ne yüksek bir inanıştır! Şairler onu terennem eder, bülbüller onun için öter. Bu ne asil Türk zevkidir!”. Türk kültüründe çiçek adlarının tarihçesi ile ilgili olarak, Bkz. Cevat Rüştü, *Türk Çiçek ve Ziraat Kültürü Üzerine*, Haz. N. Hikmet Polat, İstanbul: Kitabevi, 2001; Beşir Ayvazoğlu, *Baharın Zaferi, Güller Kitabı*, İstanbul: Kapı Yayınları, 2006, 13-46.

3 Erdem (2003: 231) İNSAN ÇİÇEK TİR kavramsal metaforunun ontolojik ve epistemik uygunluklarını şu şekilde belirler: “Çiçek yıpranmadığı sürece parlak ve tazedir; insan da kaygı çekmediği sürece yıpranmaz; -Çiçek bakımsız kaldığında solar; insan yârine kavuşamazsa susuz kalmış bir çiçek gibi solar”.

belirtmektedir. Lakoff ve Turner (1989) ile Kövecses'in (2010) çerçevesini belirlediği şiirsel metaforların genişletilmesi, ayrıntılandırılması ve sıradışı biçimlerde bir araya gelmesi olgusu, şairlerin kavramsal dünyalarıyla sıkı bir ilişki içindedir. Buradan hareketle şairlerin kavramlar dünyalarıyla sıkı bir ilişki içinde olan şiirsel metaforların genişletilme (ki biz buna açılma adını vereceğiz) ve ayrıntılandırma biçimlerinin, farklı şiir geleneklerinde birbirinden değişik biçimler aldığı ve şairlerin bilişselliklerinde (kavrama biçimlerinde) meydana gelen değişimlerin, şiirsel metaforların açılma biçimlerini, açılma şiirsel metaforları etkilediğini düşünmek mümkün görünmektedir.

Şiirsel metaforu açıldığımızda karşımıza çıkan, şairin bilişselliklerinde, soyut bir kavramı nasıl somutlaştırdığıdır. Şair, hedef alan ile kaynak alan arasında, bu iki alanı birbirine bağlayacak biçimde, anlamsal bir ilişki kurmaktadır. Kövecses (2010: 53), uzlaşmış bir kavramsal metaforun kaynak alanına yeni bir kavramsal unsurun eklenmesiyle yeni bir dilsel yapıya kavuştuğunu belirtir. SEVGİLİ GÜLDÜR metaforu şiirin dünyasına girdiğinde, bu metaforun farklı biçimlerde açılma biçimlerini mümkün görmektedir:

SEVGİLİ (BİNLERCE DİKENİ OLAN BİR) GÜLDÜR

SEVGİLİ (YAPRAKLARINDA GÜNEŞİN GÖRÜNDÜĞÜ) GÜLDÜR

SEVGİLİ (YAKININDAN GEÇENLERİ KOKUSUYLA MEST EDEN) GÜLDÜR

Şiirsel metaforların oluşum biçimlerini, temsil ettikleri kavram dünyasını ve anlam değerlerini belirleyen etkenlerden biri de zaman kavramıdır. SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunda sevgilin nasıl bir güle karşılık geldiği, zamanla önemli değişimler geçirmiştir. Bu türden bir değişimin anlamlandırılabilmesi için de, bu metaforun zamanla farklılaşan kullanımına yakından bakmaya ihtiyaç vardır. Bu değişim de ancak bu metaforun zaman içinde farklılaşan bilişsel kodlanmalarının izlenmesi sayesinde görülebilir.

Klasik Şiirimizde Gül

Modern şiirimizde gül metaforunun aldığı biçimlerin belirlenebilmesi ve değişen ve değişmeyen unsurların sağlıklı biçimde ortaya konabilmesi adına, bu metaforun, klasik şiirimizdeki yerinin ortaya konması önem arz etmektedir. Şiirsel metaforları biçimlendiren başlıca etkenlerden biri kültürdür. Kövecses (2005: 1), şairlerin metaforlardan yararlandığını, şiirin de kültürün bir parçası olduğuna göre, metafor ve kültür arasında doğrudan bir bağlantı olması gerektiğini belirtir. Klasik Türk şiirinde karşımıza çıkan en yaygın metaforlardan biri SEVGİLİ GÜLDÜR metaforudur. Bu metafora kaynaklık eden gül, “güzel kokusu ve çeşitli renklerdeki muhteşem çiçekleriyle çağlardan beri insanları derinden etkilemiş ve bütün kültürlerde her zaman çok özel ve seçkin bir yerin sahibi olmuştur” (Ayvazoğlu 2006: 92). Gülün, Türk kültürü ve şiirinde de şüphesiz ayrıcalıklı bir yeri vardır ve Fuzûlî'nin, “şeh-i ezhar” (çiçeklerin şahı) olarak betimlediği gül, şiirimizdeki önemini yüzyıllardır korumaktadır.

Sevgili ile gülü birbirine bağlayan duygu, şüphesiz ki aşktır. Mustafa Miyasoğlu'nun (2003: 13) belirttiği gibi, “eski şiirimizde gül, çeşitli görünüşleriyle beşerî aşktan ilahî aşka kadar pek çok merhaledeki çok boyutlu aşk duygusunu sembolize etmektedir”. İster beşerî ister ilahî boyutta olsun, “gül aşkın her çeşidinde sevgiliyi temsil eder” (Ayvazoğlu 2006: 92). Başka bir deyişle, şiirde sevgili gül ile özdeşleştirilir. Böylece SEVGİLİ GÜLDÜR şiirsel metaforu karşımıza çıkar. Klasik şiirimizde gül, sevgili ile özdeşleştirilen ve en yaygın şekilde kullanılan metaforlar arasında yer alır. Fuzûlî'nin Sultan

Süleyman Han'a yazdığı *Gül Kasidesi* şu beyit ile başlar:

Çıhdı yaşıl perdeden arz eyledi ruhsâr gül
Saldı mir'at-i zamîr-i pâkden jengâr gül⁴

Beyitte, yeşil perdeden çıkıp yüzünü gösteren gülün temiz iç aynasından pası saldığı söylenir. Beyit, klasik şiirimizde SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunun beşerî ve ilahî aşk yönlerini temsil eder. En dış çerçevede bir tabiat manzarasının içinde bulunan gül, ikinci düzlemde sevgiliyi göstergeler ve “insan (...) gül bahçesine gelerek yeşil peçesini veya duvağını açıp âşığa bir cennet olan gül renkli yüzünü gösterme lütfunda bulunan gönül ikliminin sultanı, dertlerin dermanı sevgilisini görüp gönlündeki gamlardan arınır” (Üzgör 1997: 95). Üçüncü düzlemde Sultan Süleyman'a işaret eden gül⁵, son olarak şüpheşiz Hz. Muhammed'in ve ilahî aşkın sembolüdür. Bu nedenle gül, “ilahî güzelliği ve ihtişamı en mükemmel biçimde yansıttığı için iştihak içindeki ruhun sembolü olan bülbül tarafından sevilmiştir ve sonsuza kadar sevillecektir” (Ayvazoğlu 2006: 101). Ayrıca, “tasavvufî sembolizmde, gonca halinde gül birliği (vahdet), açılmış gül ise birliğin çokluk halinde görünüşünü temsil eder” (Ayvazoğlu 2003: 22). Böylece, farklı düzlemlerde SEVGİLİ GÜLDÜR şiirsel metaforu karşımıza çıkar. Bu metaforun hedef ve kaynak alanlarını şu şekilde göstermemiz mümkün:

SEVGİLİ GÜLDÜR

Hedef: SEVGİLİ		Kaynak: GÜL
Sevgili	→	Gül
Sevgiliden gelen güzel haber	→	Gülün açması
Sevgilinin verdiği eziyet / rakip	→	Gülün dikenli
Sevgilinin boyu	→	Gülün dalı
Sevgilinin yanağı, yüzü, dudağı	→	Gülün yaprağı
Sevgilinin ağzı	→	Gonca
Sevgilinin gülmesi	→	Goncanın açılması

Yukarıda sevgili ve sevgiliye ait olarak verilen özellikler, klasik şiirimizde yüzyıllardır var olan mazmun sisteminin, bir anlamda, modern kavramsal metafor kuramından hareketle gösterimidir. Burada özgün olan verilen karşılıklar değil, bu karşılıkların SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunun zamanla nasıl değiştiğini gösterebileceğimiz bir temel çerçeve oluşturuyor olmasıdır. Burada bilişselliğimizde soyut halde bulunan *hedef alan*, kaynak alandan hareketle somutlaştırılır. “Lakoff ve Johnson'a göre metaforlar bizim normal kavramsal sistemimizi de kaplamaktadırlar. Tecrübelerimizde hissî, fikrî ve zamanla ilgili pek çok kavram bizim için önemlidir. Soyut olan kavramların veya daha net bir şekilde şekli çizilememiş kavramların yerine daha açık şekilde ifade edilmiş diğer kavramlar vasıtasıyla olan kavramaya ihtiyaç duyarız” (Lakoff ve Johnson 1980; Aktaran: Erdem 2003: 23). Böylece metaforlar yalnızca birer söz sanatı olarak değil, kavramsallaştırma sistemimizde önemli rol oynayan bilişsel birer süreç olarak değerlendirilmektedir.

4 Beytin ikinci dizesinin hemen başındaki sözcük, bazı kaynaklarda “sildi”, bazı kaynaklarda “saldı” biçiminde okunmuştur. Biz, Tahir Üzgör'ün (1997) çalışmasından hareketle “saldı” imlasını tercih edeceğiz.

5 Fuzûlî'nin *Gül Kasidesi* olarak bilinen şiirinin başlığı *Kaside der-medh-i Hazret-i Hâteme'l-mürselîn ve sitâyîş-i Sultân Süleymân aleyhi'r-rahmeti ve'l-gufrân* biçimindedir. Tahir Üzgör (1997: 91) şiirin hem na't hem de medhiye özellikleri taşıdığını belirtir.

Şiirle Birlikte Gül de Değişiyor

Sanatta, ve edebî metinde değişim her zaman yenileşmenin habercisi olmayabileceği gibi, yenileşme de, her zaman daha üstün sanat eseri vücuda getirmek anlamına gelmeyebilecektir. Bununla birlikte, şair dimağının, orijinal ve özgün olabilmek adına, *yeni* olanın peşinden koştuğunu düşünmek mümkün görünmektedir. Zira, “sanatın gayesi yenilik ve güzelliiktir. Her sanatkâr gibi şair de eserinde yeniyi ve güzele ulaşmak arzusundadır. O, sanatında göstereceği bir orijinalite yani bir başkalık, bir yenilikle güzeli elde etmek ister” (Mazıoğlu 1957: 1). Bununla birlikte, şairlerin kavramlar dünyasını ve algısal durumlarını değerlendirirken, değişimle birlikte değişmeyen de ele alınması, Türk şiir ve edebiyat geleneğinin bütüncül bir biçimde ele alınması için önem taşır.

Bilişsel süreçler kavramsallaştırma biçimlerimizi yakından ilgilendirdiğinden, kavramsal metaforları farklı zaman ve bağlamları içinde değerlendirmek, şairlerin değişen kavramlar dünyasının içine girmemizi sağlar (Lüleci 2015). SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunun zaman içindeki değişimini izlemek de, Türk şiirindeki yenileşmeyi takip etmek açısından büyük önem taşımaktadır. Bilindiği gibi, “Devlet değişirken insan, insan değişirken önce aydın ve sanatkâr etkilenir” (Özgül 2006: 253).⁶ Bu metafor da, klasik divan şiirinden modern zamanlara doğru gelindikçe, sosyal değişimlerle özdeş olarak belli farklılıklar geçirmiştir.

Türk toplumunun tarihî seyri içinde karşı karşıya kaldığı sosyal değişimlerden biri ve bu değişime bağlı olarak dönemine göre oldukça yenilikçi bir şiir vücuda getiren Nedim’den özellikle söz edilmelidir.⁷ Nedim, devrinde yaşanan sosyal değişimlerin de etkisiyle, reel bir şiir algısı yaratır. “Çünkü şâirsın hayâl-i tâzedir senden murâd / Pes yeni bir dil-rübâ-yı mû-miyan lâzım sana” diyen ve “maddî aşkın türlü heyecanlarını ve çapkınlıklarını kayıtsızca söylemekten” (Mazıoğlu 1957: 39) çekinmeyen Nedim, sözünü ettiği hayal-i tazeyi, sevgiliyi, idealden reel olana yaklaştırarak bulacaktır. Namık Kemal’in *Nedim Divanı*’nın “anadan doğma soyunmuş bir güzel kız resmine müşâbih” olduğunu söylemesi, Nedim’in realiteyle olan sıkı bağından kaynaklanır.⁸ Nedim’in aşağıdaki dizelerinde buna benzer bir reel algı söz konusudur:

Ne berk-i güldür o leb çiğnesem şeker sanırım
Ne gonedir o dehen koklasam şarâb kokar.

Nedim’in yukarıdaki mısralarda, sevdiğinin dudağını gülnün yaprağına benzetmesi klasik şiirimizde yaygın biçimde kullanılan bir teşbihtir. Bununla birlikte şairin onun dudağını çiğneyebileceği

6 M. Kayahan Özgül (2006: 267), klasik şiirimizin değişiminin izini sürerken, Osmanlının son zamanlarında gelenekli mazmun kullanımının küçümsenmeye başladığını söyler ve Enderunlu Vâsıf Bey’in, “Giry-e bülbülü gülşende alıp maskaraya / Güldüre güldüre ol gonce gülü çatlattık” dizisini örnek vererek, “gül’ün ve bülbül’ün gelenekli rollerini zarifçe iğnele[diğini]” belirtir.

7 Mazıoğlu (1957: 8-9) bu değişimleri şu sözlerle açıklar: “XVIII inci asrın ilk yarısında edebiyatımızın umumî tekâmülünde günlük hayatın tahassüslerini terennüm etmek, konularda daha çok mahallileşmek, halk zevkine yaklaşmak, dilde nisbî bir sadelik, tabii Türkçe’nin ve konuşma dili sentaksının nazma daha çok girmesi gibi hususiyetlerin önceki asırlara şiirlerimizde daha çok kendisini hissettirdiği görüldü. Şüphesiz bunda, Osmanlı cemiyetinin XVIII inci asırdaki bilhassa Damat İbrahim Paşa devrindeki yaşayış ve zihniyetinin rolü olmuştur”.

8 Nedim’in reel algısı, edebiyat tarihçilerinin de dikkatini çekmiştir. Fuad Köprülü’ye (1931: 522) göre Nedim “Divanı hemen baştan başa serbest, şen, cüretli bir aşk havasıyla doludur. Hakikî bir rind-i zevk-perest olan şair, pek belli ki bunların çoğunu hayatın ilhamlarından almıştır”. Tanpınar da (1949: 40-41), Nedim’in şiirinde “geniş bir tabiata bir pencere açılmış gibi, kısa bir an için dahi yer yer büyük resmin hususiyetini veren şeylere, mesafeye, genişlik hissine, üç buut vehmine” çıktığımızı dile getirir.

bir şeker biçiminde tasavvur etmesinin, düşünce (algı) düzeyinde bir yenilik taşıdığı düşünülebilir. Böylelikle, yirminci yüzyıl modern Türk şiirinde de görülecek olan ideal ve soyut sevgiliden somut / cisim halinde var olan sevgiliye geçiş, daha 18. yüzyılda Nedim'in şiirinde kendisine dikkat çekici bir uygulama alanı bulmuştur. Hasibe Mazıoğlu'nun (1957: 49-52) ifadesiyle, Nedim'in, "yaşadığı hayatın intibalarını olduğu gibi vermesi"; "realiteye bağlılığı" ve "hasselerinin doğrudan doğruya temasa gelişi" de, sözünü ettiğimiz bu reel algının temellerinin daha 18. yüzyılda atıldığını düşündürmektedir.

Türk şiiri SEVGİLİ GÜLDÜR metaforu üzerinden okunduğunda, şiirimizin geçirdiği değişim daha iyi anlaşılacaktır. M. Kayahan Özgül, oldukça titiz bir çalışmanın ürünü olan *Divan Yolu'ndan Peraya Selamette* isimli çalışmasında bu değişimi şöyle izah eder: "Gelenekli şair, taze mazmunlar buldukça anonimleştirmeğe ve kolektif şuuraltına mâletmeğe çalışırken, yeni şair, ne yaratırken milletinin şuuraltından istifade etmeye çalışır ne de yarattıktan sonra anonimleşmesine müsaade eder. Derken, kolektif şuuraltıyla değil, okurun şahsî birikimlerini şairin özel şuuraltıyla birleştirebildiği yerde sırrını açan mazmunlar belirir" (2006: 261). Modern şiirimizde, her şairin kendine ait bir şuuraltı oluşacak, bu şuuraltı şairlere özgü sözlüklerin oluşmasını hazırlayacak, şairler bir yandan gelenekle bağlarını devam ettirirken, diğer yandan kendilerine özgü, dil ve söyleyiş özellikleriyle Türk şiir dilinin tekamülüne katkı sağlayacaklardır.

Modern Türk Şiiri ve Değişen Kavramlar Dünyası

Şairin bilişselliği (algısal durumu, kavramlar dünyasını anlamlandırma biçimleri, kendisi ile birlikte evreni ve tabiatı algılayışı), modernizmle birlikte köklü değişimler geçirir. Örneğin, artık modern şiir kendi başına ve salt tek bir anlam ifade etmez. O yalnızca gerçek anlamları ile değil, gösterdiği ve çağrıştırdığı anlam katmanları ile birlikte var olur. Amerikalı modernist şair Wallace Stevens (1879-1955) *Opus Posthumous*'unda, artık "şiir, tek başına imgelemin aktarımı değildir. [Modern şiirde] hiç bir şey tek başına alınamaz. Şeyler, karşılıklı ilişkiler ve etkileşimler çerçevesinde/sayesinde anlam kazanır", derken, modern şiirin karmaşık ilişkiler ağına ve derin anlam katmanlarına gönderme yapmaktadır. Böylece, modernizm ile gösterge değerini ve işlevini artıran şiir, anlam katmanlarından oluşan karmaşık bir değerler ve göstergeler sistemine dönüşürken, şair de yalnızca kendisi olarak değil, çevresinde etkileşime girdiği nesnelere dünyası ile birlikte anlam kazanmaktadır.

Tanzimat sonrası Türk şiiri şairin bilişselliği bakımından incelendiğinde, şairlerin, gelenekten aldıkları malzemeyi yeniden üreterek, yenileyerek kullandıkları, başka bir deyişle, kavramlar dünyasını anlamlandırırken, dile ve söyleyişe farklı bazı anlamlar kattıkları görülür. Çünkü "nesne aynı olsa bile, yer aldığı farklı bağlamlar içinde değişik bir görünüm, farklı bir kimlik ve anlam kazanmakta, değişen zamana bağlı olarak farklı şeyleri gösterebilmektedir" (Akay 2004: 79). Örneğin, "Sultan Mahmud'dan sonra fes, artık bir nesne olmanın ötesinde, değişen Osmanlı'nın sembolü" haline gelmiştir (Özgül 2006: 271). Yazınsal metinlerde nesnelere, durum ve olayların, yalnızca kendilerine değil, diğer varlık, olay ve durumlara göndermede bulunması özellikle modern şiirde yaygındır. Modern şiir, yazınsal metni bir dolayım olarak kabul ederken, okurla paylaşmak istediklerini, ona doğrudan vermek yerine, göstermeyi tercih eder. Bu nedenle şairlerin bilişselliklerinde geçirdiği değişimi gözlemleyebilmek için, kavramların farklı zaman ve bağlamlardaki görünümüne bakmak gerekmektedir.

Türk şiirinin modernleşme tarihine bakıldığında, şiirimizdeki değişimin, Türk şairinin bilişselliğindeki kavramların değişimi üzerinden okunabileceği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, Türk şa-

irinin algı dünyasındaki değişim, sürekli birbirine eklenerek gelişmiş; her şair gelenekten aldığı malzemeyi yenileyerek devam ettirmiştir. Yahya Kemal'in, "eski edebiyatımızla yenisi arasındaki farkı anlatırken bugün artık hissini heyecanından fikrin heyecanına girdiğimizden" bahsetmesi (Tanpınar 1995: 71), aslında şairimizin bilişselliğinde oluşan değişime yapılan bir göndermedir. Özgül'ün ifadesiyle, "şiirin hikemî, ictimai, fikrî meselelere eğilmeye başlaması, daha farklı ve daha reel şeyler söylemeye çalışması, soyutlamaların ve bunu sağlayan söz sanatlarının ihmali gerektirir. Dolayısıyla şiir, ilk darbeyi, 'tahayyül'den 'tasavvur'a, 'ruh'tan 'şuur'a, 'ütopya'dan 'sokak'a çark ederek alır" (Özgül 2006: 253). Türk şairinin bilişselliğinde, hissini heyecanından fikrin heyecanına geçmesi, kavramlara bakışına ve şiirini kurarken kullandığı metaforik yapılara da yansır.

Türk şiirinde en yaygın kavramsal metaforlardan biri, SEVGİLİ GÜLDÜR metaforudur (Erdem 2003: 309).⁹ Şiirin dünyasında şair sevgili kavramını gül ile özdeşleştirmekte, sevgiliye ait özellikleri, bilişselliğinde, gülden hareketle anlamlandırmaktadır. Klasik şiirimizde, "sevgili, bazen gençlik, nazlılık, incelik ve güzellik itibarıyla güle benzetilmiş bazen gül, hayranlığı ve tutkulu aşkı sebebiyle sevgilinin bir âşığı olarak gösterilmiş, bazen de sevgili ile gül karşılaştırılmış ve sevgilinin güle üstün olduğu ifade edilmiştir" (Güfta 2013: 227). Gülün şiirimizdeki görünüşleri hakkında Mustafa Şerif Onaran (1977: 514) şu tespitleri yapar:

Şiirimizin ilk kaynaklarında da gül vardı. Ozanlar daha çok sevgilinin simgesi olarak kullandılar onu. Günümüze dek yeni bir duyarlılıkla ele alınan gül, ozanlar için esin kaynağı olma güzelliğini yitirmedi. Yeni anlamlar, yeni yorumlar kazandı gül sözcüğü. Çünkü ne denli biçim değişirse de, yaşamı kısa sürse de, sevinin soluğu kesilmemiştir şiirlerde.

Türk şiirinin modernleşme tarihinde gelenekli mazmunlar, Tanzimat'tan çok daha önce değişimin işaretlerini vermeye başlar. 18. yüzyılda Nedim'de örneklerine rastladığımız söyleyiş ve daha da önemlisi tasavvurdaki değişim, Tanzimat sonrasında da farklı biçimlerde kendisini göstermiştir. Bu çalışmada şiirleri üzerinde durulacak olan Cenap Şahabettin, Yahya Kemal ve Cemal Süreya da, bir yandan gelenekten aldıkları malzemeyi yenilerken, diğer yandan içinde buldukları dönemde Türk şiirine getirdikleri yeniliklerle anılırlar. Halit Ziya (1934: 299), Cenap'la birlikte "Türk nazmında yeni bir lisan, yeni bir âhenk, o zamana kadar emekleyerek kendisine çıkır açmağa çalışan Türk edebiyatında tamamiyle başka bir âlemin geniş yolunu gösteren bir meş'ale" vücuda geldiğini söyler. Mehmet Kaplan (1954: 155) "Türk şiir tarihinde kelimelerin yaşama kabiliyetlerini, hakikî Türkçe'yi ilk defa idrâk eden Yahya Kemal olmuştur" derken, Yahya Kemal'in Türk şiir dilindeki öncü rolünü vurgular. Cemal Süreya da "Türk şiirindeki ilk modernist atılım" (Koçak 1992: 26) olarak kabul edilen İkinci Yeni şiirinin öncü şairlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bizim de amacımız, şiirler üzerinde bütüncül bir inceleme yapmaktan ziyade, SEVGİLİ GÜLDÜR kavramsal metaforunun farklı dönemlerdeki görünüşleri üzerinde bilişsel bir inceleme yapmaktır. Çünkü "şairleri gül motifi karşısındaki tavırlarıyla değerlendirmek mümkündür" (Miyasoğlu 2003: 13). Buradan hareketle, biz de şairleri gül motifi karşısındaki tavırlarıyla değerlendireceğiz.

9 Metafor indeksi için, Bkz. Zoltán Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, Exercises written with Szilvia Csábi... (et. al.), Oxford: Oxford University Press, 281-284. Ayrıca, Türkçe'deki kavramsal metaforları görmek için, Bkz. Erdem 2003: 305-310.

Bitmemiş Bir Gül ve İzleyici-Şair

Tanzimat sonrası gelişen şiirimizin en önemli temsilcilerinden biri olan Cenap Şehâbeddin (1870-1934), yarattığı şiir dili, kurduğu estetiği ve ürettiği imaj dünyası ile hem Servet-i Fünûn şiirinin hem de modern Türk şiirinin kurucularından biridir. İsmail Habib Sevük (1340/1925: 512), onu, “aşk ve his yolunda yürüyen, muhayyilesi zengin, ince, ahenkli bir sanatkâr” olarak tarif eder. Kaplan’a (1984: XXII) göre, “eskilerin garâbet adını verdikleri ifadeleri, onun daha sonra imajlarda arayacağı orijinalitenin olgunlaşmamış bir tezahürü olarak kabul etmek mümkündür”. Bizi burada ilgilendiren, bu orijinalitenin bilişsel temelleri, bir başka deyişle, şairin bilişsel algısının şiire yansıyan kodlarıdır. Buradan hareketle, Cenap Şehâbeddin’in *Bitmemiş Bir Gül* isimli şiirinde SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunun bilişsel görünümleri incelenecektir:

BİTMEMİŞ BİR GÜL¹⁰

Bir gonce râz-ı aşkı sarar pembe bir güle,
Hep esrârî öğrenir!
Bir gül bugün nişanlanacak andelib ile
Ki şeydâ-yı nagam u müftehir
Güller açınca kendini her kalb-i derbeder
Ser-âzâde kuş sanır;
Güller açınca arş-ı hayâlâtı devreder.
Gönüller kanatlanır...
Cûlar güler uzakta, çemenlerde bâd-ı sâf
Fısıldar neşîdeler.
Eyler harem-serâyını eş kuşların tavaf
Tahassürle dideler...
Güllerle rû-be-rû açılır taze sîneler,
Bütün yâl ü bâller
Her sîne kendi üstüne güllerle iğneler.
Muattar hayâller (Kaplan 1984: 517; “Defter II, s. 1-2”)

Bitmemiş Bir Gül, açılan pembe bir gül, o gülün etrafında şekillenen tabiatı ve şairin tabiatı gözlemlemesi sırasında meydana gelen olaylar ve duygu hallerini şiirselleştirir. “Bir gonce râz-ı aşkı sarar pembe bir güle” dizesiyle açılan şiirde, kavramsal metafor kuramı açısından dikkat çekici olan, SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunun, SEVGİLİ (PEMBE BİR) GÜLDÜR biçiminde açıklanmasıdır. Bilindiği gibi, gülün rengi Divan şiirinde daima kırmızıdır ve eskiden soluk renkli bir çiçek iken, sonradan bülbülden kırmızı rengini almıştır. Böylelikle, değişen ve değişmeyen unsurlar açısından yaklaşıldığında, Cenap Şehâbeddin’in de gül metaforunu devam ettirmekle birlikte klasik şiirimizdeki kırmızı gül metaforu yerine pembe gül metaforunu tercih ettiğini görürüz. Bu çerçevede Cenap eskiyi aynıyla devam ettiren değil, yenileyerek devam ettiren bir şiir tavrı sergiler.

10 Cenap Şehâbeddin’in bu şiiri, Mehmet Kaplan’ın derlediği *Cenap Şehâbeddin’in Bütün Şiirleri*’nde yer alan *Bitmemiş Şiirler* bölümündeki başlıksız şiirlerden biridir ve şairin defterlerinde yer alan şiirleri arasındadır. Kaplan’ın deyişleyle, “kısmen tamam olan tomar ve sadece şiirlerden oluşan defterler, muhtemelen Cenap’ın kitap olarak yayımlanmayı düşündüğü şiirleri ihtiva etmektedir” (Kaplan 1984: XXI).

Şiir boyunca merkez metafor olarak nitelendirilebilecek SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunu açtırdığımızda, başka bir deyişle sevgilinin kavramsallaştırılma sürecinde gül ile olan niteliksel ilişkisine baktığımızda, açıklanmış şiirsel metaforlar şu şekilde ortaya çıkar:

SEVGİLİ (RÂZ-I AŞKIN SARILDIĞI, ESRÂRI ÖĞRENEN BİR) GÜLDÜR
 SEVGİLİ (ANDELİB İLE NİŞANLANACAK OLAN) GÜLDÜR
 SEVGİLİ (AÇINCA, HER KALB-İ DERBEDERİN KENDİSİNİ SER-ÂZADE
 KUŞ SANDIĞI) GÜLDÜR
 SEVGİLİ (AÇINCA, GÖNÜLLERİN KANATLANIP
 ARŞ-I HAYÂLÂTI [ETRAFINDA] DEVR ETTİĞİ) GÜLDÜR
 SEVGİLİ (TAZE SİNELERİN [UĞRUNA] RÛ-BE-RÛ AÇILDIĞI) GÜLDÜR

Yukarıdaki açıklanmış şiirsel metaforlar, şairin dış dünyanın gerçekliğini şiirine nasıl yansıttığını ve bilişselliğini izleyici-şair olarak belirlediğini gösterir. *Bitmemiş Bir Gül*, şairin nesnel dünyasıyla ilişkileri ve gerçeklik algısı bakımından okunduğunda dikkati çeken ilk nokta, şiirin kurucu imgesi olarak, gelenekli şiirimizde yaygın bir şekilde kullanılan gül imgesinin seçilmiş olmasıdır. Şair, sevgiliyi gül olarak tasarlayarak, gelenekli şiirimizdeki SEVGİLİ GÜLDÜR kavramsal metaforunu devam ettirir. Fakat burada gülün pembeliği, şairin klasik şiir geleneğini yenileyerek devam ettirdiğini göstermektedir. Bununla birlikte, “Bir gonce râz-ı aşkı sarar pembe bir güle / Bir gül bugün nişanlanacak andelib ile” dizelerinden başlamak üzere şiirde anlatılanlar, şairin bizzat deneyimlediği bir olayın veya durumun değil, bir izleyici olarak gözlemlediği tabiatta meydana gelen bir görüntünün aktarımıdır. Cenap’ın sanat eseri karşısındaki tavrı düşünüldüğünde, onun geleneği devam ettirishi daha anlamlı hale gelir. Ona göre, “bir eserin eser-i nefis olabilmesi için, öncelikle tabii olması, sonra da alışılmış şekil ve kaidelere ters, muhalif düşmemesi gerekir. Yoksa her yeni eser gibi alaya alınır, yüz görmez” (Akay 1997: 31). Böylece Cenap, kendisini içinde bulunduğu tabiatı deneyimleyen süje olarak değil, tabiatta meydana gelen olayları ve bu olayların kendisinde uyandırdığı duyguları izleyen bir izleyici-şair olarak konumlandırır.

Bitmemiş Bir Gül’deki izleyici-şair, kavramsal metafor analizi ile daha belirgin hale gelmektedir. Yukarıda, SEVGİLİ (RÂZ-I AŞKIN SARILDIĞI, ESRÂRI ÖĞRENEN BİR) GÜLDÜR başta olmak üzere tespit ettiğimiz diğer açıklanmış şiirsel metaforlarda görüldüğü gibi, şair sevgili kavramını, aşkın gizinin sarıldığı ve bu sayede onun gizini öğrenen bir gül olarak kavramsallaştırmaktadır. Cenap için şiir “hayatı uzaktan temaşa etmek için arkasına çekilinen bir sihirli pencere”dir (Enginün 1989: 17). SEVGİLİ (AÇINCA, HER KALB-İ DERBEDERİN KENDİSİNİ SER-ÂZADE KUŞ SANDIĞI) GÜLDÜR ile birlikte diğer açıklanmış şiirsel metaforlar da, şairin hayatı ve tabiatı uzaktan temaşa ettiğini göstermektedir. Burada aşk, sevgilinin bilinçli bir biçimde kendisine duyurduğu bir yaşantı olarak değil, onda uyandırdığı bir ruh/duygu hâli olarak yer alır. Bu somut bir deneyim değil, soyut bir tasavvur ve uzak bir hayaldir.

Şair burada, gül ile bülbül de dış dünyaya ait bir gerçeklik ve kültürel bir ritüel olan nişanlanma ritüeli etrafında bir araya getirmektedir. Böylece, temel kavramsal metafor, SEVGİLİ (ANDELİB İLE NİŞANLANACAK OLAN) GÜLDÜR biçiminde açıklanmaktadır. Şairin “sembolistlerin rûh-ı kâinât yâni eşyada esrarlı bir rûh aramak fikrini açığa çıkarmak, tabiatı hissî kılmak” (Akay 2004: 82) istemesidir. Şair bunu yaparken bir yandan tabiatı gözlemlemekte diğer yandan, “Güller açınca kendini her kalbi-i derbeder / Ser-âzâde kuş sanır” dizeleriyle tabiatın kendisinde ve çevresinde uyandırdığı duygu hâllerini vermektedir. Şair açılan gül imgesini gözlemlediği tabiatın merkezine yerleştirir ve sevgiliyi

idealize ederek, onu klasik şiirimizde de geçerli olan hayalî bir güzel olarak tasarlar. Şiirin dünyasında güllerin açılmasıyla birlikte perişan olan aşıklar da, kendilerini bir kuş gibi özgür hissetmektedirler.

Cenap'ın Türk şiirine getirdiği yeniliklerden biri dil ve şiirsel imaj düzeyinde gerçekleşir. Cenap'ın sembolistlerde de gördüğümüz müzikal dil yaratma arzusu, onun süslü ve yapay bir dille eser vermesine neden olmuştur. İlginçtir ki, Cenap'ı yeni olarak görmemizi sağlayan dili ve imaj dünyası, içinden çıktığı hayatın şartlarıyla uyumsuz bir şiir vücuda getirmesine neden olur. Tanpınar (1940: 54), Cenap'ın "daha ziyade arkaik zevkte bir kelimeciliğe istinat eden yeni ve çok Avrupalı bir estetiğin numunelerini" verdiğini, "fakat bu zihni şair[in] hiçbir zaman istediği şiiri kendi uzviyetinin tabii bir meyvesi haline" getiremediğini söyler. Cemal Süreya'nın (1996: 344) onun şiirine dair söyledikleri de, şairlerin bizim burada değerlendirdiğimiz şiirleri özelinde okunabilir: "Cenap Şahabettin'e göre şiir 'okunurken tatlı hülya uyandırırsa, başarılıdır.' Şiirin öyle bir yanı da var elbet, ya da öyle bazı şiirler de var. Ama Cenap şiiri öyle açıklamakta. Tersini düşünüyorum, şiirde temel işlev tatlı hülya olamaz". Burada tam da, eski şairin tahayyülünün şiirini yazması ile, yeni şairin tasavvurunun şiirini yazması arasındaki ayırımı hissetmek mümkündür (Özgül 2006: 268). Çünkü Cenap'ın sözünü ettiği tatlı hülya, şiirini hayal gücüyle ve soyut olanla özdeşleştiren bir şairin hissiyatını verirken, yeni şairi temsil eden Cemal Süreya'nın Cenap'ı eleştirmesi, şiirini hayal gücünden ziyade zekâsıyla özdeşleştiren yeni şairin şiirsel tavrının yansımasıdır.

Rindlerin Ölümü ve Yeniden Üretici-Şair

Cumhuriyet devri Türk şiirinin en önemli temsilcilerinden biri olan Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958), gelenekle kurduğu sağlam bağların yanısıra, modern Türk şiirinin de ilk öncülerinden biri olarak kabul edilmektedir. Ona (1971: 48) göre, şiir "kalbden geçen bir hadisenin lisan hâlinde tecellî edışıdır". Yahya Kemal'in, şiiri her şeyden önce bir dil olayı olarak ele alan tavrı, onun gelenekle modernite arasındaki yerini de belirlemiştir. Yahya Kemal'in (1971: 258-9), "Başım bir taraftan Fransız şiiri ile dolu idi. Diğer taraftan da şiirde Türkçe bir yeni doğu'nun, her şeyden önce şiir anlayışımızın değişmesiyle mümkün olabileceğine inanmıştım", biçimindeki sözleri, şairin Doğu'yu da Batı'yı da içine alacak yeni bir şiirin peşinde olduğunun ifadesidir. Tanpınar (1995: 143), Yahya Kemal için, "Hakikatte o bizim klasiğimizdir" derken, onu büyük şair sayan Attila İlhan (1998), onun hem Doğu hem de Batı şiirini çok iyi bildiğini ve çok güzel bir sentez yaptığını kaydeder. Ece Ayhan'ın (1993: 53) "Çok geniş anlamda da olsa, bir gün, 'çağdaş' Türk şiir tarihi Ahmet Haşim'le değil, Yahya Kemal'le başlatılacaktır", demesi de, Yahya Kemal'in şiirdeki modern tavrı sebebiyledir. Yahya Kemal'in "klasik", "senteze ulaşan" ve "çağdaş" olarak görülmesinin, onun, şiiri aracılığı ile vücuda getirdiği kavramlar dünyası ile yakından ilgisi bulunmaktadır. Bu çerçevede, onun şiir estetiğini yansıtan önemli metinlerden biri olan *Rindlerin Ölümü* bilişsel bağlamda incelenecektir:

RİNDLERİN ÖLÜMÜ

Hâfız'ın kabri olan bahçede bir gül varmış;

Yeniden her gün açarmış kanayan rengiyle.

Gece; bülbül ağaran vakte kadar ağlarmış

Eski Şiraz'ı hayal ettiren ahengiyle.

Ölüm asûde bahar ülkesidir bir rinde;

Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.

Ve serin serviler altında kalan kabrinde
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.

(Yahya Kemal, *Kendi Gök Kubbemiz* 89)

Rindlerin Ölümü, Cenap'ın açılan pembe bir gülünden farklı olarak, kanayan (rengiyle her gün yeniden açılan) bir gül imgesi ile açılır. Cenap, aşkın sırrını pembe bir güle sararken, Yahya Kemal gülü kanayan rengiyle anmakta ve onun kanayışını şiirselleştirmektedir. *Rindlerin Ölümü* kavramsal metafor kuramı açısından okunduğunda, klasik şiirimizdeki gül-bülbül mazmununun şiirdeki temel imgelerden biri olduğunu; bu yönüyle şairin geleneği sürdürdüğünü görürüz. Bunun yanında kavramlar dünyasında bu mazmunun, özellikle söyleyiş (dil) bakımından modern bir dikkatle yeniden üretildiğini söylemek gerekir. Bu noktada sorulması gereken soru şudur: *Rindlerin Ölümü*'nde geçerli olan SEVGİLİ GÜLDÜR metaforu ve buna bağlı olarak oluşan açılmış şiirsel metaforlar nasıl bir kavramlar dünyasına işaret etmektedir? Bu sorununun cevabının araştırılabilmesi için öncelikle şiirdeki açılmış şiirsel metaforları görmek yerinde olacaktır:

SEVGİLİ (HAFİZ'İN KABRİNDE HER GÜN YENİDEN AÇAN, KANAYAN) GÜLDÜR

SEVGİLİ (RINDIN SERİN SELVİLER ALTINDA KALAN KABRİNDE HER SEHER AÇAN) GÜLDÜR

Yukarıdaki açılmış şiirsel metaforlar, Cenap'ın takındığı izleyici-şair tavrından farklı olarak, sevgili kavramını gül ile özdeşleştirirken ona yeni anlamlar yükleyen bir yeniden-üretici şair davranışının yansımasıdır. Şiiri bir *dil olayı* olarak ele almak, modern şiirin de en ayırıcı özelliklerinden biridir ve Yahya Kemal bu modern tavrını, öncelikli olarak şiirde dili ön plana çıkartmak suretiyle gösterir. *Bitmemiş Bir Gül*'de tabiatı gözlemleyen izleyici-şair, *Rindlerin Ölümü*'nde şiirsel dili müzikal dille yeniden üreten şaire dönüşmektedir. Yahya Kemal'e göre, "Bir duyusu ya da heyecanı iletmez şiir; bir duyuş'u sözcüklerle yeniden üretir: Şiir bir iletim ya da bir aktarım değil, Dil'le gerçekleşen bir 'yeni-üretim'dir" (Yavuz 2008: 3). *Rindlerin Ölümü*'nde yeniden üretimin gerçekleşme biçimlerinden biri sözcüklere yeni anlamlar yükleme ve onlara yeni çağrışım alanları kazandırma biçiminde belirmektedir.¹¹ Birinci bölümdeki kanayan rengiyle her gün yeniden açan gül imgesi, anlamsal içeriği bakımından "kanayan", "sıfat", "kırmızı", "sıvı", "yarayla ilgili" ve "kan" ile ortak bir anlam öbeği oluşturur (Tunç 2012: 2021-2).

Yahya Kemal'in yeniden-üretici şair tavrı, *Rindlerin Ölümü*'ndeki temel kavramları biçimlendirir. "Yahya Kemal geçmişe ait bütün mefhumlara [kavramlara], kendine göre yeni bir mana vermiştir" diyen Kaplan'ın (1959: 47) bu tespiti, bizim yorumumuzu desteklemektedir. Şair kavramsal bakımdan hem geleneği sürdürmekte hem de gül (sevgili) kavramını modern bir söyleyişle yeniden üretmektedir. Başka bir deyişle, "Sadece eskiyi tekrarlayan bir şair olmadığını çok iyi bildiğimiz Yahya Kemal, modern estetiğin yönlendirdiği yeni ve klasik gül imajlarından oldukça farklı bir yaklaşımla gider. Batı kültüründen aldığı kendi kültürüne uygun hale getirerek işleyen Yahya Kemal'in sanatçı

11 Yahya Kemal'in "yeni-üretici şair" olarak belirlenmesi, Cenap'ın ve Cemal Süreya'nın dili ve şiiri yeniden üretmedikleri anlamına gelmemelidir. Elbetki, dil ve şiir dili, her şeyden önce bir tekâmül ve tekevvün meselesidir. Bu çerçevede, Yahya Kemal'in "kanayan gülü" gibi, Cenap'ın "pembe gül"ü ve Cemal Süreya'nın "ortasında ağladığı gül" de bir yeniden üretilimdir. Burada Yahya Kemal'in "yeni-üretici şair" olarak tanımlanmasının nedeni, onun, şiiri her şeyden önce bir "dil" meselesi sayan modern tavrıyla ilgilidir. Onun, klasik gelenekteki "kanayan bülbül"ü, "kanayan gül" biçiminde dönüştürmesi ve doğrudan kırmızı gül yerine "kanayan gül"ü kullanması, gelişigüzel bir söyleyiş değil, bilinçli bir dil tercihinin ürünüdür ve onun şiiri her şeyden önce bir *dil olayı* olarak gördüğünün göstergesidir.

tavru bu dönüştürme işlemindedir” (Çetin 2013: 137). Şair, SEVGİLİ (HAFİZ’İN KABRİNDE AÇAN) GÜLDÜR açılanmış şiirsel metaforunda da görüldüğü gibi, gülü öncelikle bütün bir Şark edebiyatının en önemli temsilcilerinden Hafiz’in kabri olan bahçeye yerleştirerek, kavram ile mekan arasında tam bir tutarlılığı yakalamaktadır.

Onun yeniden üretici-şair tavrı, zaman kavramını ele alışına da yansımaktadır. Burada SEVGİLİ GÜLDÜR kavramsal metaforu SEVGİLİ (HER GÜN YENİDEN AÇAN) GÜLDÜR biçiminde açıldığında, sevgilinin gül ile kavramsallaştırılma sürecinde zaman-ötesi bir hale büründüğü görülür. Başka bir deyişle, yeniden her gün açan gül imgesinde, süreklilik halinde bir zaman perspektifi söz konusudur. Gül her gün yeniden açarak, T. S. Eliot’ın, “at any time at any season” dizesini çağrıştıracak biçimde, zaman-ötesini yakalar. Cahit Tanyol (1942: 7) da, “alınınızı onun şiirlerinin duvarlarına dayayınız; devirlerin bir nehir gibi çağlıtısını duyacaksınız” diyerek, zaman kavramının *Rindlerin Ölümü*’ne kodlanan kavramlardan biri olduğuna dikkati çeker.

Yahya Kemal’in *yeniden-üretici* şair tavrı, şiire adını veren rind ile de kendini göstermektedir. Şairin rind kavramını kullanması, onun geleneğe aykırı ya da geleneğin dışında bir şair olduğunu değil, geleneği sürdüren bir şair olduğunu göstermektedir; bu, bir anlamda geleneğin yeniden üretimidir. SEVGİLİ GÜLDÜR metaforu SEVGİLİ (RINDIN KABRİNDE AÇAN) GÜLDÜR biçiminde açıldığında, sevgilinin gül ile özdeşleşirken, aynı zamanda bülbül ile de rindin kabrinde vuslata erdiğini görürüz. Yahya Kemal, klasik şiirimizin en yaygın mazmunu olan gül-bülbül mazmununu, “şarkın yetiştirdiği en mühim insan tiplerinden” ve “eski kültürün en çok kullanılan ve sevilen tabirlerinden biri” (Kaplan 1959: 47) olan rindin etrafında toplamakta; adeta rind kavramını idealleştirmektedir. Doğan Hızlan’ın (2013: 8), “Yahya Kemal Beyatlı’nın rindi, Doğuya özgü bir tip ve onun dünya görüşünü yansıtıyor. Elbette bu yanıyla Doğulu ama temalar karşısındaki tavrı ile, daha açık yorumlarıyla kendini Doğu’dan koparabilir ve evrensel bir kimlik kazanır”, biçimindeki sözleri de şairin bilişselliğini yansıtır.

Rind, yalnızca şiirsel bir figürü değil; yeni şairin gerçeklik algısını da yansıtır. “Şüphesiz Hafiz’in Kabri’nde [Rindlerin Ölümü’nde] bu kelimeye az çok dilinden koparılmış ve şumulu değiştirilmiş olarak rastlarız. Bu hususî tasarrufa rağmen, [...] rind kelimesi, insan kaderi, cemiyet hayatı ve kendi iç dünyasında bütün psikolojik fonksiyonunda, yani stoist rıza, şevk, sessiz isyan ve hayata üstün bakıştaadır” (Tanpınar 1995: 143). Böylece, kavram olarak bir yandan gül-bülbül mazmununa bağlanan, diğer yandan onların vuslatının birleştirici unsuru olan rind, gelenek ile moderniteyi birleştirerek *Rindlerin Ölümü*’nü klasik bir metne dönüştürmektedir.

Dili şiirin merkezine yerleştirip onu dille yeniden üretmek noktasında *Bitmemiş Bir Gül ile Rindlerin Ölümü*, gelenekten alınan malzemenin yeniden üretildiği ve yenilediği metinler olarak karşımıza çıkar. Bunun yanında, içinde buldukları şiir ortamına yeni olarak kabul edilebilecek unsurlar katmakla birlikte, bu metinlerin bilişsel bir dikkatle okunması, şiirlerde değişen ve değişmeyen unsurların ortaya konması adına verimli bir araştırma zemini sunmaktadır. Bu anlamda Yahya Kemal’in, Servet-i Fünûn ile gelişen lügat şiirinin yönünü değiştirdiği ve Türkçe’nin iç ahengini yakayarak, millî ve romantik bir şiir yarattığı görülmektedir. Şiirimiz Cumhuriyet’in sonraki yıllarında hızlı bir değişim süreci yaşayacak, Yahya Kemal’in *yeniden-üretici* şair tavrı, Cemal Süreya’da yerini bireysel yaşantıyı varoluşa eşdeğer bir sorunsala dönüştüren *deneyimleyici-şaire* bırakacaktır.

Gül ve Deneyimleyici-Şair

1950 sonrası Türk şiirinin önemli temsilcilerinden biri olan Cemal Süreya (1931-1990), İkinci Yeni şiirinin de önde gelen şair ve kuramcılarındandır. Şair bir mülakatında (1997: 12) İkinci Yeni şiirinden, “şiire kendi bağımsızlığını kazandıracak bir çıkış noktası” olarak söz eder. Mehmet Doğan’ın (1969), Cemal Süreya’nın da aralarında bulunduğu İkinci Yeni şiiri için söyledikleri, bu bağımsızlık ve çıkış noktası ifadelerinden ne anlaşılabilirliğini sezdirmektedir: “Eski şiirdeki söyleyiş rahatlığını bozmak, bir yerinden dinamitleyip, onu, okuyucu edânın tıkır tıkır rahatlığı içinde uyuşmaya bırakmamak, sarsmak. [...] Eski şiirin imgesiz, derinliksiz, basit konuşma dilinden uzaklaşıp bir şiir diline varma çabası...” (Aktaran Perinçek ve Duruel 2008: 118). Onun Türk şiirindeki yerini belirleyebilmek için bilişsel bir incelemenin yapılması kaçınılmazdır ve böyle bir inceleme onun *Gül* şiirinden hareketle yapılacaktır:

GÜL

Gülün tam ortasında ağlıyorum

Her akşam sokak ortasında öldükçe

Önümü arkamı bilmiyorum

Azaldığını duyup duyup karanlıkta

Beni ayakta tutan gözlerinin

Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum

Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz

Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum

İstasyonda tiren oluyor biraz

Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım

Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum

Her nasılsa sokağa düşmüş

Kolumu kanadımı kırıyorum

Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı

Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene. (*Sevda Sözleri* 12)

Cemal Süreya’nın ilk kez 1954’te Yeditepe dergisinde yayımlanan *Gül* şiiri, şiirsel öznenin/ anlatıcının sevgilisi ile geçirdiği bir gece boyunca yaşadıklarını ve sonrasında ona çaresizce veda edişini şiirleştirir. Cemal Süreya, sıra dışı söyleyişi, güçlü imge dünyası ve soyut kavramlarla somut nesnelere bir zıtlık içinde harmanlayışı ile, belki o güne kadar Türk şiirinde görülmemiş bir şiiri vücuda getirir. Hilmi Yavuz’un (1990) *Gül* şiirini “Türk edebiyatında çok ciddi bir kopma” olarak görmesi ve ondan öncesini yok saymasının, bu metnin yepyeni bir algıyı yansıtması ve daha önce görülmemiş bir imge dünyası kurması ile ilgili olmalıdır. Yavuz’un (1990) ifadesiyle, Türk okuru “*Gül* şiirine gelinceye değin, her akşam sokak ortasında öldükçe gülün ortasında ağlayan birini” daha önce görmemiştir. Mehmet Kaplan’ın da, Süreya’nın “en güzel şiirlerinden birisi” olarak gördüğünü söylediği *Gül* şiirini özel kılan şartlar nelerdir? Biz bu şiiri yeni olarak görmemizi sağlayan şeyin, şairin bilişselliğinden şiirine yansıyan yeni bir dünya ve gerçeklik algısıyla (Lüleci 2015) ve kendisini *deneyimleyici-şair* olarak konumlandırmasıyla yakından ilgili olduğu kanaatindeyiz.

Cemal Süreya'nın Gül'de kendisini *deneyimleyici-şair* olarak konumlandırması, Cenap'ın *izleyici-şair* ve Yahya Kemal'in *yeniden üretici-şairinden* farklı bir bilişselliği yansıtır. *Gül*'de geçerli olan kavramsal metafor SEVGİLİ GÜLDÜR metaforudur. Şiirde, “kadın ile gül arasında kurulan münasebet [...] kesif ve şiire hakim bir sembol haline” gelmektedir (Kaplan 1973: 241). Bu kavramsal metaforu açılmadığımızda, şu açılanmış şiirsel metaforlarla karşılaşmaktayız:

SEVGİLİ (ORTASINDA AĞLANAN) GÜLDÜR

SEVGİLİ (YÜZE SÜRÜLEN) GÜLDÜR

SEVGİLİ (SOKAĞA DÜŞEN) GÜLDÜR

Yukarıdaki açılanmış şiirsel metaforlar, Cemal Süreya'nın söz ettiği “şiire kendi bağımsızlığını kazandıracak bir çıkış noktası”nın bilişsel kodlarını vermektedir. Burada dikkati çeken, şiirde anlatılan sevgilinin, gerçek ve deneyimlenen bir sevgili imajı halinde sunulmasıdır. Sevgilinin gerçek ve deneyimlenen bir sevgili halinde sunulması, Türk şairi için aslında yeni bir tasavvur değildir; soyut ve ideal sevgiliden somut ve reel sevgiliye geçiş, biraz yukarıda izah edildiği gibi, Cemal Süreya'dan belki iki asır önce, 18. yüzyıl şairi Nedim'de karşımıza çıkmaktadır. Şair “Gülün tam ortasında ağlıyorum” derken, şiir cümlesinin öznesini ben olarak belirler. Bu, birey olarak kendi varlığını duyan şairin, bu farkındalığı birincil ağızdan ilan edişi; varlığını sevgilisi aracılığıyla duyumsayışı ve içinde bulunduğu durum nedeniyle ağladığını itiraf edişidir. Buradaki deneyimleyici-şair yeni bir ses; her akşam sokak ortasında öldükçe [uğruna] gülün tam ortasında ağlanan sevgili de yeni bir sevgilidir.

Kendisini aşk deneyiminin, yani gülün tam ortasında konumlandırın şair, yaşadığı deneyimin sorumluluğunu üstlenen bir birey gibi davranır. Şiirin ilk dizesinde geçen “ağlıyorum” itirafı, çağrışım alanları itibarı ile var oluşunun ağırlığı altında ezilen modern insanın itirafı biçiminde okunabilir. Orhan Koçak'ın (1990: 25) deyişiyle, Cemal Süreya “bireyin bütünden ayrılmasıyla dilin bulanmasını aynı deney olarak” yaşamış; “öznelliğini, iç doluluğunu bazen sessiz bir mucize, bazen de bir lanet gibi” üstlenmiştir. Gül şiiri de bu açıdan okunduğunda, Süreya'nın, deneyimlerini bir özne olarak sahiplendiği, dolayısıyla *deneyimleyici-şair* tavrını sürdürdüğü görülmektedir.

Şiirde SEVGİLİ GÜLDÜR metaforu, Nedim'in şiirimizi somut sevgili tasavvuru ile tanıştırmasından yaklaşık iki asır sonra bir kez daha; şairin bilişselliğinde gerçek ve somut/cisim halinde var olan sevgiliye dönüşür (Lüleci 2015). Burada yeniden üretilen, yalnızca ideal sevgili tipinden gerçek sevgili tipine doğru yaşanan evriliş değil, aynı zamanda şairin kendisini var ederken, varlığını sevgilinin varlığına yaklaştırması ve kendi yazgısını onun varlığına bağlamasıdır. Klasik gelenekte, bilindiği gibi, gülün daha güzel bir renkle hayatının devam etmesi, aşğın/ bülbülün ölmesine bağlıdır. Burada ise, şair-özne, sevgilisinin gözlerinin kendisini ayakta tuttuğunu söylemektedir. Böylece klasik şiirdeki gül-bülbül arasındaki yazgı, Cemal Süreya'nın şiirinde tersinden yorumlanmaktadır. Şairin, kendisini ayakta tutan şeyin, sevgilisinin karanlıkta azaldığını duyduğu gözleri olduğunu söylemesi, somut sevgili tasavvurunu güçlendirirken, okurun da bunu izlemesini sağlayan bir görsellik sunmaktadır. İdealden gerçeğe evrilen söyleyiş özelliklerinden bir diğeri, *deneyimleyici-şairin*, şiir boyunca sevgiliye seslenmesidir. “Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz” dizesiyle birlikte, okuyucu, şairin aslında sevgiliye konuştuğunu ve bütün şiirin de aslında sevgiliye hitaben söylendiğini farkedebilir.

Cemal Süreya'nın ortaya koyduğu deneyimleyici-şair tavrı, onun, şiirin öznesi olarak şiirdeki nesnelere dünyasıyla ilişkilerinde de kendini göstermektedir. Burada özne, seslendiği sevgilisini

uzaktan seyretmemekte; onu fiziksel varlığıyla algılamakta ve duyumsamaktadır. “Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum” dizesiyle ortaya çıkan SEVGİLİ (YÜZE SÜRÜLEN) GÜLDÜR açılmış şiirsel metaforu, şairin ideal sevgili imajından sıyrılarak gerçek sevgili imajına evrilişini göstermektedir. Bu, şairin, süje konumundaki *benini* obje konumundaki sevgiliyle birlikte var ettiğini gösteren modernist bir davranıştır. Böylece, Cemal Süreya’nın SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunu, Nedim’in ardından belki ilk kez bu kadar reel bir algı ile tasarladığını görürüz. Ayrıca kendisini gülün tam ortasında gören özne, “Ellerini alıyorum sabaha kadar seviyorum” ve “Gülü alıyorum yüzüme sürüyorum” dizelerinde sevgilisine dokunmakta; “Ellerin beyaz tekrar beyaz tekrar beyaz” dizesiyle onu görmekte; şiirin finalindeki “Ve zamanın ucunda yepyeni bir çingene” dizesiyle de onu duymakta; böylece fiziksel duyuları ile onun varlığını duyduğunu/deneyimlediğini hissettirmektedir.

Modern şiirdeki süje-obje sorunsalı çerçevesinde incelendiğinde *Gül* şiirinin yeni bir kavram algısı ile vücuda geldiğini görürüz. Sevgili, burada yalnızca sevilen bir insan figürü değil, öznenin varlığını sürdürmesinde bir dayanak noktasıdır. “Beni ayakta tutan gözlerinin” dizesi, ayakta durmak için sevgilisinin gözlerine ihtiyaç duyan, onun varlığını kendi varlığının sürmesi için “apriori” bir durum olarak berlileyen öznenin sözleridir. Bu durum şiirin sonraki iki bölümünde de devam edecektir. Özne yalnızca sevgilisinin ellerini sevmekle kalmaz; onların beyaz oluşundan korkar; “Ellerinin bu kadar beyaz olmasından korkuyorum” dizesi ondaki bu korku halinin yansımasıdır. Ayrıca, “Ben bazan istasyonu bulamayan bir adamım” dizesiyle özne öyle bir hale gelir ki, sevgilisi ile içinde bulunduğu durum, muhtemelen ona veda edişi, onun dış dünyayı algılayamamasına (istasyonu bulamamasına) neden olur. Onun sokağa düşmesi ile özne kolunu kanadını kırar, çünkü artık onların kaderleri ortak, etkileşimleri de en üst seviyededir. Bu, modern şiirde karşımıza çıkan ve Wallace’ın sözünü ettiği karşılıklı etkileşimlerin, sevgilinin (gülün) sokağa düşmesi ve öznenin, kolunu kanadını kırarak kadar etkilenmesi biçiminde kendini gösterir. Bu, kendisini ve nesnelere dünyasını yeniden tanımlayan Türk şiirinin bilişselliğinde gerçekleşen ve önemsenmesi gereken kavramsal bir değişimdir.

Sonuç

Bilişsel yazınbilim, yazınsal metni bilişsel boyutlarıyla incelemektedir. Şiirin bilişsel bir yaratma süreci olarak kabul edilmesiyle birlikte, şiir metni de, şairin kavramlar dünyasına yaklaşımını inceleyebileceğimiz bir metne dönüşmektedir. Kavramsal metafor kuramı, kavramları, diğer nesne ve kavramlarla özdeşleme biçimlerini ortaya koymakla birlikte, yazınsal metinde bir kavramın diğer nesne/kavramlarla ilişkisinin boyutlarını açıklamada yetersiz kalmaktadır. Açılmış şiirsel metaforlar ise, şairin kavramlar dünyasını yakından görmemizi sağlamakta, böylece kültürel değişimi şairin bilişselliği üzerinden okumamıza imkan vermektedir. Türk şiirinde SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunun açılmış şiirsel metafor incelemesi yapıldığında, Türk şiirinde sevgili kavramına yüklenen bilişsel alanların genişlediği görülmüştür. Cenap Şehâbeddin *Bitmemiş Bir Gül*’de, kendisini *izleyici-şair* biçiminde konumlandırırken, klasik şiirimizde daima kırmızı ile özdeşleştirilen gülü “pembe bir gül” biçiminde tasarlayarak, geleneği yenileyerek devam ettirir. Yahya Kemal, *Rindlerin Ölümlü*’nde, gül-bülbül edebiyatını modern bir söyleyişle yeniden söylerken, klasik şiirdeki kavramlara yeni anlamlar yükleyen bir *yeniden-üretici* şair olarak belirir. Cemal Süreya ise, yaşantısını öznel bir dikkatle şiirine yansıtan *deneyimleyici-şair* olarak kendisini konumlandırırken, gül ile bülbül arasındaki yazgıyı tersinden yorumlar. Bilişsel bir dikkatle okunduğunda, ele aldığımız her bir şairin gelenekten aldıkları malzemeyi yeniden ürettikleri, gerek Cenap Şehâbeddin’in gerek Yahya Kemal’in

gerekse Cemal Süreya'nın SEVGİLİ GÜLDÜR metaforunu kendi şairane dünyalarında yeniden yorumladıkları gözlemlenmiştir. Bilişsel yazınbilim, şairin algı dünyasına nüfuz ederek şiire yerleştirilen bilişsel kodların çözümlenmesinde bir şifre çözücü işlevi görebilecektir. Böylece, edebiyatın ve şiirin bilişsel yazınbilimin kurallarıyla incelenmesi ile şairlerin kavramlar dünyasında kendilerini nasıl konumlandığına ortaya konabileceği anlaşılmaktadır. Kavramsal metafor kuramı ve özellikle bizim bu çalışmada ele aldığımız açıklanmış şiirsel metaforlar da şairlerin kavramlar dünyasının ortaya konmasına önemli katkılar sağlayabilecektir.

Kaynakça

- Akay, H. (2004). "Piyano Eşliğinde Romantik, Estetik ve Erotik Bir Gösteri". *Hürriyet Gösteri* (262), 78-89.
- Akay, H. (1997). "Cenap Şahabettin'in Güzellik Felsefesi". *Türkiyat Mecmuası*, Cilt XX, İstanbul: Edebiyat Fakültesi Basımevi, Ayrı Basım.
- Akay, H. (1998). *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2003) *Gül ve Medeniyet, Gül Şiirleri Antolojisi*, Haz. Mustafa Miyasoğlu, İstanbul: Tuzla Belediyesi Kültür Yayınları, 22-30.
- Ayvazoğlu, B. (2006). *Güller Kitabı: Türk Çiçek Kültürü Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Ayhan, Bâki T. (2013) "Rind ve Bohem: Aynı Karede Üst Üste Çekilmiş İki Fotoğraf". *Rind: Edebiyat Kitabı* Yay. Yön.: Tuğrul Tanyol, İstanbul: Mühür Kitaplığı, 23-25.
- Ayhan, E. (1993). *Şiirin Bir Altın Çağı*. İstanbul: YKY.
- Beyatlı, Y. K. (1961). *Kendi Gök Kubbemiz*. Yahya Kemal Enstitüsü Yay.
- Beyatlı, Y. K. (1971). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti.
- Bilgegil, K. (1956). *Cehennem Meyvası*. İstanbul: Yaprak Basımevi.
- Cemal Süreya (1989). *Üvercinka*. İstanbul: Cem Yay.
- Cemal Süreya (1996). *Günler*. İstanbul: YKY.
- Cemal Süreya (1997). *Güvercin Curnatası*. Haz. Nursel Duruel, İstanbul: YKY.
- Çetin, M. (2013). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Gül İmgesi*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Cevat Rüştü (2001). *Türk Çiçek ve Ziraat Kültürü Üzerine: Cevat Rüştü'den Bir Güldeste*, Haz. Nazım Hikmet Polat. İstanbul: Kitabevi.
- Doğan, M. (1969). "İkinci Yeni Antolojisi". *Papirüs*, Sayı 41.
- Enginün, İ. (1989). *Cenap Şahabettin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yay.
- Erdem, M. (2003). *Türkmen Türkçesinde Metaforlar*. Ankara: KÖKSAV Tengrim Türklük Bilgisi Araştırmaları Dizisi: 6.
- Gibbs, R. (1994). *The Poetics of Mind: Figurative Thought Language and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goatly, A. (1997). *The Language of Metaphors*. London: Routledge.
- Hızlan D. (2013) *Rind ve Yahya Kemal Beyatlı*", *Rind: Edebiyat Kitabı*. İnceleme-Araştırma, 12, Yay. Yön.: Tuğrul Tanyol, İstanbul: Mühür Kitaplığı, 6-10.
- İlhan, A. (1998). *Attıla İlhan İle Şiir ve Roman Üzerine, Yağmur*, Ekim-Kasım Sayı: 1.
- Kaplan, M. (1954). *Şiir Tahlilleri*, Âkif Paşa'dan Yahya Kemal'e Kadar. İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi, İÜ Edebiyat Fakültesi Yay.
- Kaplan, M. (1959). "Yahya Kemal ve Rindlik". *Türk Yurdu*, Cilt 5, Sayı 275, 47-48.
- Kaplan, M. (1973). *Cumhuriyet Devri Türk Şiiri*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Kaplan, M. (1984). *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri*. Haz. Mehmet Kaplan [ve diğer.], İstanbul: İÜ Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Koçak, O. (1990). "Melih Cevdet: İkinci Yeniden Sonra". *Defter*, 14, 20-36.
- Koçak, O. (1992). "Modernizm Tartışması İçin Bir Çerçeve Kurma Denemesi". *Sombahar* 11, Mayıs-Haziran, 26-28.
- Köprülü, F. (1931). *Divan Edebiyatı Antolojisi*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.
- Kövecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*, Exercises written with Réka Benczes... [et al.], Oxford: Oxford University Press, 2nd ed.
- Lakoff, G., Johnson, M. (1980) *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press.

- Lakoff, G., Turner, M. (1989) *More Than Cool Reason*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lüleci, M. (2010). “Bilişsel Dilbilim, Şiirin Bilişsel Söylemi ve Sisler Bulvarı’nda Bilişsel Etkinleştirme”. *Turkish Studies*, Volume 5/4 Fall 2010, 479-501.
- Lüleci, M. (2015). “What is New About Modern Turkish Poetry? A Cognitive Reading of Cemal Süreya”, *Modern Türklük Araştırmaları Dergisi*. Cilt 12. Sayı 2, 104-124.
- Mazıoğlu, H. (1957). *Nedim’in Divan Şiirine Getirdiği Yenilik*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Miyasoğlu, M. (2003). *Gül Şiirleri Antolojisi*. İstanbul: Tuzla Belediyesi Kültür Yayınları.
- Okay, O. (2009). *Poetika Dersleri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Onaran, M. Ş. (1977). “Gül Kokusu”. *Türk Dili*, Cilt 35 , Sayı 308, 514-515.
- Özgül, K. M. (2006). *Divan Yolundan Pera’ya Selâmetle*, Modern Türk Şiirine Doğru. Ankara: Hece Yayınları.
- Perinçek F., Duruel N. (2008). *Cemal Süreya: Şairin Hayatı Şiire Dahil*. İstanbul: Can Yayınları.
- Sevük, İ. H. (1940). *Yeni Edebi Yeniliğimiz I*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stevens, W. (1957). *Opus Posthumous: Poems, Plays, Prose*. New York: Knopf.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics. An Introduction*. London: Routledge.
- Tanpınar, A. H. (1940). *Yahya Kemal Hakkında*. Ankara: CHP.
- Tanpınar, A. H. (1949). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İ.Ü. Edebiyat Fakültesi.
- Tanpınar, A. H. (1995). *Yahya Kemal*. İstanbul: Dergâh.
- Tarancı, C. S. (1956). *Otuz Beş Yaş*. İstanbul: Varlık.
- Tunç, G. (2012). “Yahya Kemal’in Rindlerini Ölümü Şiirinin Biçimcilik Kuramı Açısından Analizi”. *Turkish Studies*, Volume 7/1 (Winter), 2017-2024.
- Türkçe Sözlük (1988). Haz. Hasan Eren [Ve diğ.]. Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tsur, R. (2008). *Toward a Theory of Cognitive Poetics*. 2nd, expanded and updated ed., Brighton. Portland: Sussex Academic Press.
- Uşşakizade/Uşaklıgı, H. Z. (1934). “Cenap Şehâbeddin”. *Yolların Sesi* (Cenap Nüshası), Sayı 15, Yıl 2, İstanbul Sebat Matbaası.
- Ünver, A. S. (1948). “Türklerde Çiçek Zevki”, *Salon Dergisi* 12, 177.
- Üzgör, T. (1997). “Fuzuli’yi Anlamak”, *Türkiyat Araştırmaları Dergisi* 3, 87-101.
- Werth, P. (1994). “Extended metaphor – A Text-World Account”. *Language and Literature*, 19, 3 (2), 79-103.
- William J. M. (2012) “Cognitive Poetics and Common Ground in a Multicultural Context: The Poetry of Zehra Çırak”. *The German Quarterly*, 85(2), 173-192.
- Yavuz, H. (1990, Ocak 14). *Sokak*.
- Yavuz, H. (2008) “İki Modern Şair: Yahya Kemal ve T. S. Eliot”, *Hayal Şiir: Yahya Kemal Beyatlı Üzerine Makaleler*. Yay. Haz. Alphan Akgül, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1-7.