

MEHMET ÂKİF'İN ŞİİR DİLİ: SAFAHAT'TA METAFOR VE METONİM KULLANIMLARI

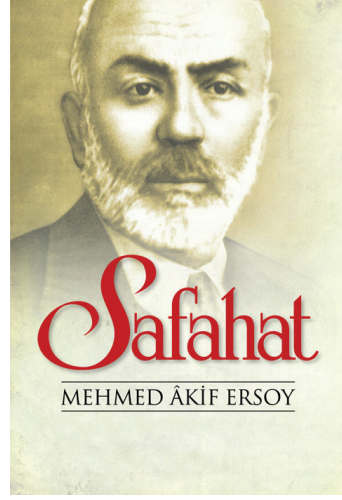
Okan KOÇ*

Modern Türk şiirine yön veren şairlerin öncülerinden olan Mehmet Akif, toplam yedi kitabı ihtiva eden *Safahat*'ıyla hem devrinde hem de sonraki yıllarda Türk şiiri içerisinde ayrıcalıklı bir yer edinmiştir.

Mehmet Âkif, sanatının yanında hayatıyla ve karakteriyle de adından sıkça söz ettirmektedir. Bu sebeple, güçlü bir karakteri olduğunu bildiğimiz Âkif'in hayatına ve şahsiyetine dair anlatılanların yer yer şairliğinin önüne geçtiği de bir gerçektir. Şairin hayat hikâyesiyle eserinin iç içeliği, şiirlerinin düşünce eksenli bir şiiri oluşu gibi sebeplerle Âkif'in sanatıyla ilgili yazıların daha çok muhteva ağırlıklı yazılar olduğu da görülüyor. Bunun yanında *Safahat*'ta şiirselliği sağlayan unsurlar (imge, metafor, metonim vb.) üzerinde ise yeterince durulmamıştır. Akif'in şiir dili döneminin egemen dil anlayışından izler taşımakla birlikte onlardan farklılaşan birtakım hususiyetleri de ihtiva etmektedir. Şiirlerinde tahkiyeden tasvire oradan diyaloga kadar farklı yöntem ve tekniklere sıkça müracaat eden Akif'in dil kullanımında döneminin hâkim dil anlayışıyla benzeşen ve onlardan ayrılan bazı özellikler dikkat çeker. Şairin duyarlılığının yansımalarına imkân tanıyan bu dil tercihinin tekdüze bir dilden ziyade günlük hayatın söz varlığının zenginliğini de beraberinde getiren bir dil olduğu görülmektedir. Bu tercih şiire doğal ve rahat söyleyişi de getirmiştir. Mehmet Âkif, sağlam bir dilin hâkim olduğu şiirlerinde günlük hayatın içerisinde yer alan söz varlığına müracaat ederken aynı zamanda değişik sosyal çevrelerin dil kullanımlarını da şiirine taşır. Akif'in dil tercihi, biraz da şairin hakikat karşısındaki tavrının bir parçası olarak şekillenir. Akif, gerçekliğin estetik arayışlar arasında kaybolmasına müsaade etmeyecek, olayları olduğu gibi görmeyi ve göstermeyi öncelikli gaye edinecektir. Birinci kitap *Safahat*'tan başlayarak yedinci ve son kitap olan *Gölgeler* de dâhil olmak üzere şiire hâkim olan bu hususiyetler, şairin üslubunun birer parçasıdır. *Safahat*'ı hem döneminde hem de sonraki dönemler içerisinde kalıcı kılan da bu zengin ifade gücüdür.

* Doç. Dr., Sakarya Üni.

Şiir dilini standart dilden ayıran birçok özellik söz konusudur. Başta imge, mecaz ve ironi kullanımı gibi özellikler günlük dilden farklı olarak şiir dilinde kullanıma girer. Leech, şiir diliyle günlük dil arasındaki ilişkiyi üç açıdan ele almaktadır: Bunlardan birincisi şiir dilinin değişik biçimlerde günlük dilin kurallarından sapmasıdır. İkincisi ise şairin değişik zaman ve çevrelerin dilinden yararlanabilmesidir. Son olarak ironi ve deyim aktarması gibi günlük yaşamda yerleşik olmayan özelliklerin şiir dilinde kendisine yer bulmasını işaret etmektedir.¹ *Safahat*'ta anlatım imkânının çeşitli vasıtalarla şekillendiğini görmekteyiz. Leech'in şiir dilini günlük dilden ayıran önemli özelliklerden biri olarak kabul ettiği ironi bu ifade vasıtaları içerisinde



dikkat çekici olanlardan biridir. Toplumsal meselelere oldukça duyarlı bir şair olan Mehmet Âkif, tenkitlerini ironi vasıtasıyla daha da etkili kılmıştır. Naif ama alabilirdiğine yıpratıcı bir eleştiri türü olarak görülebilecek ironi, şairin olaylar karşısındaki tutumunu göstermesi bakımından önem arz eder. *Safahat*'ta ironi, üslubun belirleyici özelliklerinden biridir. Öyle ki Âkif, Türk şiirinde kendisinden sonraki kuşaklar tarafından gittikçe görünür hâle gelecek olan ironinin şiirdeki yetkin örneklerini veren bir şair olarak da isminden söz ettirmektedir.² Ironinin çarpıcı örneklerinin görüldüğü *Süleymâniye Kürsüsünde* farklı toplum kesimlerini “*Fukarânız kılıyor, aklına geldikçe, namaz; / Ağniyânızda da hiç yoksa, zekât olsa biraz./ Şöyle dursun bu temenniye kulak vermeleri./ Sadr-Âzâm paşanız fitre alır, sunsa biri!*” (s. 137) diyerek eleştiren şairin yaşanan çelişkiyi ironik bir şekilde dile getirdiği görülmektedir. Mehmet Âkif'in şiirlerinde ironi tekniği yanında şiirselliği sağlayan metafor ve metonim gibi mecazlı söyleyişler de dikkat çeker. Bu yazının esas konusu olan metafor ile ironinin birbirlerine olan benzerliklerinden ve farklılıklarından kısaca söz etmek bu bağlamda yerinde olacaktır. Metaforun da öznenin bir ifade biçimi, imgelemin işleyişinin bir parçası olduğu göz önüne alındığında hem ironinin hem metaforun yüzey anlamıyla farklılıklar taşıyan içsel anlamlar içerdiği, okurun yüzey ve derin anlamlar arasındaki farkı algıladığı zaman metni çözdüğü bir gerçektir. Bununla birlikte ironinin söylenen sözün tersini kastediyor oluşu yanında metafor için böylesi bir durum söz konusu değildir. Ironideki söylenmeyene, söylenenin tam tersine olan yönelimin yerini metaforda bütünsel anlama ulaşma çabası almaktadır.³

1 Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yay. Ankara 2005, s. 48-49.

2 *Safahat*'ta ironi kullanımı bu yazının esas konusu olmadığı için üzerinde bu kadar durmakla iktifa ediyoruz.

3 Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, İthaki Yay., İstanbul 2008 s. 318-319.

***Safahat*'ta Metafor Dili**

Sözcüklerin anlamsal olarak değişime uğratılarak bilinen anlamların dışında yeni anlamlar kazanmasının başlıca yollarından biri mecaz kullanımudur. Bilindiği gibi mecazlı söyleyişte sözcüğün alışılmış anlamına bir müdahale söz konusudur. Mecaz yoluyla söz etkili ve canlı kılınır. Şair, mecazlı kullanımlardan olan metafor ve metonimi kullanarak dilin ifade imkânlarını genişlettiği gibi anlama da derinlik kazandırır.

İmgenin bir anlamda şairin hayal gücüne, zihnî tasarımına işaret ettiği ve metaforun da imgenin dil yoluyla ortaya çıkmasına imkân tanıdığı kabul edilebilir. Türkçede istiare, eğretilme gibi sözcüklerle karşılanan “*Metafor sözcüğü Eski Yunanca'daki meta (üzeri-ne) ve phrein(taşımak) sözcüklerinden gelir ve bir 'şey'in bazı yönlerinin başka 'şey'e taşındığı ya da transfer edildiği özgül zihinsel/ dilbilimsel süreçleri ifade eder. Bu süreçlerin sonucunda 'ikinci şey'den sanki 'ilk şey'miş gibi bahsedilmesi söz konusu olmaktadır. Metafor İngilizce'de 'figurative language' Türkçe'de ise 'mecaz' ya da 'eğretilme dili' olarak adlandırılan ve standart dilden söylediği şeyi kastetmemesiyle ayrılan özelleşmiş dilin temel bir formu olarak kabul edilir.*”⁴

Bir sözcüğü gerçek anlamının dışında benzetme amacı olmaksızın kullanmak olan metonim ise Türkçede kimi zaman edebî sanatlardan olan mecazımürsel/düz değişmece sözcükleriyle karşılanmıştır. “*Metonimi ise yine Eski Yunanca meta (değiştirme) ve onoma (isim) sözcüklerinden üretilmiş olup, bir şeyin adının, o şeyle ilgili bir başka şeyin yerini almak için aktarılması halini gösterir. Metonimi 'bitişkenlik ilkesi (contiguity) adını verebileceğimiz bir ilkeye göre çalışır. Buna göre mekân ya da zaman açısından birbirine yakın olan şeyler birbirinin yerine kullanılabilir.*”⁵ Metafor ve metonimi birbirine yakın gibi görülse de farklı süreçleri ifade etmektedir. İlkece bir şeyi diğerine göre tasavvur etme ve başlıca fonksiyonu anlama olan metafora karşılık metonimi bir referans fonksiyonuna sahiptir ve bir şeyi diğerinin yerine geçecek şekilde kullanma imkânı verir. Metonimi, referans aracı olma işlevinin yanında anlamı sağlama fonksiyonu da görmektedir.⁶

Metaforik kavramların sistematik olduğunu ve bu sebeple dilin de sistematik olduğunu söyleyen Lakoff ve Johnson'a göre insan zihninin işleyişi de metaforiktir. Ve dolayısıyla insanın düşünme süreci de büyük ölçüde metaforiktir.⁷ Örneğin *Safahat*'taki “*Zavallı milletin idraki târumâr olalı:/Muhît-i ilme giren yok, diyâr-ı*

4 Oğuz Cebeci, *Metafor*, İthaki Yay., İstanbul 2013, s. 9-10.

5 *age.*, s.12.

6 George Lakoff-Mark Johnson, *Metaforlar*, Paradigma Yay., İstanbul 2005, s. 61. Roman Jakobson dilin ikili bir özelliği olduğunu, “seçme”, ve “birleştirme” işlevleri üzerinden hareket ettiğini ifade eder. Seçme işlevinin benzerlikleri yani yerine geçebilirliği işaret ettiğini, metaforun da benzerlik ilişkisi üzerinden kurulan yerine geçebilirlik ilişkisi olduğunu ifade etmektedir. (Oğuz Cebeci, *Metaforlar*, s. 85)

7 George Lakoff-Mark Johnson, *Metaforlar*, s. 28.

fen kapalı;” (s. 223) veya “*Bizim muhiti, bizim halkı seyredince nazar; Görür ki: Beyni bozulmuş yığın yığın kafa var.*”⁸ (s. 233) dizelerindeki “idraki târumâr olalı”, “Beyni bozulmuş yığın yığın kafa” ifadeleri “zihin bir makinedir.” Düşüncesinden ortaya çıkmaktadır. Lakoff ve Johnson bu türden metaforları ontolojik metaforlar olarak adlandırmaktadır.⁹

Roman Jakobson’a göre, romantizm ve sembolizmde metaforik yöntem ağır basarken realizmde metonim eğilimi daha ağır basmaktadır. Mehmet Akif’in *Safahat*’ta çoğunlukla realist bir tavrı benimsediği göz önüne alındığında metafor- dan ziyade metonim kullanımının yaygın olması beklenebilir. Hem metafor hem de metonim kullanımları da kendi içerisinde sınıflandırılmaktadır. *Safahat*’taki şiirlere bakıldığında metafor kullanımları içerisinde anlamı genişleten, ayrıntılandıran metaforların imgesel diye nitelendirilebilecek görsel zenginlik sunan metaforlara oranla daha çok kullanılmış olduğunu görmekteyiz. Ayrıca ölü metafor olarak nitelendirilebilecek, alışılmış, anlamı sabitlenmiş bir anlamda metafor özelliğini kaybetmiş kullanımlar da söz konusudur.

Mehmet Akif, *Safahat*’ta dış dünyadaki hayat deneyimi olan, zaman ve mekân unsurları bakımından ortaya çıkan gerçeklikle “hakikat” sözcüğüyle ifade edilebilecek gerçekliğe de vurgu yapmaktadır. Şairin, her iki gerçekliği ifade etme imkânı olarak metafora yöneldiği görülüyor.

Yolculuk, bu bağlamda düşünmemiz gereken metaforlardandır. Yolculuk, sözcüğü zengin çağrışımları olan bir kavramdır. Şairin *Safahat*’ta yol/yolculuk metaforunu varoluşsal bir gerçeklikle birlikte ele aldığını görmekteyiz. İnsanlık durumu olarak yolculuk, yola koyulmak, bir hedefe yönelmek anlamıyla birlikte bir çaresizliğin de dışı vurumudur. Doğumdan ölüme gidişin ifadesi olan yolculuk, yolcunun bu dünyadaki varlığının sonlanışına dair de bir anlam ifade etmektedir. “*Edecek yok, çocuk artık yola girmiş, gidiyor!*” (s. 9) ya da “*Dayanıp çıktı o bîçâre sefâlet yoluna*” (11), *Ey yolcu, uyan! Yoksa çıkarsın ki sabâha: /Bir kupkuru çöl var, ne ışık var ne de vâha!*” (s. 394) dizelerinde kişisel bir durumu ifade etmek için kullanılarak bir yanıyla da kişisellikten çıkarak insani bir olguya, beklenen bir akıbeta temas etmektedir. Hayat, doğumdan ölüme yönelen bir yolculuktur, kabulü bireyin ve toplumun bir gerçekliği olarak ifade edilir. Şair yol metaforunu çevremizdeki yaşananların anlaşılması bağlamında hayatın bir yolculuk olduğu düşüncesinden hareketle ifade etmektedir. *Safahat*’ta yolculuk, bireysel olandan çıkarılıp bir insanlık durumunu dile getirme aracı olarak düşünülüyor. Öyle ki şair bütün bir insanlığı hedefe doğru yönelmiş koşucular olarak görmekte bu durumda nehir, sel, ırmak sözcükleri bu insanlık durumunun ifadesinde yolculuk metaforuna eşlik etmektedirler.

8 *Safahat*’a yapılacak olan atıflar eserin, Mehmet Akif Ersoy, *Safahat* (Haz. Orhan Okay-Mustafa İsen), DİB Yayınları, Ankara 1992, baskısındadır.

9 *age.*, s. 52.

“Coşkun, koca bir sel gibi, dâim beşerîyyet,
Müstakbele koşmakta verip seyrine şiddet,
Dağlar, uçurumlar ona yol vermemek ister...
Lâkin o, ne yüksek, ne de alçak demez örter!
Âkvâm o büyük nehre katılmış birer ırmak...
Elbet katılır ... Hangisi ister geri kalmak” (s. 177)

“Ninni değil dinlediğin velvele...
Kükreyerek akmada müstakbele
Bir ebedî sel ki akmadadır adı;
Haydi katıl sen de o coşkun sele.” (s. 249)
“Dünyâ koşuyor ' söz mü? Berâber koşacaktın.
Heyhât, bütün azmi sen arkanda bıraktın! (s. 394)

Yolculuk metaforuyla birlikte aynı anlam dairesinin bir parçası olarak hayatın bir mücadele yeri olduğu kabulü söz konusudur. Hayat bir mücadeledir, metaforu, *Safahat*'ta birey ve toplum için uyarıcı bir işlevle kullanılır. Mehmet Âkif, bir rekabetten çok hayatı anlamlı kılan bir değer olarak yaklaştığı ve bu değerın kaybedilmesi hâlinde ise “*Leş misin, davranmıyorsun? Bâri Allah'tan utan!*” (s. 21) dizesinde ifade ettiği durum gerçekleşir. Hayat mücadelesi yalnızca bir yaşam kavgası değil insani erdemın vazgeçilmez bir parçasıdır. Bunun karşılığı ise miskinliktir ki bu ise kokuşma, bozulma, değersizleşme gibi bir yaşantıyı beraberinde getirir. Toplumlar bu değeri yitirdiklerinde benzer bir insanlık hâli yaşarlar.

“Doksan senelik ömre, ilâhî, bu mu gayet?
Bilmem ki ne âlem bu cedelgâh-ı maişet!” (s. 24)
“Fakat cidâl-i hayâtın bütün bu gulgulesi;
Kalanların acı, ölmüşlerin acıklı sesi;”(s. 210)
“Değil mi ceng-i hayâtın zebunu âdem de?
Mücâhedeyle yaşar çâresiz bu âlemde.
Evet mücâhede mahsulüdür hayât-ı beşer,” (s. 211)

Edebiyat metinlerinde metafor kullanımı söz konusu edildiğinde farklı metaforlar arasında özellikle zaman, ölüm, yolculuk metaforlarının kullanım sıklığı açısından yoğun kullanıldığı görülür. Hayatı bir yolculuk olarak tasarlayan şairin, ölümü bir durak olarak tasarlayıp tasarlamadığı, şayet böyle bir tasarım söz konusu ise dünyevi hayatla ölümü nasıl ilişkilendirdiği ve ölümü hangi imgeler üzerinden ele aldığı gibi sorular sorulacaktır. *Safahat*'ta ölüm üzerine çok sayıda metafora

rastlamaktayız. Bir dünya görüşünün de kendini gösterdiği bu metaforlarda ölüm hayatı da değerli kılan, güzelleştiren bir unsurdur. Aynı zamanda ölümün, nihai bir hedef olarak görülüp görülmediği de şairin dünya görüşünün bir yansıması şeklinde düşünülür. Ölümün insana katabileceği bir şeyin olup olmadığı ve ölüm sonrasına ilişkin kabullerin de bu metaforu şekillendirdiği görülmektedir. Âkif ölümle ilgili yaklaşımında genel kabulü pekiştiren metaforlar kullanır. *Safahat*'ta ölüm olgusu yalnız maddi bir gerçekliğe işaret etmez. Hayat içerisindeki insani tutum da ölümle ilişkilendirilir. Ölen kişinin ölmeden önceki hayatı, hangi gaye(ler) için öldüğü gibi konular şairin bakış açısını belirler.

Âkif, dört yaşında iken vefat eden kız kardeşi için yazmış olduğu “Selma” şiirinde ölümü, bir kuş gibi uçan meleğin hareketsiz duruşu olarak metaforlaştırır.

*“Ne manzaraydı ki bir kuş kadar uçan o melek
Dururdu bî-hareket, kol kanad kımıldamıyor!
Gözünde nûr-ı nazar titriyor, hemen sönecek...
Dudakta nâtika donmuş; kulak söz anlamıyor!
Türâb rengine girmiş cebîn-i simini;
Ölüm merâreti duydum, öpünce leblerini! (s. 44)*

Ölümü, yolculuğun bir süreği olarak gören şair bu olgunun kaçınılmazlığı kadar ölümü son duraktan önceki ara bir durak, bir geçiş noktası olarak görmekte böylece ölüm son durağa gidiş yolculuğu olarak metaforlaştırılmaktadır:

*“Senin en son serîrindir şu bî-pervâ taş,
Ki nermin hâbgâhından çıkar, birgün vurursun baş!
Elinden yok halas imkânı, mâdâme'l-hayat uğraş...
O, mutlak, sedd-i rahındır, aşılmaz...Muktedirsen aş! (s.114)
“Şu fânî zindegâmiyle hayât-ı câvidânînin,
Telâkiğâhıdır makber denen son menzil-i ârâm.
Hayat ölmekle bitmiş olsa bir şey anlaşılmazdı;
Evet bir ömr-i sâni var: değil hilkat abes mâdâm” (s. 108)*

Hayat bir çiledir, metaforundan hareketle ölüm, dünyaya dair bütün ağırlıkları, elemeleri geride bırakmanın yolu olarak ifade edilir, ruhun acılarını sonlandırdığı düşünülen ölüm, ölen açısından da bir kurtuluşa işaret eder:

*“Hücûm-ı mihnet-i peyderpeyile dünyanın
Hayâtı bir yığın âlâm olan zavallı kadın,
Hasırdan örtüsü duşunda hufreden indi...
Enîn-i ruhu da artık müebbeden dindi.” (s. 23)*

Akif, bazı toplumsal meseleleri de ölüm metaforuyla açıklar. “*Ah, Karşımda vatan nâmına bir kabristan*” (s.167) dizesinde şair, vatanın içinde bulunduğu durumu kabristan sözcüğünden hareketle ifade ederek metaforlaştırır. Kabristan, ölümü çağrıştırdığı gibi sessizliği ve de acizyeti çağrıştırır. Mahalle kahvesinin Doğu’yu öldüren bir unsur olarak ifade edildiği dizede ise ölüm burada etken bir unsur olmaktan ziyade bir sonuçtur. Şair topluma zararlı gördüğü kahvehane, meyhane gibi mekânları toplumu öldüren bir unsur olarak ele alır:

“*Mahalle kahvesi Şark’ın harîm-i kâtilidir;*” (s. 93)

“*Dikildi karşıma bir han kılıklı meyhâne:*

Basık tavanlı, karanlık, sefil bir dükkân;

İçinde bir masa, yahut civâr tabutluktan

Atılma çok ölü görmüş acıklı bir tenişir!” (s. 28)

Safahat'ta ölüm söz konusu olduğunda ilk akla gelecek dizeler bir gaye uğruna ölümü yücelten metaforlardır. “*Bir hilal uğruna, yâ Rab, ne güneşler batıyor!*” (s. 359) dizesinde şehitlik makamına yükselen kişinin ölümünü güneşin batışıyla metaforlaştıran şair böylece ölümün kendisini daha anlamlı kılmaktadır. Güneşin batışı bir taraftan, hayatın sonlanması anlamı taşır. Böylelikle yüce bir değer uğruna ölen kişinin, güneşe benzetilmesi gibi bir yüceltme imgesi oluşturulur.

Safahat'ta kullanılan metaforlar içerisinde çeşitli hayvan imgesi üzerinden oluşturulan metaforların sayıca çokluğu bizi bu konudaki metaforlara yöneltmektedir. Bu imgelerden bir kısmı alışılmış imgeler olmakla birlikte bir kısmı ise daha çok şaire özgüdür. Batı’ya, okumak maksadıyla gönderilen, yurda döndükten sonra ise yurduna karşı vefasız olan aydınlar nankör karga imgesi üzerinden metaforlaştırılmaktadır:

“*Al okut, ‘Avrupa tahsili ...’desinler, gönder,*

Sonra bir bak ki, meğer karga imiş beslediğin!” (s.139)

Yine karga, olumsuz bir çağrışımla vatana tüneyen ve ondan beslenen kötü niyetli insanlar topluluğunu anlatmak için de kullanılır:

“*Kahraman milleti gördün ya: biraz silkindi,*

Leş yiyen kargaların sesleri birden dindi!” (s.146)

Karga ile birlikte olumsuz çağrışım yapan baykuş ve köpek (it) sözcükleri şairin hoşlanılmayan durumu anlatmak için başvurduğu imgeler arasında yer alır. Baykuş sessizlik içinde avlanan, görme ve işitme yetenekleri gelişmiş bir kuş olarak bilinir. Ayrıca baykuşlar uğursuzluk ve ölüm kaynağı olarak da algılanmaktadır. Baykuş sözcüğüyle oluşturulan metaforik ifadelerin Batı’lı kaynaklardan doğduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Batı tiyatrosunda özellikle Shakeaspeare’den hatırladığımız baykuş, Âkif’te ayrıca vatanın sahipsizliğini metaforlaştırmak için kullanılır.

“Ufuklarında sönük bir ziyâ, cılız bir ümîd
Belirmesiyle, bakarsın deminki baykuşlar
Meşîmesinde fezanın o nuru boğmuşlar!” (s. 282)

“Yurdun ezeli yasçısı baykuş gibi herkes,” (s. 392)

“Evler tünek olmuş, ötüyor bir sürü baykuş
Sesler de: ‘vatan tehlikedeymiş ...Battıormuş !’
Lâkin, hani, milyonları örten şu yığından,” (s. 174)

Çok kullanıldığı için artık yıpranmış, metafor olmaktan uzaklaşmış çeşitli hayvanlar üzerinden oluşturulmuş metaforlar da yukarıdaki bağlam üzerinden değerlendirilmelidir. “Bana hiç tasmalık etmiş değil altın lâle” (s. 334)

“İt yetiştirmek için toprağı gayet münbit
Bularak, fuhş ekiyor salma gezen bir sürü it!” (s. 148)

“Böyle açlıktan boğazlar mıydı kardeş kardeşi?
Böyle âdet miydi bî - perva, yemek insan leşi?” (s. 253)

Yukarıdaki kullanımlara dâhil edilebilecek anlamı sabitlenmiş olan çok sayıda imgeyi kullandığını görmekteyiz. Bunları birer metaforik ifade olmaktan çok kalıplaşmış söz kullanımı olarak da görmek mümkündür.

“Yola gelmez şehirin soysuzu, yoktur kolayı.
Yanılıp hoşbeş eden oldu mu, tınmaz da ayı,
Bir bakar insana yan yan ki, yuz olmuş manda,
Canı yandıkça, döner öyle bakar nalbanda.
Bir selam ver be herif! Ağzın aşınmaz ya... Hayır,
Ne bilir vermeyi hayvan, ne de sen versen alır.” (s. 331)

“Sırtlanları geçmişti beşer yırtıcılıkta;
Dişsiz mi bir insan, onu kardeşleri yerdî!” (s. 422)

Genellikle olumsuz bir durumu anlatmak için çeşitli hayvan imgelerini tercih eden şair olumlu bir durumu anlatmak için ise çok az hayvan imgesi kullanmaktadır. Bu durumun, ülkenin içinden geçmiş olduğu şartlarla ilişkili olduğunu düşünmek yanlış olmayacaktır.

“Bomba şimşekleri beyninden inip her siperin;
Sönüyor göğsünün üstünde o arslan neferin” (s. 358)

Mehmet Âkif “Bülbül” (s. 397-398) şiirinde klasik edebiyatın mazmunlarından olan bülbülü şiirine taşır. Bilindiği gibi gül-bülbül ilişkisi eski edebiyatın âşık- ma-

şuk ilişkisi olarak işlenen mazmunlarındandır. “Bülbül” şiirinde Âkif, bu mazmunu yine aşk ilişkisi olarak görülebilecek yeni bir bağlamda ele alır. Burada yurduna âşık şair, onun başkaları tarafından işgal edilmesiyle bir anlamda sevdiğini kaybetmiştir ve bu sebepten matem içerisindedir. Böylelikle alışılmış bir mazmun, yurdu işgal edilen şairin matemini metaforlaştırmak için kullanılmıştır.

Safahat şairi, memleketin ve milletin içinde bulunduğu durum karşısında derin bir üzüntü duymaktadır. Vatanın içinde bulunduğu manzara karşısında zaman zaman dehşete kapılan şair bu durumu kimi zaman mahşer, taun gibi ürperti uyandıran sözcüklerle metaforlaştırmaktadır:

“Şark'ın ki mefâhir dolu, mâzî-i kemâli,
Yâ Rab, ne onulmaz yaradır, şimdiki hâli!
Şirazesi kopmuş gibi, manzume-i iman
Yaprakları yırtık, sürünür yerde perişan” (s. 409)
“Şu karşımızdaki mahşer kudursa, çıldırsa” (s. 285)
“Kimi Hindû, kimi yamyam, kimi bilmem ne belâ...
Hani, tâûna da züldür bu rezil istîlâ” (s. 358)

Safahat'ta kimi metaforların görsel imgeler bakımından daha zengin olduğu görülecektir. Bu dizelerde şair, “imgesel metafor” olarak nitelendirilen metaforlar kullanır. Bu metaforlar çağrışım açısından oldukça zengindir:

“Hasta” şiirinde (s. 8-11) hasta çocuğu tanıtan “Bir uzun boylu çocuk...Lâkin o bir levha idi! / öyle bir levha-i rikkat ki unutmam ebedî” (s. 8) “Aldı bir heykel-i üryan-ı sefâlet meydan! / bu kemik külçesinin dinlenecek bir ciheti” (s. 9) dizelerinde hasta çocuk, merhamet tablosu, çıplak sefalet heykeli gibi görselliği güçlü metaforlarla tanımlanır. “Necid Çöllerinden Medîne'ye” (s. 287-293) şiirinde ise çöl hayatı resmedilirken birçok metafor ve metonim kullanan Âkif çöldeki yolculuğu, develerin ve insanların yol alışını metaforlar yoluyla tablolaştır:

“Gecedен girdiği dehşetli mugaylân-zârı,
Gündüzün geçmek için kâfile olmuş develer,
Eğrilip büğrülerek yangına düşmüş ejder
Izdırabiyle, ne müz 'iç uzanıp kıvranyor!”
İniyorken yanyor, tırmanıyorken yanyor.
Ya o sırtındaki yüzlerce heyulayı beşer,
Âteşin dalgalar üstünde yüzen bir mahşer” (s. 288)

Yukarıdaki dizede çölde giden develer, yangına düşmüş ıstırapla kıvrılan yılan olarak imgeleştirilirken üstündeki insanlar da ateşten dalgalar üstünde yüzen bir mahşer görselliğiyle metaforlaştırılmaktadır.

Yine bu şiirde şair kendi durumunu ise metaforlaştırılan bir görsel imge ile aktarır: “*Bu girdibâd-ı ibâd ortasında bî-ârâm; /Sularla engine düşmüş sefine-pâre gibi*” (s. 290)

Metafordan Metonime

Roman Jakobson, şiirsellik ile ilgili araştırmaların daha çok metaforiye yönelik olmasını iki sebebe bağlamaktadır. Bunlardan birincisi metafordaki benzeyen- benzetlenen ilişkisi dil ile üst dil arasındaki ilişkiye paralel bir özellik göstermektedir. İkinci neden ise şiiri şiir yapan durumun kendisinden doğmaktadır: Şiir dili “işaret” üzerine yoğunlaşırken düzyazı kendisine gönderide bulunan üzerinde yoğunlaştığı için metaforlar esas olarak şiirsel araçlar olarak düşünülmüştür. Yani şiir dili yapı olarak metaforiktir.¹⁰ Bununla birlikte metonimiye değerli yapan nedir sorusu sorulacaktır. Bu noktada metonimik metnin metafor olması söz konusudur. Şöyle ki metonimik metinde genelleyici yorumlara gösterilen bir direnç söz konusudur. Metonimik metinde çok sayıda veri karşımıza çıkar ve böylece tek bir anlama ulaşma çabası güçleştiği gibi anlamın belirginleşmesi gecikmiş ve ertelenmiş olur. Ayrıca metaforun metonimiye ihmal ettiği takdirde kendini anlaşılmazlığa mahkûm edeceği de dile getirilmektedir.¹¹ Metoniminin, metafora göre daha çok gerçeklik algısına hizmet ettiği, metaforun ise gücünü benzeyen ve benzetlenen arasındaki mesafenin uzaklığından aldığı düşünüldüğünde metoniminin metaforla kurduğu ilişki onu şiir alanı içerisinde tutmamıza imkân tanıyacaktır. Ayrıca metaforik kullanımların metonimik kullanımla birlikte şekillendiği örnekler de bize metonimik metafor¹² kavramını vermektedir. Bazı araştırmacıların ayrıca ele aldığı, bir şeyin parçasının bir şeyi temsil etmesi/parçanın bütününe yerine geçmesi demek olan “sinekdoki” de bizi metafora yaklaştırmaktadır. Bütün yerine parça geçtiği durumda bütününe yerine geçebilen birçok parça söz konusudur. Hangi parçanın tercih edileceği, neye odaklanıldığı gibi hususlar bir belirsizliği de beraberinde getirir.¹³

Safahat, metonimi kullanımı bakımından metafor kadar zenginlik göstermektedir.¹⁴ Bu kullanımlarda metoniminin bir özelliği olan kişileştirme de yapılmaktadır:

“*Hele yâ Rabbi şükür; karşıdan üç tane fener*

Geçiyor...Sapmayarak doğru yürürlerse eğer.” (s. 55)

Bu dizelerde yürümekte olan üç kişinin ellerindeki fenerden hareketle tanıtıldığını görüyoruz. Ayrıca fener, kişilerin yerini tuttuğu gibi sanki canlı varlık olarak algılanarak kişileştirme yapılmıştır.

Safahat'taki parça bütün ilişkisi üzerinden oluşturulan metonimik kullanımlar da oldukça fazladır:

10 Oğuz Cebeci, *Metaforlar*, s. 95-96

11 *age.*, s. 102-103

12 *age.*, s. 13

13 Lakoff-Johnson, *Metaforlar*, s. 61-62

14 Bu çalışmada metonimi ile sinekdoki birbirinden ayrı unsurlar olarak ele alınmayacak, değerlendirmelerde yalnızca metonimi kavramı tercih edilecektir.

"Bu kemik külçesinin dinlenecek bir ciheti

Yoktu. Zannımca tabibin coşarak merhameti" (s. 9)

"Yanıp tutuşmadan aylarca yummadım gözümü...

Nücûma sor ki bu kirpikler uyku görmüş mü?" (s. 292)

Yukarıdaki dizede çocuğun zayıflığından hareketle onu kemik külçesi olarak tanımlandığını görüyoruz. Bu dizede parça bütün ilişkisinden doğan bir metonimi söz konusudur. Benzer bir kullanım kirpiklerden hareketle de söz konusu edilmektedir. Kirpik parça bütün ilişkisi üzerinden bütün bir bedeni temsil etmektedir.

Basacak mıydı fakat göğsüne Sırb'in çarığı?

Serilip yerlerde binlerce şehidin sarığı" (170)

"Çan sesleri boğsun da gömülsün mü sükûta?

Sönsün de, İlâhî, şu yanan meş'al-i vahdet" (s. 175)

Bu üç dizede ise birden fazla metonimi kullanımı görülmektedir. "Sırp" ifadesi millet olarak Sırp milletinin yerini tutmaktadır. Aynı dizedeki "çarık" ise bütün parça ilişkisi bağlamında vücudu temsil ettiği gibi vatan toprağını çiğnemek, işgal etmek anlamlarını vermektedir. Çarık, Sırp'ların ayırıcı bir vasfı olmamakla birlikte hem vücudu temsil ediyor oluşu hem de "göğsüne basmak" söz grubuyla birlikte düşünüldüğünde zulmü ifade etmesi bakımından dikkat çeker. İkinci dizede "şehidin sarığı" dizesinde sarık sözcüğünün şehidi temsil ettiği görülmektedir. Baştaki sarık dinî bir değer de atfedilerek şehit olan kişiyi temsil etmektedir. Üçüncü dizedeki "çan sesi" dini bir çağrışım yapmaktadır. Çan -ezan karşıtlığı ilişkisinden çanın Hristiyanlığı temsil ettiği düşünülmelidir.

"Yâd ayaklar çiğniyor: Düşmüş vatan yâd ellere!" (s.184)

"Beş altı pençe bir olmuş boğazlamakta bizi!

Silindi gitti hilâlin şu anda belki izi

Zavallı Marmara'nın şerha şerha bağrından!

Bir İngiliz bezidir, belki, şimdi dalgalanan" (s. 283)

"Şark'a bakmaz Garb'ı bilmez, görgüden yok vâvesi;

Bir kızarmaz yüz, yaşarmaz göz bütün sermayesi!..." (s.182)

Yukarıdaki dizelerde de benzer bir kullanıma rastlamaktayız. Bütün yerine parça metonimisinin olduğu birinci dizede "yâd ayak" ve "yâd el" tamlamaları öncelikle ayağın ve elin sahibi olan kişileri gösterir. "Yâd" ifadesi Türkçede gurbet, yabancı yer, anlamlarını vermektedir. Bu sözcükle birlikte duygusal bir ilişki yoluyla "yâd ayak" ve "yâd el" sözcük ikilileri yoluyla "düşman" imgesi bize verilmektedir. Şairin burada düşmanı anlatmak için el ve ayak sözcüklerini seçmiş olması

ayağın ve elin diğer kullanımlarıyla da ilişkili olduğunu göstermektedir. “Ayak basmak”, “ele geçirmek” vb. Bu durumda “metonimik metafor” kullanımının olduğunu söylemek gerekecektir.

Pençe sözcüğü, yırtıcı hayvanı temsil etmektedir. Bu kullanım yukarıda metonimik metafor diye ifade edilen tanımlamayla örtüşür. Zira burada parça bütün ilişkisi üzerinden pençe hayvanı temsil etmekte, diğer bir taraftan ise hayvanın saldırgan oluşu düşmanın saldırganlığıyla örtüşürmektedir. Böylece, boğazlayan pençe ise artık acımasızlığı temsil ederek yeni bir anlam ortaya çıkmaktadır. Dizede metonim ve metaforun bir arada kullanılmasından “metonimik metafor” ortaya çıkmıştır. Şiirin devamında ise hilal sözcüğü parça bütün ilişkisi bağlamında bayrağı temsil eder. Diğer yandan hilal İslamı da temsil etmektedir.

“Zavallı Marmara'nın şerha şerha bağrından!/ Bir İngiliz bezidir, belki, şimdi dalgalandan” dizedeki göğüs anlamındaki “bağır” kelimesi de yine mecazi kullanımla bütünü temsil etmektedir. “İngiliz bezi” tamlaması ise beze ait bir özelliği değil onun temsil ettiği değeri karşılamakta böylece “İngiliz bezi” ifade kalıbının bayrak yerine kullanıldığı görülmektedir.

“Bir kızarmaz yüz, yaşarmaz göz bütün sermayesi!...” yüz ve göz ilişkisi diğer örneklerde olduğu gibi parça bütün ilişkisidir. Burada da benzer bir durumu görmekteyiz. Metafora yaklaşan metonim kullanımı söz konusudur. Göz kişinin maddi bir unsurundan çok merhametsizliğe, duygusuzluğa işaret etmektedir. “kızarmaz yüz” ifadesi de utanmama duygusunu ifade etmektedir. Daha önce işaret edilen “metonimik metafor” yapısının bu dizede de görüldüğünü ifade edebiliriz.

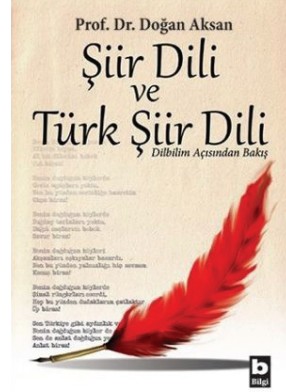
Safahat'ta, metonimi kullanımın yaygın biçiminden biri olan, mekân veya zaman unsurları bakımından birbirlerinin yerine geçebilen kullanım örneklerine rastlamak mümkündür.

“Damarlarında yüzen kan da, can da Osmanlı!” (s. 195)

“Ne yapsa Avrupa, bizlerce asl olan hareket;” (s. 197)

“ ‘Menâha’ dan geçiyorduk, ikindi olmuştu./Çıkınca karşıma cânânımın yeşil yurdu.” (s. 289)

Yukarıdaki birinci dizede Osmanlı sözcüğü Osmanlı milletinin yerini tutmaktadır. İkinci dizedeki Avrupa sözcüğü de Avrupa milletleri yerine kullanılmıştır. “Yeşil Yurt” ise Hz. Peygamberin kabrinin üzerindeki yeşil kubbedir. Peygamberin kabrinin bulunduğu Kubbe-i Hadrâ'nın kubbesi yeşil olduğu için şairin “Yeşil Yurt” olarak adlandırdığı bu yer Medîne'de bulunmaktadır.



Sonuç olarak, *Safahat*'ı şiirselliğin önemli göstergelerinden olan metafor ve metonim kullanımı açısından ele aldığımız bu çalışmada, hem şairin zihninin işleyişini hem de mevcut olanı nasıl dönüşüme uğrattığını görmüş olduk. *Safahat*, şiirselliğe metonimden daha yakın olduğu kabul edilen metafor açısından çok sayıda örnek barındırmaktadır. Bu kullanımlar içerisinde görselliğiyle öne çıkan güçlü imgesel metaforların yanında metafor olma özelliğini kaybeden kullanımlar da bulunmaktadır. Metonim kullanımlarında ise şaşırtıcı bir şekilde şairin metafora yaklaşan metonimler kullandığını görüyoruz. Böylece Âkif, metonimin şiirsellikle olan zayıf ilişkisini metaforla güçlendirmiştir. *Safahat*'ta tahkiye, muhavere gibi teknikleri kullandığını hatırladığımızda şairin zaman zaman buralardan doğan şiirsel kaybı ironi ve metafor, metonim gibi unsurlarla güçlendirdiğini ifade etmek gerekecektir.

Kaynaklar:

Doğan Aksan, *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Engin Yay., Ankara 2005.

George Lakoff-Mark Johnson, *Metaforlar*, Paradigma Yay., İstanbul 2005.

Mehmet Âkif Ersoy, *Safahat* (Haz. Orhan Okay-Mustafa İsen), DİB Yayınları Ankara 1992.

Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler*, İthaki Yay. İstanbul 2008.

_____, *Metafor*, İthaki Yay., İstanbul 2013.