

SERVET-İ FÜNÛN ŞİİRİ ÜZERİNE
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME:
TEVFİK FİKRET'İN ŞİİR EVRENİNDE ANLAMSAL YAPILAR

SELÇUK ATAY

TARAFINDAN

YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜNE
SUNULAN TEZ

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
DOKTORA TEZİ

MAYIS 2018

Sosyal Bilimler Enstitü Onayı

Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM
Enstitü Müdürü

Bu tezin Doktora derecesi için gereken tüm şartları sağladığımı tasdik ederim.

Prof. Dr. M. Mete TAŞLIOVA
Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Doktora derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

Prof. Dr. İbrahim TÜZER
Danışman

Jüri Üyeleri

Prof. Dr. İbrahim TÜZER (AYBÜ, TDE) (Danışman)

Prof. Dr. Nurullah ÇETİN (AÜ, TDE)

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN (EOĞÜ, TDE)

Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN (HÜ, TDE)

Doç. Dr. Ayşe DEMİR (AYBÜ, TDE)

Bu tez içerisindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı : Selçuk ATAY

İmza :

ÖZET

SERVET-İ FÜNÛN ŞİİRİ ÜZERİNE
GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME:
TEVFİK FİKRET'İN ŞİİR EVRENİNDE ANLAMSAL YAPILAR

Atay, Selçuk

Doktora, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Tez Yöneticisi: Prof. Dr. İbrahim Tüzer

Mayıs 2018, 381+19 sayfa

İnceleme nesnesi her şeyden önce anlam olan göstergebilim, bilimsellikten uzaklaşmadan, yazınsal metinlerdeki yapıyı çözümlemeye gayret gösterir. Şiir gibi kendisine has söz dizimi, imge yapısı ve anlam derinliğiyle ayrı bir yerde duran güzel sanat şubesi bu itibarla göstergebilimin ilgi alanına girer. Anlatım ve içerik düzlemleriyle kendisine has dilsel bir yapı sunan şiir, oluşturduğu bütüncül yapının kavranması için eşsüremlî incelemeye ihtiyaç duyar. Çalışmamız, bu bakımdan, anlamı ortaya çıkarmada özdeşlik ve karşıtlıkların oluşturduğu yapının bulunmasını öngören; anlatım ve içerik düzlemlerinde bu özdeşlik ve karşıtlıkları arayan Greimas göstergebilimi doğrultusunda şiire ve onun anlamsal yapısına odaklanmaktadır.

Bu çalışma Tevfik Fikret'in tüm şiirlerinin oluşturduğu şiir evrenindeki anlamsal yapıyı göstergebilimsel bir metotla analiz etmektedir. Kitaplarına girmiş veya girmemiş tüm şiirleri bir bütün olarak düşünülerek öncelikle biçim düzeyi incelemeyle açıklanmaktadır. Ortaya çıkan somut verilerden sonra derin düzey analize geçilerek sanatkârın şiir evrenindeki anlamsal yapı ortaya çıkarılmaktadır. Örneklem yoluyla seçilmiş, küçük evrene dair incelemelerle büyük evren incelemelerinde görülen hususların ne ölçüde kesiştiği, hangi yönlerden ayrıldığı gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Tevfik Fikret, şiir, göstergebilim, yapı, Greimas, anlam evreni.

ABSTRACT

A SEMIOTIC STUDY ON SERVET-İ FÜNÛN POEMS: SEMANTIC STRUCTURES IN TEVFİK FİKRET'S POETIC UNIVERSE

Atay, Selçuk

Ph. D., Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. İbrahim Tüzer

May 2018, 381+19 pages

Semiotics whose research object is the meaning, first of all, strives to analyze the structures in literary texts without moving away from science. The fine arts branch poetry which stands in a separate place with its specific syntax, structure of image and deep sense of meaning is in semiotics's field. Poetry that presents specific linguistic pattern with expression and context plane needs synchronic research for understanding of its integrated structure. In this respect, our study focuses on poetry and its semantic pattern in the direction of Greimas Semiotics which foresees the presence of identity and oppositions in revealing meaning; seeks this identity and oppositions in the plane of expression and content.

This study, analyzes the poetic world created by all the poems of Tevfik Fikret with a semiotic method. All poems that have been included and not included into his books are first of all considered as a whole and then they are described in terms of form level. A deep-level analysis is made after an emerging concrete data and the semantic structure of the artist's universe of poetry is revealed. It has been observed in which extend of the small universe that are selected through sampling, is intersected and from which directions they are separated.

Keywords: Tevfik Fikret, poem, semiotics, structure, Greimas, meaning universe.



Büyük Şair Tevfik Fikret'in Aziz Hatırasına

TEŞEKKÜR

Her hayal peşinde bir ideal fikrini taşır, o fikirden ilham alır. Bu idealin nitelik ve niceliği şimdiki zamanın olduğu kadar geleceğe dair hayatın şekillenmesinde de önemli bir rol oynar. Hayalin hakikate dönüşmesinde en büyük pay da onundur. Hayali olan genç bir üniversite öğrencisini yanına alıp önce idealini oluşturan ve sonra bu ideali tıpkı genç bir kızın dizinin üstüne gergefini koyup her motifi sabır, emek ve samimiyetle işlemesi gibi işleyen sayın hocam Prof. Dr. İbrahim TÜZER'e teşekkür ederim. Bir teşekkürün borcumu ödemeye kâfi gelmeyeceğini biliyorum. Bu yüzden en azından bu teşekkürün, hocası tarafından ilmin hakikatini anlamaya dair sırrına yöneltilen bir insanın samimiyeti ile yapılan bir teşekkür olduğunun bilinmesini isterim.

Tez izleme komitemin iki değerli üyesi, sayın hocalarım Prof. Dr. Nurullah ÇETİN ve Doç. Dr. Ayşe DEMİR'e; gözlerinde daima bir öğrenci yetiştirmenin hazzını gördüğüm bu iki kıymetli hocama verdikleri destekten dolayı şükranlarımı sunuyorum.

Tez savunmasının değerli üyeleri Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN ve Prof. Dr. G. Gonca GÖKALP ALPASLAN hocalarıma; sabırlarını ve ufuk açan görüşlerini benden esirgemedikleri için teşekkür ediyorum.

Çalışmamda ne yapacağımı bildiğim ama nasıl yapacağımı kestiremediğim dönemde sorularımı cevaplayarak beni yönlendiren; göstergebilimin değerli isimleri sayın Prof. Dr. Mehmet YALÇIN ve Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT hocalarıma sonsuz minnet borçlu olduğumu belirtmek isterim. Öte yandan metinleri dikkatli ve titiz bir okuyucu gözüyle okuyup değerlendiren arkadaşım Selma İNALKAÇ'a teşekkür ederim.

Benimle beraber tez yazmayan ama benimle beraber bu işin çilesine talip olan anneme ve sevgili eşime desteklerinden ötürü teşekkür ederim. Bana benden çok inanan bu iki harika kadın olmasaydı bu çalışma asla tamamlanamazdı.

İÇİNDEKİLER

İNTİHAL	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İTHAF	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
TABLolar LİSTESİ	xi
ŞEKİLLER LİSTESİ	xii
RESİMLER LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR.....	xv
ÖNSÖZ	xvi
1. GÖSTERGEBİLİM.....	1
1.1. Göstergebilimin Tarihi Gelişimi.....	2
1.1.1. İlk Çalışmalar	4
1.1.1.1. Charles Sanders Peirce.....	4
1.1.1.2. Ferdinand de Saussure	5
1.1.1.3. Louis Hjelmslev ve Kopenhag Dilbilim Okulu.....	8
1.1.1.4. Roman Jakobson ve Rus Biçimciliği.....	11
1.1.2. 1960 Sonrası Göstergebilim Çalışmaları.....	14
1.1.2.1. Algirdas Julien Greimas ve Paris Göstergebilim Okulu	14
1.1.2.2. Julia Kristeva.....	20
1.1.2.3. Roland Barthes	21
1.1.2.4. Umberto Eco	25
1.2. Çalışmanın Yöntemsel Yaklaşımı	27

2. ANLATIM DÜZLEMİ	32
2.1. Tevfik Fikret.....	33
2.1.1.Tevfik Fikret Üzerine	33
2.1.1.1.Sanatı ve Eserleri.....	34
2.1.2.Tevfik Fikret Hakkında Yapılan Çalışmalar.....	39
2.2. İlk Somut Veriler.....	42
2.2.1.Kullanılan Nazım Biçimleri.....	43
2.2.2.Vezinler	48
2.2.3.Kullanılan Sözcüklerin Etimolojik Dağılımı	54
2.2.4.Harf Sıklıkları	68
2.2.5.Kelime Sıklıkları	70
2.3. Temel Karşıtlık ve Yerdeşlikler	74
3. İÇERİK DÜZLEMİ.....	82
3.1. Şiir Evreninin Genel Özellikleri.....	83
3.2. Kutsal / Sıradan	84
3.2.1.Teslimiyet, Fedâkarlık, Eğitim ve Çalışma	87
3.2.2.Sorgulayan Nazar	98
3.2.3.Vatan	115
3.2.4.Dinî Değerler	125
3.2.5.“Zerrattan Şümûsa”: Sıradan	130
3.3. Geçmiş / Şimdi	135
3.3.1.Nesnelerin Hatırlattığı Bir Dünya.....	138
3.3.2.Gençlik ve Yaşlılık Arasında Bir Ömür	147
3.3.3.Gelecek ve Umut Birlikteliği.....	152
3.4. Hayal / Hakikat.....	160
3.4.1.Muhayyileden İmgeye Düşen Şiir.....	163
3.5. Tabiat ve Tablo.....	189
3.5.1.Tabiatın Tablo ve Şiirle Kucaklaşması: “Âveng-i Şühûr	194
3.5.2.Tabiata Dair Diğer Dikkatler	213
3.5.3.Görüntünün Ardındaki Sır: İnsan.....	229
3.6. Ses ve Musiki	247

3.6.1.“Rübâb”ın İnleyen Notaları	249
3.7. Kadın ve Aşk	272
3.7.1.Sevgili ve Aşk Üzerine	273
3.7.2.Valide, Hemşire Üzerine	293
4. KÜÇÜK EVREN İNCELEMELERİ.....	298
4.1. İnanmak İhtiyacı	299
4.1.1.Giriş Gözlemleri.....	299
4.1.2.Anlatım Düzlemi.....	299
4.1.3.İçerik Düzlemi	304
4.1.4.Sonuç Gözlemleri.....	312
4.2. Ömr-i Muhayyel	314
4.2.1.Giriş Gözlemleri.....	314
4.2.2.Anlatım Düzlemi.....	314
4.2.3.Söylem Düzlemi.....	320
4.2.3.1.Var Olanın Dışında Bir Arayış.....	320
4.2.3.2.Pitoresk Bir Dünyanın Peşinde	322
4.2.3.3.Zıtlıkların İçindeki Zamirler: Biz ve O.....	325
4.2.3.4.Haz ve Hayal Aramakla Meşgul Bir Ömür.....	329
4.2.3.5.Melankolik Bir İstek: Ömr-i Hayâlî	331
4.3. Sis	335
4.3.1.Giriş Gözlemleri.....	335
4.3.2.Kesitlenim.....	336
4.3.3.Sonuç Gözlemleri.....	354
SONUÇ	355
KAYNAKÇA	360
RESİM KAYNAKÇASI	374
TEZ FOTOKOPİSİ İZİN FORMU	376
ÖZGEÇMİŞ.....	377

TABLolar LİSTESİ

1. Tablo: Kullanılan Nazım Biçimleri	44
2. Tablo: Kullanılan Vezinler.....	51
3. Tablo: Şiirlerin Etimolojik Dağılımı	57
4. Tablo: Harf Sıklıkları.....	70
5. Tablo: Kelime Sıklıkları	73
6. Tablo: Temel Karşıtlık ve Yerdeşlikler	76

ŞEKİLLER LİSTESİ

1. Şekil: Biçim ve Töz	10
2. Şekil: Jakobson'un İletişim Şeması	13
3. Şekil: Greimas'ın Anlatım, Belirim ve İçerik Düzlemleri	17
4. Şekil: Göstergebilimsel Dörtgen	19

RESİMLER LİSTESİ

1. Resim: Âveng-i Şühûr 1, Mart	195
2. Resim: Âveng-i Şühûr 2, Nisan.....	198
3. Resim: Âveng-i Şühûr 3, Mayıs	199
4. Resim: Âveng-i Şühûr 4, Haziran	202
5. Resim: Âveng-i Şühûr 5, Temmuz.....	204
6. Resim: Âveng-i Şühûr 6, Ağustos	205
7. Resim: Âveng-i Şühûr 7, Eylül	206
8. Resim: Âveng-i Şühûr 8, Teşrinievvel	208
9. Resim: Âveng-i Şühûr 9, Teşrinisani	209
10. Resim: Âveng-i Şühûr 10, Kânunuevvel	210
11. Resim: Âveng-i Şühûr 11, Kânunusani	211
12. Resim: Âveng-i Şühûr 12, Şubat.....	213
13. Resim: Bir Yaz Levhası	214
14. Resim: Bahâr-ı Terânedâr	215
15. Resim: Bir Levha.....	217
16. Resim: Çiçekler İçinde.....	218
17. Resim: Beyaz Yelken.....	220
18. Resim: Krizantem.....	221
19. Resim: Şiir.....	222
20. Resim: Sabah Ezanında.....	225
21. Resim: Köyün Mezarlığında	226
22. Resim: Kocaman Saate	228
23. Resim: Hayran.....	230
24. Resim: Ukde-i Hayât	232
25. Resim: Vâlide.....	234
26. Resim: Bir Timsâl.....	236

27. Resim: Hediye	237
28. Resim: Gül-efşân	239
29. Resim: Salıncakta	241
30. Resim: Dinle, Rûhum.....	242
31. Resim: Perî-i Şi' rime	243
32. Resim: Çeşme Başında	245



KISALTMALAR

bkz.: bakınız

çev.: çeviren

ed. : editör

eds.: editors

p. : page

pp. : particular pages

s. : sayfa

ss. : sayfa sayısı

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğerleri

vs. : ve saire

ÖNSÖZ

Şiir kendine has sözdizimi ve kulaktan kalbe giden ahengiyle elbette güzel sanatların önemli bir şubesidir. Ancak şiir aynı zamanda geniş bir kültürün içinden damıtılmış, insana dair gizli bir derinliğin de dile getirilmesidir. Esrarını da okuyucusunun derinliğinde bir öze sahip olmasında bulur. O, insana tüm varlığını veren değil, alınabildiği kadarının alındığı duygulanımları içeren ve insan tekinin varlığını bu bakımdan bütünleyen önemli bir varlık olarak dünyadaki yerini alır.

Türk şiirinin de yüzlerce yıllık kalem tecrübesiyle kendisini bütünlemeye çalışan insana dair hallerin ortaya konduğu bir geleneğin parçası olduğunu söylemek yanlış olmaz. Asırlardır süren dil ve ruh işçiliği içerisinde Servet-i Fünûn şiirinin yerini de ayrıca belirtmek gerekmektedir. Dilinin ağır oluşuna dair söylenenler veya topluma dair konulardan uzak durduğu için yapılan eleştiriler onun bu büyük yapı içerisindeki öneminden bir şeyin eksilmesine neden olamaz. Zira şiir, diline veya değindiği/değinken zorunda sanıldığı meselelere indirgenemeyecek bir sanattır. Öte yandan Servet-i Fünûn şiiri etraflıca bir incelemeden geçirilmeden ve sanatkârlarının gerek makale gerekse daha geniş çaplı eserlerle sanat anlayışları ortaya konulmadan yapılacak olan her yorumun ve varılacak olan her yargının kanaatten öte bir değer taşımayacağı da ortadadır. Bu edebi hareketin merkezinde olan Cenap Şehabettin ve Tevfik Fikret'in dahi etraflı bir incelemeye tabi tutulmadığı, diğer tarafta ise bu topluluk içerisinde eser vermiş pek çok sanatkârın biyografilerinin veya eserlerinin tam olarak tasnifinin yapılmadığı malumdur. Dolayısıyla eksik olan pek çok akademik çalışmanın olduğu bir mecrada sağlıklı ve tutarlı yorumlar yapmak da mümkün görünmemektedir.

Bu çalışma bahsedilen kanaatlerden çok, yargıya dönüşmüş bilgilerin ortaya konulması yolunda atılmış bir adım olmak amacındadır. Bu amaçla metni çevreleyen unsurlarla eseri inceleyen bir yöntemi değil, metne içerden bakmayı esas alan bir yöntem olan göstergebilimi kendisine çalışma yöntemi olarak seçmiştir. Şüphesiz her metnin bir yazarı vardır. Sanatkâr

olarak tanımlanan bu yazar gerek şahsî duyarlılığını ve gerekse çağını bir şekilde eserinde görünür kılar. Ancak bu görüntüleri tespit etmek ve incelemek bir edebi eserin anlaşılmasında hakikaten yeterli adımlar mıdır? Bu soruya verilecek cevap çalışmanın temelini oluşturmakta ve bu soruya cevap arayan bakış açısı metnin yöntemini ortaya koymuş olmaktadır.

Saussure'den Peirce'e, Greimas'tan Roland Barthes'a ve bu alanda eser vermiş pek çok araştırmacı göstergebilime farklı alanlarda katkı sunmuşlardır. Ancak bu araştırmacıların üzerinde ittifakla durduğu asıl husus daima "ilişki" sözcüğü olmuştur. Göstergebilim bundan dolayı metni bir yapı olarak görmekte, karşısına aldığı bu inceleme nesnesini bozarak çözümlemekte ve yorumlamaktadır. Yapılan bu bozma ve yorumlama işlemi metnin yeniden yapılandırılması ile tamamlanmaktadır. İlişki ise bu evreler arasında ve öte yandan ele alınan metnin kendi içerisinde bulunan bütünlüğü sağlayan terim olarak yöntemin temelinde bulunmaktadır. Çalışmamızın ilk bölümü göstergebilimin tarihi gelişimini sözü edilen isimler etrafında ele almaktadır. Bu isimlerin ortaya koyduğu eser ve görüşlerin hepsi çalışma alanına sokulmamış, daha ziyade şiirin çözümlenmesinde kullanılan yöntemsel araçlar ele alınmıştır. Mümkün olduğunca derli toplu bir görüntünün sunulmaya çalışıldığı bu bölümün sonunda ayrıca çalışmamızın izleyeceği yönetime dair hususlar işaret edilmiştir.

Metni yine kendi iç dinamiklerinden hareketle çözümlmeye gayret eden çalışmamız bu itibarla önce metnin biçimsel özellikleri üzerinde durmaktadır. Tevfik Fikret'in şiir evrenindeki tüm şiirler herhangi bir seçme ve örneklem alma yoluna gidilmeden çalışma alanına dâhil edilmiştir. Sanatkârın şiirinde kullandığı nazım biçimleri, şiirlerin vezni, kullanılan sözcüklerin etimolojik durumu, harf ve kelime sıklıkları bu bölümde incelenmiştir. Son olarak şairin şiir evrenine dair derin düzey incelemede bir nevi köprü vazifesi görmekte olan temel karşıtlık ve yerdeşlikler dizgesi de bu bölümde verilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü, şiir evreninin derin düzeyini çözümlmeyi amaçlamaktadır. Bilindiği üzere göstergebilim, biçim düzey çalışmaları, metnin asıl incelemesine geçmeden önceki bir aşama, bir ilk gözlem alanı olarak görmektedir. Dolayısıyla bu gözlemlerle yapılabildiği ölçüde derli toplu sunularak şiir evreninin derin düzey incelemesindeki ön veriler sağlanmış oldu. Temel karşıtlık ve yerdeşlikleri incelediğimiz üçüncü bölümde üç karşıtlık ve üç yerdeşlik olmak üzere toplam altı yapısal alan (kutsal/sıradan, geçmiş/şimdi,

hayal/hakikat, tabiat ve tablo, ses ve musiki, kadın ve aşk) belirlenmiş ve her biri elden geldiğince detaylı olarak incelenmiştir. Her bölümün başında o konuyla ilgili kuramsal altyapı; zıtlığın/yerdeşliğin ve bunlarla Tevfik Fikret'in şiirleri arasındaki "ilişki" gözden uzak tutulmadan anlatılmaya çalışılmıştır. Böylece hem metinlere olan bakış açılarının olabildiğince geniş olması, hem de yapının anlaşılması için gerekli ön bilginin sağlanmış olması amaçlanmıştır.

Çalışmamız boyunca hatırdan çıkarmamaya çalıştığımız bir diğer unsur ise bir şiirin yalnız bir yapıya ait olamayacağı gerçeğidir. Şiirin bir bölümü bahsedilen yapılarda bir alana dâhil iken başka bir bölümü başka bir konunun alanına girebilmektedir. Bu itibarla pek çok şiir yapıların kendi içlerindeki özel duruma göre yeniden incelenmiştir. Örneğin "Sühâ ve Pervîn" şiiri bir yandan hayal/hakikat zıtlığı içerisinde incelenirken diğer yandan "kadın ve aşk" yerdeşliğinde yeniden ele alınmıştır.

Mümkün olduğunca çoğul okumaların yapılmaya çalışıldığı bu bölümde antropoloji, psikanaliz, sosyoloji, musiki, resim ve felsefe gibi pek çok disiplin göstergebilimin izin verdiği ölçüde çalışma alanının içine alınmış ve metnin aydınlatılmasında kullanılmıştır.

Çalışmanın dördüncü ve son bölümü ise örnek metin incelemelerine ayrılmıştır. Bilindiği üzere göstergebilim her bir şiiri kendi içinde bütünlüğü olan bir yapı olarak kabul etmektedir. Bu yapı, çözümlenip bozulur ve yorumlandıktan sonra tekrar yapılandırılır. Burada artık iletiler de gösterilmek üzere metin tüm ayrıntılarıyla incelenmiş olur. Önceki bölümlerde çok geniş bir evrenin incelenmesi nedeniyle doğrudan büyük evrenin yapılarına odaklanılmış ve haliyle küçük evren düzeyinde kalan küçük ve tekrar etmeyen ayrıntılar gösterilmemiştir. Bu bölümde bahsedilen incelemelerle zikredilen tüm hususlar incelenmiş olmaktadır. Öte yandan küçük evren düzeyindeki yapıların büyük evren düzeyinde gösterilen yapılarla ne kadar uyum içinde olduğunun da sağlaması bu bölümdeki incelemelerle yapılmış olmaktadır. Diğer taraftan seçilen üç örnek metin incelemesi sırasıyla felsefe ve ontoloji, psikoloji ve fenomenoloji ve son olarak sosyoloji disiplinleri ile inceleme alanını girmiştir. Bu itibarla biçimsel özellikler dışında metnin yapısının incelenmesinde üç farklı yöntem de yine göstergebilimsel metot içerisinde denenme imkânı bulmuştur.

Günümüzde göstergebilim sinemadan mimariye kadar çok geniş bir sahada inceleme ve araştırma metodu olarak kullanılmaya başlanmıştır. Enstitülerimizde yerli ve yabancı sanatkârların eserlerinin bu metotla incelendiği görülmektedir. Türk edebiyatının özellikle nesir sahasındaki eserleri için de pek çok çalışma yapılmıştır. Özellikle hikâye ve romanlarımızın anlatı izlenceleri, eyleyenler şemaları, zaman ve uzam birliktelikleri olabildiğince gösterilmiştir. Ancak şiir sahasına dair çalışmalar makale boyutunda kalmıştır. Elinizdeki çalışma ise yazıldığı esnada, Türk bir şairin tüm şiir evrenini göstergebilimsel yöntemle inceleyen ilk çalışma olma gururunu taşımaktadır. Bu itibarla yapılmış olan ilk çalışma Servet-i Fünûn neslinden bir sanatkâr olan Tevfik Fikret'e nasip olmuştur. Öte yandan Fikret'in tablo altı şiirlerinin ilk defa bir arada gösterildiği ve incelendiği bu çalışma belki böylelikle edebiyatımıza büyük katkısı olan bir şaire bir nebze olsun şükranlarımızı sunma imkânı elde edilmiş olmaktadır. Öte yandan bu ilk çalışmanın birtakım kusurları ve eksikleri olabilecektir. Bu eksiklerin giderilmesi adına atılan adımları mutlulukla karşılayacağımız unutulmamalıdır. Çalışmaya dair tüm eksik ve kusurlu görülebilecek yönler yazarına, iyiye ve bilime katkısı olabilecek tüm yönler ise bu inceleme alanının oluşmasına imkân veren sanatkâra ve çalışmanın denetleyicisine aittir.



BÖLÜM I

GÖSTERGEBİLİM

1.1.Göstergebilimin Tarihi Gelişimi

Pierre Guriand'nun tanımıyla “diller, düzgüler, belirtgeler vb. gibi gösterge dizgelerini inceleyen” bir bilim dalı olan göstergebilim'in (Guiraud, 2016: 17) XX. yüzyılda, Amerikalı mantıkçı Charles Sanders Peirce (1839-1914) ve Fransız dilbilimci Ferdinand de Saussure (1857-1913)'ün görüşleriyle temelleri atılmıştır. Bir bilim dalı ve yazınsal eleştiri metodu olarak 1960'lı yıllardan itibaren etkisini artırarak devam ettiren göstergebilim temelde yapısalcı bir yaklaşımdır.¹

Sağır-dilsiz alfabesinden trafik işaretlerine, insanlar arasındaki yazılı veya sözlü kurallardan edebiyat ürünlerine, reklam filmlerinden doğal dillere kadar anlam üreten veya anlam içeren her durum birer *dizge* olarak kabul edilir. Bu dizgelerin birimleri de birer *gösterge* olarak adlandırılır. Bu göstergelerin anlam ve dil perspektifinde incelenmesi de göstergebilimin alanını oluşturacaktır. Görüldüğü üzere pek geniş bir alan göstergebilimin inceleme alanına girmektedir. Bu nedenle göstergebilim oldukça farklı şekillerde yayılma ve gelişme evreleri göstermiş, hatta kendi içinde bir bütünlük oluşturmaktan uzak kalmıştır. Tahsin Yücel bu durumu şöyle anlatır: “Bu nedenle bunca gelişime, bunca verime karşın ne göstergebilimin tartışma götürmez kesinliklere ulaştığını söyleyebiliyoruz, ne de hep aynı yönde, aynı ilkeler, aynı önvarsayımlar doğrultusunda yol aldığımız; tam tersine bir değil, birkaç göstergebilim çıkıyor karşımıza.”² (Yücel, 2015: 110)

Bahsedilen bütünlüğün sağlanamamasının temel nedeni, şüphesiz, yapısalcılık ile göstergebilimin birbirlerinin alanlarında söz sahibi olmalarından kaynaklanmaktadır. Roman Jakobson'un öncülüğünü yaptığı Prag Dilbilim Okulu'nun çalışmalarıyla

¹ Bilimin “indirgemeci” ve “yapısalcı” olmak üzere iki işleyiş tarzının bulunduğunu söyleyen Claude Lévi-Strauss'a göre yapısalcılık yeni bir şey olmadığı gibi üstelik “müspet bilimlerin her zaman yapageldiğinin zayıf ve soluk bir taklidinden başka bir şey değildir.” (2016b: 43)

² Göstergebilimi “varoluşun, geleneksel ve iletişimsel sistemlerinin araştırılması” olarak tanımlayan Paul H. Fry, bu konuya dikkat çekerek göstergebilimin bir edebiyat kuramı olmadığını, edebiyata bakan yönünün bir alt disiplin olduğunu (2017: 148) belirtir. Biz de Fry'ın bu tespitine katılmakla birlikte çalışmamızda göstergebilimin edebiyata bakan yönünü önceleyerek anlatıyoruz.

yapısalcılığın ve göstergebilimin birbiri yerine kullanılmaya başladığını belirten Eagleton bu iki sistemin örtüşmesini şöyle açıklar:

“Yapısalcılık teriminin kendisi, futbol maçlarından ekonomik üretim tarzlarına kadar her tür nesneye uygulanabilen bir sorgulama yöntemini işaret eder; göstergebilim ise tikel bir inceleme alanının adıdır. Ama yapısalcılık çoğunlukla göstergeler sistemi olarak düşünülmeyen şeylere de sistem muamelesi yaptığı, göstergebilim de genelde yapısalcı yöntemler kullandığı için, bu iki kelime örtüşür.” (Eagleton, 2011: 112)

“Batı ekini” içerisinde *gösterge* kavramının ne olduğu ile ilgili ilk verilere Stoacılar’da rastlandığını belirten Kubilay Aktulum, gösterge kavramının uzun süre felsefenin “temel sorunlarından” biri olduğunu söyler. Bununla birlikte “semiotik” sözcüğünü ilk kez kullanan ve bu sorunu işleyen ise *An Essay Concerning Human Understanding (İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme, 1960)* başlıklı çalışmasıyla John Locke olmuştur (Aktulum, 2004: 2-3). Locke bu çalışmasında göstergelerin üçlü bir yapısının ortaya çıktığını söyler: dünya, fikir, sözcük. Birbirine ardı sıra bağlanmış bir yapı arz eden bu üçlü yapı, değişmezliğiyle, göstergelerin hep aynı mantık içinde ortaya çıktığını da bize göstermiş olur (Erkman-Akerson, 2005: 57)³.

Gösterge kavramının ortaya çıkışı ve bu kavramın felsefi bir tartışma konusu olmaya başlaması ilk çağlara kadar uzansa da “göstergebilim”in dilbilim ve mantık etrafında bir disiplin olarak ortaya çıkması, XX. yüzyılın başlarına denk gelir. Bu yüzyılda göstergebilim iki isim etrafında, eşsüremler bir şekilde şekillenir. Her iki ismin uzmanlık alanları da inşa etmeye çalıştıkları bilim dalının günümüze kadar uzayacak gelişimini belirleyecek yapıdadır. Eagleton’un ifadesiyle “gevşek öznel gevezelikleri bertaraf” eden göstergebilim, bunun yolunu dili ve dil ürünlerini bir inşa olarak görüp sınıflandırması ile mümkün kılmıştır (2011: 118). Bununla beraber Peirce, göstergebilimi bir *mantık* dizgesi etrafında kurmaya çalışırken, Saussure ve tilmizleri *dilbilim* çerçevesinde çalışmalarını devam ettireceklerdir. Bu yüzden göstergebilimin gelişimini ve bir bilim olarak sınırlarının nereler olduğunu anlayabilmek için bu bilimin gelişmesinde katkısı olmuş isimleri incelemek gerekmektedir. Çalışmamızın başlığında ifadesini bulan “şiiir” kavramı, incelemenin bu aşamasında

³ Göstergebilimin Eski Yunan’dan XX. yüzyılın başına kadar olan tarihsel gelişimi hakkında daha fazla bilgi için bkz.: Erkman-Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*, İstanbul: Multilingual, 49-58.

belirleyici bir rol oynayacak; üzerinde durulacak olan isim ve kavramlar, daha çok, şiir merkezli anlatılmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla bir yazarın anlatı veya diğer türler üzerine teklifleri ve çalışmaları, çalışmanın sınırları bakımından göz ardı edilecektir.

1.1.1. İlk Çalışmalar

1.1.1.1. Charles Sanders Peirce

Mantığın bir diğer adı olarak göstergebilimi gördüğünü belirten ve göstergebilimi bir bilim olarak oluşturan isim Peirce olmuştur (1974: 226). Her türlü bilim veya düşüncenin göstergebilimle izah edilebileceğini düşünen ve dolayısıyla onu evrensel bir yapıya kavuşturmayı amaçlayan Peirce, göstergeyi üç ayaklı (triadic) bir oluşum olarak tanımlar: Gösterge (sign), nesne (object) ve yorumlayıcı (interpretant). Bu üç temel etrafında göstergebilim üç şubeye ayrılacaktır: Saf gramer, anlam ve retorik.⁴ Duns Scots'un "grammatica speculativa" dediği, ancak Peirce'ün "pure grammar" adını verdiği ilk şube temsil edilen şeyin anlamlandırılmasını sağlayan yapıdır. İkincisi temsil edilen şeyin gerçekliğini veya ne olduğunu görecektir; üçüncüsü ise Kant'tan⁵ ödünçlenen bir anlamıyla birbiriyle bağlantılı, birbirini doğuran bağlantıların araştırılmasını sağlayacaktır (Peirce, 1974: 220). Özellikle üçüncü yapıda göstergelerin birbirine zincirli yapıda bağlı olduğunu ve her göstergenin bir başka göstergeye gönderme yaptığını düşünen Peirce, bu zinciri ortaya çıkarmaya çalışır.

Peirce göstergeyi şöyle tanımlar: "Birisini için herhangi bir biçim ya da bakımdan bir şeyin yerini tutan şeydir. Birine hitap eder, yani bu kimsenin zihninde eşdeğer gösterge ya da daha gelişmiş bir gösterge yaratır. Yaratılan bu göstergeyi ilk göstergenin yorumlayanı şeklinde adlandırıyorum. Bu gösterge bir şeyin ve nesnesinin yerini tutar. Bu nesnenin yerini tutuş, her açıdan değil fakat benim bir temsil edilen etrafında tanımladığım bir çeşit düşünce zeminine gönderme yapar." (Peirce, 1974: 228)

⁴ Todorov, *Poetikaya Giriş* adlı eserinde gramerin saf oluşuna rağmen dilin ve anlamın tamamen ortadan kalkmadığını ve "saf bir gösterme aracı haline geleme"yeceğini vurgular (2014: 56).

⁵ Kant'ın özellikle estetik üzerine düşüncelerini içeren *Critique of Judgement* adlı yazısı ile birlikte Peirce'ün estetik üzerine düşüncelerini karşılıklı inceleyen bir yazı için bkz.: Bennett, T. J. (2014). Charles Sanders Peirce in His Own Words. In T. Thelleffen; B. Sorensen (Eds.), *Semiotic Propedeutics for Logic and Cognition* (pp. 259-262). Boston: De Gruyter.

Yukarıdaki tanım ve açıklamalardan da anlaşılacağı üzere Peirce kuramını *üçlük*lerden oluşan bir sistem üzerine kurmuştur. Buna göre üç tür gösterge düşünür. Birincisi “göstergenin karşılık geldiği şeye benzeyen ikonik” göstergedir. İkincisi göstergenin gösterdiği şeyle birlikte anıldığı “dizinsel (idexicell)” gösterge ve son olarak gösterge ile gösterilen arasındaki irtibatın keyfi olduğu “simgesel” gösterge (Eagleton, 2011: 113).⁶

Tahsin Yücel’in de belirttiği üzere “her şey”i göstergebilimin inceleme alanına alan Peirce, kuramını genelleştirmekten çok, daha da “bulanık” hale getirmiştir. Bu yüzden Yücel, göstergebilimin Saussure’ün görüşleri doğrultusunda gelişmesini haklı bulur (Yücel, 2015: 111-113).

Peirce’ün öğretilerini takip eden isimler arasında Deladelle, Charles Morris ve Umberto Eco gösterilebilir. Aynı zamanda bir Peirce uzmanı olarak gösterilen Deladelle, *Semiosis* dergisinin kurucuları arasında yer almış, Avrupa’da Peirce’ün tanınmasını sağlamıştır. Morris sözdizim (syntactics), anlambilim (semantics) ve edimbilim (pragmatics) bileşenlerini içeren bir göstergebilim tasarlamıştır (Rifat, 2013: 163). Umberto Eco ise ileride değineceğimiz üzere Saussure göstergebilimi ile Peirce göstergebilimini çeşitli noktalardan birleştirme yoluna gider.⁷

1.1.1.2. Ferdinand de Saussure

Göstergebilimin Avrupa’daki kurucusu sayılan Ferdinand de Saussure, ölümünden sonra yayımlanan ve ders notları ile öğrencilerinin tuttuğu notlardan oluşan kitabı *Genel Dilbilim Dersleri* (*Cours de Linguistique Generale*, 1916)’nde⁸ dilin “en birinci” gerçeği olarak

⁶ Terrence W. Deacon, “Yalnızca göstergelerle düşünürüz.” diyen Peirce’ün (1974: 302) sınıflandırmasını anlattığı “Semiosis: from Taxonomy to Process” adlı makalesinde; göstergelerin “verilen çıkarım bilgilerinden” açıkça belirtilmemiş bilgilerin tahminine veya sonuçlandırılmasına izin verebildiğini söyleyerek Peirce’ün göstergebilim alanındaki çalışmalarını geniş bir şekilde açıklar ve Peirce’ün sınıflandırmalarının çerçevesini belirlemeye çalışır. Daha geniş bilgi için bkz.: Deacon, W.T. (2014). Charles Sanders Peirce in His Own Words. In T. Thelleffen; B. Sorensen (Eds.), *Semiosis: from Taxonomy to Process* (pp. 95-104). Boston: De Gruyter.

⁷ Umberto Eco hakkında daha geniş bilgi için bkz.: 1.2.4.

⁸ Bu eser dilimize ilk olarak Berke Vardar tarafından *Genel Dilbilim Dersleri* başlığı ile iki cilt olarak çevrilmiştir [Vardar, B. (1976). *Genel Dilbilim Dersleri 1-2*. Ankara: TDK]. Saussure’e ait yeni elde edilen yazılar ışığında onun hakkında söylenenler de epey arttı. Yeni ortaya çıkan bilgiler ışığında Saussure’ün

düşünceyi göstergeye bağlamasını görür (2014: 59). Ona göre dili “olmakta olan” somut bir kavram olarak değil “olmuş bitmiş” soyut bir kavram olarak kabul etmek daha doğrudur (Saussure, 2014: 48). Dil, tarihsel sürekliliği olan bir olgudur ve hiçbir dilin hiçbir döneminde bu sürekliliğin kopuşu görülmemiştir. Bununla birlikte dil zaman içerisinde bir harekete sahiptir. Yani dil zaman içerisinde bir dönüşüme uğrar, ancak kendisinden önceki veya sonrakinde ayrı “yeni bir dilsel varlığın üremesi” söz konusu değildir (Saussure, 2014: 154-159).

Taylan Altuğ’un da belirttiği üzere Saussure’ü diğer dilbilimcilerden ayıran ve onu “vazgeçilmez kılan” yön sorgulayıcı yanındır. Saussure işe varsayımların sorgulanması ile başlar (Altuğ, 2013: 173). Dildeki değişimin, sürekliliğin bir biçimi olduğunu ifade eden Saussure, göstergelerin sürekliliklerini sağlayan nedenlerin aynı zamanda onların değişimini de sağladığını belirtir. Bu değişim dil için “zorunlu” ve “kaçınılmaz”dır. Bu değişim esnasında dilin parçalara ayrılarak düşünülmesi büyük bir yanılgıya sebep olacaktır. Zira “dil=gösteren ile [gösterilen] arasındaki ilişkinin toplamı”dır (2014: 321-322).

Dilbilimi göstergebilimin altında bir disiplin olarak gören Saussure’ün üzerinde durduğu bir başka konu, dil incelemelerindeki *eşsüremlilik* ve *artsüremlilik* (synchrony-diachrony)⁹ kavramları ile ilgilidir. Ona göre dil eşsüremliler şeklinde incelenmelidir. Zira “belli bir düzenlilik göster”en eşsüremliler “buyurucu” değildir. Dilin artsüremliler olarak incelenmesi yapının gözden kaçırılmasına neden olacaktır. Çünkü artsüremliler “kendini dile zorla benimsetirler” ve dilin genelliğinden “yoksundurlar” (1998: 146).¹⁰ Bu konuda Tahsin Yücel, Saussure’ün *satranç* benzetmesini şöyle açıklıyor: “İşlevleri değişmediği sürece, satranç taşlarının değişmesi, şu ya da bu biçimde, şu ya da bu nesneden yapılmış olmaları oyun düzeninde bir değişikliğe yol açmadığı gibi, dildeki artsüremliler değişimler de dilsel dizgeyi değiştirmez, işlevler ve bağıntılar aynı kaldığı sürece, hep aynı dizge söz konusudur.” (2015: 33)

yazıları *Ecrits de Linguistique Générale* adıyla yayımlandı. Eseri *Genel Dilbilim Yazıları* adıyla dilimize çeviren Savaş Kılıç, ‘in yazdığı önsözde de belirttiği üzere *Genel Dilbilim Dersleri* Saussure’ün kendinden çok yayıncıların müdahalelerini içerdiği ve asıl eleştirilerin de buralardan geldiği (Saussure, 2014: 18) için Saussure düşüncesini anlatırken bu ikinci kaynağı yeğledik. Ancak kısmen de olsa Berke Vardar’ın yapmış olduğu *Genel Dilbilim Dersleri*’ne atıfta bulunduk.

⁹ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: Kıran, Z.; Kıran, A. (2010). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin, 123-125.

¹⁰ Paul Ricœur, yapısalcılığı bu iki kavram arasındaki “saf ve yalın karşıtlığa bağla”madığını belirtir. Ona göre önemli olan bu iki kavramın karşıtlığı değil bağılılığıdır. Buna göre “diyakroni yalnızca senkroniyle ilişkisi dahilinde anlamlıdır, tersi değil.” (2009: 35)

Dilyetisini toplumsal bir olgu, insandaki bir yetinin icrası (exercise) olarak tanımlayan Saussure, dili de bu açıdan görerek “bu olgunun bir bireyler topluluğunda ve belli bir çağda aldığı uyumlu (concordant) biçimlerin tümü” olarak belirler (2014: 133). O halde dilyetisi “beş veya altı” ikilik’e indirilebilecektir. İlk ikilik veya çift “göstergenin psikolojik yüzü” iken diğeri “birey/kitle” olarak belirir. Bir diğeri ikilik ise “dil” ile “söz”dür. Dil için toplumsal edilgenlik söz konusuysa söz için bireysel irade ön plana çıkmaktadır (Saussure, 2014: 292-293). Bu noktada “uçsuz bucaksız” bir alana sahip olan dilbilim iki bölüme ayrılmış olur: Biri “edilgen bir depo olan dil” (la langue) iken diğeri “olguların gerçek kökeni” olan söz (parole)’dür (Saussure, 2014: 267). Sözcük kavramı Saussure’ün ikili (dyadic) yapıdaki gösterge dizgesinde önemli bir yere sahiptir. Buna göre bir *gösteren* ve *gösterilenden* oluşan göstergenin zihnimizdeki kavramı bir *söz* yardımı ile görünür kılınabilir.

Dilsel birimlerin özdeşliğini, “maddesel özdeşlik” ve “bağıntısal özdeşlik” ayrımını yaparak tanımlayan Saussure anlam belirimini de burada görür. Örneğin “24 saat arayla kalkan ‘20.45 Cenevre treni’” ibaresinde ne trenler, ne yolcular, ne personel aynıdır. Ancak aralarındaki farklara rağmen güzergahları ve saatleri birbirlerini aynı kılar. İşte dilsel birimin özdeşliği de maddesel değil bağıntısal özdeşliktir (Altuğ, 2013: 197-198).

Saussure’e göre göstergeler geniş bir alanda bilimlere kaynaklık eden merkezi bir yapı sunarken dilbilim, göstergebilimin bir alt dalı olarak karşımıza çıkar (Saussure, 2014: 257-258). Dilbilimin amacı dilyetisini gösterdiği tüm ilişkiler ve değişkenleriyle birlikte anlamaya çalışmaktır (Saussure, 2014: 293). Dilbilimci ise sözcüğün “ses” ve “anlam” yüzeylerini bir arada düşünmek zorundadır. Zira bu iki kavram birbirinden ayrılırsa sözcük, sözcük olmaktan çıkacaktır. Burada, sözcüğün fiziksel ve ruhsal alanında bir ikiliğinin olduğu şeklindeki itiraza ise sözcüğün göstergesinin her iki anlamında ruhsal (spirituel) olduğunu söyleyerek cevap verir (Saussure, 2014: 34).

Gösterge ile anlamı birlikte düşünen Saussure, göstergeyi tek başına ele almanın yalnızca yanlış olmadığını, aynı zamanda hiçbir anlam taşımadığını belirtir. Gösterge anlamını yitirdiği anda sesçil yüzle baş başa kalmış olur: “Göstergelerin dışında anlamlar, düşünceler, dilbilgisel kategoriler yoktur.” (Saussure, 2014: 82) Bu durumu göstergelerin “doğası gereği” *nedensiz* oluşlarıyla birlikte düşünmek gerekir. Gösteren ile onun karşıladığı nesne

ya da kavram arasında bir benzerlik yoktur, biz bu benzerliği zihinsel bir şekilde tasarlarız. Saussure bu konuda şöyle bir örnek verir: “Örneğin, ‘kardeş’ kavramının, kendisine gösterenlik yapan k-a-r-d-e-ş ses dizilişiyile hiçbir iç bağıntısı yoktur.” (1998: 113)¹¹ Bununla beraber göstergelerin nedensizliğini “birbiri sayesinde var olabilen iki değer”in (2014: 325) birlikteliğinden aldığı unutulmamalıdır.¹²

Avrupa’da Saussure’ün bir bilim olarak tasarladığı göstergebilimi geliştirerek devam ettirenler arasında Louis Hjelmslev, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes gibi isimler gösterilebilir. Hjelmslev, geliştirdiği glosematik (glossématique) kavramı etrafında Saussure öğretilerini yeniden ele alır, biçim/töz karşıtlığı üzerinde durur. Greimas, şiirsel göstergebilim ve yapısal anlambilim konularında önemli gelişmeler kaydetmiştir. Roland Barthes ise yer yer Saussure’ün düşüncelerinde düzeltmeler ve gelişmeler yaparak “Göstergebilimin İlkeleri” adlı eserini yayımlamıştır. Ayrıca *Communications* dergisinin özel sayısı için yazdığı *Anlatuların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (Introduction a l’analyse Structurale Des Recits, 1966) adlı yazısıyla gündeme getirdiği *anlatı* kavramı üzerinde durur.¹³

1.1.1.3. Louis Hjelmslev ve Kopenhag Dilbilim Okulu

Viggo Brøndal ve Louis Hjelmslev gibi Danimarkalı dilbilimcilerin kurdukları Kopenhag Dilbilim Okulu, çalışmalarını Saussure’ün görüşleri doğrultusunda şekillendirir. Yunanca *glossa* teriminden hareketle isimlendirdikleri bu yeni dil kuramını *glosematik* (dil cebiri) olarak adlandıran bu okulun temsilcileri, sonraları bu terimle birlikte anılır olmuşlardır (Rifat, 2013: 148).

Saussure’ün çalışmalarını temele almakla birlikte mantıksal dizgeleri de göz ardı etmeyen V. Brøndal (1887-1942) *Yapısal Dilbilim* (Linguistique Structurale, 1943) adlı yazısında

11 Burada Saussure’ün göstergelerin nedensizliğini “salt nedensizlik” ve “görece nedensizlik” olarak birbirinden ayırdığı göz önünde bulundurulmalıdır. Daha geniş bilgi için bkz.: Saussure, 1998: 191-195.

12 Zeynel Kıran ve Ayşe Eziler Kıran göstergenin nedensizliğini açıklarken bilimsel açıklama düzlemiyle dili kullanma düzleminin birbirinden kesinlikle ayrılması gerektiğini söyler. Bu konuyla ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Kıran, Z.; Kıran, A. (2010). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin, s. 65-72.

13 Hjelmslev, Greimas ve Barthes ile ilgili daha geniş bilgi sırasıyla için bkz.: 1.1.3.; 1.2.1.; 1.2.3. numaralı bölümler.

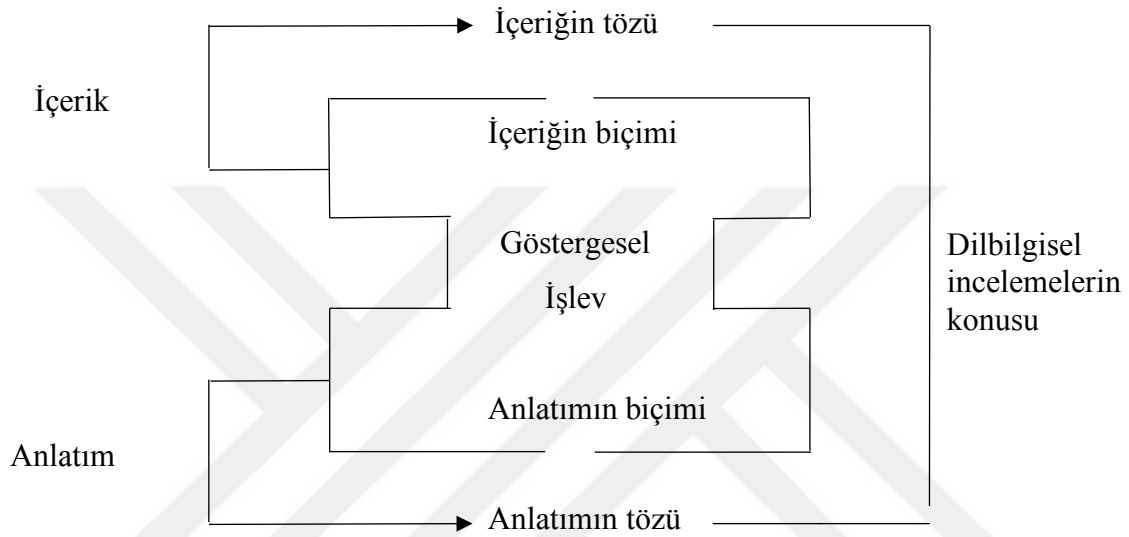
dilbilimin tarihçesinden söz ettikten sonra dilbilimin asıl ve önemli gelişimini yirminci yüzyılda geçirmekte olduğunu belirtir. Brøndal'e göre bunda pozitivistimin yetersizliğinin anlaşılmasının da büyük payı vardır. Saussure'ün artsüremlilik ve eşsüremlilik açıklamalarının yanına “tümsüremlilik ya da tümsüremsizlik” kavramlarının da yer alıp almaması gerektiğini sorgulamasının yanında Brøndal'in bu kurama asıl önemli katkısı dil ve söz kavramını izah edişindedir. Öne sürdüğü “bireşimsel görüş” soyutlamanın ve genelleştirmenin önemini vurgulayarak işe başlar. Ona göre yapı “özerk bir nesne” olarak tasarlanır. Bu yapı, öğelerin ayrışık bir yığını veya toplamı değildir. Dolayısıyla dil ve söz dizgelerinde biçim ve tözü ayırt etmek önemlidir. Burada, bir fenomenolog olarak Husserl'in görüngübilim (görü teorisi) üzerine söylediklerinin devreye girmiş olduğu da açıktır (Rifat, 2008b: 90-98).¹⁴

Kopenhag okulu temsilcileri arasında göstergebilim üzerine en fazla katkı sunan isim şüphesiz Louis Hjelmslev (1899-1965)'dir. Mehmet Yalçın'ın ifadesiyle “bugün dil olgularını bilimsel olarak inceleyenlerin çoğunluğu” Hjelmslev'in “varsayımsal-tümdengelimli (hypotético-déductive) terimiyle belirtilen yöntemi” izlemektedir. Yalçın'ın kısaca “Hjelmslev'e göre bir dil kuramı olabildiğince yalın, çelişkisiz, tümükapsayıcı, denenebilir ve gerçekçi olmalıdır.” şeklinde özetlediği ve bu görüşün de ister istemez eşsüremliliği incelemeyi beraberinde getirdiğini söylediği (2010: 24-25) görüşler temelde yine Saussure'ün dilbilim hakkındaki görüşlerine dayanmaktadır.

Tıpkı Brøndal gibi Hjelmslev de düşüncelerini biçim ve mantığın ilişkisini bir arada tutarak geliştirir. Dilsel Taslak ve Dilsel Kullanım (Schéme et Usage Linguistiques, 1943) başlıklı yazısında dilbilimin başlıca görevi olarak “içsel ve işlevsel temellere dayalı bir anlatımın bilimi ile bir içeriğin bilimini” kurmak olarak görür. Ancak bu yapılırken anlatımın bilimi ve içeriğin bilimi, sesbilgisel ve fenomenolojik verilere başvurulmadan incelenmelidir. Dolayısıyla bu sayede “anlatımın biliminin bir sesbilgisi, içeriğin biliminin de bir anlambilgisi olmadığı” bir bilim oluşturulmuş olacaktır (Rifat, 2008b: 99-100).

¹⁴ Brøndal'in tesirinde kaldığı Husserl'in görüşleri ve bu görüşlerin izahı hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Levinas, E. (2016). *Husserl Fenomenolojisinde Görü Teorisi*, (Çev.) Yağmur Ceylan Uslu, İstanbul: İthaki, 95-130.

Dilin “içkin cebri”ni kurmayı amaçlayan bu görüş biçim ve töz karşıtlığının yanına “anlam”ı da ekler (Yücel, 2015: 51). Saussure’ün biçim ve içerik kavramları üzerine düşünen Hjelmslev dört düzlem görür: anlatımın biçimi, anlatımın tözü, içeriğin biçimi, içeriğin tözü. Hjelmslev bu sonuca biçimin anlama yansıtılmasıyla ulaşmıştır. Ona göre “biçim ve töz” ile “içerik (gösteren) ve anlatım (gösterilen)” arasındaki ikili ayrım geniş ölçüde hesaba katılmalıdır. Zeynel ve Ayşe Kıran bunu şöyle bir şekilde gösterir (Kıran, 2010: 149):



1. Şekil: Biçim ve töz

Zeynel Kıran ve Ayşe Kıran, bu düzlemleri kısaca şöyle açıklar:

1. İçeriğin tözü: Dil tarafından henüz yapısal bir özellik kazanmamış dil dışı gerçeklik.
2. İçeriğin biçimi: Aşağı yukarı Ferdinand de Saussure’ün gösterilenine eşittir.
3. Anlatımın biçimi: Aşağı yukarı Ferdinand de Saussure’ün gösterenine eşittir.
4. Anlatımın tözü: Dilin henüz yapısal bir özellik vermediği ses yığını. (Kıran, 2010: 49)

Saussure’ün dile getirdiği anlamıyla *gösterge* kavramını bu şekilde daha anlaşılır hale getirmiş olan Hjelmslev, Dilin Katmanlaşması (La Stratification du Langage, 1954) adlı yazısında bu dört unsur hakkında şunları söyler: “Bu dört büyüklüğü ikişer ikişer ele alıp aralarındaki bağıntıları yöneten yasaları ortaya koyabiliriz; bu yasalar, söz konusu kavram çiftlerinin her ikisi için de geçerlidir. Dolayısıyla bunları belirtmek için (...) biz bu büyüklükleri katmanlar [strata] olarak adlandırmayı öneriyoruz.” (Rifat, 2008b: 102)

Yukarıdaki ifadeler, Yücel'in de belirttiği üzere “yapısal çözümlemenin daha bütüncül” yapılabileceğini göstermektedir (2015: 54). Saussure gösteren ve gösterilenin birbirini karşılıklı anlamlandırıldığını söylerken (2014: 53-55) Hjelmslev bu iki ögeyi kendi içinde bölümleyerek her katmanı kendi içinde değerlendirilip anlamlamayı daha tutarlı ve bütüncül hale getirmeyi amaçlamıştır. Bu husus Hjelmslev'in takipçilerinden A. J. Greimas'da daha açık hale gelecek ve bir sistem olarak şiir çözümlemesinde karşımıza çıkacaktır.

1.1.1.4. Roman Jakobson ve Rus Biçimciliği

Her iki dünya savaşının arasında Moskova'da ortaya çıkıp¹⁵ Avrupa ve Amerika'ya yayılan ve buralarda yapısalılık ile tanışan; özellikle şiir dilini incelemeyi amaçlayan bir topluluk olan Rus Biçimcileri; Roman Jakobson, O. M. Brik, V. Şklovski, Eyhenbaum, V. Propp, Y. Tınyanov gibi isimlerin çalışmalarıyla şekillenir.

Şiir dilini tüm yönleriyle inceleyip şiiri bir bütün olarak anlamak isteyen topluluğa verilen “biçimci” nitelendirmesi onları küçük düşürmek için söylenmiş bir sözdür. Jakobson'un 1972 yılında Fransız televizyonu için Todorov ve Marchand ile yaptığı söyleşide hasımları tarafından aşağılanmak için kendilerine “biçimci” dendiğini ve sonradan tüm dünya tarafından bu şekilde kabul edildiğini söylediği bu düşünce sisteminin temellerini “her türlü dogmaya karşı çıkararak, şiirsel yapıtı şiirsel yapıt olarak ele alıp içine girme zorunluluğu, şiirsel yapıtı tamamıyla bölünmez bir bütün olarak kabul etme” şeklinde ifade edecektir.¹⁶

Todorov, Rus biçimcilerinin metinlerini derlediği *Yazın Kuramı* adlı kitapta alışkanlıkların eseri anlamayı engellediğini, bunun için de yapılması gerekenin eserin biçiminin bozulması olduğunu belirtir. Bu alışkanlığı ortadan kaldırmanın ve biçimi bozmanın en önemli yolu da araştırmanın merkezine eseri koymakla mümkün olur. Zira eser ne yazarın yaşamışlıkları ne de toplumun o dönemdeki yaşamıyla açıklanır (2010: 11). Yöntemin etkinleşmesini sağlayan ilke ise “yöntemin incelemeye içkin olması” gerektiğini söyleyen ilkedir. Söz

¹⁵ Hem Mehmet Rifat (2013: 194) hem de Tahsin Yücel (2015: 120) biçimciliğin başlangıç ve bitiş tarihlerini çok keskin tarihler olarak “1915-1930 yılları arası” şeklinde tespit ederler. Topluluk üyelerinin çalışmaları dikkate alındığında bu kadar net tarihlerin yanlış olacağı kanaatindeyiz. Bununla beraber Terry Eagleton ise topluluğun dağılımını “İkinci Dünya Savaşı patlak verene kadar” şeklinde tespit eder (2011: 110).

¹⁶ Jakobson'un söyleşisinin yer yer kısaltılmış çevirisi için bkz.: Senemoğlu, O. (1999). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 2, Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi, s. 45-74.

konusu ilke aynı konuya farklı yaklaşımları dışlamayacağı gibi “çözümlemiş olgulardan kaynaklanan önerileri kabul etme” imkânına da kavuşmuş olur (2010: 20).

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı üzere biçimciler edebi içeriğin analizine değil, edebi biçimin analizine girişmişlerdir. Bu durum onların dili doğal dilden bir “sapma” olarak ele aldıklarını da göstermektedir (Eagleton, 2011: 19). Rus biçimcilerinin asıl tutumları edebi ürünleri (özellikle şiiri) tarihi, sosyal, psikolojik vs. tüm etkenlerden arındırıp kendi bütünlüğü içerisinde açıklamaya çalışmak, bunu yaparken de bilimsel bir tutarlılığa sahip olmak şeklinde özetlenebilir.

Biçimciler için asıl önemli olanın yöntem sorunu değil “inceleme konusu olarak yazın sorunu” olduğunu belirten Eyhenbaum “yazınsal gereçlerin özgül niteliklerinden yola çıkarak” bir yazın bilimi kurma gayretinde olduklarını söyler (2010: 31-33). Edebiyat ürününü yazar ve muhitten ayırarak yalnızca kendi kendisinden hareketle anlamlandırmaya çalışırken göstergebilimcilere yaklaşan Eyhenbaum’a göre tek amaç “yazın sanatına ilişkin olguların kuramsal ve tarihsel bilincine ulaşmak”tır (2010: 33, 66-67). Dolayısıyla yazınbilimin konusu da yazın değil yazınsallıktır, “yani belli bir yapıtı yazınsal yapıt kılan” hususlardır (2010: 37).

Potebnia, Veselovski gibi yazarlarca önce kuramsal ilkelerin hazırlanması ile başlayan biçimciler ilk olarak şiir sanatındaki biçimsel yapıyı ayırt etmeyi, şiir dili ile gündelik dil arasındaki farklılıkları ortaya koymayı istediler (Eyhenbaum, 2010: 43-45). Şiirde ve genel olarak yazınsal yapıttaki biçimi “dinamik” bir biçim olarak gören Tinyanov onu kapalı bir “kendilik” olarak değil dinamik bir “özgüllük” halinde görür. Ona göre “Her sanat yapıtı çeşitli etkenlerin karmaşık bir etkileşimidir, dolayısıyla incelemenin amacı da bu etkileşimin özgül niteliğini tanımlamaktır (Eyhenbaum, 2010: 60-61).

Rus biçimcileri arasında nesir incelemeleri ile uğraşan iki önemli isim V. Şklovski ile V. Propp’tur. Şiir Dilini İnceleme Derneği (Opoyaz)’ni kuran Şklovski (1893-1984), Jakobson’un Rusya’dan ayrılmasından sonra görüşlerini düzyazı üzerine yoğunlaştırır. Öykü ve Romanın Kuruluşu adlı yazısı Rus biçimcilerinin dayanak noktası oluşturduğu

önemli bir metin haline gelmiştir.¹⁷ V. Propp (1885-1970) ise Rus Halk Masalları'nın incelemesini yaptığı *Masalın Biçimbilimi*¹⁸ adlı eseriyle öne çıkar. Masallarda kişiler ve olaylar değişse de işlevin değişmediğini tespit eden Propp, bu masallarda toplam otuz bir işlev saptar. Saussure'ün anlatılarına uygun olarak eşsüremliliği yaptığı incelemelerde saptanan bu işlevler ile kişilerin eylemlerinde saptadığı yedi rol, daha sonradan pek çok göstergebilim incelemesine (Greimas, Barthes vs.) dayanak olmuştur.¹⁹

Rus biçimcilerinin en önemli ismi hiç şüphesiz Roman Jakobson (1896-1982)'dur.²⁰ Şiirbilimin (poetics) “dilsel yapı problemleri” ile ilgilendiğini, dolayısıyla da şiirbilimin dilbilimin “ayrılmaz bir parçası” olduğunu belirtir (Jakobson, 1960: 350).²¹

Jakobson'a göre dil (language) “fonksiyonlarının bütün çeşitliliğinde incelenmelidir.” (1960: 353) Buna göre iletişim şöyle şematize edilebilir:



2. Şekil: Jakobson'ın İletişim Şeması

Bu şemaya göre dilsel iletişim şöyle gerçekleşir: Gönderici (addresser) alıcıya (addressee) bir ileti (message) gönderir. Bu iletinin işlevsel olabilmesi için bir bağlam (context) içinde verilmesi gerekmektedir. Gönderici ve alıcının bildiği kod (code) ile fiziksel ya da psikolojik bağlantıyı sağlayan bağlantı (contact) bu iletişimi sağlayan iki yapıdır.²²

¹⁷ Bu yazının çevirisi için bkz.: Şklovski, V. (2010). Yazın Kuramı. T. Todorov (ed.), *Öykü ve Romanın Kuruluşu*, (s. 160-185). İstanbul: Yapı Kredi.

¹⁸ Propp, V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev.) Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

¹⁹ Paul Ricœur'ün bu eser üzerindeki incelemeleri için bkz.: Ricœur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı: Üç, Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (Çev.) Mehmet Rifat, İstanbul: Yapı Kredi, (s. 68-79).

²⁰ Jakobson'un Rus Biçimciliğine yaptığı katkıyı Erlich'ten hareketle açıklamaya çalışan Onur Bilge Kula'nın yazısı için bkz.: Kula, O. B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı 1*. İstanbul: Türkiye İş Bankası, s. 306-311.

²¹ Jakobson'un görüşlerini aktarırken kullandığımız *Closing Statement: Linguistics and Poetics* adlı 1960 tarihli yazının yer yer kısaltılmış bir Türkçe çevirisi de bulunmaktadı. Senemoğlu, O. (1999). Yirminci Yüzyıl Dilbilimi, B. Vardar (ed.), *Dilbilim ve Yazınbilim* (s. 204-216). İstanbul: Multilingual.

²² Jakobson Prag'a geçtikten sonra şekillendirdiği ve yapısalcı yaklaşıma yakın olan görüşlerinde etkilendiği asıl isim C. S. Peirce'dür. Jakobson'un iletişim çeşitlerini ve bunların göstergelerle olan ilişkisi üzerine detaylı

Açıklanan bu etkenler dilin birbirinden farklı altı fonksiyonunu tanımlar. Bu fonksiyonlar sırasıyla; idrakle ilgili olan “göndergesel işlev” (referential), göndericiye odaklanan “duyusal işlev” (emotive), alıcıya yönelen “çağrı işlevi” (conative) kod üzerine yönelen ve dili nesne olarak gören “üstdil işlevi” (metalingual), bağlantı ile ilgili olan “ilişki işlevi” (phatic) ve son olarak iletinin doğrudan doğruya kendi kendisine yöneldiği “şiirsel işlev” (poetic) (Jakobson: 1960: 353-356). Şiirin iletisinin kendi üzerinde oluşunu dilin ses ve anlam düzeneklerinin eşit değerde kavrandığını belirten Jakobson, anlamla sesin birbirine bağlantılı olmadığını ancak birbirlerini bütünlendiklerini söyler (1960: 358-359).

Yukarıda açıklanan bu görüşler pek çok yapısalcıyı etkilemiş ve bunlar geliştirilerek yeni görüşler ortaya çıkmıştır. Ancak bununla birlikte yaklaşımın birtakım eksikliklerinin bulunduğunu tespit eden Mehmet Yalçın, Jakobson’un yaklaşımına yönelik en önemli eleştiriyi “tek tür ya da türdeş öğeler dizgesine, türdeş bir yapılaşma ilkesine dayandırma olanağı sunması” olarak belirler (Yalçın, 2010: 141).

1.1.2. 1960 Sonrası Göstergebilim Çalışmaları

1.1.2.1. Algirdas Julien Greimas ve Paris Göstergebilim Okulu

Jean-Claude Coquet, Landowski, A. J. Greimas gibi isimlerle kurulan Paris Göstergebilim Okulu; göstergebilim alanında yaptıkları çalışmalarla göstergebilimin bugünkü anlamda bir bilim olmasını sağlamışlardır. Mehmet Rifat, Paris Göstergebilim Okulu’nun çalışma alanlarını şöyle belirler: “Bu topluluğun araştırmaları yazınsal söylem, sözlü yazın (özellikle halk masalları), görüntü, müzik, bilimsel söylem, uzamsal düzenleniş, adı konmuş ya da konmamış tutkular, şiir, öğretim dili, dinsel söylem, hukuk dili, toplumsal-siyasal ilişkiler, kent yapısı gibi insanın yaşadığı ya da insanı çevreleyen çeşitli anlam evrenlerinin kavranmasına yönelik olmuştur.” (Rifat, 2008a: 192-193)

incelemesi için bkz.: Jakobson, R. (1961). Proceedings of the Twelfth Symposium in Applied Mathematics. In R. Jakobson (ed.), *Linguistic and Communication Theory*, (pp. 245-252). New York: American Mathematical Society.

Görüleceği üzere hayatın hemen her alanına nüfuz etme çalışmalarını sürdüren Paris Göstergebilim Okulu temsilcileri kurmaya çalıştıkları metodolojilerini bitmiş, ilkeleri kesin kez belirlenmiş bir bilim/kuram olarak değil; daima gelişimini sürdürecektir olan bilimsel bir tasarı olarak tanımlamışlardır.

Okulun temsilcilerinden Eric Landowski daha çok toplumsal konular hakkında çalışmalar yaparken Coquet ise *öznenin göstergebilimi* ile göstergenin kendisini değil onu meydana getiren özneyi inceleme konusu yapmıştır. Coquet, kendisinin editörlüğünde hazırlanan *Sémitique, L'École de Paris* (Göstergebilim, Paris Okulu) adlı çalışmasının giriş bölümünde göstergebilim tasarısının “anlamlama dizgelerinin kuramını” oluşturduğunu belirterek göstergeyi “oluşturulmuş bir nesne” olarak tanımlar (Rifat, 2008b: 255-356).²³

1960'lı yıllardan sonra gelişimi hızlanan ve daha sistemli bir hale gelen göstergebilim çalışmalarının Avrupa'daki öncüsü Algirdas Julien Greimas (1917-1992) olmuştur. Greimas için göstergebilimin temel konusu daima anlam oluşturmaktır. (Eagleton, 2011:126) 1960-62 yılları arasında İstanbul Üniversitesi'nde de dersler veren Greimas, Paris Göstergebilim Okulu'nun da kurucusu olarak kabul edilir.²⁴ Bu okulun kurulmasını sağlayan *La Linguistique* adlı ortak kitapta yer alan *La Sémiotique* (Göstergebilim, 1977) adlı yazısında Saussure'ün *sémiologie* terimi ile *sémiotique* terimi arasındaki farkları belirttikten sonra “ilk ve eksiksiz” bir göstergebilim kuramının kurucusu olarak Hjelmslev'i işaret eder. Göstergebilim ile dilbilim arasındaki bağıntıyı da açıklayan Greimas *söylem göstergebiliminden* bahseder. Ona göre söylemsel konular “son derece” karışık olduğundan bu konuları çözümlenebilmek için çeşitli düzeylere ayırmak gerekir:

“Nitekim bir betiği kavramaya yarayan soyut yapıların ve bu betikteki dönüşümleri içeren mantıksal-anlamsal işlemlerin belirlediği *derin düzey*, betiklerin sözdizimsel düzenlenişini ortaya koyan *biçimbilimsel-sözdizimsel düzey*'den ayrılır. Öte yandan, sözdiziminin dünyadaki betilerle somutlaştırıldığı

²³ Coquet'nin göstergebilime katkıları hakkında daha fazla bilgi için bkz.: Yalçın, M. (2010). *Şiirin Ortak Paydası I, Şiirbilime Giriş*. İstanbul: İkaros, s.158-180.

²⁴ Greimas Anakra ve İstanbul Üniversitelerinde derslere girmesine ve göstergebilimin en önemli isimlerinden biri olmasına rağmen eserleri Türkçeye çevrilmemiştir. Çeşitli yayın organlarında parça parça yapılan küçük çevirileri istisna tutulursa eserlerinden yalnızca biri, *De l'imperfection* Ayşe Kıran tarafından dilimize kazandırılmıştır: Greimas, A. J. (1995). *Kusur Konusunda*. (Çev.) Ayşe Kıran. İstanbul: Yapı Kredi.

betisel düzey de çeşitli yapısal görünümünün herhangi bir doğal dilde gerçekleşmesini sağlayan *betiksel düzey*'den ayrılır.” (Greimas, 1982: 127-130)

Berke Vardar'ın da belirttiği üzere Greimas, göstergebilimi bir üstbilim olarak tasarlayarak somut gerçeklikle değil soyut gerçeklikle ilgilenir. Buna göre “her türden anlamsal bütün ancak bu düzeyde ortaya konabilir.” Dolayısıyla bu soyut içeriği gösterebilecek bir üstdil oluşturmak gerekir (Vardar, 2001: 139).

“Dilin çift eklemliliğinden bağımsız” bir anlamlama ile (Yalçın, 2010: 29) çağdaş göstergebilime farklı bir bakış açısı katan Greimas, *Sémantique Structurale*²⁵ adlı eserinde yapı kavramını tanımlamakla işe başlar. “İki terimin ve bu iki terim arasında bir bağıntının varlığı” olarak tanımlanan bu kavramdan hareketle Tahsin Yücel şu çıkarımlarda bulunur:

- “1) iki nesne-terimin birlikte kavranabilmesi için bir ortak yanları (...) bulunması,
- 2) iki nesne-terimin birbirinden ayrılabilmesi için de şu ya da bu biçimde, şu ya da bu yönden birbirinden farklı olmaları gerekir.” (Yücel, 2015: 129)

Bu seçme veya ayırma işlemi gösterilen ve gösteren düzlemlerinde gerçekleşecektir. Dolayısıyla da “gösterenin varlığı bir gösterilen, gösterilenin varlığı da bir gösteren içer”ecektir. Bununla birlikte anlam gösterenin türüne ya da niteliğine bağlı değildir: “Gerçekten de, kendi dilimizde oluşturulmuş bir öyküyü, bir düşünce yazısını birçok dile aktarabiliyorsak; bir olguyu sözle de, devinimlerle de, resimle de anlatabiliyorsak, anlam kendisini ortaya çıkaran ‘sözce’yle özdeşleşmediği, ondan önce var olduğu içindir.” (Yücel, 2015: 130)

Duygu Özın Passerat, Greimas gösterbiliminin dayandığı “temel yapılar” ve “anlatisallık” olmak üzere iki temel modeli koyduğunu belirtir. Bunlardan ilkinin “göstergebilimsel dörtgen ve yapısal model”den oluşurken, ikincisinin “kesitler (séquences canoniques),

²⁵ Göstergebilimin en önemli yapıtlarından biri olarak kabul edilen *Sémantique Structurale* adlı eser yazılışının üzerinden elli yıldan fazla zaman geçmesine rağmen hâlâ Türkçeye çevrilmemiştir. Sündüz Öztürk Kasar, (2017: 308-315) *Sémantique Structurale*'in Türkçeye çevrilmesinde neden geç kalındığını tartıştığı yazısında “terimce” sorunun ön plana çıktığı sonucuna varır ve eserin nasıl çevrilmesi gerektiğine dair görüşlerini sıralar.

eyleyenler, ve kiplikler (modalité)”den oluştuğunu söyler (Passerat, 2017: 330). Bu iki modelden ilki derin düzeyi, ikincisi yüzeysel düzeyi ortaya çıkaracaktır.

Tahsin Yücel, Greimas’ın, Hjelmslev’in *biçim* ve *töz* kavramlarını kullanarak oluşturduğu düzlemleri ise şöyle aktarır (2015: 130):



3. Şekil: Greimas’ın Anlatım, Belirim ve İçerik Düzlemleri

Yukarıdaki dizelgeden de anlaşılacağı üzere Greimas seslerin incelenmesinde kullanılan yöntemin yanına aynı metotla anlamların incelenmesini mümkün hale getiren bir sistem geliştirmeye çalışmıştır.²⁶ Tahsin Yücel sözlükbirimlerin pek çok göstergebirimcik içerdiğini saptadıktan sonra “ayak” sözcüğünü örnek gösterir: “‘düz ayak’, ‘dört ayak’, ‘ayak işi’, ‘ayak üstü’, ‘ayak bağı’, ‘ayak ucu’, ‘ayak altı’, ‘ayak tozu’, ‘ayak oyunu’, ‘ayak basmak’, ‘ayak çekmek’, ‘ayak diremek’ vb.” (Yücel, 2015: 131) Her bir sözlükbirim kendi başına anlam ifade edebileceği (*çekirdek göstergebirimcik*) gibi kelimelerle olan bağlantıları ve ilişkileri ile başka bir anlam da ifade edebilir (*bağlamsal göstergebirimcik*).²⁷

²⁶ Yorumbilim ile semiyolojiyi; “işaretleri konuşturmaya ve anlamlarını keşfetmeye olanak veren bilgi ve tekniklerin bütünü” ile “işaretlerin nerelerde olduklarını ayırmaya, onları işaret olarak ihdas eden şeylerin neler olduklarını tanımlamaya, bağlarının ve bağlantılarının yasalarını öğrenmeye olanak veren bilgi ve tekniklerin bütünü” olarak birbirinden ayıran Michel Foucault (2017: 62), bu haliyle biçim düzey incelemeyi ve derin düzey incelemeyi de Greimas’ın tablosuna yakın bir anlamda konumlandırmış olur. Ona göre “yorum hiç bitme”yecek bir eylemdir. Yorum, “var olan söylemin” yanı sıra “başka bir söylemin doğumuna” sebep olmaktadır (2017: 78). Bunun gerçekleşmesi için ise ön şart olarak okunan ve “şifresi çözülen” bir dilin varlığı gereklidir. Dolayısıyla semiyoloji ve yorumbilim birbirinden ayrılamaz bir bütün olarak karşımıza çıkmaktadır.

²⁷ Greimas’ın yerdeşlik kavramı ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Yalçın, M. (2010). *Şiirin Ortak Paydası I, Şiirbilime Giriş*. İstanbul: İkaros, s.151-154.

Greimas'ın göstergebilime katkılarında bir diğeri²⁸ anlatıların derin düzey çözümlemesine yönelik *göstergebilimsel dörtgen*'dir. Tahsin Yücel'in belirttiği üzere anlamsal yapıların "örngenlenimi", yani birbiri ardına metnin iç ve dış yapısında dizimlenen anlamlar olarak iki düzlemde karşımıza çıkar:

- “1) içkin ve derin düzeyde eklemlenen temel örngenlenim;
- 2) içeriği belirim düzeyinde yer alan yüzeysel örngenlenim.”

İşte, anlamın temel örngenlenimini ortaya çıkaracak olan da göstergebilimsel dörtgendir (Yücel, 2015: 135). Göstergebilimsel dörtgenin oluşumu şu şekildedir:²⁹

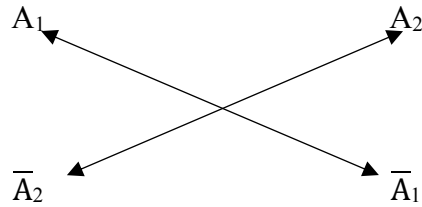
Göstergebilimsel bir dizge olarak nitelendirilebilecek olan ve "içeriğin tözü" denilen anlam ekseninde "A anlamı" (A₁) ile bunun kesin bir şekilde yokluğunu belirten "A anlam yokluğu" (A₂) içeriğin biçim düzleminde şöyle belirir:

A₁ A₂

Yukarıdaki iki göstergebirimcik birbirine karşıt olarak benimsendiğinde her ikisi de kendileriyle çelişkin olan iki terimin varlığını belirleyecektir:

\bar{A}_2 \bar{A}_1

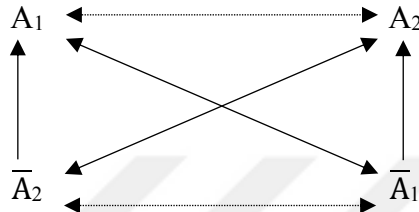
Bu durumda ortaya şöyle bir dörtgen çıkacaktır:



²⁸ Araştırma sahamızın dışında kaldığı için değinmediğimiz ancak göstergebilim sahasında önemli bir yeri olan *eyleyenler modelinin* de Greimas'ın bir çalışması olduğunu belirtmek gerekir. Propp'un çalışmalarını sadeleştiren Greimas birbiriyle bağlantılı altı eyleyen tespit eder: gönderen / gönderilen, yardım eden / karşı çıkan, özne / nesne. Greimas'ın eyleyenler modeli ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can, s. 145-158.; Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim, s. 194-196.; Uçan, H. (2006). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*. Ankara: Hece, s. 101-106.

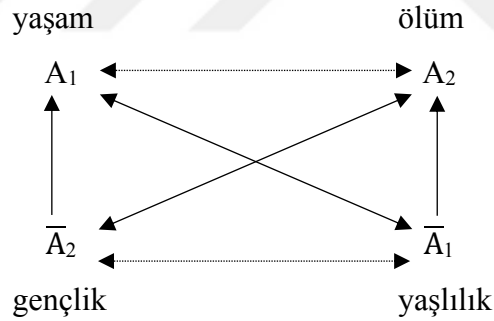
²⁹ Göstergebilimsel dörtgenin oluşumu anlatılırken şu eserlerden faydalanılmıştır: Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can, s. 135-139.; Yalçın, M. (2010). *Şiirin Ortak Paydası I, Şiirbilime Giriş*. İstanbul: İkaros, s.155-157.; Erkman Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual, s. 150.153.

Bu dörtgende A_1 / \bar{A}_1 ile A_2 / \bar{A}_2 bağlantısı her iki terimin bir arada bulunmadığını/bulunamayacağını gösterir. Bu “yok etmeye *değilleme işlemi* (opération de négation)” denir. Bu dörtgenin yatay ve düşey düzlemleri ise *karşıtlık* ($A_1 / A_2, \bar{A}_2 / \bar{A}_1$) ve *içerme* ($\bar{A}_2 / A_1, \bar{A}_1 / A_2$) bağıntılarını ortaya koyarken çapraz oklar ise çelişkinlik ($A_2 / \bar{A}_2, A_1 / \bar{A}_1$) bağıntısını ortaya koyacaktır:



4. Şekil: Göstergebilimsel dörtgen

Tahsin Yücel “yaşam” ve “ölüm” göstergebirimcikleri etrafında göstergebilimsel dörtgeni şu şekilde örneklendirmektedir:



Yukarıdaki şekilden hareketle;

A_1 / A_2 karşıtlık ekseni

\bar{A}_2 / \bar{A}_1 alt karşıtlık ekseni

A_1 / \bar{A}_1 ile A_2 / \bar{A}_2 çelişkinlikler ekseni

\bar{A}_2 / A_1 ile \bar{A}_1 / A_2 bütünlükler ekseni olarak tanımlanabilir.

Kuşkusuz bir şiir veya anlatının hem derin hem de yüzeysel düzeyi mevcuttur. Araştırmacılar bu düzeylerden herhangi birini tercih ederek kendi içinde tutarlı bir bütün elde edebilirler. Ancak Tahsin Yücel’in de Greimas’tan alarak belirlediği üzere birbirinden

bağımsız olmayan ve hatta birbirini bütünleyen bu düzeyler birlikte incelenmelidir. Zira “derin düzey çözümlemesiyle yüzeysel düzey çözümlemesi de bütüncül bir araştırmanın birbirini bütünleyen evreleri olarak” düşünülmelidir (2015: 181-182).

1.1.2.2. Julia Kristeva

Jacques Derrida, Ph. Sollers ve Roland Barthes gibi kuramcıların katkı sağladığı ve *Tel Quel* dergisindeki yazıları dolayısıyla *Tel Quel* topluluğu olarak anılan topluluğun ortak düşüncesi “betiği bir *üretkenlik* (productive) ilkesi olarak kabul etmektir.” (Yalçın, 2010: 159)

Topluluğun öncüsü kabul edilen Julia Kristeva (d. 1941) *Eleştirel Bilim ve/ya da Bilimin Eleştirisi* adlı yazısında göstergebilimi “araştırmaya açık bir yol, kendi kendine gönderme yapan sürekli bir eleştiri” (Kristeva, 1982: 134) olarak tanımlar. Kristeva’nın çalışmaları ilk önce M. Bahtin’in *diyalojizm* kavramını ve Noam Chomsky’nin “*dönüşümsel çözümleme*”³⁰ kavramını temele alan *metinlerarasılık* üzerine yoğunlaşır. Buna göre her metin kendisinden önceki metinlerle iç içe durumdadır. Ancak bu, bir metnin sürekli olarak yinelenmesi olarak değil bir “yer (ya da bağlam) değiştirme” işlemi (Aktulum, 2000: 43) olarak görülmelidir.³¹

Kristeva’nın göstergebilimine bir diğer katkısı *göstergeçözüm* kavramında ifadesini bulur. Charles E. Bressler *Literary Criticism* adlı çalışmasında Kristeva’nın Freud ve Lacan’ın çalışmalarından etkilendiği ve ayrıldığı yönleri açıklar. Kristeva antropoloji, psikoloji dilbilim gibi pek çok bilim dalına ait kavramları ödünç almış ve göstergeçözümü (=semanalysis) geliştirmiştir. Buna göre gösterge sözcüğünü Lacan’ın iddia ettiği gibi sembolde değil bizzat dilin kendi varlığında görmeli ve çözümlemeyi de buna göre yapmalıdır (2007: 159).

Tahsin Yücel, *Eleştiri Kuramları* adlı çalışmasında bu kavramın Noam Chomsky’nin “üretici dilbilgisi” ve Lacan’ın “ruhçözümleyim”i olmak üzere iki temele dayandığını

³⁰ Chomsky’nin “üretici-dönüşümsel dilbilgisi” kavramı ile ilgili daha geniş bilgi için bkz.: Sözer, E. (1999). *Yirminci Yüzyıl Dilbilimi*, B. Vardar (ed.), Noam Chomsky (s. 272-276). İstanbul: Multilingual.

³¹ Metinlerarasılık hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Aktulum, K. (2000). *Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki.

söyler. Metni sürekli olarak yeniden üretilen bir yapı olarak gören Kristeva'nın kuramı iki temel üzerinden ilerler: "ürem-metin" [üretici metin] (géno-texte) ve "olgu-metin" [üretilmiş metin] (phéno-texte). Yücel, Kristeva'nın ortaya koyduğu bu iki kavramın içeriklerini dört maddede belirlemeye çalışır:

- “1. Ürem-metin, hem yazılı bir metin olan olgu-metinde belirebilecek anlamların sonsuzluğu, hem de bu anlamların oluşum işlemidir,
2. Metnin içerdiği sonsuz üretim, değişim ve değiştirim, anlamdan öncedir; çünkü ona bağlı olmadan, öğelerden doğar. Yani bir tümce söz konusuysa, çağrıştırabileceği anlamlar, anlam kırıntıları tümcenin bütününden önce gelir.
3. Ürem-metinde öznenin yok olması ya da tersine toplanıp doğması, bir bakıma bir öznenin yerini, yani olgu-metnin üzerine eğilen herkesin ondan kendine göre bir anlam (ya da anlamlar) üretmesidir.
4. Her özne her olgu-metinden kendine göre anlamlar üretebildiğine, gene her özne hep *oluş durumunda* bulunduğuna göre metin değişken bir veridir, sürekli değişir.” (2012: 90)

Mehmet Yalçın, Greimas'çı göstergebilim ile Kristeva'nın göstergeçözümünün birbirlerinden önemli ölçüde farklılaştıklarını saptayarak şunları söyler: “Her ikisi de derin bir çözümlenmeye yöneliktir ama birincisi çözümlenmenin her aşamasında sıkı bir yapılaşmayı izlerken, ikincisi her yapılaşmayı bir sapma olarak kabul eder.” (Yalçın, 2010: 161) Yücel de Coquet'nin eleştirilerini haklı bularak Kristeva'nın kuramının pek çok soruyu yanıtsız bıraktığını, öznel değerlendirmeler yığını olarak önümüzde durduğunu ve kişisel çağrışımlardan başka bir şey olmadığını belirtir (2012: 91).³²

1.1.2.3. Roland Barthes

1953 yılında yayımlanan *Yazının Sıfır Derecesi* (le Degré zéro de l'écriture) adlı eseriyle göstergebilim alanında kendisini göstermeye başlayan Roland Barthes (1915-1980), bu ilk çalışmasında yazıyı ve yazı dilini tanımlamakla işe başlar. Ona göre her yazı dili “bir şeyler

³² Julia Kristeva'nın çalışmalarını, etkilendiği kaynakları ve etkileri üzerine geniş bir yazı için bkz.: Roudiez, L.S. (1980). *Desire in Language*, In L.S. Roudiez (ed.), Introduction, New York: Columbia University, s. 1-20.

göster”mektedir. “Ak yazı”³³ ile “konuşma yazısı” kavramları üzerinde duran Barthes, “dilden ve biçemden bağımsız bir biçimsel gerçeğin varlığını” kesinlemeye çalışır (2009a: 9-16). Biçemi dikey, sözü ise yatay bir yapıda kabul eden Barthes’a göre söz “izsiz ve gecikmesiz bir aktarım” iken, biçem ise “yazınsal amaçla yazarın tensel yapısı” arasında bir “denklem”dir. Böylelikle biçem ve dil çevreni içerisinde yazarın sınırları çizilmiş olur. Araştırmacının yapması gereken ise işte bu çevreni belirlemek ve incelemek olmalıdır.

“Düzyazı” ile “şiiresel bir yazı”yı birbirinden ayıran ve ardından şiiresel bir yazının olup olmayacağını tartışan Barthes, M. Jourdin’in “çifte denklem”ini örnek olarak gösterir (2009a: 38):

$$\begin{aligned} \text{“Şiiir= Düzyazı+a+b+c} \\ \text{Düzyazı= Şiiir-a-b-c”} \end{aligned}$$

Barthes’a göre bu denklemden çıkarılabilecek en önemli sonuç şiiir’in düzyazı’dan her zaman farklı olduğudur, ancak bu farklılık özsel değil nicelikseldir. Ayrıca “başkalıklarının göstergelerinden bile vazgeçebilecek ölçüde” büyüktür. Ancak burada klasik şiiir ile çağdaş şiiir farkını da belirlemek gerekir. Olabildiğine soyut olan klasik şiiir “eski bir kurallar bütününü düzenlemek” ve bağıntının “özlülüğünü kusursuzlaştırmak” amacındayken çağdaş şiiir “dilini kendiliğinden işlevsel yapısını yık”an, bağıntıların gerçekliğini değil ezgisini “alılıkoyan” bir şekilde karşımıza çıkar. Dolayısıyla şiiiresel bir yazıdan söz etmek zordur, ancak bahsedilmesi gereken şey “şiiir dili”dir (2009a: 44).

Roland Barthes, 1954 yılında yayımlanan Michelet ile göstergebilim alanında bir yöntem kurma çabası içinde olduğunu göstermiş olur. Burada fikirle yaşamı karşılıklı açıklamak yerine bir “izlekler bütünü” ortaya çıkarmak gerektiğini savunur. Tahsin Yücel’in sunuşta belirttiği üzere “yapı”ya ve “birlik”e ulaşmak isteyen Barthes, daha çok “duyum düzleminde yer alan bir izlekler bütünü’nün öğeleri arasında kurulan bağlantılar aracılığıyla” dilini ve dolayısıyla var oluşun açıklamasına ulaşmaya çalışır (Barthes, 2009b: 27). Ona göre eleştiri, bir bilim değildir. “Biri anlamları inceler, öteki anlam üretir.” (Barthes, 2016: 56)

³³ Bu kavram Tahsin Yücel’e göre arılığı değil yokluğu göstermekte iken (Barthes, 2009: 16 [dipnot]); Mehmet Rifat’a göre ise “tam bir yansızlığın göstergesidir” (Rifat, 2008a: 182).

Dolayısıyla eleştirinin yapıyla ilgisi, anlamla biçimin ilişkisidir. Eleştirmen ise yapının biçiminden anlam üretmektir.

İlk iki eserinde J. P. Sartre ve Gaston Bachelard'ın tesiri görülen Barthes, 1963 yılında yayımlanan *Racine Üzerine* (Sur Racine) ve bu eser yüzünden yoğun eleştirilere maruz kaldığı için yazılan *Eleştiri ve Hakikat*'te “yazınbilim, eleştiri, okuma gibi yazınsal metne yaklaşım biçimlerini de” göstermiş olur (Rifat, 2009a: 184).

Çalışmalarını bir “serüven” olarak niteleyen Barthes, bu serüveni üç evreye böler: “hayranlık evresi”, “bilimsellik evresi” ve “metin evresi”. Bu evrelerin ilki yukarıda sayılan çalışmaları içerirken ikinci evrede *Communications* dergisinin dördüncü sayısına yazdığı sunuş yazısı dikkati çeker. Bu yazıda Saussure'ün, daha önce belirttiğimiz, dilbilim ve göstergebilim arasındaki bağıntısını tersine çevirir. Ona göre Saussure'ün “dilbilim, genel göstergeler biliminin yalnızca bir dalıdır” sözü hatalı bir önermedir. Zira tüm göstergeler bir şekilde dille ilişkilidir, dille bağlantı içerisindedir. Aynı şekilde nesne kümeleri de dizge haline yine dille gelebilirler. Dil bu kümeleri bir taraftan “gösterenlere ayırır”ken diğer taraftan “gösterenleri saptar”. Sonuç olarak dil olmadan görüntüler veya nesnel dizgesi oluşturmak imkânsız hale gelir. Bu ise gösterilenler dünyasının aslında dilin dünyasından başka bir şey olmadığını gösterir (Barthes, 1982: 131-132). Barthes, buradan hareketle, dilbilimin göstergebilimin bir alt dalı değil; aksine göstergebilimin dilbilimin bir alt dalı olması gerektiği sonucuna varmaktadır.³⁴

1964 yılında yayımlanan *Göstergebilim İlkeleri* (*Éléments de Sémiologie*) ise Saussure ve Hjelmslev'in ortaya attığı kavram ve görüşlerin açıklanıp ileriye götürülmeye çalışıldığı bir çalışma olarak karşımıza çıkar. Barthes burada gösteren ve gösterilenin “derinlikli” okumaları sağlayan bir yapı olarak görür (2012: 53). Anlam da ancak bir “eklemlenme”den doğar. Bir başka deyişle anlam gösteren ile gösterilenin “eşzamanlı bölümlenişinin” ürünüdür.

Barthes'a göre göstergebilimsel araştırmanın amacı “anlamlama dizgelerinin işleyişini belirleyip ortaya koymak”tır. Bunu yapabilmek için ilk önce yapılması gereken sınırlayıcı

³⁴ Julia Kristeva da Barthes'in bu görüşünü haklı bulur: Kristeva, 1982: 133.

bir ilkeyi, yani “belirginlik ilkesi”ni benimseme zorunluluğudur. Bu ilke “çözümlenen nesnelere anlamlandırılmasıyla” ilgilidir. Bu aşamada araştırma konusu yalnızca anlam bakımından incelenmeli; bu yapılmadan ruhsal, fiziksel, toplumbilimsel vb. incelemelere başvurulmamalıdır. Böyle bir inceleme şüphesiz *içkin* gözlem yapmayı gerektirir. “Dizginin sınırları” başlangıçta tam olarak belirlenemeyeceği için bu içkinlik ayrışık bir yapı arz edebilir. Ancak bu durum *bütüncenin* belirlenmesi gerekliliğini ortadan kaldırmaz. “Çözümlemecinin yöneleceği belgeler bütünü” olarak tanımlanan bütüncü; elden geldiğince türdeş olmalıdır. Ancak “önce, tözün türdeşliği” daha sonra da “zamansallığın türdeşliği” söz konusudur. İlke olarak buradaki bütünceleri artsüremli değil eşsüremli olarak seçmek gerekmektedir (Barthes, 2012: 87-89).

Görüldüğü üzere Barthes şiir dili ile bu dil dışındaki dilleri birbirinden ayırmakta biçimsel ve tözsel farklılıklarını eşsüremli ve artsüremli örneklerle açıklığa kavuşturmaya çalışmaktadır. Ancak Mehmet Yalçın (2010: 131) bu kuramın somut bir dayanağının olmadığını söylemektedir.

Barthes’ın “metin” döneminin bir başka çalışması 1966 yılında yayımlanan *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş* (Introduction a l’analyse structurale des récits)’te “anlatı” (narrative) kavramını kullanarak bu kavramın tanımını yapar. Ona göre bir anlatının anlamlandırılabilmesinin ilk kuralı onu kesitlere ayırmaktır. Bir anlatının anlaşılması yalnızca “öykünün çözülüş sürecini” izlemekle değil aynı zamanda onun “katlar”ını görmekle mümkün olacaktır.

Anlatının kesitlere ayrılmasında dikkat edilmesi gereken husus *dağılımsal işlev* ve *bütünleşme işlevlerini* (Barthes sırasıyla işlev ve belirtiler olarak adlandırır) belirlemek olmalıdır. İşlevler *düzdeğişmeceli bağıntısal öğeleri*, belirtiler ise *eğretilemeli bağıntısal öğeleri* içerirler. Görüleceği üzere belirtiler daha gücül bir yapı arz etmektedir.

Barthes, kesitlerin yapısını belirledikten sonra anlatının kişisi, durumu, mimesis kavramı, özne sorunu gibi bahisler açarak yapısal çözümlemenin aşamalarını gösterir (2012: 101-137).

Saussure, Hjelmslev ve Greimas'çı çalışmalarıyla beslenen bu dönemden sonra Balzac'ın *Sarrasine* adlı öyküsünü kesitlere ayırıp incelediği *S/Z* adlı çalışmasıyla Barthes'ın, Lacan'ın psikanalizmi ile temellenen *Tel Quel* topluluğuna yaklaştığı görülür. *Sade Fourier Loyola* adlı çalışmasıyla beraber Barthes'a göre metnin eleştirisi/çözümü ni yapan da bir metin yazdığının farkında olmalıdır. Son yıllarda kaleme aldığı *Bir Aşk Söyleminden Parçalar* ve *Yeni Eleştirel Denemeler* adlı eserlerde ise hem göstergebilimden hem de *Tel Quel* topluluğundan uzaklaştığı ve "haz" kavramına yöneldiği görülmektedir.

1.1.2.4.Umberto Eco

Çağdaş göstergebilimin öncülerinden Umberto Eco (1932-2016), *Tel Quel* dergisinin yayımlanmaya başladığı yıllarda yazılmaya başlanan ve 1962 yılında yayımlanan *Açık Yapıt* (*Opera Aperta*) adlı eserini göstergebilim öncesi bir metin olarak görür. Umberto Eco, Lévi-Strauss'u hiç okumamış olduğunu, Saussure'ü "şöyle bir karıştır"mış, Barthes'ı ise yalnızca arkadaşı olarak bildiğini ifade eder (Eco, 2016: 37). Ancak göstergebilimi tanıdıkça Jakobson, Morris, Barthes gibi isimlerin üzerindeki tesirini de kabul edecektir.

Açık Yapıt'taki "deneme"lerin öncelikli konusunun, özellikle şiirde, yapıtın katmanları vasıtasıyla ortaya koyduğu "olgular" olduğunu belirten Eco (2016: 39) Rus biçimcilerine yaklaşarak her sanat yapıtının kendisine has biçimsel yapısıyla dünya ve insana baktığını söyler (2016: 40).

Eco, "açık yapıt"la sanatkarın verdiği metin ve/veya alt metinlerin hiçbir zaman tek bir anlam ifade edecek şekilde düzenlenmemesini, "hiçbir ansiklopedide bulunma"yan, hiçbir "ilâhi düzene dayanma"yan biçimde verilen; yerleşik değer ve dogmaların yerini "olumlu anlamda" belirsizlik üzerine kurulmuş bir dünya olarak görür (2016: 74). Eco açık yapıtların özelliklerini şu dört maddede özetler:

"1) Açık yapıtlar hareket ettikleri ölçüde, yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eder; 2) daha geniş bir çerçevede (türler içinde bir alt tür olarak 'hareketli yapıt' anlamında) fiziksel olarak tamamlanmış olmalarıyla birlikte yine de muhatabın keşfetmesi gereken ve tüm uyarıların algılanması sürecinde seçmesi

gereken sürekli olarak yeni içsel ilişkilerin doğmasına ‘açık’ yapıtlar vardır, 3) her sanat yapıtı, gerekliğin poetikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir kişisel zevkle, farklı bir icrayla yapıta yeniden yaşam veren sonsuz farklı biçimde okumaya açıktır.” (2016: 93)

Dolayısıyla “açık” bir yapıt her okuyucu tarafından yeniden yorumlanabilecek, yeniden anlamlandırılabilir. Eserin üretiminin tamamlanmadığı bu yapıtlarda okuyucu bir şekilde anlamlandırmanın öznesi konumuna gelir. Bu açıdan bakıldığında açıklık, “estetik zevkin temel şartı” haline gelir (2016: 120). Ayrıca açıklık yalnızca metnin kendisindeki bir ifade biçimi değil, aynı zamanda çözümleyicinin “açık uçlu” okumasına yönelik imkân veren bir etkinliği de göstermektedir.

Yukarıdaki çalışmasından sonra göstergebilim alanında çalışmalara devam eden Eco, *alımlama göstergebilimi* üzerine yoğunlaşır. 1985 yılında yaptığı *Alımlama Göstergebilimi Üstüne Notlar* adlı çalışmasında metnin “hermetik-simgesel” okunuşu üzerine durur. Metinde yazarın ne söylediğinden çok metnin ne söylediğinin önemli olduğunu söyler (1991: 23-25). Eco’ya göre “yorumlamanın yazarın amacına bağımlılığını ilke olarak öne süren bir göstergebilimle uyum içinde olan sanatsal metinlerin sonsuz yorumlanabilirliğine ilişkin bir estetiğin varlığından söz et”mek mümkündür (1991: 26). Ancak burada Eco’nun metnin yorumlanmasında “anlamsal yorum” ile “eleştirel yorum” ayrımına dikkat çektiğini de unutmamak gerekir. Eco, metnin anlamlandırılması noktasında okuyucunun (veya alıcının) anlam yükleme sürecini; eleştirel yorumlamada (göstergebilimsel yorum) ise “metnin hangi yapısal nedenlerle” hangi anlamı üretebileceği konusunu anlar (1991: 31).

Peirce, Saussure ve Jakobson’ın görüşlerini temel alarak hazırladığı *A Theory of Semiotics* (Göstergebilimin Bir Teorisi)’te göstergebilimi “işaret olarak kabul edilebilecek her şeyle ilgili” bir bilim olarak tanımlar (1976: 7). Kitabın yazıldığı dönem itibarıyla bir “çalışma alanı” olarak görülen göstergebilim, bir “disiplin” olmak zorundadır. Bunun yapılabilmesi için içerdiği parametrelerin ne olduğu belirlenmelidir. İletişimden politikaya kadar göstergebilimin inceleme sahasına giren pek çok alan hakkında görüşlerini sunan Eco, bu çalışmasından sonra 1984 yılında gösterge, metafor, izotip, kod vb. gibi göstergebilimin temel kavramlarını içine alan; daha çok Peirce’ün göstergebilim üzerine görüşleri ile

Lacan'ın çalışmalarını birlikte okuyan *Semiotics and the Philosophy of Language* (Göstergebilim ve Dil Felsefesi) adlı çalışmasını yayımlar. Göstergebilimin hakikaten bir bilim olup olmadığını (1984b: 7) sorgulayan Eco, onun felsefe ile olan ilişkisini Peirce üzerinden değerlendirir. Göstergebilimin anlamlamaya bakan yönünü ise daha çok Lacan'ın görüşleri üzerinden temellendirmektedir.

Harvard Üniversitesinde verdiği seminerlerden oluşan ve dilimize *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adıyla çevrilen kitabında yazar daha önce *Lector in Fabula*'da³⁵ (Anlatıdaki Okur) değindiği *örnek okur* (model reader) kavramını geliştirir. Burada *örnek okur*'u *ampirik okur*'dan ayırır ve onu *örnek yazar*'la birlikte anlatır. Buna göre örnek okur ve örnek yazar "işbirliği" içinde ve ancak okuma aşamasında "karşılıklı olarak tanımlanan iki imge"dir (2009: 35). Yalnızca kurgusal metinler için değil her tür metinde karşımıza çıkabilen bu ilişkide her iki kavram birbirini karşılıklı kurarak var olur.

1.2. Çalışmanın Yöntemsel Yaklaşımı

Avrupa ve Amerika'da iki ayrı koldan ilerlediğini söylediğimiz göstergebilim, şüphesiz, yukarıda isim ve çalışmalarıyla zikredilen bilim insanlarının çalışmalarının çok ötesine geçmiştir. Thomas Sebeok'dan Andre Martinet'e, Rastier'den Landowski'ye değin pek çok araştırmacı ve bilim adamı göstergebilime katkıda bulunmuştur. Elbette görüş ve yöntemlerini izah etmeye çalıştığımız bu isimler göstergebilimin oluşmasında ve bir bilim dalı olarak göstergebilimin edebiyat araştırmalarına kaynaklık etmesinde ilk ve temel isimleri oluşturmaktadır. Bununla beraber izleyeceğimiz yöntem daha ziyade bu saydığımız isimlerin görüşleri üzerinden ilerleyecektir.

Çalışmamızın temeli "bir edebi eser içerden mi yoksa dışardan mı incelenmelidir?" sorusunu temele alarak işe başlamaktadır. Şüphesiz sanatçının yetiştirdiği devrin ve muhitin, öte yandan şahsi hayatının ve mizacının bir eserin vücut bulmasında etkisi büyüktür. Ancak bu saydığımız hususiyetler bir sanat eserini bütünüyle açıklamada ne kadar yetkin ve tarafsız

³⁵ Eco burada öyküyü kendisine sunulan şekliyle takip eden *naif okur*; öyküde ne olduğunu merak eden, kendisine verilen bilgilerden hareketle düşünen *ampirik okurdan* bahsederek örnek okurun ayrılan yönlerini belirlemeye çalışır. Daha geniş bilgi için bkz.: Eco, U. (1984a). *The Role Of Reader, Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University, pp. 204-207.

olabilir? Malzemesi sözcükler olan estetik bir varlığın, iç ve dış yapılarıyla göstergesini yine kendinde arayan ve bulabilen bir çalışma yöntemi doğru bir sonuç elde edebilir. Öte yandan sanatkarın kendisinin bir eserin oluşmasında yegâne varlık sebebi olarak görülmesi, eseri geride bırakan bir çalışmaya zemin hazırlayacağı gibi kişisel beğeniler veya olumsuz tutumlar gibi objektif tutumu yaralayacak bakış açılarına kapı aralayacaktır. Çalışmamız yapıtı hem kendi kendisine yeten *müstakil bir varlık* olarak kabul edip araştırma nesnesi haline getirebilecek hem de ona olabildiğince tarafsız yaklaşabilecek bir yöntemi, “göstergebilimi”, incelemenin merkezine oturtmaktadır.

Temeli dilbilime dayanan göstergebilim günümüzde gelişimini devam ettirdiği gibi etki alanını da hızla genişletmekte ve yalnız yazın alanında değil mimariden reklam sektörüne kadar pek çok alanda kendisine araştırma nesnesi bulmaktadır. Roland Barthes’ın çizdiği çerçeveye işaret edecek olursak inceleme nesnesi olarak aldığımız şiirler bütünü yorumlarken “ona (az ya da çok temellendirilmiş, az ya da çok özgür) bir anlam kazandırmak değil, tersine onun hangi çoğuldan oluştuğunu saptamak” (Barthes, 2016: 17) ve dolayısıyla onun anlamlarının çoğaltılması değil çoğulluğunun varlığının kesinlenmesi çalışmamızın çizgisini oluşturmaktadır.

İnceleme nesnesinin kendisi ile bu nesnenin incelemesinden doğan sonuçların ifade edilmesi birbirinden apayrı iki eylemdir. Dolayısıyla böyle bir yaklaşım malzemesi dil olan estetik bir ürünün incelenmesinde bir üst-dil’i zorunlu kılmaktadır. Bu açıdan Greimas gibi göstergebilimcilerin kullandığı terimlere sık sık müracaat edilmiştir. Ancak çalışmamızda kullanılan dilin yine göstergebilime ait kavramları Türkçede genel kabule uygun olanlardan seçilmesine özen gösterilmiş, gerekli görülen yerlerde araştırmacılara kolaylık sağlaması ve olası anlam karışıklıklarını önlemesi için parantez içinde sözcüğün İngilizce veya Fransızca karşılığı da eklenmiştir.

Saussure, gösteren ve gösterilenin birbirini biçimlendirdiğini söylemektedir. Bu açıdan yazınsal göstergebilim incelemeleri de “anlatım düzlemi” ve “içerik düzlemi” olarak iki boyut üzerinde ilerlemektedir. Tevfik Fikret’in şiirlerini incelerken gösteren ve gösterilenin birbirini oluşturması gibi içerik ve anlam düzeylerinin birbirini biçimlendirebileceği düşünülmüş, sesbirimciklerden göstergebirimciklere değin bütün birimler bir arada değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Tevfik Fikret'in şiirleri bahsedilen bu iki düzeyde de incelenmiş ve şiirlerin anlamsal evreni bu iki düzeyin oluşturduğu göstergelerden hareketle okunmaya çalışılmıştır. Biçimsel düzeyde şiirlerin kelime sıklıkları belirlenmiş, belirlenen bu sıklıkların içerik düzlemine olan etkisi de tartışılmıştır. Bununla beraber biçimsel düzeyde aliterasyon, asonans, biçemle ilgili metaforlar, yan anlamlar ve özne-fiil ilişkileri gibi ortak ve sıklıkla ortaya çıkan anlatım özellikleri ortaya çıkarılmıştır. Kendi görüşünü "kısaca 'insan kendi dilinin toplamıdır çünkü insan bir işaretir' diyen Peirce'ün tezinin genişlemesi" (Danto, 2012: 227) olarak belirten Arthur C. Danto'nun da dikkat çektiği üzere sanatsal söylem düzeyi ile bilimsel söylem düzeyi aynı "düzen"dedir. Dolayısıyla "söylem belli bir tavır sorgulamadan önce izleyicilere (okuyuculara) bildirir ve belli doğruları bildirmek dışında hiçbir şey amaçlamaz." (2012: 187). Danto'nun belirlemesi, kendisini Peirce'e yaklaştırıyor olsa da Greimas'ın sık sık dikkati çektiği üzere şiirlerin derin düzeyi ve imge yapıları ile ilgili net bilgiler veremeyeceği gerçeğini vurgulamaktadır. Çalışma boyunca bu dikkatler gözden uzak tutulmamaya çalışılmıştır, ancak öte yandan özellikle sözlükbirimsel düzeyde kelimenin kullanım alanları ve tematik değerlerini görmede yol açıcı olduğu çalışmamız boyunca görülmüştür.

Anlatım düzlemindeki bu açıklamalar için Gül Işık, Greimas'ın *Sémantique Structurale* adlı eserinden çevirerek 166. sayfasından şu alıntıyı yapmaktadır:

"Öyleyse diyebiliriz ki, bir bütüncenin tanımlanması, yinelemelerden yola çıkıp döküm listeleri oluşturulduğu; hatta yine sınıflardan oluşan sınıflarda birleştirildiği ve betiğin anlamsal küçük-evreninin yapısal modeline vardığı ölçüde anlamsal nitelik taşır. Fakat tanımlamanın bu yukarı doğru çıkan devresi bir de aşağı doğru inen devre ile tanımlanabilir, hatta bazen bu tanımlama gereklidir de; bu ikinci evrenin görevi, değişmez modelden yola çıkarak, daha önce her etapta bırakılmış olan değişkenleri bir araya getirmek ve onları sistematik ya da morfematik yapılar, yani hiyerarşi içinde kendilerinden üstün durumda bulunan yapıların işleyişini ve verimi açıklayabilecek nitelikte alt-modeller biçimine sokmak olacaktır." (Işık, 1978: 9)

Öneminden dolayı uzunca tuttuğumuz alıntının son kısmında Greimas'ın bahsettiği stilistik çalışmanın doğruluğunu anlam'da aradığı anlaşılmaktadır. Buradaki korelasyon,

göstergebilimin temeline konulmuş olan anlambirimcilerin birbiriyle sıkı bir ilişki içinde olduğu gerçeğine dayanır. Dolayısıyla bu sıkı anlam ilişkisi tutarlı bir biçimde açıklanmalıdır. “La Sémiotique” başlıklı yazısında Greimas, “gerçekliğini yitirmiş” olarak nitelendirdiği klâsik sözbilim (retorik) ve yazınbilim (poetik) yöntemlerinin ve bunların kapsamsız bir izlenimcisi deyişbilim (stilistik)’e göre göstergebilimin getirdiği çeşitliği çözümlene düzeylerinin (derin düzey, biçimbilimsel-sözdizimsel düzey, betiksel düzey, betisel düzey) sayesinde göstergebilimin içerik çözümlemesinin yerini aldığını vurgular (Greimas, 1982: 130). Dolayısıyla yapılacak düzey değerlendirmeleri anlatım veya biçimbilimsel düzeyin verilerinin derin düzeyde olup olmadığını görmek esasına dayanmaktadır. Ancak diğer önemli bir nokta ise bu bağlantının “eşbiçimli” değil “yerdeş” olduğudur.

Yüzeysel düzeyden derin düzeye doğru giden çözümlenmede ortaya çıkan yerdeşlikler (isotopie) bizi incelediğimiz şiirlerin imge evrenine götürecektir ve derin düzeyde de bu imge düzeyleri incelenecektir. Bu haliyle çalışmanın temel yönteminin tarama, betimleme ve çözümlene aşamalarını içeren ve anlama dayanan bir yöntem olduğu söylenebilir. Ancak imgelerin incelendiği derin düzeyde göstergebilimin çalışma alanının dışına çıkmadan yukarıda sözü edilen isimlerin teklif ve inceleme esaslarına da çalışma boyunca yer verilmiştir. Dolayısıyla göstergelerin her iki düzlemine ortaya çıkartacak olan yorumlamada psikanalizden dilbilimin verilerine kadar ilgili pek çok disiplin yöntemin sınırları dâhilinde çalışma alanında tutulmuştur. Ayrıca çalışmanın hem bütüncül olarak sunacağı yapının tek tek ele alınan parçalara da uyarlanabilir olmasına dikkat edilmiştir.³⁶

Çalışmanın sınırlarının çizilmesinde bilginin kümülatif olduğu gerçeği hatırdan çıkarılmamıştır. Tefik Fikret hakkında makale, deneme veya akademik daha geniş çalışmalar, sanatçının şiirleri üzerine pek çok ortak kanaat oluşmasını sağlamıştır. Çalışmamız bu kanaatlerin tekrarından veya varlıklarının sorgulanmasından ziyade göstergebilimin bakış açısından görülen sanatçının şiirindeki anlam alanlarını merkeze almaktadır.

³⁶ Bu aşamada Gül Işık’ın hazırlamış olduğu *Montale’nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar* adlı doktora çalışmasından yararlanılmıştır. bkz.: kaynakça.

Çalışmamızda şiirlerin genel anlam evrenleri ve imge yapıları belirlendikten sonra inceleme alanına giren şiirlerden örnek olarak aldıklarımızı müstakil çalışmalar olarak bölümlerin sonlarına ekledik. Bunu yaparken çalışmamız açısından önem gördüğümüz iki husus bulunmaktadır: İlki sanatçının bütün şiir evreninde yaptığımız genel çalışmaların müstakil bir şiir incelemesinde nasıl doğrulandığını veya genel evrenin küçük evrende nasıl göründüğünü görmektir. İkincisi ise göstergebilimin asıl uygulama alanı olan ve eseri bir bütün olarak gören anlayışının yüzeysel ve derin düzeyiyle birlikte müstakil bir incelemenin nasıl olduğunu göstermektir.³⁷

Şairi yalnızca şiiri gösteren bir adres olarak gördüğümüz çalışmada, üzerinde önemle durulan bir başka nokta eserler üzerinde yapılan değerlendirmelerin alınan örneklem metinlerden hareketle yapılması değil, çalışma alanına giren tüm şiirlerin incelemeye dâhil edilmesidir. Böylece bir izlenimin neticelerini yorumlamak yerine nesnel ve geçerli verilerin oluşturduğu bir bütünün ortaya konması amaçlanmıştır. Çalışmamız sanatçıların diğer şiirlerini ele alan çalışmalarla birleşecek, dönemin diğer sanatçılarının ortaya koyduğu eserlere dair yapılacak çalışmalarla beraber büyük bir şiir evreninin ortaya çıkışında katkı sahibi olabilecektir.

³⁷ Çalışmamız boyunca Tevfik Fikret'in şiirleri için mümkün olduğunca gazete ve dergi sayfalarına müracaat ederek en doğru bilgiye ulaşmaya çalıştık. Ancak buna imkân olmadığı durumlarda İbrahim Tüzer ve Selçuk Atay'ın hazırlamış olduğu çalışmalar ile İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin'in çalışmasına müracaat ettik. İncelemede eserlerin ele alınışında bahsedilen çalışmaların belirlediği sıralamayı esas aldık. Eserlerin künyelerini için bkz.: kaynakça.



BÖLÜM II

ANLATIM DÜZLEMİ

2.1. TEVFİK FİKRET

2.1.1. Tevfik Fikret Üzerine

Servet-i Fünûn dergisi etrafında toplanan sanatkârların, adlarını yine etrafında toplandıkları dergiden aldıkları edebî topluluk içinde, şiir sahasında iki önemli isminden biri Tevfik Fikret'tir. Tevfik Fikret, hem şiirleri hem de şiir üzerine yazdığı nesirleri ile geniş bir etki alanına sahip olan, devrin karakterini pek çok cepheden şahsında toplamış bir şairdir.

Tanzimat neslinin kendi kendisini yetiştiren sanatçı ve aydınlarına karşılık Servet-i Fünûn sanatçıları Galatasaray Sultanisi ağırlıklı olmak üzere bilinçli bir şekilde yetiştirilmiş, yine aynı bilinçle Batı ile temas kurmuş bir neslin üyesidirler. Bununla beraber çok erken yaşlarda öğrendikleri Fransızca ve diğer Batı dilleri sayesinde Batı edebiyatının inceliklerine nüfuz etme imkânı bulmuşlardır. Ayrıca kendilerini, içinde buldukları edebiyat ortamı sayesinde klâsik zevkin son ürünlerini de okuma imkânı bulmuşlardır. Tevfik Fikret de bu nesil içerisinde hem yetişme tarzı hem de şahsi duyuş tecrübesi ile ayrı bir önemi ve araştırmayı hak eder.

Ahmet Cevdet Paşa'nın Arap edebiyatını örnek alarak hazırladığı *Belâgat-ı Osmâniyye*'sinden sonra Recâizâde Mahmut Ekrem Bey'in yazdığı *Talîm-i Edebiyat* adlı eseri Servet-i Fünûn neslinin bahsettiğimiz bilinçli eğitiminde önemli bir yer tutar. Fransız retoriğine göre hazırlanmış olan bu eser sayesinde genç sanatçılar, kendi sanat görüşlerine uygun bir teori kitabını bulmuş olurlar.¹

Nesir sahası ile birlikte düşünüldüğünde edebiyatımızdaki en köklü değişimlerin yapıldığı dönem Servet-i Fünûn'dur. Tanzimat sanatçılarının edebiyat konusundaki dualist tavrına karşılık Servet-i Fünûn nesli hem biçim hem de içerik noktasında Batıyı tercih etmiştir. "Servet-i Fünûn edebiyatı" olarak isimlendirdiğimiz bu dönem ise işte bu tercihin bir neticesi olarak edebiyatta esaslı değişiklikler yapma gayretinin mahsulüdür.

¹ *Talîm-i Edebiyat* hakkında kapsamlı bilgi için bkz.: Yetiş, K. (1996). *Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

Bilge Ercilasun'un belirttiği üzere (1998: 566) Mehmet Emin Yurdakul'un 1897-98 Türk-Yunan Savaşı üzerine yazdığı şiirler, öte yandan Orhun Abideleri'nin okunması gibi hadiselerin hiçbiri Servet-i Fünûn neslinin gündeminde olmamıştır. Ancak burada sanatçıların estetik görüşlerinin mi yoksa hayata dair aldıkları tavrın mı baskın olduğu iyi tespit edilmelidir. Zira bir sanatçının şiirinde toplumsal bir olayı veya ilmî bir gelişmeyi işlememiş olması onun bir insan olarak hadiseleri takip etmediğini göstermez. Öte yandan sanatında bu hususları işlemiş olması da sanatçıyı değerli veya değersiz yapmaz. Mühim olan ortaya konan eserde estetik bir tavrın olup olmadığıdır. Konumuz itibarıyla sınırlandırarak söyleyecek olursak, her şiir kendi bütünlüğü olan bir eserdir. Bu eserlerin toplamı sanatçının büyük evrenini bize sunar. Sunulan bu büyük evrenin başarısı ise küçük evrenlerin müstakil olarak başarısına bağlıdır. Bu başarıyı da siyasi-sosyal tavır değil estetik tavır belirler. Bu itibarla çalışmamız eseri merkeze alan ve eserden hareket eden bir yöntem izleyecektir. Ancak eserin adresi konumundaki şairi kısa da olsa tanıtmak, sanatçı ve eserleri üzenine yapılan önceki çalışmaları değerlendirmek çalışmanın bütünlüğü ve okuyucu açısından gerekli görülmüştür.

2.1.1.1. Sanatı ve Eserleri

Değil şi'rin -diyorsun- lâyıık-ı takdîr... pek doğru!
Beğenmem yazdığım âsârı, takdîrim demek doğru.
Fakat hep kendi fikrim, kendi hissim, kendi şi'rimdir!
Benimdir her ne söylesem gerek yanlış, gerek doğru!

Kıta / Maarif, 4 Kânunusani 1311

24 Aralık 1867'de doğan Tevfik Fikret, 1888 yılında Galatasaray Sultanisi'nden mezun olmuştur. 1895 yılında ise bazı şiirlerine ilham kaynağı olacak olan oğlu Halûk dünyaya gelir. Recâizade Mahmut Ekrem'in yönlendirmesiyle Servet-i Fünûn dergisinde, 1896 yılının sonlarında çalışmaya başlayan Tevfik Fikret; 1901 yılına kadar dergide hem şiirlerini, hem de sanat görüşlerini içeren pek çok nesir yazısını yayımlar. 1901 yılından sonra uzun bir süre "Âşiyân"da inzivaya çekilir.²

² Tevfik Fikret'in hayatı hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Akyüz, K. (1947). *Tevfik Fikret*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF.

Bir imparatorluğun içine doğan Tevfik Fikret, yaşadığı çağ itibariyle bu imparatorluğun sürekli toprak kayıpları yaşadığı, ekonomik sıkıntıların katlanarak arttığı, sosyolojik pek çok olumsuzluğun gün yüzüne çıktığı bir devreye tanık olur. Bununla beraber Batı'nın kültürü daha hızlı, daha geniş ve etkili bir şekilde devletin her alanına ve insanların günlük hayatına tesir etmektedir. Böylesine bir ortamda bedbîn ve melankolik bir şair olduğu hakkında genel kanaatin olduğu Tevfik Fikret'in bu hususiyeti kimi araştırmacılarca devrin koşulları göz önüne alınarak, kimilerine göre ise sanatkârın mizacı ile açıklanmaya çalışılır.³ Oysa ki edebî eserde görülen bir melankolik veya bedbîn durum yine o eserin ontolojik bütünlüğü ile değerlendirildiğinde anlamlı hale gelecektir. Aynı bakış açısıyla şiir evreninin hâkim izleklerini tasnif etme çabaları da yine şiir esas alınarak yapılmalıdır.

Tevfik Fikret'in 1896-1901 yılları arasında yazdığı şiirlerinin biçim ve izlek olarak bir bütün halinde değerlendirildiği, bu tarihten önce şiirlerin de klâsik edebiyatın tesirinde olduğu ve bu tarihten sonrakilerin ise toplumsal yönü ağır basan şiirler olduğu sıklıkla dile getirilir.⁴ Kısmen doğru olan bu ifadeler sanatkârın şiirlerine göstergebilimin işaret ettiği açıdan bakıldığında katılmak pek mümkün olmayacaktır:

1334 tarihli *Düşünce Nüsha-i Mahsusası*'nda “gayr-ı matbu eş'ârı” arasında gösterilen ve şairin sanat hayatında erken sayılabilecek olan “İlk Sâniha” adlı şiiri (1334: 3) nazım biçimi, vezni ve daha önemlisi izleği ile Servet-i Fünûn yıllarında yazdığı şiirlere oldukça benzerdir:

Bir çiçekten kelebek hâliyle
Neydi karşımda uçan zıll-ı zarîf?
Küçücük mirvaha-yı bâliyle
Okşayıp fikrimi âheste, hafîf
Bana bir lezzet-i hulyâ verdi...

Aynı şekilde 4 Temmuz 1307 tarihinde “Bir Şiire de Şöyle Başlamıştım” başlığı ile verilen şiirinde şairin şiir evreninde geniş bir yer tutan “pür-gubâr u pür-dûd”, “ebr-i gam”, “cûy-ı hazîn” gibi yeni terkiplere ve radikal imgelere rastlamak mümkündür. Şairin sanat hayatında

³ Bu konuda daha geniş bilgi ve değerlendirmeler için bkz.: Enginün, İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh, s. 534-551.

⁴ Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Parlatır, İ. (2004). *Tevfik Fikret*. Ankara: Akçağ, s. 70; Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp, s.96. vb.

dili işleyiş tarzında bir değişimin olması tabiidir. Ancak ileride geniş bir şekilde gösterileceği üzere sanatçının göstergelerini nispeten erken olan bu şiirinde görmek mümkündür:

Ey bâdiye-i tarâvet-âlûd!
Ey sâha-i pür-gubâr ü pür-dûd!

Ey mâh ki ebr-i gamla mahsûr!
Ey bâd ki bî-karâr ü mesrûr!

Ey mezhere-i safâ-nişîmen!
Ey meşcere-i pür-gıriv ü şîven!

Ey cûy-i hazîn ü şekve-perver!
Ey zemzeme-i meserret-âver!

Ey hacle-i şevk-i bî-bahâne!
Ey makbere dönmüş âşiyâne!

(s. 138)

Öte yandan sone nazım biçimiyle, 13 Haziran 1312 (25 Haziran 1896) tarihli “Zavallı Evet!” şiirinde gazel ve kasidelerden “ne gördünüz” diyen muhatabını dinleyen öznenin, sonunda;

Bununla hükmedin isterseniz garâbetime
O boş lâkırdıları dinledim de bir müddet,
Sonunda boynumu büktüm, dedim ki: “Öyle, evet!”

şeklinde biten şiiri bahsettiğimiz genel kanaatlerin sınırlarını epey zorlamaktadır. Örneklerini çoğaltmak mümkün olmakla beraber sanatçının şiir evrenindeki 373 şiirden pek çoğunda bu durumu görmek mümkündür.

Galatasaray Sultanisinde öğrenciyken, 15-16 yaşlarında şiire başlayan⁵ (Kaplan, 1995: 70) Tevfik Fikret, ilk şiir kitabı *Rübâb-ı Şikeste*'yi 1315 (1899) yılında yayımlar. Âlem matbaasında yapılan bu baskıdan sonra eser, yine kendi eliyle düzenlediği üç baskı daha yapar.⁶

Rübâb-ı Şikeste; 21 Teşrinievvel 1315'de, Servet-i Fünûn'da yazdığı "Kâri'lerime"⁷ başlıklı şiirle başlar. Arkasından "Hayal-Hakikat" alt başlığını⁸ taşıyan Sühâ ve Pervîn manzumesi gelir. Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste*'ye aldığı şiirleri yazılış tarihlerinden bağımsız olarak tasnif etmiştir. "Son Nağme" başlıklı şiirden sonra gelen bölüm "Halûk'un Defterinden" başlığını taşır ve daha sonra (1327) "Halûk'un Defteri" başlığını taşıyacak olan şiir kitabından "Hayat", "Kocaman Saate", "İzler", "Dün Gece", "Sabah Olursa", "Mazi...Âti", "Cevab" başlıklı şiirleri içerir.

Rübâb-ı Şikeste'nin diğer bölümü "Hemşirem İçin" başlığını taşır. Aynı başlıklı uzun bir manzumeden sonra "Sis-Rücû" başlıklı bölüm gelir. 18 Şubat 1317 (3 Mart 1902) tarihli "Sis" şiiri, İstanbul'un o tarihlerde büyük bir sis tabakasının içinde kaybolmasıyla birlikte şairde oluşan intibaları vermesi bakımından önemlidir. İkinci şiir ise 11 Temmuz 1324 tarihli "Rücû" şiiridir.

Rübâb-ı Şikeste'nin diğer bir bölümü "Bir Lahza-i Teahhur" başlığını taşımaktadır. 5 Temmuz 1322 (18 Temmuz 1906) tarihli bu şiir İkinci Abdülhamit'e düzenlenen suikast girişiminin, bir anlık planlanmayan gecikmeyle başarısız olmasını anlatır. "Millet Şarkısı" başlığını taşıyan bölüm ise "Millet Şarkısı", "Vatan Şarkısı" ve "Bir Güfte" şiirlerini içerir.

Kitabın bundan sonraki bölümü "Âveng-i Tesâvir"dir. Bu bölümde Tevfik Fikret, sırasıyla Fuzûlî, Cenab, Nedîm, Üstad Ekrem, Nef'î, Hâmid başlıklarıyla bu altı şairi anlatır. Şiirlerin en önemli hususiyeti Tevfik Fikret'in kendi üslûbu ve kelime tercihleri yerine anlattığı sanatkârın kelimelerini, anlatım biçimi kullanmış olmasıdır. Öte yandan biçim düzeyinde de

5 İlk şiiri olan "Gazel" *Tercümân-ı Hakikat*'in 1 Rebiülevvel 1301 (31 Aralık 1883) tarihli nüshasında yayımlanmıştır.

⁶ Bu baskıların tarihleri 1315, 1326, 1327 (1900, 1910, 1911)'dir. 1315 tarihli olan yine Âlem matbaasında basılırken son iki baskı Tanin matbaasındadır.

⁷ Bu şiir ilk önce *İrtika Mecmuası*'nın 5 Teşrinisani 1315 tarihli nüshasını 136. sayfasında "Bir Mukaddime" başlığı ile yayımlanmıştır.

⁸ Bu şiir Servet-i Fünûn'da yayımlandığında "Sühâ ve Pervîn" değil "Hayal-Hakikat" başlığını taşımaktadır.

şairin başlığını taşıyan şaire uygun bir tercih yapılmıştır. Mesela Cenab Şahabettin'in anlatıldığı bölüm sone nazım biçimiyle yazılmışken Fuzûlî'nin anlatıldığı bölüm beyitlerle, kasideyi andıracak tarzda yazılmıştır.

Rübâb-ı Şikeste'nin diğer bölümü “Âveng-i Şühûr” başlığını taşır. Mehmet Kaplan'ın, Fransız şair Coppée'nin *A un lias*'dan “mülhem” olarak yazdığını belirttiği (1995: 125) şiir, farklı zamanlarda yazılmış on iki parçadan oluşur. İlk şiir mart ayı olmak üzere Şubat'a kadar olan rumî aylar ve ayların sanatkârda bıraktığı intibaları dile getirilmiştir.⁹ Eserin son bölümü ise “Eski Şeyler” başlığını taşır. Burası Tevfik Fikret'in önceki şiirlerinden yaptığı seçkileri içerir. Ancak bu bölümün oluşturulmasında Tevfik Fikret'in epey seçici davrandığı, pek çok şiiri kitaba almadığı görülmektedir.

Tevfik Fikret'in bir diğer eseri 1327 (1911) tarihini taşıyan *Halûk'un Defteri*'dir. Servet-i Fünûn sonrasında yazmış olduğu şiirlerden oluşan kitapta sırasıyla, “Ümîd Ölmez”, “Bir Tasvir Önünde”, “Zelzele”, “Hayavâta”, “Şehrâyîn”, “Devenin Baş”, “Halûk'un Âmentüsü”, “Promete” ve “Halûk'un Vedâ'ı” başlıklı şiirler bulunur.

Halûk'un Defteri ile aynı yıl basılmış olan *Rübâb'ın Cevâbı* ise dokuz sayfalık küçük bir kitapçıktır. Sanatkârın çocuk şiirlerini topladığı ve Kanaat Kitabevi'nden 1330 (1915) tarihinde yayımladığı eserinin ismi ise Şermin'dir.

Tevfik Fikret'in dergi ve gazetelerde kalmış şiirleri Asım Bezirci tarafından 1984 yılında, üç cilt halinde ve şiirlerin farklı tarihlerdeki nüshaları arasındaki farklılıkları göstermek suretiyle yayımlanır.¹⁰ Ardından 2004 yılında benzer bir çalışma olarak sanatçının şiirleri *Bütün Şiirleri*;¹¹ sanat-edebiyat hakkındaki görüşleri ise *Dil ve Edebiyat Yazıları* başlığıyla

⁹ Mehmet Kaplan, Fikret'in “Âveng-i Şühûr” şiirlerinin “tabiatı anlatırken en fazla suniliğe düştüğü” şiirleri olarak belirledikten sonra, Halit Ziya'nın “Bir kere ona bulaşmış bulundu. Sonraları bunlarda çoğu zoru zoruna yazılmış şeyler oldu.” sözlerini ekler (Kaplan, 1995: 129-30).

¹⁰ Nurullah Çetin bu çalışmadaki yanıışları işaret etmek üzere *Türk Dili* dergisinin 469 numaralı, Ocak 1991 tarihli sayısında *Değerlendirmeler* başlıklı bir yazı kaleme almış ve burada okuma yanıışları üzerinde durmuştur. Eserlerin künyesi için bkz.: Kaynakça.

¹¹ Asım Bezirci ile İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin'in yapmış olduğu çalışmanın yanında Nuri Sağlam 2012 yılında yazdığı makalede Tevfik Fikret'in yayımlanmamış on üç şiirini daha tespit eder. Çalışmamızda Nuri Sağlam'ın tespit ettiği bu şiirler, kaynak olarak gösterilen dergilerden kontrol edildikten sonra eklenmiştir. Tevfik Fikret'in bu yeni şiirleri ve bu şiirlerle ilgili değerlendirmeleri için bkz.: Sağlam, N. (2012). *Servet-i Fünûn'a Kadar Tevfik Fikret'in Bilinmeyen Şiirleri*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 30 (0), 403-444.

İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin tarafından hazırlanarak Türk Dil Kurumu tarafından yayımlanmıştır. Son olarak Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste* adlı eseri bir cilt; *Halûk'un Defteri*, *Rübâb'ın Cevâbı*, *Şermin* ve diğer tüm şiirleri ikinci cilt olmak üzere İbrahim Tüzer ve Selçuk Atay tarafından yayımlanmıştır (2017). Bu çalışmalarda önceki çalışmalarda yapılan okuma hataları giderilmiş, şiirlerin özgün halleri sözlükçe ile birlikte transkribe edilmiş ve daha önce gözden kaçan şiirler de çalışmaya dâhil edilmiştir.

2.1.2. Tevfik Fikret Hakkında Yapılan Çalışmalar

Tevfik Fikret hakkında yapılan pek çok çalışmada sanatçının hayatı, sanatı ve şahsiyeti değerlendirilmiştir. Bunun yanı sıra Hüseyin Cahit, Halit Ziya, Ahmet İhsan, Yahya Kemal, Mehmet Rauf gibi pek çok isim hatıralarında Tevfik Fikret'in sanatı ve hayatı üzerine anekdotlar nakletmişlerdir.¹² Ancak Tevfik Fikret üzerine yapılmış ilk monografi İsmail Hikmet Ertaylan'a aittir. Sanatçı ile mektuplaşacak kadar yakının olan Ertaylan, sanatçının hayatıyla ilgili ilk elden bilgiler verir.

1936 yılında Ahmet Hamdi Tanpınar, sanatçının nazım ve nesirlerinden oluşan bir seçki yayımlar ve bu seçkinin başında "Fikret Hakkında" başlığı ile kısa bir yazı kaleme alır.¹³ Yazıda sanatçının biyografik hayatını ilgili eserlere bırakılırken onun daha çok şiiri üzerinde durulur. Şiir ve gazel tecrübeleri ile başlayan, "melûl" ve "bedbîn" bir şekilde devam eden şairliğin son evresinde "ahlak ve fazileti gündelik hayatın üzerine çıka"ran bir görüş eklenir. Tevfik Fikret'in şiirini bu üç evrede tespit eden Tanpınar, onun şiirinden çıkarılabilecek olan "en güzel ders"i "ferdî bir melâlden büyük bir insanlık ümidine doğru geçiş" olarak (Tanpınar, 1936: 16) tespit edecektir.

Tevfik Fikret hakkında yapılan ikinci monografi Kenan Akyüz'e aittir (1947). Akyüz, Tevfik Fikret'in hayatını ilk dönem, Servet-i Fünûn yılları, inziva yılları, İkinci Meşrutiyet yılları ve son yılları gibi bölümlere ayırarak inceler. Şairin karakteri ile ilgili bilgiler verdikten

¹² Bu hatıralardan birkaçı şöyle sıralanabilir: İhsan, A. (1931). *Matbuat Hatıralarım*. İstanbul: Tanin.; Beyatlı, Y. K. (2006). *Siyasî ve Edebî Portreler*. İstanbul: Yapı Kredi.; Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Kırk Yıl*. İstanbul: Özgür.; Ünaydın, R. E. (1972). *Diyorlar ki*. İstanbul: MEB.; Yalçın, H. C. (1999). *Edebiyat Anıları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

¹³ Bu yazı daha sonra aynı başlıkla *Edebiyat Üzerine Makaleler* adlı eserin 266-275. sayfalarında yer almıştır. bkz.: Kaynakça.

sonra “edebî şahsiyetinin gelişim safhaları”nı; “etkilenme ve taklit”, “kendini arayış”, “kendini buluş” ve “kendinde yerleşme” olarak başlıklarlandırarak anlatır. Ardından Tevfik Fikret’in sanatı ve sanat görüşleri hakkında bilgiler verir.

Mehmet Kaplan ise “devir-şahsiyet-eser” alt başlığı ile sunduğu *Tevfik Fikret* adlı çalışmasında Servet-i Fünûn’a kadar olan yılları ve Servet-i Fünûn yıllarını anlattıktan sonra sanatçının “mizaç ve karakteri” hakkında bilgiler sunar. Sanatçının eserlerini ilk defa olarak tematik bir değerlendirmeye sunan Kaplan, ardından şairin üslûbu hakkındaki gözlemlerini aktarır. Mehmet Kaplan’ın bu çalışmasında yaptığı tematik değerlendirmeler daha sonra pek çok edebiyat tarihçisi ve incelemecisi için örnek olmuş, ufak tefek değişiklik veya tekliflerle Mehmet Kaplan’ın yaptığı bu tasnif kabul edilmiştir.¹⁴

Tevfik Fikret hakkındaki bir diğer çalışmayı Memet Fuat yapmıştır (2008). Fuat, burada sanatçının şiirlerini ve sanatkârlığını anlattığı bölümler koymuş olsa da eserin ağırlığı sanatçının yaşamında yoğunlaşır.

Yukarıda sayılanlardan başka Hikmet Tanyu¹⁵, Hilmi Yücebaş¹⁶, Zekeriya Sertel¹⁷, Murat Uraz¹⁸, Salih Nigâr Keramet¹⁹, Atilla Özkırmımlı²⁰ gibi isimlerin de Tevfik Fikret üzerine çeşitli çalışmaları bulunmaktadır. Bu isimlerin hazırladığı çalışmaları da göz önünde bulundurarak edebiyat araştırmacılarının Tevfik Fikret üzerine yaptıkları değerlendirmelerin şu hususlar üzerinde durduğu görülmektedir:

a. Tevfik Fikret’i şiir noktasında etkileyenler:

- İlk şiirlerinde klâsik zevki esas alan Fıtnat, Muallim Naci, Şeyh Vasfî gibi sanatçıların etkileri,
- Yeni şiir zevkinin temsilcisi konumunda olan Recâizâde Mahmut Ekrem’in etkisi,

¹⁴ Bu tasnifi kabul edenler arasında Şerif Aktaş, İsmail Parlatur ve İnci Enginün gösterilebilir.

¹⁵ Tanyu, H. (1972). *Tevfik Fikret ve Din*. İstanbul: İrfan.

¹⁶ Yücebaş, H. (1959). *Bütün Cepheleriyle Tevfik Fikret: Hayatı, Hâtıraları, Şiirleri*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğlu Kitapçılık.

¹⁷ Sertel, S. Z. (1940). *Tevfik Fikret Mehmed Âkif Kavgası*. İstanbul: Tan.

¹⁸ Uraz, M. (1945). *Tevfik Fikret. Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Şiirleri*. İstanbul: Tefeyyüz.

¹⁹ Keramet, S. N. (1926). *Tevfik Fikret’in Hayatı ve Eseri*. İstanbul: İlhamî Fevzi.; Keramet, S. N. (1942). *İnkılâp Şairi Tevfik Fikret’in İzleri*. İstanbul: Kenan.

²⁰ Özkırmımlı, A. (1978). *Tevfik Fikret*. İstanbul: Cem.

- Kendi neslinden olan Cenap Şahabettin'in etkileri,
- Fransız şairlerinden François Coppée, Musset, Proudhon, Leconte de Lisse gibi isimlerin etkileri,
- Parnasizm akımının etkisi.

b. Tevfik Fikret'in sanatının oluşmasındaki biyografik gelişmeler:

- Öğrenim gördüğü Galatasaray Sultanisi,
- II. Abdülhamit devrinde ortaya çıkan sansür ve hafiye teşkilatının etkisi,
- Gelişen sosyal ve siyasi olaylara karşın bireysel veya toplumsal kayıtsızlık,
- Dini görüşündeki değişiklikler,
- Oğlunun yaşantısının sanatçı üzerindeki tesirleri.

c. Eserleri:

- Eserlerindeki ferdî veya sosyal temalar ile bu temalarda görülen üslûp farklılıkları,
- Eşyaya ve tabiata bakış açısı,
- Başka dillerden kelime seçimi,
- Aruz veznini Türkçeye uygulama başarısı,
- Şiirin konusu olarak seçtikleri,
- Sosyal ve toplumsal olaylara bakışı ile bunların eserlerine olan yansımaları.

Yukarıda işaret edilen çalışmaların birçoğu belirlediğimiz bu hususları hayatı-sanatı-eserleri bağlamında, belli bir düzen içinde fakat bütün unsurları birbirine bağlayarak anlatmaktadırlar. Ancak Mehmet Kaplan vezin, kafiye, kelime seçimi vs. gibi unsurlarla sanatçıyı stilistik bir incelemeye tabi tutmaktadır. Bununla beraber ortaya çıkan asıl mesele hemen daima sanatçının Servet-i Fünûn yıllarındaki hayal unsurları ve kaçma isteği; 1901'den sonra "Sis", "Bir Lahza-i Teahhur" gibi şiirlerle ortaya çıkan muhalif kişiliği ve hatta son döneminde (msl. "Tarih-i Kadîm") dinsizliğe varan mısraları, oğlu Halûk'a karşı tutumu gibi konular ön plana çıkmış; şiirleri ise Kaplan'ın önerdiği tematik değerlerin pek dışına çıkmadan tekrarlana gelmiş ve daima şairin şahsiyetinin arkasında ikinci planda bir unsur olarak kalmıştır.

2.2. İlk Somut Veriler

Çalışmamız daha evvel belirtildiği üzere herhangi bir örneklem alma yoluyla değil şiirlerin tüm dökümlerinin ortaya konulması esasına dayanmaktadır. Sanatçının şu ana kadar tespit edilen 373²¹ şiiri üzerinden yapılan bu ilk dökümler, şiirlerin hangi nazım biçimleriyle yazıldığına tespiti, şiirlerin yazımında kullanılan vezinlerin belirlenmesi, harf ve kelime sıklıklarının ortaya konulması aşamalarını içermektedir. Biçim düzeyine dair yapılan bu çalışmalar sanatçının yüzeysel düzeyde sunduğu göstergelerin ortaya konulmasını ve derin düzeyle ilgili ilk verileri vermesi bakımından önemlidir. Bu tespitlerin ardından incelemeyi biçim düzeyden derin düzeye götürecektir olan temel karşıtlık ve yerdeşlik yapılarının ortaya konulması somut verilerin ikinci aşamasını oluşturacaktır.

Bu çalışmalarla beraber sanatkârın hangi nazım biçimlerini, hangi vezinleri; hangi sözcükleri hangi bağlam içinde ve hangi sözdizimsel yapılarla kullanmış olduğuna dair veriler elde edilmiştir. Böylelikle hem şiirlerin genel evreni hakkında ön bilgiler oluşmuş, hem de sanatkârın sözcük tercihi, genel izlekleri gibi hususlarda yol gösterici veriler sağlanmıştır. Dolayısıyla çalışmanın geri kalan kısımları birtakım kanaat ve önyargılarla değil tüm dökümün sağladığı kanıtlanabilir ön bilgilerle oluşturulmuş olmaktadır. Gül Işık'ın da belirttiği üzere “ilk hareket araştırmacıdan değil, betiğin kendisinden gel”miş (1978: 25) olmaktadır.

Hiç şüphesiz bu somut veriler stilistik çalışmalar için gerekli ve yeterli verileri sağlasalar da biçimsel düzeyde kalmakta, şiirlerin derin düzeyine dair yeterli bilgiyi sunamamaktadır. Bu yüzden derin düzeye inmeyi kolaylaştırıcı olan “karşıtlık” ve “yerdeşlik” listeleri hazırlanmıştır. Bu noktada ilk dökümlerin de sağladığı faydayla birlikte şiirlerin ortak

²¹ Sanatçının şiirlerinin tüm dökümü ile kaynaklarda farklı sayılar tespit edilmiştir. Asım Bezirci (1984) ile İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin'in (2004) hazırlanmış olduğu çalışmalar en geniş kapsamlı çalışmalar olsa da İbrahim Tüzer ve Selçuk Atay'ın çalışması (2017) sanatçının bu kitaplara girmeyen beş şiirinin daha olduğunu göstermiştir. Nuri Sağlam da Tefvik Fikret'in bilinmeyen ilk dönem şiirleri üzerine kaleme “Servet-i Fünûn'a Kadar Tefvik Fikret ve Bilinmeyen Şiirleri” başlıklı makalesi ile sanatkârın bahsedilen kitaplarda yer almayan 13 şiirini tespit etmiştir (2012). Bununla beraber Salih Keramet Nigar (1942) Zekeriya Sertel (1969) gibi isimler “Harb-i Mukaddes”, “Küçük Asker”, “Hey Teres”, “Latife-i Câhid'e” isimli dört şiirini herhangi bir kaynak bildirmeksizin Tefvik Fikret'e ait olarak gösterir. Ancak şiirdeki sözcük seçimleri ile yapılan vezin hataları dikkate alındığında bu şiirlerin Fikret'e ait olamayacağı kanaatini taşıyoruz. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: (Tüzer, Atay 2017: 14-15)

yapısal değerleri belirlenmeye çalışılmıştır. Sonraki bölümde ise belirlenen bu karşıtlık ve yerdeşlikler şiir evreninin genel yapısı içinde, bütüncül bir bakış açısıyla incelenmiştir.

2.2.1. Kullanılan Nazım Biçimleri

Tevfik Fikret'in kullandığı nazım biçimleri Batı'dan alınan nazım biçimleri ve klâsik şiir geleneğinin birtakım değişikliklerle alınan veya aynen korunan nazım biçimleri gibi çift yönlü bir gösterge değerine sahip gibi görünüyorsa da gerçekte o, ne eskinin ne de Batı'dan aldığı nazım biçimlerinin olduğu gibi devam ettirilmesini ister. Aksine gerek müstezat gerekse sone ve terzarima gibi nazım biçimlerinde, kafiye veya diğer unsurlarda daima bir arayış içinde olmuştur. Dolayısıyla Tevfik Fikret, nazım biçimlerini kullanırken daima yeni formlar oluşturabilmenin peşindedir ve onda forma dair hususiyetler şiirini mükemmelleştirebildiği ve anlatılmak isteneni musiki ve resim öğeleri gösterebildiği ölçüde kıymetlidir. Örneğin üçlüklerle devam edip tek bir mısra ile biten “Halûk'a” şiiri görüntü olarak terzarimaya benzer fakat kafiye örgüsü bakımından terzarimadan ayrılır. Öte yandan “Büyük İkrâmiye” şiirinde beyit, üçlük, dörtlük, beşlik, altılık vb. tüm birimleri denediği görülür.

Yukarıda verilen örnekleri, şairin tüm şiir evreninde pek çok farklı şekilde görmek ve göstermek mümkündür. Ancak bu kadarı bile onun form konusundaki arayışını göstermeye kâfidir.²² Sanatçının form konusundaki asıl yeniliği ise modern şiire yön verecek olan serbest şiirin ilk hamlelerini yapıyor oluşundadır. Gerek müstakil, gerekse manzume olarak ele aldığı şiirlerinde sıkça kullandığı “serbest müstezat” tekniği bu konuda ayrıca hatırlanması gereken bir noktadır.

Tevfik Fikret'in şiir evreninde bulunan şiirlerin nazım biçimine göre sayı ve oranı şöyle gösterilebilir:

²² Bu sözle sanatçının formları iç içe sokmaya çalışan bir şair olduğu anlamı çıkarılmamalıdır. Sanatçının formların genel kaidelerine sadık kalınarak yazdığı başarılı şiirler elbette vardır. Asıl söylenmeye çalışılan sanatçının formla ilgili bir endişesinin olmadığı, şiir evrenini “cehd” ile anlam ve ses yönünden kusursuz kılmaya çalıştığıdır.

Nazım Şekilleri	Sayı	Oran (%)
Terzarıma Tarzında Kurulanlar	3	0,80
Üçlüklerle Kurulanlar	11	2,95
Beşliklerle Kurulanlar	20	5,37
Altılıklarla Kurulanlar	26	6,97
Sone Tarzında Kurulanlar	38	10,19
Dörtlüklerle Kurulanlar	40	10,73
Beyitlerle Kurulanlar	53	14,21
Serbest Müstezat Tarzında Kurulanlar	54	14,48
Karışık Kalıpla Kurulanlar	60	16,09
Diğerleri	67	17,98
Toplam	373	100

1. Tablo: Kullanılan Nazım Şekilleri

Yukarıdaki tablonun gösterdiği üzere Tevfik Fikret'in Batı'dan aldığı nazım biçimlerinin oranı ile kendi şiir geleneği içinde yeniliği aradığı nazım biçimlerinin oranı birbirine oldukça yakındır. Diğer taraftan var olan formları yenileme arayışının yanı sıra kendi form arayışlarının da diğer nazım biçimlerinin hepsinden fazla bir oranda olduğu görülmektedir. Burada Tevfik Fikret, formun her biçimini deneyerek kendisine yeni anlam alanları açmaya çalışır.

Beyitlerle kurulan şiirlerinin çoğunluğunun ilk dönemde yazdığı gazel ve nazirelerinin oluşturduğu gözlemlenmektedir. Ancak bu şiirlerin biçim olarak klâsik geleneğin devamı olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. Dizeye ait olan cümle yapılarının dize ve hatta beyitler arasına taşıdığı bu şiirlerdeki asıl yenilik ise imge yapısında ve sözcük seçiminde karşımıza çıkar.

Bilindiği gibi klâsik Türk edebiyatının nazım şekillerinden olan müstezat, asıl olarak bir uzun ve bir kısa dizeden oluşan ve hezec bahrinin “mef’ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün” kalıbıyla yazılır. Kısa dize ise bu kalıbın ilk ve son tef’ileleri olan “mef’ûlü feûlün” şeklinde olur. Filiz Kılıç'ın verdiği bilgiye göre “müstezat, klâsik edebiyatın bir çok nazım şekil ve türüyle

yazılmıştır.” Dolayısıyla müstezat hangi nazım şekli ile yazılmışsa o nazım şeklinin adıyla anılır: “gazel müstezat”, “rûbai müstezat”, “kaside müstezat” gibi (Kılıç, 2006: 221-222).

Abdülhak Hâmit, Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin ve Ahmet Haşim gibi sanatçılar ise klâsik edebiyatın bu nazım biçimini daha da geliştirerek yeni anlatım yollarını denerler. Özellikle Servet-i Fünûn yıllarına gelindiğinde “müstezat”, vezin ve kafiye gibi şartlarından kurtularak yalnızca bir uzun bir kısa mısraın bulunduğu şiirler olarak düşünölmeye başlanır (Birgören, 2006: 268).

Tevfik Fikret, tespit ettiğimiz 373 şiiri içinde elli dört şiiri serbest müstezat nazım biçimini kullanarak yazmıştır. Bu şiirlerin vezin ve kafiye dağılımı ile karşıtlık ve yerdeşlik yapıları, yani biçim düzeyden derin düzeye kadar olan yapısı herhangi bir koşul veya birliktelik göstermemektedir. Örneğin “İlelebed” şiiri müctes bahri ile ve kendi içinde çapraz uyakla yazılmışken “Resim Yaparken” şiiri, muzari bahrinde ve “xaxa xbbx xaxa xbbx” kafiyelenişinde kaleme alınmıştır. Şiirin kafiyelenişinin, herhangi bir gruptandırmaya girmese de, kendi içerisinde simetrik bir dağılımda olduğu ve ahengi de bu yolla sağladığı hemen göze çarpmaktadır.

Şairin “Ufk u Hilâl” şiirinde ise uzun ve kısa dizelerin şöyle bir örüntü sergilediği görülür: “UUKU UUUK UUUK UUK U”. Görüldüğu üzere dize sayısı bakımından karma bir yapı sergileyen şiir, kafiyeleniş tarzı ile de aynı yapıyı devam ettirmektedir. Şiirin kafiye örgüsü ise şöyledir: “abab cddc effe ghg h”.

Yapılan açıklamalar şairin muayyen bir kalıp ve vezin yapısı içinde biçimsel bir yapı oluşturmaktan uzak olduğunu açıkça göstermektedir. Bahsedilen şiirlerin karşıtlık ve yerdeşlik tablosunda oluşturduğu örüntü ve izlek değerleri incelendiğinde burada da ortak bir eğilimin olmadığı görülür.

Bilindiği üzere İtalyan edebiyatında doğmuş ve Fransız edebiyatı başta olmak üzere Batı edebiyatlarında sıkça kullanılmış olan sone, iki dörtlük ve iki üçlükten oluşan toplam on dört dizelik nazım biçimidir. Sonenin kafiyeleniş i ülkeye göre değişmekle birlikte genellikle “abba abba ccd eed” şeklindedir. Ancak burada da Tevfik Fikret’in dizelerin dizilişine ve mısraların yapılarına dikkat etmekle beraber kafiye düzenine dikkat etmediği görülür.

Örneğin “Ukde-i Hayât” şiirinin kafiyelenişi “abab abab cbd dbc” şeklindedir. İlk iki bendin kendi içerisinde eşdeğer, son iki bendin ise kendi içerisinde simetrik bir kafiyelenişle dizildiği hemen göze çarpmaktadır.

İtalyan veya şairinden hareketle Petrarchan tarzı sone, “octave” (ilk sekiz dize) ve “sestet” (son altı dize) adlarını alır (Abrams, 2005: 299). Sonenin ilk iki bendi asıl söylenmek istenen duygu ve düşünce için hazırlık niteliğinde iken verilmek istenen mesaj ikinci bentte ve özellikle son mısradan yoğunlaşır (Çetin, 2006: 333). Tevfik Fikret’in Türk edebiyatında ilk kez sone tarzını denediği “Nijad’a” isimli şiirde özne, “kevkeb-i zekâ” diye hitap ettiği nesnesine karşı olan tutumunu son dizede “eb-i zî kemâl” diyerek aynı duygu yoğunluğunda bitirir. Şiirde asıl söylenmek istenen son bölüme veya son dizeye bırakılmadan şiirin tümüne dağıtılmış durumdadır. Tevfik Fikret, sonenin ikinci formu olan İngiliz sonesi veya diğer adıyla Shakespearean tarzı soneyi²³ ise tercih etmemiştir.

Tevfik Fikret’in Servet-i Fünûn döneminde beyitlerle yazdığı şiir sayısı sadece beş iken tüm şiir evreninde bu sayı elli dört olarak görünür. Aradaki farkın bu kadar fazla olması onun Servet-i Fünûn öncesinde yazdığı gazel ve nazirelerden kaynaklanmaktadır. Bu şiirlerden ikisi “Âveng-i Tesâvir”de Nedîm ve Nef’î’nin anlatıldığı şiirlerdir. Şiirlerde hem kelime seçimi hem de nazım şeklinin seçimi klâsik edebiyat paydasında birleşmektedir. Bu şiirlerde Tevfik Fikret’in, tasvir ettiği şairlerle onların kullandığı nazım biçimi arasında kurduğu bağlantıyı öne çıkardığı, gösterge dizgesinin derin düzeyle sıkı bir bağlantı içinde olduğu görülmektedir.

Tevfik Fikret’in üçlüklerle yazdığı on dört şiirden üç tanesi terzarima nazım biçimi ile yazılmıştır. “Şükûfe-i Yâr” başlıklı ilk şiiri yedi üçlük ve sonda tek mısradan oluşur. Şiirin kafiye örgüsü de terzarimaya uygundur (aba bcb ...). Diğer şiir ise “Halûk’a” başlığını taşır. Sekiz üçlük ve sonda bir tek dizeden oluşan şiir, kafiye örgüsü (xaa xbb ...) ve bu kafiye örgüsüne uygun anlam değeri ile klasik terzarimadan ayrılır.

Şairin üçlüklerle oluşturduğu bir başka şiir “Üstad Ekrem” başlığını taşır. Kelime seçimi ile Tanzimat yıllarına uygun bir atmosfer oluşturan sanatçı üçlüklerin kafiye örgüsünde bir

²³ Abrams (2005: 299) İngiliz sonesinin mısra yapısını ve kafiye düzenini şöyle gösterir: abab bebc cdcd ee.

simetri yakalamaya çalışmıştır: abc cba / def fed... Her iki bendi birbirine simetrik olacak şekilde tasarlayan sanatkârın ahenk endişesi açık bir şekilde görülmektedir.

Sanatçının şiir evreninde oldukça büyük bir oran tutan karışık kalıplar ise ileride göstereceğimiz vezinleri kullanım biçimi ile birlikte düşünüldüğünde formun üzerindeki işçiliğini göstermesi bakımından önem arz eder. Şair, şiir evrenini oluşturan şiirlerden altmış tanesini karışık kalıplarla oluşturmuştur.

Üzerinde çalışılan bu formların ortak özelliği biçimin anlamla olan ilişkisidir. Sanatçı beyitten yedilik ve hatta sekizlik yapılara kadar birbiriyle iç içe soktuğu metinlerde tasvirlerin olduğu anlam katmanlarını, uzun mısra guruplarını; harekete dair olan anlam gruplarını ise beyit veya üçlük gibi daha küçük mısra birlikteliklerini tercih etmiştir. “Küçük Aile” şiirinde soğuk bir günde “fakr” aileye “mükedder” bir şekilde gelen misafir tasvir edilirken beş mısra, ancak “tahammül et”mek ve “ez”mek fiillerinin geçtiği kesit iki dize ile okuyucuya sunulur:

Son gonca-i sevdâsını dökmüştü nihâlân,
Son katre-i gevherle bezenmişti çemenler...
Ya'nî çocuk doğduğu gün, pembe vü üryân,
Kış en acı bir fakr ile gelmişti berâber;
Olmuştu küçük âilenin kalbi mükedder.

Ev bir yeni mihmâna tahammül edemezdi,
Bir fazla tabak sofrayı bir dağ gibi ezdi.

Şiirin hemen devamında “teessür”, “yumuk” elleriyle şefkat hissi uyandıran çocuğa yönelir. Bu kısımda yine dört mısralık bir kesit karşımıza çıkarken, babaya yönelen ve “çalış”mak fiilini merkeze alan kesit iki satırla oluşturulmuştur:

-Lâkin bu teessür ne için, ey eb-i müşfik?
Yavrun sana bir hiss-i übüvvet de mi vermez?
Olmaz mı şu dilber, şu yumuk dest-i muazzez
Tezyîd-i mesâine bugün bir yeni sâik?

Şefkatli peder hiss-i übüvvetle çalıştı,
Bir şevk ile, bir şevk u harâretle çalıştı...

16 Nisan 1314 tarihinde *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan “Gül-Efşân” şiirinde yine buna benzer bir durum görülür. 4-3-4-3 şeklinde dizilen şiirde dörtlüklerle oluşturulan parçalar “genç kız”ın anlatılmasına, üçlükler ise bu genç kıza seslenen özneye ayrılmıştır. Öte yandan *Halûk'un Defteri*'nde yer alan “Hayavâta” şiirinde 6-4-4-4-4-2 şeklinde bir diziliş karşımıza çıkar. Biçim düzeyindeki bu görüntüyü kafiye düzeni şöyle tamamlar: abbacc-dede-fgfg-hıhı-ııjj-ji. Ortadaki üç dörtlüğün oluşturduğu koşutluk haricinde bir koşutluğa rastlanmayan bu diziliş ve kafiye düzeni şiirin derin düzeyi ile birlikte düzenlenmiştir. Dörtlüklerin hepsi kendi içlerinde üçer cümle barındırırken baştaki altı mısra yalnızca iki cümleden oluşur. Ayrıca son ikilik tek bir cümleden oluşur.

Şüphesiz çoğaltılabilecek olan bu örneklerin hepsi sanatçının mısra yapısı ve kullandığı nazım biçimleri ile şiirin ahengini sağlama, öte yandan da anlamla olan bağlantısını yakalama endişesinde ortak bir gayretin olduğunu gösterecektir.

2.2.2. Vezinler

Tevfik Fikret'in *Şermin*'inde yazdığı otuz bir şiirin dışındaki şiirlerin tamamı, Türklerin İslâmiyet'i kabulüyle edebiyatımıza girmiş olan aruz vezni kullanılarak yazılmıştır.²⁴ Bilindiği üzere Arap ve Fars edebiyatlarında kullanılan aruz kalıplarının hepsi Türk edebiyatında kullanılmamıştır. Faruk Kadri Timurtaş'ın “7-8'i geçme”diğini söylediği (1997: 205) bu kalıpları Tevfik Fikret de tercih etmiş, Türk şiirinin genel eğiliminin dışına çıkmamıştır.²⁵ Aşağıdaki tablolarda vezinlerin hemen altında belirtmiş olduğumuz müctes, hezec, remel, seri', mütেকârib, hafif, muzarî bahirlerinin hepsi Türk edebiyatında kullanılan bahirlerdir. Basît, vâfir, cedîd, müşâkile gibi Arap ve Fars edebiyatlarında yaygın olarak

²⁴ Bu cümleye 5 Temmuz 1328 yılında *Rübâb*'da yazılan ve Tevfik Fikret'in Öztürkçe ile kaleme aldığı “Bir İçim Su” adlı şiiri de dâhildir.

²⁵ Tablo incelendiğinde Fikret'in bu konuda daha fazla tutucu olduğu, bilinenin aksine çok fazla vezin arayışı içinde olmadığı görülecektir. Bir örnek olarak belirtmek gerekirse *Rübâb-ı Şikeste* içinde 181 şiirden 64'ü (üçte birden fazlası) bahr-i mücteslerden olan “mefâilün failâtün mefâilün failün” vezni ile yazılmıştır.

kullanılan fakat Türk edebiyatında şairlerin tercih etmediği bahirleri Tevfik Fikret'in de tercih etmediği görülmektedir.²⁶

Şairin aruzu Türkçeye uygulama becerisinin sebeplerinden birisini de vezin seçimine bağlamak gerekir. Tevfik Fikret'in en çok tercih ettiği vezinlerden olan “mef'ûlü mefâilü mefâilü faülün” kalıbı aruzun en çok kullanılanı, âhenk noktasında en renkli olanıdır. Üstelik bu veznin takti'i cüzlerine göre değil; “mef'û / lü mefâî / lü mefâî / lü faülün” şeklinde yani “fa'lün feilâtün feilâtün feilâtün” şeklinde de okunabilir (Timurtaş, 1997: 207). Bu ise şiire ahenk noktasında ayrı bir zenginlik katar.

Türk edebiyatında vezinlerin şen, şüh, ağır, samimi, latif gibi çeşitli ruh hallerine ayrıldığı²⁷ bilinmektedir. Ancak bu gibi ayrımlar Tevfik Fikret'in vezin tercihi için geçerli değildir. Zira aşağıdaki tabloda gruplandırılan vezinlerin izleksel değerlerine bakıldığında pek çok karşıtlığın veya bürünselliğin bir arada olduğu görülür. Dolayısıyla Tevfik Fikret, ruh haline uygun vezin seçmek için çaba göstermemektedir. Aksine, belirttiğimiz gibi, Türk şiirinin genel temayülüne uymaktadır.

Tevfik Fikret'in kullandığı vezinleri tespit ederken karşılaştığımız bir diğer önemli husus şiirin takti'i yapıldığında sıklıkla karşımıza çıkan bir durumdur: Buna göre kelimelerin hiçbiri dizedeki yeri ve şiirin bütünü ile bir inatlaşma halinde değildir. Kelimelerin her biri ustaca yerine oturtulmuştur. Öte yandan ulama veya imale gibi unsurların da çoğu ahenk endişesiyle bilerek yerleştirilmiş intibai vermektedir. Bu husus onun vezin ile mânâyı, diğer bir deyişle sözün biçim yapısı ile derin düzey yapısını bir arada düşündüğünü göstermektedir.

Bir örnekle somutlaştırmak gerekirse, yukarıda belirttiğimiz vezinle yazılmış “La Danse Serpantin” başlıklı şiirin ilk dizesi şöyledir:

²⁶ Vezinleri tabloya yerleştirirken bütünü kapsayıcı olması için kısa kalıpları ayrı bir kategori olarak düşünmeyip ana kalıbın olduğu tabloya dâhil ettik. Ayrıca aruz vezinlerinin ilk ve son cüzlerinde oluşabilen hece değişmelerini de yine görmezden gelerek asıl veznin varyasyonu olduğu gerekçesiyle aynı tablo içinde gösterdik.

²⁷ Ali Ekrem Bey, Servet-i Fünûn dergisinde bir makale kaleme alarak bu dönemde kullanılan vezinlerle ne yapmaya çalıştıklarını detaylı bir şekilde anlatmaya çalışır (1900, Kasım 15. s. 163-170). Mehmet Kaplan ise hem Ali Ekrem Bey'in makalesini eleştirir hem de bir örnekle Tevfik Fikret'in şiirlerinin bu kategorilere uymadığını belirtir (Kaplan, 1995: 213).

Mahmûr u müzehher, mütelevvin, mütenevvir,

Sonuna kadar aynı kusursuz âhenkle ilerleyen bu şiir yazıldığı veznin takti'i ile okunduğunda;

Mahmûr u / müzehher, mü / televvin, mü / tenevvir,
(Mef û lü/ me fâ î lü /me fâ î lü /fa û lün)

şeklindeyken, aynı veznin diğer takti'i ile de okunabileceği bilindiğinde:

Mahmûr / u müzehher, / mütelevvin, / mütenevvir,
(fa' lün / fe i lâ tün / fe i lâ tün / fe i lâ tün)

hâlini alır ki kelimelerin nasıl yerleştirildiği ortaya çıkmış olur. Şüphesiz bu örnekleri birer gösterge değeri olarak çoğaltmak mümkündür. Ancak vezni yalnızca bir ahenk unsuru olarak görmeyip anlam ile beraber kullanması ayrıca önem arz eder.

Öte yandan Tevfik Fikret'in yazmış olduğu şiirlerin büyük çoğunluğunu (% 67,28) sadece beş vezin kalıbı ile yazdığı görülmektedir.²⁸ Dolayısıyla şairin toplamda kullandığı on dokuz vezin kalıbından beş tanesi toplam vezinlerin üçte ikisinden fazlasını oluştururken diğerleri ya bir ya da birkaç şiirde kullanılmıştır. Bu da şairin vezin konusunda yeni denemelere girişmekten çok yaygın olarak kullanılanları tercih ederek onları daha mükemmel bir şekilde kullanabilme arzusunda olduğunu gösterir. Şairin, çocuklar için yazdığı şiirler haricindeki tüm şiirlerinde aruzu kullanarak veznin ahenk üzerindeki etkisini önemseydiğini göstermektedir. Ancak öte yandan sanatkâr ahenk endişesiyle yeni vezin arayışlarına girmemiş²⁹, böylelikle ahengin anlamla bir arada sunduğu mükemmelliğe ulaşma arzusunda olduğunu göstermiştir.

Sanatkârın şiirlerinde kullandığı vezinler ile şiirlerin listesi şöyle gösterilebilir:

²⁸ Bu vezinler şunlardır: Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün, Mefûlü Fâilâtü Mefâilü Fâilün, Mefâilün Fâilâtün Mefâilün Fâilün, Fâilâtün Mefâilün Faülün, Mefûlü Mefâilü Mefâilü Faülün.

²⁹ Bu konuda klâsik geleneğin dışına çıkarak denediği yeni kalıp arayışı yalnızca üç şiirde karşımıza çıkar: Nazire, Hakikat Her Zaman Hakikattir, Cânân-ı Girfzâna.

Mefûlü Mefâîlün Faûlün (Bahr-i Hezec)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı % 4,02
Perî-i Hazân, Fikâk u Telâki, Tulû'a Karşı, Şükûfe-i Yâr, Müsse İçin, Nakş-ı Nazenîn, Neş'esiz, Hüsün, Bir Subh-ı Safâ İdi, Şiir Parçaları, Bir Şiire de Şöyle Başlamıştım, Bir Manzum Hikâyenin Mukaddimesi, Yapma Çiçek Yapan Kıza:, Ey Şevk!..., Mes'ûdiyyet-i Aşk.	

Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün Mefâîlün (Bahr-i Hezec)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı % 6,71
Mihr-i Zemherîr, Heykel-i Giryân, Fırsat Yolunda, Bütün Bir Sergüzeşt, Halûk'un Sesi, İnanmak İhtiyâcı, Heykel-i Sa'y, Kitâbe, Hâmid, Âveng-i Şühûr 3, Âveng-i Şühûr 9, Şi'r-i Perîşân, Dokundun Hissime..., Terennüm, Bir Sabâh İdi..., Muallim'in Bir Gazelini Tahmis, Şarkı, Mezaristan, Kıt'a, Güzelsin, Hüsün, Eski Bir Nağme, Lü'lü-i Rehâ-kâr, Zevrâk-ı Hayât, Hân-ı Yağma.	

Mefâîlün Mefâîlün Faûlün (Bahr-i Hezec)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı % 2,14
Bahâr-ı Mağmûm, Hâb-ı Girizân, Öksüzlüğüm, Âveng-i Şühûr 8, Bûse-Çîn, Gül-Efşân, Salıncakta, Şiir Parçalarından.	

Mefûlü Mefâîlün Mefûlü Mefâîlün (Bahr-i Hezec)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı % 0,27
Sevdâ-yı Bedâyî.	

Mefâîlün Mefâîlün (Bahr-i Hezec)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı % 0,54
Bahâr-ı Terânedâr, Kamer Hanım'a Hitâb.	

Müstef'ilâtün Müstef'ilâtün (Bahr-i Recez)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı % 0,27
Sabah Ezanında.	

Fâîlâtün Fâîlâtün Fâîlün (Bahr-i Remel)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı % 2,15
--	--

Âveng-i Şühûr 5, Çirkin, Cezâ-yı Mensiyyet, Giryeye-i Mâtem, Tarih, İlk Sâniha, ***, Zangoç.

Fâilâtün Fâilâtün Fâilâtün Fâilün (Bahr-i Remel)

Şiir Evrenindeki Kullanım
Oranı % 7,78

Kâri'lerime, Nesrin, Gayyâ-yı Vücûd, Leyl-i Vedâ, Mâî Deniz, Kılıç, Kahkaha-i Ye's, Vatan Şarkısı, Cenâb, Nef'î, Hakikatin Yıldızı, Gazel, Gazel, Hazret-i Muallim'in Bir Gazelini Tahmis, Şeyh Vasfî'nin Bir Gazelini Tahmis, Gazel, Na't, Naci'yi Tahmis, Şarkı, Karşı, Tesdîs, Bir Hâfize-i Kur'an'a, Kasîde-i Terciiyye, Midhat Paşa İçin, Şeyh Vasfî Efendi'ye Bir Nazîre, Gazel, Bir Gazel, Ekrem Beyefendi'ye Nazîre, Selîm-i Evvel Lisânından.

Mefûlü Fâilâtü Mefâilü Fâilün (Bahr-i Muzâri)

Şiir Evrenindeki Kullanım
Oranı % 16,09

Tecdîd-i İzdivâc, Resim Yaparken, Âşiyân-ı Dil, Vagona, Ukde-i Hayât, Akşam, Ufk-ı Hilâl, Karlar, Resmini Yaparken, Perî-i Şi'rime:, Asker Geçerken, Teşrik-i Melâl, Dün Gece, Mâzi... Âfî, Bir Lâhza-i Teahhur, Âveng-i Şühûr 1, Âveng-i Şühûr 2, Âveng-i Şühûr 4, Âveng-i Şühûr 10, Âveng-i Şühûr 12, Geçmişte, İktirâb, Çiçekler İçinde, Hücre-i Şâir, Nijad'a, Ey Kız!, Bir Levha İçin, Bir Tablo, Anlaşılmazın, Ümîd Ölmez!, Promete, Hayâta Karşı Beşer, Resminin Karşısında, Sultânî'ye:, Ferdâ, Bir Kız Mektebi İçin, Rübâb'ın Cevâbı, Gazel, Ey Şivekâr... Gül!, Şarkı, Uzletgâh-ı Mâderi Ziyâret, Gonca, Şâire Dâir, Hayâl, Nazîre, Âh Ağlasam..., Lerziş-i Hazân, Tesehhür, Bir Kıt'a, Hediye, Şiir, Yenişehir Gâzilerine, Âh O Geçen Devre-i Hayât!, Teşyi'den Avdette, Nevha-i Bî-Sûd, Revzen-i Mahlû, Kıt'a, Kitâbe, Kıt'a, Kitâbe.

Feilâtün Mefâilün Failün (Bahr-i Hafif)

Şiir Evrenindeki Kullanım
Oranı %4,83

Son Nağme, Şehrâyin, Halûk'un Vedâ'ı, Doğan Güneşe, Tevhîd, Âh Bilsen Ne Âfet Olmuşsun, Bir Mektuptan, Tebrîk-i Velâdet-i Pür-Meymenet-i Hazret-i Hilâfet Penâhî ve Arz-ı Şükran, Bir Kıt'a, Kıt'a, Hiçten Tesellî, Topu Bir Gül, Mâtemzede, Dere Kenarında, Şelâle, Oku Dilber Çocuk, Kurularken, Târih-i Kadîm.

Mefâilün Failâtün Mefâilün Failün (Bahr-i Müctes)

Şiir Evrenindeki Kullanım
Oranı %23,60

Sühâ ve Pervîn, Zekâ, Balıkçılar, Sezâ, Hasta Çocuk, Hasan'ın Gazâsı, Kamîs-i Yusûf, Vâlîde, Verin Zavallılara, Ramazan Sadakası, Tefelsûf, Tefekkür, Rûh-ı Eş'ârım, Derd-i Nihân, Bir Ayyaşın Karşısında, Berf-i Zerrîn, En Ferahlı Günüm, Hayâl-i Hodbîn, Enîn-i Gam, Mehd-i Âmâlîm, Yaşadıkça, Fener, Zavallı Hasta, Balıkçılar, Aşk u Firâk, İlelebed, Seninle..., Sen Olmasan..., Sükûn İçinde, Bisiklet, Tesâdüf, İkinci Tesâdüf, Son Tesâdüf, Yeşil Yurt, Berîd-i Ümîd, Halûk İçin, Halûk'un Bayramı, Halûk'a:, Yine Halûk, Yarın, Sabâh-ı İyd, Şehitlik'te, Köyün Mezarlığında, Buda, Kutba Doğru, Zavallı "Evet", Rakîbe, Şâirin Çubuğu, Para ve Hayat, Biraz Ümîd, Hayat, Sabah Olursa, Rücû, Fuzûlî, Nedîm, Üstad Ekrem, Eski Şeyler, Subh-ı Bahârân, Eş'âr-ı Muhabbetten, Sevdâ-yı Şi'r, Hayâl-i Zâir, Âşiyâne-i Lâl, Senin Yerinde..., Zelzele, Kıt'a, Tevhîd, Başka, Sitâyîş-i Hazret-i Şehriyârî, Nedir Bilmem, Tahassür, Kıt'a, Bir Çocuk Mezarı İçin, Bir Matla, Melâl, Bir Levhâ, Musâhabe-i Edebiyye 9, Musâhabe-i Edebiyye 10, Bir Hâtıracık, Aşk ve Şebâb, Bir Muhâvere-i Edebiyye, Hayat, Çeşme Başında, İki Kalbin Bir Hissi, Yegâne Feylosofumuz, Bir İçim Su, Hüsn ü Ân Nedir:, Gazel, Bahâriyye.

Faûlün Faûlün Faûlün Faûl (Bahr-i Mütেকârîb)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı % 1,08
Yağmur, Ey Hâb!, İzler, Hayavâta.	

Fâilâtün Mefâilün Faûlün (Bahr-i Seri')	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı %9,65
Sahâyif-i Hayâtımdan, Belki Hayır!..., Kendi Kendime:, Beyaz Yelken, Ninni, Sarhoş, Krizantem, Şekvâ-yı Firâk, Dinle Rûhum, Perde-i Tesellî, Bu da Bir Emel, Toprak, Ne İsterim?, Bir Mersiye, Yaşamak Aşkı, Ramazan, Büyük İkrâmiye, Hande-i Bûm, Cevâb, Âveng-i Şühûr 6, Âveng-i Şühûr 7, Âveng-i Şühûr 11, Bir Yaz Levhası, Ayrılmam, Giryeye-i Hüsrân, Bir Gazel, Gazel, Diğer, Ne Güzel Çocuk, Bir Tenezzühten Avdette, Bir Timsâl, İki Bayram, Musâhabe-i Edebiyye 30, Şi'r-i Bârid, Mükedder, Bir Feylosofa.	

Faûlün Faûlün Faûlün Faûlün (Bahr-i Mütেকârîb)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı %0,57
Bahâr, Hulyâ-yı Saadet.	

Şiir İçinde Değişen Vezinle Yazılanlar	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı %1,08
Hemşîrem İçin, Âşiyân-ı Peder, Sevgili Hemşîreme, Dedim ki.	

Mefûlü Mefâilü Mefâilü Faûlün (Müstezat ve Serbest Müstezat)	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı %9,92
---	---------------------------------------

Küçük Âile, Kenan, Zerrişte, Baharda, Birlikte, Ömr-i Muhayyel, Bir Hicrân-ı Muvakkatten Sonra, La Danse Serpantin, Süs, Nâdim-i Hayât, Bir Ân-ı Huzûr, Timsâl-i Cehâlet, Kocaman Saate, Sis, Millet Şarkısı, Bir Güfte, Darü'l-Muallimîn Marşı, Ey Yâr-ı Nâgâm-kâr!, Halûk'un Defteri, Bir Tasvir Önünde, Devenin Başı, Halûk'un Âmentüsü, Hilâl-i Ahmer, Gökten Yere:, Ud Çalarak Şarkı Söyleyen Güzele, Sevdâ mısın Ümmîd misin Neş'e misin Sen?, Bir Söz, Metrûke, İncimâd-ı Rûh, Doksan Beşe Doğru, Sancak-ı Şerîf Huzûrunda, ***, Subhiyecik İçin, Muallim Nâci'ye Nazîre, Şarkı, Sevdiğim.

Mefâilâtün Mefâilâtün Mefâilâtün Mefâilâtün	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı %0,27
Nazîre	

Mütefâilün Mütefâilün	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı %0,27
Hakikat Her Zaman Hakikattir	

Müfteilün Fâilâtün Fâilün	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı %0,27
Cânân-ı Girîzâna	

Hece Vezni İle Yazılanlar	Şiir Evrenindeki Kullanım Oranı %8,31
Şermin Adlı Şiir Kitabındaki 31 Şiir: İthâf, Şerminîn Elifbesi, Hediye, Umacı, Muhallebim Ve Mektebim, Keman, Siyah Bacı, Rüyâ, Öksüz, Melek'in Kuzusu Papatya, Kuşlarla, Rengîn, Bahar Kalfâ, Yaz Nine, Hazân Teyze, Kış Baba, Hasbihâl, İş Salonunda, Marangoz, Kırık At, Arslan, Yazın, Kışın, Arı Sokar, Ezân, Ağustos Böceği İle Karınca, Kör İle Kötürüm, İki Yolcu, Oldu Bitti!, Veli Baba.	

2. Tablo: Kullanılan Vezinler

2.2.3. Kullanılan Sözcüklerin Etimolojik Dağılımı

Sanat Eserinin Kökeni başlıklı çalışmada sanatın da sanatçıya ve eserine kaynaklık ettiğini söyleyen Heidegger (2014: 9), bu kaynaklık edişin ontolojik açılımını *Varlık ve Zaman*'da incelemiştir. Bir varlık olarak sanat eseri de Dasein olarak adlandırılır. "Dünya için var olan" insan gibi sanat eseri de bir varlık olarak var olur. Bu varlığın ve var-oluşun

ontik görünüşü ise sözcüklerdir. Anlamsal yapının temelini oluşturan sözcükler “anlamla doldurulmayı bekleyen *şeyler* olarak kendi başlarına varolmazlar; onların varlığı, anlamları görünüşe çıkarabilmeleri olgusunda temel bulur.” (Altuğ, 2013: 93)

Anlamın görünüşe çıkması, “kendini gösterenin bizatihi kendinden hareketle görünür kılınması” (Heidegger, 2011: 35), sözcüklerin sanat eserindeki kullanılışı ile varlık alanına ulaşacaktır. Elbette bu “kullanılma” sözcüğünden anladığımız sözcüklerin tercih edilmişinden kullanıldığı yere kadar pek çok farklı biçim ve içerik sferlerini içine alan bir yapıyı içine alan algılamalar bütünüdür.

Ontolojik olarak ifade ettiği anlam değerlerinin fenomenolojik olarak diğer sözcüklerle olan irtibatıyla ortaya çıkan yeni formları sözcüklerin var-olmalarında derinliği bir kat daha artırır. Dolayısıyla var olma, bir varlık olarak olmanın yanında görünür kılınan bir varlık olma biçiminde “tahakkuk” eder. Bu ise sözcüğün dil içerisindeki “gösterme” vazifesine dikkat çekmektir. Gösteren ve gösterilen arasındaki benzerlik ve kökeni, elbette sanat eserinde doğrudan görünür olmayabilir. Zira asıl olan dil’in bunu yapması değil, gösterme vasıtasıyla “klasik yapı”yı açarak veya örterek görünür kılmasıdır (Altuğ, 2013: 105).

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle dilin işitme, söyleme ve anlama şekillerinde ortaya çıkan temel boyutunu “açık kılma” olarak tespit etmek mümkündür (Altuğ, 2013: 122). Bu açık kılışın, Tevfik Fikret’in şiir evrenindeki yerini tespit etmenin bir yolu sözcüklerin etimolojik olarak tasnifinden (biçim düzey), diğeri ise sözcüklerin yerdeşliklerinden (derin düzey) geçer. Bu tasnif her şeyden önce sanat eserinin okuyucusuna anlatmak, göstermek istediği şey’i nasıl ve hangi yolla yapmış olduğunu belirleyecektir. Temelinde “açık kılma” vazifesi olan dil ile yapılan bir sanatın “anlaşılamama” gibi bir kaygısının olmadığı veya olamayacağı aşıkardır. Bu yüzden biz de Tevfik Fikret’in sözcüklerinin hangi etimolojik kaynağa dayanırsa dayansın sanatı gösterme kaygısından çok sanatın göstermesi kaygısı ile seçildiğine inanıyoruz.

Şüphesiz bir bildirişim aracı olarak dili sanatında kullanmayı tercih eden sanatçı, diğer taraftan bu bildirişimi kesintiye uğratacak hamlelere sırf sanat kaygısı ile başvurmayacaktır. Asıl olan, şeyi varlıkla donatan sözcüklerin (Altuğ, 2013: 130) ontik bir varlık olarak niçin

orada olduğunu tespit etmektir. Bu ise çalışmanın sonraki aşamasında bir temel problem olarak varlığını sürdürecektir.

Yalnızca Tevfik Fikret için değil bir bütün olarak Servet-i Fünûn nesli için kabul görmüş kanaatlerden biri ister nazım isterse nesir sahasında olsun, sanatçıların Arapça ve Farsça kelime ve tamlamaların ağırlıkta olduğu bir dil kullandıkları yönündedir.³⁰ Zaman zaman olumsuz eleştiri nesnesi haline de getirilen bu durumun doğruluğu veya yanlışlığından ziyade önceliğin bu kanaatin hangi somut verilere dayandığı noktasında olması gerekmektedir.

Tevfik Fikret'in şiir evreninde yazmış olduğu tüm şiirlerini etimolojik bir sınıflandırmaya tabi tutup şiirlerin tüm dökümü üzerinde durduğumuzda sözünü ettiğimiz genel kanaatlerin gerçek bir durumu yansıtmayı yansıtmadığı ortaya çıkabilecektir. Bu açıdan her şiir teker teker incelenerek şiirlerin sahip olduğu sözcük dağarcığının hangi etimolojik kökenlere dayandığı tespit edilmiştir. Bu çalışma yapılırken temelde Türkçe, Arapça, Farsça kökenli sözcükler göz önünde bulundurulmuş, diğer dillerden gelenler varsa onlar tek bir başlıkta gösterilmiştir. Ayrıca daha rahat bir kıyaslama ve çalışma yapılabilmesi için Türkçe kökenli sözcüklerin, o şiirin toplamındaki diğer sözcüklere olan oranları da tablonun en sağında gösterilmiştir.³¹

Sözcüklerin etimolojik olarak sayım ve dökümü yapılırken bir sözcüğün Türk dilinde işlenmiş, yerleşmiş olup olmamasına bakılmamıştır. Zira bu durum bilimsel bir veriye değil yalnızca sübjektif bir kanaate dayanacaktır. Örneğin Osmanlı Türkçesi ile ilgili eğitim almış bir insan için “tebessüm” sözcüğü kadar aynı kökten gelen “mütebessim” sözcüğü de anlaşılabilir kabul edilebilecekken bu durum her insan için geçerli olmayacaktır. Öte yandan “şehit”, “gaza”, “ruh”, “sükun”, “hayal”, “an”, “gül”, “vatan”, “rüzgar” gibi Tevfik Fikret'in

³⁰ İbrahim Tüzer, kendisi ile yapılan bir söyleşide Tevfik Fikret'in “dil algısı” ile “şiir algısı”nın birlikte düşünülmesi gerektiğini belirtir. Sanatçının sözcük seçimi hakkında gözden uzak tutulmaması gereken bir noktanın da “(onun) kendi varlığını ifade edebilme algısı” olduğunu söyler. Dolayısıyla Tüzer'e göre Fikret'i anlamada ve anlamlandırmada asıl mesele sözcükleri ilk anlam değerleri ve etimolojilerine göre değerlendirip genel geçer bir kanaate sahip olmak değil; bu seçimin altında yatan psikolojik, ontolojik, kültürel vb. hususları ortaya koymaktır (Kaplan, 2016: 73-74). İbrahim Tüzer “Tevfik Fikret'in Dili” başlıklı yazısında ise sanatçının sözcük seçimini “söylemek istediğini daha derinlikli söyleyebilecek malzemelere ihtiyaç duy”masına bağlar (2016. 19).

³¹ Türk dilinin sondan eklemeli yapısı ve diğer dil aileleri ile olan farklılıkları nedeniyle halen etimolojik sıklığını sağlıklı yapabilecek herhangi bir bilgisayar programı bulunmamaktadır. Bu sebeple çalışmanın tamamı bilgisayar kullanmadan ve çeşitli dillere ait sözlüklerle yapılmıştır.

şairlerinde sık sık kullandığı sözcüklerin dilimize ne kadar yabancı olduğu konusu ise başka bir çalışmanın tartışma konusudur. Bu itibarla sözcüklerin dilimize yerleşmiş ve kullanılmış olmasını değil, yalnızca etimolojik kökenleri esas alan bir çalışma yapılmıştır. Yapılan bu çalışmayla birlikte şairin hem bütün evreni hakkında hem de tek tek şiirleri özelinde kullanılan sözcüklerle ilgili yapılacak çalışmalar sağlıklı ve genel geçer hale gelebilecektir:

Sanatkârın şiirlerindeki sözcüklerin etimolojik dağılım ve Türkçenin şiir içindeki oranları şu şekilde gösterebilir:

Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Kullanılan Sözcüklerin Etimolojik Dağılımı						
Şiirin Adı	Türkçe Kökenli	Arapça Kökenli	Farsça Kökenli	Diğer	Toplam	Oran %
1. Kâri'lerime:	67	42	30		139	48,2
2. Sühâ ve Pervîn	430	250	286	1	967	44,4
3. Zekâ	96	76	52	2	226	42,4
4. Balıkçılar	195	43	57	2	297	65,6
5. Nesrin	222	161	89		472	47,0
6. Sezâ	126	68	86	9	289	43,5
7. Hasta Çocuk	183	100	38	1	322	56,8
8. Tecdîd-i İzdivâc	79	34	58	1	172	45,9
9. Küçük Aile	46	32	39		117	39,3
10. Kenan	45	42	50		137	32,8
11. Hasan'ın Gazâsı	437	237	214	7	895	48,8
12. Kamîs-i Yûsuf	57	67	63	1	188	30,3
13. Vâlide	32	44	42		118	27,1
14. Verin Zavallılara!	59	40	57	1	157	37,5
15. Ramazan Sadakası	66	46	41	6	159	41,5
16. Sahâyif-i Hayâtımdan	44	43	53		140	31,42
17. Tefelsûf	23	20	18		61	37,7
18. Resim Yaparken	38	26	27		91	41,7
19. Tefekkür	32	32	24		88	36,3
20. Belki, Hayır!..	46	39	38		123	37,3
21. Âşiyân-ı Dil	32	33	36		101	31,6
22. Kendi Kendime:	32	22	17		71	45,1
23. Rûh-ı Eş'ârım	20	27	44	2	93	21,5
24. Derd-i Nihân	18	15	25		58	31,0
25. Vagona	36	37	34	3	110	32,7

26. Bir Ayyaşın Karşısında	33	28	24		85	38,8
27. Berf-i Zerrîn	29	21	26		76	38,1
28. Bahâr-ı Mağmûm	67	47	39		153	43,8
29. En Ferahlı Günüm	33	28	24		85	38,8
30. Beyaz Yelken	54	37	51	2	144	37,5
31. Hâb-ı Girîzân	38	39	47		124	30,7
32. Hayâl-i Hodbîn	27	20	34		81	33,3
33. Enîn-i Gam	37	25	29		91	40,6
34. Öksüzlüğüm	47	28	17		92	51,1
35. Mehd-i Âmâlim	28	24	23		75	37,3
36. Ukde-i Hayât	13	29	39		81	16,1
37. Yaşadıkça	29	22	31		82	35,4
38. Gayyâ-yı Vücûd	23	50	33		116	19,8
39. Akşam	29	23	31		83	34,9
40. Ufk u Hilâl	30	24	34		88	34,1
41. Perî-i Hazân	32	16	30		78	41,1
42. Yağmur	48	41	53		142	33,8
43. Karlar	34	36	31		101	33,6
44. Mihr-i Zemherîr	19	27	29		75	25,3
45. Heykel-i Giryân	31	40	28	1	100	31,0
46. Fener	26	28	32	2	88	29,5
47. Ninni	28	19	19		66	42,4
48. Zavallı Hasta	25	24	23		72	34,7
49. Sarhoş	24	18	17	1	60	40,0
50. Balıkçılar	48	25	10		83	57,9
51. Aşk u Firâk	56	56	65		177	31,6
52. Zerrîste	63	47	56		166	37,9
53. İlelebed...	50	49	27	1	127	39,1
54. Baharda	37	25	49		111	33,3
55. Seninle...	49	27	6		82	59,7
56. Sen Olmasan...	54	43	22		119	45,4
57. Birlikte	40	19	25		84	47,6
58. Ömr-i Muhayyel	49	41	43		139	35,3
59. Krizantem	27	11	24	5	67	40,3
60. Leyl-i Vedâ	51	31	24		106	48,1
61. Bir Hicrân-ı Muvakkatden Sonra	75	37	20		132	56,8
62. Şekvâ-yı Firâk	68	40	17		125	54,4
63. Resmini Yaparken	43	34	5	1	83	51,8
64. Sükûn İçinde	110	50	10		170	64,7
65. Firâk u Telâki	47	51	9		107	43,9

66. Dinle, Rûhum...	51	35	26		112	45,5
67. Perî-i Şî'rime:	50	31	9		90	55,5
68. La Danse Serpantin	59	65	77	2	203	29,1
69. Bisiklet	31	22	36	1	90	34,4
70. Sûs	58	51	86		195	29,8
71. Fırsat Yolunda	46	26	58		130	35,4
72. Tesâdüf	44	20	24		88	50,0
73. İkinci Tesâdüf	37	25	21		83	44,6
74. Son Tesâdüf	38	19	34		91	41,8
75. Bütün Bir Sergüzeşt	45	43	12		100	45,0
76. Çirkin	18	23	17		58	31,0
77. Perde-i Tesellî	37	20	5		62	59,7
78. Bu da Bir Emel	26	17	20		63	41,3
79. Ey Hâb!	26	19	37		82	31,7
80. Nâdim-i Hayât	24	29	24	1	78	30,8
81. Toprak	28	27	10		65	43,1
82. Ne İsterim?	30	26	35		91	33,0
83. Bir Ân-ı Huzûr	22	18	25		65	33,9
84. Yeşil Yurt	34	24	23		81	42,0
85. Bir Mersiye	93	67	35		195	47,7
86. Berîd-i Ümîd	48	35	41		124	38,7
87. Mâi Deniz	29	29	16		74	39,2
88. Halûk İçin	20	23	21		64	31,3
89. Halûk'un Sesi	44	23	44		111	39,6
90. Halûk'un Bayramı	26	10	27		63	41,3
91. Halûk'a:	79	32	48	2	161	49,1
92. Yine Halûk	28	12	13		53	52,8
93. Yarın	73	44	56	3	176	41,5
94. Yaşamak Aşkı	40	27	28		95	42,1
95. İnanmak İhtiyâcı	40	39	31		110	36,4
96. Sabah Ezanında	8	34	16		58	13,8
97. Ramazan	21	37	55		113	18,6
98. Sabâh-ı İyd	24	28	35		87	27,6
99. Şehitlik'te	91	93	86		270	33,7
100. Asker Geçerken	27	31	30		88	30,7
101. Kılıç	39	32	21		92	42,4
102. Köyün Mezarlığında	41	34	8		83	49,4
103. Teşrîk-i Melâl	33	39	14		86	38,4
104. Kahkaha-i Ye's	29	22	51		102	28,4
105. Buda	21	26	2	1	70	30,0

106. Kutba Doğru	32	35	27		94	34,1
107. Zavallı “Evet”	41	26	17		84	48,8
108. Rakîbe	35	36	20		91	38,5
109. Şâirin Çubuğu	53	38	49		140	37,9
110. Büyük İkrâmiye	153	131	50	1	335	45,7
111. Para ve Hayat	52	22	8	1	83	62,7
112. Biraz Ümîd	29	30	17		76	38,2
113. Hande-i Bûm	77	60	67	3	207	37,2
114. Timsâl-i Cehâlet	39	45	38	1	123	31,8
115. Heykel-i Sa’y	35	40	36		111	31,5
116. Son Nağme	25	28	23		56	44,6
117. Hayât	91	39	7		137	66,4
118. Kocaman Sâate:	37	29	12		78	47,4
119. İzler	55	20	1		76	72,4
120. Dün Gece	94	64	16		174	54,0
121. Sabah Olursa...	77	54	8		139	55,4
122. Mâzî... Âtî	77	68	11		156	49,4
123. Cevâb	83	43	11		137	60,6
124. Hemşirem İçin	267	129	42		438	60,9
125. Sis	233	230	69	3	535	43,6
126. Rücû	111	75	11		197	56,3
127. Bir Lâhza-i Te’ahhur	90	83	12		185	48,6
128. Millet Şarkısı	125	55	8		188	66,4
129. Vatan Şarkısı	48	30	7		85	56,5
130. Bir Güfte	38	33	3		74	51,3
131. Dârü’l-mu’allimîn Marşı	19	42	4		65	29,2
132. Kitâbe	33	37	10		80	41,2
133. Fuzûlî	62	67	82		211	29,4
134. Cenâb	31	22	32		85	36,5
135. Nedîm	98	114	156		368	26,6
136. Üstad Ekrem	39	59	45		143	27,3
137. Nef’î	79	76	64		219	36,1
138. Hâmid	35	60	16	1	112	31,2
139. Âveng-i Şühûr 1	33	28	23		84	39,3
140. Âveng-i Şühûr 2	33	20	31		84	39,3
141. Âveng-i Şühûr 3	18	20	49	3	90	20,0
142. Âveng-i Şühûr 4	25	17	16		58	43,1
143. Âveng-i Şühûr 5	38	31	18		87	43,7
144. Âveng-i Şühûr 6	20	17	22		59	33,9
145. Âveng-i Şühûr 7	16	13	19		48	33,3

146. Âveng-i Şühûr 8	13	18	14		45	28,9
147. Âveng-i Şühûr 9	13	12	28		53	24,5
148. Âveng-i Şühûr 10	13	18	22		53	24,5
149. Âveng-i Şühûr 11	24	26	22		72	33,3
150. Âveng-i Şühûr 12	17	18	16		51	33,3
151. Eski Şeyler	36	25	15		76	47,4
152. Âşiyân-ı Peder	61	65	36		162	37,6
153. Geçmişte	41	43	50	1	135	30,4
154. Şi'r-i Perîşân	28	58	12		98	28,6
155. İktirâb	72	106	27		205	35,1
156. Subh-ı Bahârân	188	189	79		456	41,2
157. Tulû'a Karşı	63	74	19		156	40,4
158. Dokundun Hissime...	36	67	12		115	31,3
159. Çiçekler İçinde	25	25	26		76	32,9
160. Eş'ar-ı Muhabbetten	43	41	23		107	40,2
161. Terennüm	41	44	6		91	45,1
162. Şükûfe-i Yâr	36	28	32		96	37,5
163. Sevdâ-yı Şi'r	54	57	21		132	40,9
164. Hücre-i Şâir	45	59	28	1	133	33,8
165. Müsse İçin	16	33	7		56	28,6
166. Nijad'a:	32	42	7		81	39,5
167. Ey Kız!	60	61	34		155	38,7
168. Bir Levha İçin	34	41	19		94	36,2
169. Bir Yaz Levhası	109	48	72	1	230	47,4
170. Hayâl-i Zâir	48	66	13		127	37,8
171. Nakş-ı Nâzenîn	16	23	28		67	23,9
172. Âşiyâne-i Lâl	26	36	9		71	36,6
173. Bir Tablo	76	44	20	2	142	53,5
174. Bir Sabâh İdi...	52	35	13		100	52,0
175. Ayrılmam	49	12	8	1	70	70,0
176. Senin Yerinde...	58	21	34		113	51,3
177. Neş'esiz	24	24	15		63	38,1
178. Girye-i Hüsrân	21	16	51		88	23,9
179. Anlaşılmasın	42	31	31		104	40,4
180. Bahâr-ı Terâne-dâr	28	7	39		74	37,9
181. Ey Yâr-ı Nagam-Kâr!	76	56	50		182	41,7
182. Halûk'un Defteri	119	78	23		220	54,1
183. Ümîd Ölmez!	21	29	9		59	35,6
184. Bir Tasvîr Önünde	34	21	8	1	64	53,9
185. Zelzele	79	44	4	1	128	61,7

186. Hayavata	58	35	20	3	116	50,0
187. Şehrâyin	138	70	19	4	231	59,7
188. Devenin Başı	94	13	11	1	119	79,0
189. Halûk'un Âmentüsü	77	57	8		142	54,2
190. Promete	45	26	10	1	82	54,9
191. Halûk'un Vedâ'ı	473	204	66	4	747	63,3
192. Hayata Karşı Beşer	62	32	8		102	60,8
193. Resminin Karşısında	152	115	50		317	47,9
194. Doğan Güneşe:	65	39	6		110	59,1
195. Hakikatin Yıldızı	98	61	14		173	56,6
196. Cezâ-yı Mensiyet	47	33	2		82	57,3
197. Sultânî'ye:	125	71	18	1	215	58,1
198. Ferdâ	161	80	28	1	270	59,6
199. Bir Kız Mektebi İçin	183	142	45		370	49,5
200. Hilâl-i Ahmer	214	196	44		454	47,1
201. Gökten Yere:	161	144	35	2	342	47,1
202. Rübâb'ın Cevâbı	395	227	86	4	712	55,5
203. İthâf	44	12	0		56	78,6
204. Şerminîn Elifbesi	48	3	1		52	92,3
205. Hediye	15	13	8		36	41,7
206. Umacı	96	17	19	6	138	69,6
207. Muhallebim ve Mektebim	118	48	7	1	174	67,8
208. Keman	41	10	8	2	61	67,2
209. Siyah Bacı	54	25	19		98	55,1
210. Rüyâ	119	22	1		142	83,8
211. Öksüz	109	21	6		136	80,1
212. Melek'in Kuzusu	90	19	1		110	81,8
213. Papatya	67	5	11		83	80,7
214. Kuşlarla	33	2	1		36	91,7
215. Rengîn	184	29	28		241	76,3
216. Bahar Kalfa	61	11	18		90	67,8
217. Yaz Nine	61	7	4	1	73	83,6
218. Hazân Teyze	60	20	8		88	68,2
219. Kış Baba	181	30	8	2	221	81,9
220. Hasbihâl	137	39	14	1	191	71,7
221. İş Salonunda	82	18	10	7	117	70,1
222. Marangoz	59	11	0	4	74	79,7
223. Kırık At	135	16	20	2	173	78,0
224. Arslan	56	8	9		73	76,7
225. Yazın	22	2	5		29	75,9

226. Kışın	24	5	2		31	77,4
227. Arı Sokar	80	11	10		101	79,2
228. Ezân	159	40	13		212	75,0
229. Ağustos Böceği ile Karınca	81	22	5	1	109	74,3
230. Kör ile Kötürüm	106	17	2		125	84,8
231. İki Yolcu	143	14	10	4	171	83,6
232. Oldu, Bitti!	72	13	1		86	83,7
233. Veli Baba	223	53	22		298	74,8
234. Gazel	26	22	27		75	34,7
235. Gazel	40	50	33		123	32,5
236. Tevhîd	110	118	34		262	42,0
237. Hazret-i Muallimin Bir Gazelini Tahmis	59	80	28		167	35,3
238. Muallimin Bir Gazelini Tahmis	42	81	41		164	25,6
239. Şeyh Vasfî'nin Bir Gazelini Tahmis	60	74	28		168	35,7
240. Ey Şive-Kâr!.. Gül!	31	47	47		125	24,8
241. Gazel	53	42	22		117	45,3
242. Gazel	21	28	21		70	30,0
243. Gazel	22	22	21		65	33,9
244. Sevdğim	59	58	22		139	42,5
245. Mezâristan	57	108	22		187	30,5
246. Naci'yi Tahmis	73	95	27		195	37,4
247. Na't	52	122	28		202	25,8
248. Bir Kıt'a	9	4	7		20	45,0
249. Bahâr	26	61	77		164	33,8
250. Âh, Bilsen Ne Âfet Olmuşsun!	33	27	12		72	45,8
251. Hüsün	47	64	34		145	32,4
252. Bir Subh-ı Safâ İdi	49	52	21		122	40,2
253. Bûse-Çîn	31	74	52		157	19,7
254. Kıt'a	12	10	4		26	46,1
255. Tevhîd	84	193	69		346	24,3
256. Şarkı	37	22	15		74	50,0
257. Şarkı	14	21	14		59	23,7
258. ***	110	146	41		297	37,0
259. Şiir Parçaları	335	299	81	43	758	44,2
260. Başka	40	17	8		65	61,5
261. Uzlet-Geh-i Mâderi Ziyâret	173	212	95		480	36,0
262. Bir Mektuptan	94	64	42	1	201	46,8
263. Bir Şiire De Şöyle Başlamıştım	13	20	17		50	26,0
264. Gonçe	51	90	25		166	30,7
265. Girye-i Mâtem	187	112	46		345	54,2

266. Karşı	50	24	13		87	57,5
267. Sitâyiş-i Hazret-i Şehriyârî	68	118	38		224	30,4
268. Tebrîk-i Velâdet-i Pürmeymenet-i Hazret-i Hilâfet- Penâhî Ve Arz-ı Şükrân	38	60	25		123	30,9
269. Ud Çalarak Şarkı Söyleyen Bir Güzele:	95	61	33		189	50,3
270. Şâire Dair	68	143	47		258	26,4
271. Bir Kıt'a	11	8	0		19	57,9
272. Nedir Bilmem	42	26	20		98	42,8
273. Tahassür	40	52	20		112	35,7
274. Tesdîs	55	51	51		157	35,0
275. Bir Gazel	28	18	18		64	43,7
276. Hayâl	32	48	20		100	32,0
277. Güzelsin	42	50	19		111	37,8
278. Dedim Ki:	76	55	25	1	157	48,4
279. Bir Manzûm Hikâyenin Mukaddimesi	94	112	52		258	36,4
280. Yapma Çiçek Yapan Kıza:	35	22	6		63	55,5
281. Sevdâ Mısın, Ümmîd Misin, Neş'e Misin Sen?	49	59	26		134	36,6
282. Kıt'a	12	6	8		26	46,1
283. Bir Çocuk Mezârı İçin	15	24	1		40	37,5
284. Nazîre	46	36	48		130	35,4
285. Târih	19	49	19		87	21,8
286. Bir Hâfize-i Kur'ân'a	20	23	11		54	37,0
287. Gazel	30	23	1		54	55,5
288. Diğer	18	27	4		49	36,7
289. Kıt'a	7	4	4		15	46,6
290. Bir Matla	8	2	1		11	72,7
291. Hüsnün	23	15	8		46	50,0
292. Melâl	19	12	5		36	52,7
293. Bir Söz	113	71	30		214	52,8
294. Ne Güzel Çocuk!	95	47	24	1	167	56,9
295. Nazire	54	57	17		128	42,2
296. Şiir Parçalarından	37	28	14		79	46,8
297. Kıt'a	40	27	11		78	51,3
298. Tesehhür	43	60	29		132	32,6
299. Ey Şevk!..	50	25	43		118	42,4
300. Âh! Ağlasam...	96	76	111		283	33,9
301. Bir Levha	39	33	7		79	49,4
302. Musâhabe-i Edebiyye-9	110	125	18		253	43,5
303. Musahabe-i Edebiyye-10	90	99	19		208	43,3

304. Bir Hâtıracık	58	39	45		142	40,9
305. Bir Tenezzühten Avdette	102	62	75		239	42,7
306. Lerziş-i Hazân	35	28	28		91	38,5
307. Eski Bir Nağme	43	30	28	1	102	42,2
308. Bir Timsâl	33	21	23		77	42,9
309. Sevdâ-yı Bedâyi	6	11	13		30	20,0
310. Hediye	16	14	4		34	47,0
311. Lü'lü-i Rehâ-Kâr	37	18	38	2	95	38,9
312. Şiir	19	12	18		49	38,8
313. İki Bayram	21	21	26		68	30,9
314. Yenişehir Gâzilerine	39	46	44	1	130	30,0
315. Âh O Geçen Devre-i Hayât!	35	29	29		93	37,6
316. Metrûke	21	22	19		62	33,9
317. Musâhabe-i Edebiyye-30	190	77	81	1	349	54,5
318. Teşyî'den Avdette	88	102	128	2	320	27,5
319. Şi'r-i Bârid	18	16	41		75	24
320. Aşk ve Şebâb	24	18	46		88	27,3
321. İncimâd-ı Rûh	25	30	15		70	35,7
322. Bir Muhâvere-i Edebiyye	112	83	58	1	253	44,3
323. Mükedder	24	34	15		73	32,9
324. Gül-Efşân	20	12	33	1	66	30,3
325. Hulyâ-yı Sa'âdet	25	27	36		88	28,4
326. Hayat	30	24	32		86	34,9
327. Salıncakta	13	11	18		42	30,9
328. Bir Feylesofa	30	21	16		67	44,8
329. Zevrâk-ı Hayat	31	14	6		51	60,8
330. Nevha-i Bî-Sûd	46	48	17		111	41,4
331. Hiçten Teselli	25	31	8		64	39,1
332. Çeşme Başında	36	22	17	1	76	47,4
333. İki Kalbin Bir Hissi	34	29	11		74	45,9
334. Topu Bir Gül	19	3	9		31	61,3
335. Mâtem-Zede	25	20	10		65	38,5
336. Dere Kenârında	6	8	1	1	16	37,5
337. Şelâle	23	18	7		48	47,9
338. Oku Dilber Çocuk	18	7	13		38	47,4
339. Kurularken	8	7	10		25	32,0
340. Doksan Beşe Doğru	146	144	6		296	49,3
341. Revzen-i Mahlû	58	31	9		98	59,2
342. Yegâne Feylesofumuz	23	14	9		46	50,0
343. Kıt'a	11	6	1		18	61,1

344. Hakikat Her Zaman Hakikattir	70	45	1		116	60,3
345. Bir İçim Su	62	4	5		71	87,3
346. Sancak-ı Şerif Huzurunda	149	123	36	2	310	48,1
347. İlk Sâniha	44	39	4		87	50,6
348. ***	26	14	8		48	54,2
349. Kasîde-i Tercîiyye	24	52	13		89	27,0
350. Kitâbe	26	21	6		53	49,0
351. Subhiye'cik İçin:	55	28	13		96	57,3
352. Midhat Paşa İçin	19	35	4		58	32,8
353. Sevgili Hemşireme	94	67	41		202	46,5
354. Hüsn ü Ân Nedir:	122	93	20	2	237	51,5
355. Şeyh Vasfî Efendiye Bir Nazire	27	35	11	1	74	36,5
356. Gazel	29	47	26		102	28,4
357. Mes'ûdiyyet-i Aşk!	132	159	43		334	39,5
358. Cânân-ı Girîzâna	97	78	72		247	35,0
359. Bir Gazel	12	27	24		63	19,0
360. Ekrem Beyefendi'ye Nazire	11	47	44		102	10,8
361. Muallim Nâci'ye Nazire	26	29	19		74	35,1
362. Selîm-i Evvel Lisanından	42	69	25		136	30,9
363. Gazel	26	27	25		78	33,3
364. Bahâriye	26	32	36		94	27,7
365. Kamer Hanım'a Hitâb	66	17	16	5	104	63,5
366. ***	38	27	7		72	52,8
367. Hân-ı Yağma	144	59	21	9	233	61,8
368. Kıt'a	10	11	4		25	40,0
369. Târîh-i Kadîm	508	386	81		975	52,1
370. (Zangoç) Târîh-i Kadîme Zeyl	163	143	29	9	344	47,4
371. Kitâbe	19	15	6		40	47,5
372. Şarkı	18	7	8		33	54,5
373. Tebriknâme-i Nâçizâne	187	303	108		598	31,3
Toplam Oran						44,2

3. Tablo: Şiirlerin Etimolojik Dağılımı

Tablo incelendiğinde görüleceği üzere şiirlerin büyük bir kısmında diğer dillerden alınan sözcüklerin iddia edildiği kadar fazla olmadığı görülecektir. Bu sayıya bir de yukarıda bahsettiğimiz türden, yabancı bir kaynağa dayanmasına rağmen dilimizde kullanım alanı bulan sözcükler dâhil edildiğinde bu sayı epey artabilecektir. Ancak bu yargıyı Tevfik Fikret'in tüm şiir evrenine dâhil olabilecek bir yargı olarak görmek mümkün değildir. Tevfik

Fikret'in 1896 yılına kadar olan şiirlerinde Farsça ve Arapça sözcük seçiminin fazla olduğu, özellikle diğer şairlere yazdığı nazire ve tahmislerde neredeyse tamamen asıl olan şiirin kelime hazinesine sadık kaldığı görülmektedir. Servet-i Fünûn yıllarından itibaren yazılan şiirlerde ise hâkim etimolojik dil Türkçe iken, diğerleri imge yapılarındaki varlıklarıyla Tefik Fikret'in şiirine dâhil olmaktadır.

Açıkça görüldüğü üzere şair, bazı manzumelerini oldukça ağdalı bir dille kaleme alırken³² bazılarını sade Türkçeye epey yaklaştırmayı başarmıştır. Farsça ve Arapça'nın (özellikle Arapça) söz dağarcığının yoğun olarak kullanıldığı metinler daha çok "gazel", "tahmis", "nazire", "tevhid" başlıklarını taşıyan şiirlerinde görülür. Bunun haricinde "Âveng-i Tesâvir" başlıklı şiirlerde şiirin merkezine aldığı sanatçının kelime seçiminin tercih edilmiş olması, sanatçının dilinde dolaylı bir ağırlaşmaya neden olmuştur. Tanpınar'ın da belirttiği gibi "halka mahsus ayrı bir edebiyat yapılabileceği" kanaatini taşıyan şair (1936: 9) şiirlerinde *Talim-i Edebiyat*'tan gelen "üslûb-ı âlî" ve "üslûb-ı âdî"yi hangi şiirinde nasıl kullanacağına dair gayet bilinçli tercihler yapmıştır.

Tabloda dikkati çeken bir başka husus Tefik Fikret'in sözcük seçiminin yalnızca ahenk noktasında olmadığıdır. Nazım biçiminde ortaya çıkan koşutluk sözcük seçiminde de kendisini gösterir. Tabiidir ki her kültürel oluşum gibi din de kendi içinden çıktığı toplumun kelimeleriyle gelir. Dolayısıyla ele alınan konu kelime seçimini doğrudan etkileyecektir. Bu itibarla "Şehitlik'te" şiirinin sözcüklerindeki etimolojik dağılıma baktığımızda Türkçenin 91, Farsçanın 86, Arapçanın 93 sözcükle şiirin bütününe oluşturduğunu görürüz. Her üç dilin de neredeyse birbirine eşit sayıda kelime ile şiirin anlam alanını oluşturmakta olduğu görülmektedir. Halbuki şiirin başlığından itibaren ortaya çıkan izleksel değerlerin baskın yapısı dikkate alındığında Arapçanın veya -Türkçenin dini terimleri alma konusunda meyilli olduğu- Farsçanın daha baskın olması beklenebilirdi.

Âveng-i Tesâvir'den "Hâmid" başlıklı şiirde ise yine, şiire konu olan sanatçının kelime seçimine Tefik Fikret'in sadık kaldığı görülmektedir. Yani Tefik Fikret yalnızca Hâmid'i anlatmakla kalmamış, öte yandan Hâmid'in sözcük hazinesini şiirine yansıtmıştır.³³ Bu

³² Bu ifade anakronizme düşmek olarak anlaşılmalıdır. "Ağdalı" sözcüğünü günümüz dili açısından değil sanatçının yaşadığı devrin dili açısından kullanmaktayız.

³³ Bu durum "Âveng-i Tesâvir"deki diğer tüm şiirler için geçerlidir.

şiiirde Türkçe kökenli 35 sözcüğe karşın Farsça 16 fakat Arapça ise 60 sözcük barındırır. Dolayısıyla burada sadece Tefvik Fikret'in şahsi zevk ve isteğinin sözcük seçiminde başlı başına bir etken olmadığı, sanatçının eserini pek çok yönden titiz bir şekilde oluşturduğu anlaşılmaktadır.

“Bir Yaz Levhası” başlıklı şiir ise sözünü ettiğimiz diğier iki şiirle aynı dönemde yazılmış olmasına rağmen toplam sözcük sayısının neredeyse yarısını oluşturan 109 Türkçe kökenli sözcükle yazılmıştır. Yine yukarıda belirttiğimiz gibi başka dilden geçmiş olmasına rağmen Türk insanının kabul ettiği kelimeler ve dahası devrin konuşma ve yazı dilinin görüntüsü göz önüne alındığında Türk dilinin, onun şiirinde ne kadar önemli bir yer tuttuğu ve kelime seçiminin sadece ahenk ve vezin endişesi ile değil izleksel değierin getirdiğı kelime dağarcığı ile ilgili olduğu açıkça ortaya çıkmış olur.

Öte yandan sanatkârın, yeni fikir hareketlerine uzak olmadığını, bu yolda denemeler yaptığı şiirlerde haliyle Türk dili kökenli sözcükler hayli fazladır. Ölümünden hemen önce yayımlanan ve çocuk şiirlerini barındıran *Şermin* isimli kitaptaki otuz bir şiir ve ayrıca onun daha arı bir Türkçe ile yazma yolundaki kalem tecrübesi olan “Bir İçim Su” adlı şiir bu yolda değierlendirilebilir. Bahsedilen şiire bakıldığında Tefvik Fikret'in eşya ve hadiselere bakış açısının değiermediğini, yalnızca kelime seçiminde farklı bir tasarrufta bulunduğu görülür.

2.2.4. Harf Sıklıkları

Giriş bölümünde de belirttiğimiz üzere Roman Jakobson dilde altı işlev tespit etmiş ve dolayısıyla dilin temeline bildirişim vazifesini koymuştur. Andre Martinet ise bu bildirişimi “tutumluluk” ile birleştirerek *İşlevsel Genel Dilbilim* başlığında kuramlaştırır. Onun, dilin çift eklemliliğı (double articulation) adını verdiği kurala göre bir söz, iki dil ögesinin birbirine eklemlesiyle oluşur. Birinci eklemlilik “aktarılacak her deneyim olgusunun, başkalarına bildirilmek istenen her gereksinimin her biri sesli bir biçim ve bir anlamla yüklü birimler dizilişii olarak çözümlenmesini sağlayan eklemliliklerdir.” (Martinet, 1998: 21) İkincisi ise “anlamli olmayan ancak anlamın oluşmasında katkısı olan öğelerin eklemlesiidir.” (Yalçın, 2010: 74) Görüleceğı üzere Martinet, anlambirim (moneme) ve sesbirim

(phoneme)'in eklemlenmesini ve bu iki kavramın oluşacak anlam üzerindeki etkisini bir arada görmektedir.

Çağdaş dilbilim kuramcılarında Noam Chomsky de “üretici dönüşümsel dilbilgisi” adını verdiği kuramında dilin “sözdizimsel”, “anlambilimsel” ve “sesbirimsel” katmanlarının olduğunu söyleyerek “derin ve yüzeysel yapıların sonsuz sınırını tanımlar”. Ona göre “derin yapı anlamsal yorum için gerekli olan tüm bilgileri içeren mantık ilişkilerinin yapısıdır. Buna karşılık yüzeysel yapı seçil yoruma gereken bilgileri sunan yapıdır.” (Sözer, 1999: 273) Chomsky’ye göre bu derin ve yüzeysel yapılar birbirine özdeş olduğu düşünülmekte olmasına rağmen birbirinden ayrıdır. Kuramının odak noktası “bunların genelde ayrı olduğu ve yüzeysel yapının ‘dilbilgisel dönüşümler’ olarak adlandırılan belli bazı biçimsel işlemlerin daha yalın nesnelere yinelemeli uygulanmasıyla belirlendiği” görüşü oluşturur. Öyleyse her tümce için derin ve yüzey yapılar üretilip birbirine bağlanmalıdır (Chomsky, 1999: 280).

Birbirinden birtakım esaslı farklarla ayrılıyor olmalarına karşın pek çok dilbilimcinin ortak kanaati sesbirimcikler ile anlambirimciklerin bir sözcüyü birlikte oluşturduklarıdır. Sözcenin ifade ettiği toplam anlam bu her iki ögenin bir araya gelişindedir ve herhangi birinin varlığına indirgenemez. Bu itibarla dilbilimin içinden doğan göstergebilim anlamı esas almakla, hem biçim düzeyi hem de derin düzeyi aynı oranda önemli görür.

Aşağıdaki harf sıklıkları tablosunda da görüleceği üzere Tevfik Fikret, “a, e, i” ünlüleri ile “r, n, l, m” ünsüzlerini baskın olarak kullanmaktadır. Ancak burada ünlü ve ünsüz harfler üzerinde koşut bir kullanım olduğu söylenemez. Bu üç ünlü harfin toplam kullanımı 87.055 ve oranı da %31,44 iken bahsedilen dört ünsüzün kullanımı 64.211 ve oranı ise %23,19’dur.

Macar dilbilimci İvan Fonagy’nin kendi dili dâhil pek çok dilde de gözlendiği için evrensel olduğunu söylediği sessel değerlendirmeler dikkate alınırsa (Fonagy, 1988: 94) “aydınlık” kabul edilen “i” sesinin 25.890 kez kullanımına karşın “karanlık” kabul edilen “u” sesinin sadece 9.197 kez kullanılması Tevfik Fikret’in şiirindeki izleksel değeri de gösterir. Aydınlık ve karanlığın hayal ve hakikate yapılan vurgusu da ayrıca önemli bir göstergedir. Tevfik Fikret’in şiir evrenindeki genel yapının açıklandığı bölümde de bu durumun derin düzeyde nasıl koşutluk oluşturduğu görülebilir.

Bir diğ er husus “r” sesinin sert, “n, l, m” seslerinin yumuşak karakterde oluşudur. Hayal-hakikat çatışmasının devrin ana izleklerinden biri olduğu bilgisi ön yargısız bir şekilde göz önünde bulundurulduğunda Tevfik Fikret’in şiir evreninde bu iki unsurdan hangisinin daha ağır bastığı buradan anlaşılabilir. Jakobson’un da belirttiği üzere “şiirde her seslem aynı kesitin tüm öteki seslemleriyle yerdeşlik bağlantısı içindedir” ve “(biçimsel olarak) uzun uzuna, kısa kısaya eşittir.” (Jakobson, 1999: 215) Bu açıdan bakıldığında daha erkeksi kabul edilen “r” ve kadınsı kabul edilen “l” seslerinin “Sühâ ve Pervin”in aliterasyonları olarak karşımıza çıkması şaşırtıcı gelmemelidir. Ayrıca şairin genel şiir evrenindeki harf sıklıklarının “Sühâ ve Pervin”de de aynı sırayla devam ettiğini (a, e, i, r, n, l, k) belirtelim. Bu husus şairin tüm şiir evreni içinde ilk şiiri olan *Gazel*’den (a, i, e, n, l, r, m) imge ve tema gibi pek çok değişimin görüldüğu “Tarih-i Kadım’e Zeyl”e (a, e, i, n, r, m) kadar hemen her şiiri için geçerli bir durumdur.

Bu açıklamalardan sonra Tevfik Fikret’in şiir evrenindeki şiirlerin harf sıklığını şöyle gösterebiliriz:

Sıra	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Harf	a	e	i	r	n	l	m	d	k	b
Sıklık	31482	29683	25890	19828	19033	13750	11610	11255	10587	10328
Oran (%)	11.37	10.72	9.35	7.16	6.87	4.97	4.19	4.07	3.82	3.73

Sıra	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Harf	t	ı	u	s	y	h	ü	z	ř	o
Sıklık	9850	9534	9197	8840	7822	7808	6722	5282	5024	4307
Oran (%)	3.56	3.44	3.32	3.19	2.83	2.82	2.43	1.91	1.81	1.56

Sıra	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	Toplam
Harf	g	v	c	f	ç	p	ö	ğ	j	‘	
Sıklık	3662	3410	2527	2474	2083	1831	1441	1351	43	218	276872
Oran (%)	1.32	1.23	0.91	0.89	0.75	0.66	0.52	0.49	0.02	0.08	100.00

4. Tablo: Harf Sıklıkları

2.2.5. Kelime Sıklıkları

Tevfik Fikret'in şiir evrenindeki sözcüklerin kök ve gövde düzeyindeki yinelenme oranlarını gözden geçirdiğimizde bize birtakım verileri sağladığını görüyoruz. Bu verilerin güvenilirlik endekslerinin doğrudan metnin içinden gelen veriler olduğu için yüksek olduğu aşikârdır. Bu ilk somut verilerin anlam alanlarına veya karşıtlıklarına göre sıralanması, gruplandırılması gibi dökümler sınırlı derecede de olsa Tevfik Fikret'in anlam evreni hakkında bilgi verebilmektedir. Ancak üzerinde çalıştığımız alan “şiir” olunca birtakım kısıtlılık ve dezavantajlar da beraberinde gelir:

Her şeyden evvel sanatçının şu an itibariyle ona ait olduğunu bildiğimiz 373 şiirin her biri kendi içinde bir bütündür. Romandaki on binlerce sözcüğe kıyasla şiirde çok küçük bir sözcük alanı vardır. Ancak roman o hacmiyle bir bütünlük oluştururken şiir de kendi içinde anlam ve yapı bütünlüğünü oluşturur. Şairin sözcükleriyle ilgili yapılacak yorum tüm şiirlerini kapsayan ve genel geçer bir yorum olduğunda ise şiirlerin bu tek tek bütünlük arz eden yapısını görmezden gelmek, hataya düşmek demek olacaktır. Bu sebeple Tevfik Fikret'in şiirlerindeki kelime sıklıkları, önyargılardan kurtulmak ve yüzeysel yapıyı aydınlatmak için yeterli görülmüş; fakat oluşacak karşıtlıkların belirlenebilmesi için her şiir tek tek gözden geçirilmiştir.

Kelime sıklıklarında karşımıza çıkan ilk husus sıfatların kullanımı ile ilgilidir. Tevfik Fikret'in en sık kullandığı sözcüklerinden ilk sekiz sözcüğün beş tanesi (bir, o, bu, her, şu) sıfat cinsindedir. Bahsedilen bu sıfatlar, belirtme sıfatlarıdır. Bu sıfatların şairin sözcüklerinde ortaya çıkan durumu belirgin hale getirme endişesinden, anlatıları daha net ifade etme çabasından kaynaklandığı düşünülebilir. Bununla beraber niteleme sıfatları da oldukça geniş bir yer tutar. Özellikle tablo altı şiir yazma geleneği ile birlikte düşünüldüğünde her ayrıntının yakalanması endişesi belirgin haldedir. Bu ise niteleme görevindeki sıfatların da her şiirde oldukça fazlaca yer almasına neden olacaktır.

Bilindiği üzere Türk edebiyatı Tanzimat dönemiyle beraber yönünü Avrupa'ya, hususiyile Fransız edebiyatına çevirmiştir. Bu bakış ve zihniyet değişikliğinin genel anlamda getirip

götürdükleri bir yana, özelde şiir için ciddi değişimleri meydana getirdiği malumdur. Divan şiirinin soyut ve mazmuna dayalı yapısı ile “başka dillere ait bütün incelikleri, dilin dehasına yabancı bir nazım sistemi ile beraber bir lezzet vasıtası olarak al”an (Tanpınar, 1997: 11) estetiği Tanzimat ile baştan sona değişmeye başlar.

Tanzimat nesli, şiirde, her şeyden önce dili değiştirmekle işe başlar. Bu itibarla içerik değişirken biçimin fazla değişmiyor oluşu önemsiz bir ayrıntı olarak kalacaktır. Zira asıl olan içerik ve özdür. Tanzimat sanatçılarının bu değişimi yapabiliyor oluşları, klasik şiir zevki almış olmalarına değil; biçimle ilgili bir endişe taşıyor oluşlarına bağlanmalıdır. Tanzimat sanatçılarının sözcük dökümleri yapıldığında daha kesin olacak hükümler ortaya çıkacaktır. Ancak şu kadarı söylenebilir ki Tanzimat nesli isimlerle şiir yazmaktadır.³⁴

Servet-i Fünûn sanatkârları ise Divan şiirini yıkan ve bu yüzden isimleri oldukça yoğun olarak kullanan Tanzimat neslinin ardından sıfatları kullanarak yıkılan dilin başka bir cephesini oluşturmaya çalışırlar. Kelime sıklık listesi incelendiğinde bu durum açıkça görülmektedir. İsim ve sıfat noktasında yinelenmeleriyle dikkat çeken sözcükleri şöyle sıralayabiliriz: bir, bu, o, şu, her, ne, bütün, ben, ey, gibi, ile, hep, işte, fakat, şimdi, hayat, sen, ruh, için, güzel, zaman, kadar, ah, sanki, çocuk, pek, bugün, gün, evet, belki, hayal, biraz, sükûn, hande...

Tevfik Fikret’in şiirinde bir diğer gözlemlenebilen husus, etimolojik kullanım başlığında ayrıntılı olarak gösterildiği üzere Arapça ve Farsça kelimelerin kullanılışıdır. Ancak bu sözcüklerle beraber “etmek, olmak, eylemek” gibi yardımcı fiiller sıklıkla karşımıza çıkar.

³⁴ Tanzimat nesline mensup üç şairin üç şiiri rastgele seçilip örneklem olarak alındığında (bütünü kapsamak gibi bir iddiası olmamakla beraber) şiirlerdeki toplam sözcük sayısı ve isimlerin bu şiirlerdeki oranları şöyledir:

Şair	Şiir	Toplam Sözcük	Sıfat Görevli Sözcük	Fiil, Fiilimsi ve Yard. Fiil	İsim	İsimlerin Oranı %
İbrahim Şinasi	Münacaat	230	3	10	217	94
Namık Kemal	Hürriyet Kasidesi	395	20	27	348	88
R. Mahmut Ekrem	Yadigâr-ı Şebâb	66	7	9	50	75

Tablodan da anlaşılacağı üzere Servet-i Fünûn dönemine yaklaşıldıkça sıfatların kullanımı artmakta, isimlerin oranı ise düşmektedir. Ancak bu husus başka bir çalışmanın konusu olduğu için bu kadarla yetiniyoruz.

Türkçenin yapısından kaynaklanan bu durum diğer taraftan şiirin durgunluk yanını kıran, asıl fiillerle beraber hareket kazandıran bir anlam alanı ortaya çıkarmış olur.

Tevfik Fikret, “şimdi” sözcüğünü daha fazla kullanırken (146) “geçmiş” sözcüğüne (mazi sözcüğü ile birlikte) oldukça az (41) yer verir. Bir diğer karşılaştırma unsuru olarak “hayat” sözcüğünün 214 kez kullanımına karşın “hayal” sözcüğü de 162 kez kullanır. Bu kullanımlar sanatkârın geçmiş ile şimdi arasındaki koşutlukta nerede durduğunu, ayrıca yaşama ile hayal etme durumunda tercihini hangi yönde kullandığına dair bir ön bilgi sunmaktadır. Sanatkârın bu sözcüklerle oluşturduğu anlam evreni farklı yorumları beraberinde getirecektir. Kurulan karşıtlık ve yerdeşlik yapılarında daha net bir şekilde ortaya çıkacak olsa da şimdilik bu kelime gruplarının sıklığı ilk adımı atabilecek somut verileri böylelikle bize sunmuş olur.

Yukarıda sayılanlarla beraber zaman (103), dem (78), demin (19) gibi zamana ait kelimeler sıklıkla kullanılır. Sözcük seçimindeki bu durum doğrudan doğruya izleksel yapıya dair bilgi sunması beklenmese de genel yapının belirginleşmesinde yardımcı bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira zikredilen kelimeler ve anlam olarak bu sözcüklerle beraber düşünülebilecek diğer sözcükler ile birlikte ele alındığında zaman ve mekâna dair unsurların, birlikte Tevfik Fikret’in şiiri için ne kadar önemli olduğu göze çarpmaktadır.

Öte yandan sanatçının şiirinde göz, gör, seyr gibi doğrudan görmeye ilişkin kelimelerle; renk, ezhar, pertev, tasvir, zalam gibi renk ve göz ilişkisini oldukça ön planda tuttuğunu da belirtmek gerekir.

Elbette Tevfik Fikret’in şiir evrenindeki tüm sözcüklerin sıklık dökümlerinin gösterilmesine imkân yoktur. Ancak sanatçının şiir evrenindeki sözcükler hakkında bir fikir vermesi bakımından ilk otuz sözcüğün sıklığı ve oranlarını şöyle gösterebiliriz:

Kelime	bir	o	bu	et-	sen	her	de-	ol-	ben	ruh	hep	eyle-	ile	hayat
Sıklık	2278	796	775	638	420	344	328	319	304	259	248	232	92	214
Oran%	3.91	1.37	1.33	1.09	0.72	0.59	0.56	0.55	0.52	0.44	0.43	0.40	0.38	0.37

Kelime	gibi	ile	ve	en	olur	var	bak-	fakat	bil-	dil	aldan-	kalp	ah	bahar
Sıklık	204	201	201	195	177	173	169	159	139	136	130	124	122	120
Oran%	0.35	0.34	0.34	0.33	0.30	0.33	0.29	0.27	0.24	0.23	0.22	0.21	0.21	0.21

5. Tablo: Kelime Sıklıkları

Sözcüklerin dökümü ve istatistiksel verilerin sağladığı faydalar Tevfik Fikret'in şiir evreni için oldukça büyük faydaları -yine şiirin içinden gelen bir hareket olmak kaydılabarındırmaktadır. Ancak bu veriler şiirin derin düzeyindeki karşıtlıkların bağlantılarını; bu karşıtlıkların sınıflandırılması ve sınıflandırıldığında ortaya çıkan tabloyu göstermediği gibi tek tek şiir özelinde de şaire özgü kullanım alanlarını göstermekte yetersiz kalmaktadır. Dolayısıyla daha kesin ve tümü kapsayıcı bir inceleme için burada son bir işlem basamağı olarak temel karşıtlıkların belirlenmesi gerekmektedir.

2.3. Temel Karşıtlık ve Yerdeşlikler

Tevfik Fikret'in şiir evreninde yüzey düzeyden derin düzeye giderken atılacak olan önemli bir adımı şiirlerin bütünü içerisindeki karşıtlık ve yerdeşlik alanlarının saptanması ve gruplandırılması oluşturmaktadır. Tevfik Fikret'in tüm şiirleri tek tek incelenerek oluşturulan bu temel karşıtlık ve yerdeşlik tablosu hem ilk planda/görünürde ortaya çıkan karşıtlıkları hem de derin düzey incelemesinde ortaya çıkan karşıtlıkları içerecek şekilde hazırlanmıştır. Dolayısıyla önce sözcük ve sözcük grupları düzeyinde tasnif yapılmış, ardından anlambirimcik düzeyinde ikinci bir inceleme yapılmıştır. Elde edilen sonuçların daha çok, ikili yapıya indirgenebilir olduğu gözlemlenmiştir.

Temel karşıtlıkların dökümü yapılmaya başlandığında bir süre sonra metnin tükenmeye, kendi üzerine kapanmaya başladığı gözlemlenmiştir. Tevfik Fikret'te imgesel ifade bakımından yoğun ve öte yandan kendini gizlemeye çalışan gösterge dizgelerine bu anlamda rastlanmamıştır.

Güneşli sath-ı sükûn-perverinde bir havzın

Uçan hevâm-ı heveskârı andırır fikrim;

Budur sebab ki en âsûde nevha-i şî'rim
Verir sadâsını bir gizli mevc-i pervâzın.

“En Ferahlı Günüm” adlı şiiirden alıntılanan parçada da görüleceği üzere o, gördüğünü okuyucuyla paylaşan, onu okuyucunun da görmesini isteyen; dolayısıyla sıfatlara sıkça müracaat eden bir sanatçıdır. Bu durum metnin hemen hemen birbirinin tekrarı olan tabiat tasvirleri ile ses ve ahenge dair imajlarla akıp gitmesine sebep olur. Dolayısıyla anlam düzeydeki yapının ortaya çıkarılabilmesi için temel karşıtlıkların belirlenmesine, şiiir özelinde görülen karşıtlık veya yerdeşliklerin³⁵ tüm şiiir evrenindeki görüntüsünün nasıl olduğu; nasıl bir değişim, gelişim veya yönelme eğilimi gösterdiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Gözlemlenen ikinci husus ise temel karşıtlıkların belirmesinden sonra bunların aynı zamanda bir eşdeğer zincirine dönüştükleridir. Örneğin “Ömr-i Muhayyel” adlı şiiirde ortaya çıkan hayal/hakikat karşıtlığı şiiirin devamında ben ~ sen eşdeğerliğine dönüşmektedir:

$$\frac{\text{hayal}}{\text{hakikat}} \sim \frac{\text{sen}}{\text{ben}}$$

Ortaya çıkan bu yerdeşlik bir diğer anlam alanı olarak arzu ve isteksizlikle beraber gelmiştir. Yeni oluşan eşdeğerliği;

$$\frac{\text{hayal}}{\text{hakikat}} \sim \frac{\text{sen}}{\text{ben}} \sim \frac{\text{arzu}}{\text{isteksizlik}}$$

olarak gösterebiliriz. Dolayısıyla öznenin hayal ettiği “muhayyel” âlem, sen hitabı ile görünür kılınan nesneyi ve arzuyu içerirken karşıtlığında içinde bulunan “hakikat” âlemi özneyi ve isteksizliği içermektedir.

³⁵ İncelememiz boyunca yerdeşlikler “~” işareti ile, karşıtlıklar ise satır çizgisi (-) ile gösterilmiştir.

Şiirler incelendikçe belirginleşen bu değerlerle ilgili yorumlamaları, bu değerlerin genel anlam evreni içindeki yeri ve önemini “3.1. Şiir Evreninin Genel Özellikleri” başlıklı bölümde detaylandırılacaktır.

Belirlenen 373 şiirden hareketle, yani kalkış noktası herhangi bir ön yargı, önceden belirlenmiş tutum vs. olmaksızın yine şiir olan inceleme metoduyla yapılan tasnifte en fazla yinelenen, şiirlerin içinde genel evreni kapsayan ve aralarında açık veya örtük mantıksal içerme bağlantıları olan sekiz karşıtlık ve yerdeşlik yapısı elde edilmiştir. “Kutsal/Sıradan, Geçmiş/Şimdi, Hayal/Hakikat, Tabiat ve Tablo, Ses ve Musiki, Kadın ve Aşk” olarak belirlenen, daha fazla indirgenme olanağı bulunmayan bu karşıtlık ve yerdeşlikler arasındaki ilişkiler tek tek şiir düzeyinde açıklanamayan özellikler sunmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın da dikkat çektiği üzere “mesele bilmekte değil bildiğini kendisine ilâve etmektir. Tevfik Fikret bu küçük ve basit unsurlardan muazzam bir iman manzumesi çıkarabilecek bir adamdır.” (Tanpınar, 1936: 10) Dolayısıyla sınıflandırma, şiir evreninin genel özelliklerinde asıl anlamını bulmaktadır. Bu durum bize Tevfik Fikret’in şiir evreninde her şiirin kendi içinde bir yapısı olsa da büyük evrende şiirlerin oluşturduğu yapının tek tek şiirlere indirgenemeyecek bir yapıda olduğunu göstermektedir.

Aşağıda yine tüm şiirlerin dökümüne dayanarak oluşturulan temel karşıtlık ve yerdeşlikler tablosu hem anlambirimcilerin incelenmesi yoluyla genel evrenin yapısını aydınlatmaya hem de içerik düzeyindeki merkez yerdeşlikleri aydınlatmaya dayanak sağlayacaktır. Temel karşıtlık ve yerdeşlikleri şöyle gösterebiliriz:

TEVFIK FİKRET' İN ŞİİR EVRENİNDE TEMEL KARŞITLIK VE YERDEŞLİKLER					
Kutsal/Sıradan	Geçmiş/Şimdi	Hayal/Hakikat	Tabiat ve Tablo	Ses ve Müsiki	Kadın ve Aşk
-Hasta Çocuk	-Sezâ	-Kâri' lerime:	-Sühâ ve Pervîn	-Belki, Hayır!..	-Sühâ ve Pervîn
-Küçük Aile	-Kenan	-Sühâ ve Pervîn	-Balıkçılar	-Âşiyân-ı Dil	-Nesrin
-Kenan	-Âşiyân-ı Dil	-Zekâ	-Sezâ	-Bahâr-ı Mağmûm	-Tecdîd-i İzdivâc
-Hasan' ın Gazâsı	-Beyaz Yelken	-Sahâyif-i Hayâtımdan	-Küçük Aile	-Hâb-ı Girîzân	-Vâlîde
-Kamîs-i Yûsuf	-Hayâl-i Hodbîn	-Tefelstûf	-Sahâyif-i Hayâtımdan	-Ukde-i Hayât	-Aşk u Firâk
-Vâlîde	-Enîn-i Gam	-Tefekkür	-Resim Yaparken	-Akşam	-Zerrîşte
-Ramazan Sadakası	-Öksüzlüğüm	-Hayâl-i Hodbîn	-Belki, Hayır!..	-Ufk u Hilâl	-İlelebed...
-Kendi Kendime:	-Birlikte	-Mehd-i Âmâlîm	-Âşiyân-ı Dil	-Yağmur	-Baharda
-Fener	-Leyl-i Vedâ	-Yaşadıkça	-Rûh-ı Eş' ârım	-Ninni	-Sen Olmasan...
-Sarhoş	-Bir Hicran-ı	-Perî-i Hazân	-Derd-i Nihân	-Sarhoş	-Ömr-i Muhayyel
-Balıkçılar (2)	Muvakkatden Sonra	-Karlar	-Berf-i Zerrîn	-Baharda	-Leyl-i Vedâ
-Bisiklet	-Fırsat Yolunda	-Aşk u Firâk	-Bahâr-ı Mağmûm	-Ömr-i..Muhayyel	-Şekvâ-yı Firâk
-Toprak	-Bir Mersiye	-İlelebed...	-En Ferahlı Günüm	-La Dans Serpantin	-Firâk u Telâki
-Halûk' un Bayramı	-Yaşamak Aşkı	-Seninle...	-Beyaz Yelken	-Süs	-Dinle, Rûhum...
-Halûk' a;	-Zavallı " Evel"	-Sen Olmasan...	-Yaşadıkça	-Bir Mersiye	-Perî-i Şi' rime:
-İnanmak İhtiyacı	-Büyük İkrâmiye	-Ömr-i Muhayyel	-Gayyâ-yı Vücûd	-Halûk' un Sesi	-Bisiklet
-Sabah Ezanında	-Sabah Olursa...	-Perî-i Şi' rime:	-Akşam	-Sabah Ezanında	-Tesâdüf
-Ramazan	-Mâzî... Âtî	-Fırsat Yolunda	-Ufk u Hilâl	-Köyün Mezarlığında	-İkinci Tesâdüf
-Sabâh-ı İyd	-Hemşirem İçin	-Tesâdüf	-Perî-i Hazân	-Kutba Doğru	-Son Tesâdüf
-Şehitlikte	-Rüçû	-İkinci Tesâdüf	-Yağmur	-Zavallı " Evel"	-Berîd-i Ümîd
-Asker Geçerken	-Nef' î	-Son Tesâdüf	-Karlar	-Timsâl-i Cehâlet	-Rakîbe
-Kılıç	-Eski Şeyler	-Bütün Bir Sergüzeşt		-Heykel-i Say	-Para ve Hayat

Kutsal/Suradan	Geçmiş/Şimdi	Hayal/Hakikat	Tabiat ve Tablo	Ses ve Musiki	Kadın ve Aşk
-Köyün Mezarlığında	-Geçmişte	-Ey Hâb!	-Mihri Zemherîr	- Son Nağme	-Hemşirem İçin
-Buda	-Şi' r-i Perîşân	-Nâdim-i Hayât	-Zavallı Hasta	-Kocaman Sâate:	-Subh-i Bahârân
-Şâirin Çubuğu	-Teremmüm	-Toprak	-Aşk u Firâk	-Dün Gece	-Eş' ar-ı Muhabbetten
-Büyük İkrâmiye	-Nakş-ı Nâzenîn	-Ne İsterim?	-Baharda	-Nef' î	-Ey Kız!
-Hayât	-Bir Sabâh İdi...	-Bir Ân-ı Huzûr	-Ömr-i Muhayyel	-Teremmüm	-Nakş-ı Nâzenîn
-Kocaman Sâate:	-Zelzele	-Yeşil Yurt	-Krizantem	-Sevdâ-yı Şi' r	-Bir Sabâh İdi...
-İzler	-Resminin Karşısında	-Berûd-i Ümîd	-Şekvâ-yı Firâk	-Hücre-i Şâir	-Ayrılmam
-Sabah Olursa...	-Sultânî' ye:	-Mâî Deniz	-Sükûn İçinde	-Bir Levha İçin	-Senin Yerinde...
-Hemşirem İçin	-Ferdâ	-Halûk İçin	-Perî-i Şi' rime:	-Bahâr-ı Terâne-dâr	-Anlaşılmasın
-Sis	-Bir Kız Mektebi İçin	-İnanmak İhtiyâcı	-La Danse Serpantin	-Ey Yâr-ı Nagam-Kâr!	-Bir Kız Mektebi İçin
-Rücû	-Hilâl-i Ahmer	-Buda	-Süs	-Şehrâyin	-Bahar Kalfa
-Bir Lâhza-i Te' ahhur	-Rübâb' in Cevâbı	-Şâirin Çubuğu	-Son Tesâdüf	-Gökten Yere:	-Gazel
-Millet Şarkısı	-Hasbihâl	-Para ve Hayat	-Toprak	-Keman	-Gazel
-Vatan Şarkısı	-Gonce	-Hande-i Bûm	-Ne İsterim?	-Ezân	-Hazret-i Muallimin Bir
-Bir Güfte	-Âh! Ağlasam...	-Dün Gece	-Bir Ân-ı Huzûr	-Şarkı	Gazelini Tahmis
-Dârü' l-mu' allimîn	-Bir Levha	-Üstad Ekrem	-Yeşil Yurt	-Ud Çalarak Şarkı	-Muallimin Bir Gazelini
Marşı	-Bir Hâtıracık	-Hâmid	-Mâî Deniz	Söyleyen Bir Güzele:	Tahmis
-Kitâbe	-Eski Bir Nağme	-Çiçekler İçinde	-Halûk İçin	Bir Çocuk Mezârı İçin	-Şeyh Vasfî' nin Bir
-Nijad' a:	-Lü' lü-i Rehâ-Kâr	-Hücre-i Şâir	-Yine Halûk	-Bir Hâfize-i Kur' ân' a	Gazelini Tahmis
-Bir Yaz Levhası	-Âh O Geçen -Devre-i	-Ey Kız!	-Şehitlik' te	-Bir Söz	-Ey Şive-Kâr!.. Gül!
-Bir Tablo	Hayât!	-Zelzele	-Kutba Doğru	-Bir Muhâvere-i Edebiyye	-Âh, Bilsen Ne Âfet
-Halûk' un Defteri			-Biraz Ümid	-Şelâle	Olmuşsun!

Kutsal/Suradan	Geçmiş/Şimdi	Hayal/Hakikat	Tabiat ve Tablo	Ses ve Müsiki	Kadın ve Aşk
-Bir Tasvîr Ömünde -Zelzele -Devenin Başı -Halûk' un Âmentüsü -Promete -Halûk' un Vedâ' ı -Hayata Karşı Beşer -Resminin Karşısında -Hakikatin Yıldızı -Cezâ-yı Mensiyet -Ferdâ -Bir Kız Mektebi İçin -Hilâl-i Ahmer -Gökten Yere: -Rübâb' in Cevâbı -İthâf -Umacı -Öksüz -Melek' in Kuzusu -İş Salonunda -Marangoz	-Hayat -Mâtem-Zede -Doksan Beşe Doğru -Kasîde-i Tercîiyye -*** -Târîh-i Kadîm -Târîh-i Kadîme Zeyl	-Doğan Güneşe: -Hakikatin Yıldızı -Umacı -Rüyâ -Hüsnün -Şiir Parçaları -Nedir Bilmem -Hayâl -Güzelsin -Gazel -Kit' a -Ne Güzel Çocuk! -Musâhabe-i Edebiyye-9 Musahabe-i Edebiyye-10 -Bir Tenezzühten -Avdette -Bir Timsâl -Lü' lü-i Rehâ-Kâr -İncimâd-ı Rûh -Bir Muhâvere-i Edebiyye -Hulyâ-yı Sa' âdet -Hayat	-Hande-i Büm -Sis -Cenâb -Âveng-i Şühûr 1 -Âveng-i Şühûr 2 -Âveng-i Şühûr 3 -Âveng-i Şühûr 4 -Âveng-i Şühûr 5 -Âveng-i Şühûr 6 -Âveng-i Şühûr 7 -Âveng-i Şühûr 8 -Âveng-i Şühûr 9 -Âveng-i Şühûr 10 -Âveng-i Şühûr 11 -Âveng-i Şühûr 12 -İktirâb -Subh-ı Bahârân -Tulû' a Karşı -Dokundun Hissime... -Şükûfe-i Yâr -Hücre-i Şâir	-Midhat Paşa İçin -Sevgili Hemşîreme -Bir Gazel -Şarkı	-Hüsnün -Bir Subh-ı Safâ İdi -Büse-Çîn -Kit' a -*** -Başka -Bir Mektuptan -Gonce -Girye-i Mâtem -Karşı -Ud Çalarak Şarkı Söyleyen Bir Güzele: -Bir Kit' a -Nedir Bilmem -Tedsîs -Bir Gazel -Güzelsin -Dedim Ki: -Bir Manzûm Hikâyenin Mukaddimesi -Sevdâ Mısın, Ümmîd Mısın, Neş' e Mısın Sen?

Kutsal/Suradan	Geçmiş/Şimdi	Hayal/Hakikat	Tabiat ve Tablo	Ses ve Musiki	Kadın ve Aşk
-Kırk At -Ezân -Veli Baba -Tevhîd -Tevhîd -Uzlet-Geh-i Mâderi Ziyâret -Girye-i Mâtem -Bir Çocuk Mezârı İçin -Lü' lü-i Rehâ-Kâr -İki Bayram -Yenişehir Gâzîlerine -Teşyî' den Avdette -Salıncakta -Bir Feylesofa -Kurularken -Doksan Beşe Doğru -Revzen-i Mahlû -Yegâne Feylesofumuz -Hakikat Her Zaman Hakikattir	-Oku Dilber Çocuk -İlk Sâniha -Subhiye' cik İçin: -Hüsn ü Ân Nedir: -Mes' üdiyyet-i Aşk!	-Bir Levha İçin -Bir Yaz Levhası -Hayâl-i Zâir -Âşiyâne-i Lâl -Bir Sabâh İdi... -Bahâr-ı Terâne-dâr -Doğan Güneşe: -Papatya -Kuşlarla -Rengîn -Yaz Nine -Hazân Teyze -Kış Baba -Arslan -Yazın -Kışın -Şeyh Vasfî' nin Bir Gazelini Tahmis -Bahâr -Bir Subh-ı Safâ İdi -Büse-Çin	-Kıt' a -Nazîre -Gazel -Diğer -Kıt' a -Bir Matla -Bir Söz -Ne Güzel Çocuk! -Nazire -Ey Şevk!.. -Lerziş-i Hazân -Bir Timsâl -Sevdâ-yı Bedâyi -Metrûke -Aşk ve Şebâb -Gül-Efşân -Salıncakta -Zevrâk-ı Hayat -Nevha-i Bî-Sûd -Hiçten Teselli -Çeşme Başında		

Kutsal/Suradan	Geçmiş/Şimdi	Hayal/Hakikat	Tabiat ve Tablo	Ses ve Musiki	Kadın ve Aşk
-Sancak-ı Şerif Huzurunda -*** -Kasfde-i Tercüiyye -Kitâbe -Mîdhat Paşa İçin -Ekrem Beyefendi' ye Nazire -Selîm-i Evvel Lisamndan -*** -Hân-ı Yağma -Kıt' a -Târîh-i Kadîm -Târîh-i Kadîme Zeyl -Kitâbe			-Şarkı -Bir Şiire De Şöyle Başlamıştım -Gonce -Karşı -Şâire Dair -Tedsîs -Bir Manzûm Hikâyenin Mukaddimesi -Yapma Çiçek Yapan Kıza: -Nazîre -Hüsnün -Bir Söz -Âh! Ağlasam... -Bir Levha -Bir Tenezzühten Avdette -Eski Bir Nağme -Şiir -Şi' r-i Bârid		-İki Kalbin Bir Hissi -Topu Bir Gül -İlk Sâmiha -Subhiye' cik İçin: -Sevgili Hemşîreme -Şeyh Vasfî Efendiye Bir Nazire -Gazel -Cânân-ı Girîzâna -Bir Gazel -Muallim Nâci' ye - Nazire -Gazel -Kamer Hanım' a Hitâb -Şarkı

Kutsal/Sıradan	Geçmiş/Şimdi	Hayal/Hakikat	Tabiat ve Tablo	Ses ve Musiki	Kadın ve Aşk
			-Aşk ve Şebâb -Gül-Efşân -Hulyâ-yı Sa' âdet -Salıncakta -Zevrâk-ı Hayat -Hiçten Teselli -Dere Kenârında -Şelâle -Oku Dilber Çocuk -Kit' a -Bir İçim Su -İlk Sâniha -Ekrem Beyefendi' ye Nazire -Gazel -Bahâriye		

6. Tablo: Karşıtlık ve Yerdeşlikler

BÖLÜM III

İÇERİK DÜZLEMİ

3.1. Şiir Evreninin Genel Özellikleri

Bir önceki bölümde görülen karşıtlık ve yerdeşlikler tablosu her şiiri birer küçük evren kabul eden anlayıştan hareketle hazırlanmış olan ve Tevfik Fikret'in şiirlerindeki kavramsal alan ve nitelikleri sözcükbirim ve anlambirim düzeylerinde göstermeyi amaçlayan bir tablodur. Çalışmanın bu bölümünde küçük evrenlerden yola çıkılarak belirlenen öğelerin büyük evren düzeyindeki karşıtlık ve yerdeşliklerini göstermek hedeflenmektedir. Dolayısıyla parçalarda ortaya çıkan yapının bütün içerisindeki görüntüsü gösterilmeye çalışılacaktır.

Temel karşıtlıkları, eldeki yerdeşlikleri tüm değişkenleriyle birlikte yeniden ele alacağımız bu bölümde, artık iletileri mümkün olduğunca görmezden gelerek temeldeki işlevlerin bütün içindeki yerini göstermeye çalışacağız. Belirlediğimiz bu yerdeşliklerin hepsi bağlamlarıyla birlikte değerlendirilerek her düzeyde ortaya çıkan değişmez öğelerle birlikte belirtilmeye ve ardından sınıflandırılmaya çalışılacaktır.

Her karşıtlık anlambilimsel düzeyde;

$$\frac{A}{B}$$

olarak gösterildiğinde, bu anlam alanını oluşturan

$$\frac{a_1}{b_1} + \frac{a_2}{b_2} + \frac{a_3}{b_3} + \dots + \frac{a_n}{b_n}$$

görüntüsündeki¹ kavramsal alan ve bu alanların nitelikleri, yerdeşlikler ve karşıtlıklar bağlamında görüntülenmiş olacaktır.

¹ Buradaki tabloda 1,2,3... şeklinde sıralanan ve "n" tane ile gösterilen ifade o şiir içinde karşıtlık ve yerdeşlik içerisine giren ve anlamsal bütünlük oluşturan göstergebirimcikleri ifade etmektedir.

3.2. Kutsal / Sıradan

İlâhi! Kalbler vardır ki aşkınla münevverdir,
İlâhi! Ruhlar vardır ki vaslınla mübeşşerdir.
Benim kalbimde, Yâ Rabb! Aşk ile ol nûra mazhardır.
Benim rûhumda da neyl-i vaslına Yâ Rabb! Taleb-gerdir!
Tevhîd / Mirsad, 13 Haziran 1307

Hiç şüphesiz her kültürde geniş bir anlam alanını içinde barındıran “kutsal” kavramı içinde bulunulan çağa ve hatta o kültürü oluşturan fertlerin her birine göre farklı anlamları ihtiva edebilir. Orhan Hançerlioğlu *Felsefe Ansiklopedisi*’nde “tapınılacak derecede sayılan” anlamının yanı sıra sözcüğün “değişmezlik, dokunulmazlık, tartışılmazlık niteliklerini taşı”dığıını (1977b: 353) belirtir. Ona göre bu anlamıyla “saltık”la eş anlamlı olan kutsal, diyalektik dünya görüşü ile de karşıt bir durum içerisinde olacaktır.

Diğer taraftan “kutsal”ın genel anlamıyla metafizik duyuş tarzının önemli bir unsuru olarak değerlendirmek mümkündür. Örneğin “Varolan”ı ve “Varoluş”u “hiç”likle beraber düşünerek metafiziğin ne olduğunu sorgulayan Heidegger, hiç’in temel sorusunda metafiziğin tanımını arar: “Niçin hep Varolan var da, Hiç yok?” (2009: 45) Bu soru cümlesi ona göre metafiziğin tanımıdır ve bir soru cümlesi olarak kalacaktır. Öte yandan “Metafizik nedir?” sorusu da yine “metafiziğin ötesini sorgu”layan bir soru olarak kalacaktır (2009: 46).

İlk insandan yerleşik hayata geçen topluma kadar kutsal olarak kabul edilen kimi unsurların mitik bir anlam alanına ulaştığı ya da mitsel bir görünüm kazandığı bilinmektedir. Dolayısıyla burada mit kavramının da açıklanmaya ihtiyacı vardır. Mitlerin “mutlak kutsallığı gözler önüne serdiğini” belirten Mircea Eliade, bunun sebebi olarak mitin “tanrıların yaratıcı etkinliğini” anlattığını ve “eserlerinin kutsallığını ortaya çıkardığını” söyler (2017: 88). Böylelikle mitin kutsallığına yapılan vurgu öte yandan zamansallığına dair bir kavramı gündeme getirmiş olur. Zira mitler herhangi bir zaman ve yerde değil “kutsal bir zaman diliminde” söylenecektir (2017: 88). O halde mit kutsalın dünya içinde

var oluşunu gözler önüne sererek kutsalın nasıl “tezahür” ettiğini yani ortaya çıktığını da göstermiş olacaktır.

Mit ve toplum arasındaki ilişkiyi inceleyen Joseph Campbell ise kendisinden önce yapılmış pek çok mit tanımının hepsini mitin tanımının birer parçası olarak görmekte² ve işlev olarak mitin “bireyin, ırkın, çağın gereksinim ve tutkularına karşı yaşamın kendisi kadar açık olarak göster”diğini (2013: 416) söylemektedir. Mit ve tapınmanın işlevi bireyin yaşamındaki dönüm noktalarını “kişisel olmayan biçimlere” yöneltmektedir. Öte yandan bu toplumsal görev açısından karşıtlık içinde olan “başka bir yol”dan da söz edilebilir. O da bireyin “topluluktan sürülmüş” olmasıdır. Elbette bu sürgün hiçliği doğurur ama maceranın da “ilk adım”ı atılmış demektir (2013: 438). Bu iki karşıtlığı tek bir merkezde toplayan Campbell, bireyin kendini yasada kaybetmiş ama evrenin tüm anlamında yeniden bulmuş olduğunu söyleyerek kutsi hadiste ifadesini bulan anlam alanına ulaşır: “‘Ey Muhammed’, dedi Tanrı, ‘sen olmasaydın, gökleri yaratır mıydım?’” (2013: 420).

Öte yandan *The Mythic Image* adlı çalışmasının ikinci bölümünde (The Idea of a Cosmic Order) mitsel motiflerin dünyadaki görüntüleri hakkında değerlendirmelerde bulunan Campbell, en önemli kültürel dönüşümlerin Mezopotamya’da olduğunu; bunun da yazı, matematik ve astronomik gözlemlerin ardından oluştuğunu belirtir (1982: 72). İnsanların kutsal kabul ettiği nesnelere bu sayılanlardan hareketle yapılan “sembolleştirme” ile şekillenecektir (1982: 186).

İslâm dünyasında farklı yönlerde pek çok tartışmayı beraberinde getiren tasavvuf anlayışının temeli ise “kâinatta ancak bir tek vücudun bulunduğuna inanmak ve başka varlıkları, o vücudun muhtelif tecellilerinden ibaret addetmek” (Levend, 1984: 13) olarak gösterilir. Bu tanım felsefenin bilgi üzerindeki şüphesini de yanına alarak insan bilgisinin izafi olup olmamasını sorgulamaya gidecektir. Yukarıda Campbell’in verdiği kutsi hadis örneği ile “tekvin” düşüncesi burada birleşir. “Vücûd-ı Mutlak” olan Allah, aynı zamanda “Kemâl-i Mutlak” ve “Cemâl-i Mutlak”tır. Onun şanı da “kendini izhar etmektir” (Levend, 1984: 15).

² Campell’in hepsini bir bütün olarak kabul ettiğini tanımlar şöyledir: “Doğanın dünyasını açıklamak için ilkel, arayış içindeki bir çaba (Frazer); sonraki çağların yanlış anladığı, tarih öncesi zamanlardan gelen şiirsel fantezilerin bir ürünü (Müller); bireyi topluluğuna göre şekillendirecek bir alegorik bilgi yığınağı (Durkheim); insan ruhunun derinliklerindeki arketipsel dürtülerin belirtisi olan bir dizi düş (Jung); insanın en derin metafizik sezgilerinin geleneksel aracı (Coomaraswamy); ve Tanrı’nın Çocuklarının Görünmesi (Kilise).” (Campbell, 2013: 415-416)

Bilgide ortaya çıkan bu fikir, Gazzali'nin, "gayb âlemi" üzerindeki düşünceleriyle birlikte anlamını bütünlükte. Bu durum bizim kutsalı daha iyi anlamlandırmamıza imkân verir. Gazzali'ye göre maddeden oluşan insan gayba karşı örtülmüş durumdadır ve bu haliyle gayba "nüfuz" edemez. Gazzali gayb âleminin dışındaki her şeyin anlaşılması gerektiğini söyler (Gazzali, 2004: 28-29). Madde âlemi elle tutulan, gözle görülen olduğu için niteliği, niceliği somuttur. Ancak gayb âlemi bu şekilde bilinemez. Yukarıda Hançerlioğlu'nun da söylediği gibi asla tam anlamıyla bilinemeyen gayb âlemi bu yönüyle tartışılmazlık niteliğini taşır. Şu hâlde başta Heidegger ile başladığımız ve hiçliğin ortaya çıkardığı korku durumundaki belirlenemez oluşa yeniden dönmüş oluruz. Tanımlanamaz olan şey "kutsal" sayılmaya daha müsait hale gelmiş olur. Dolayısıyla Heidegger'in "hiç"liği daha anlaşılır hale gelir.

Şüphesiz kutsalın tanımı ve bu tanıma dâhil olan unsurlar genişletilebilir ve ayrı ayrı incelenebilir. Öte yandan başlıktaki karşıtlığın ikinci kısmının da "kutsal" ile doğrudan bağlantılı olduğu unutulmamalıdır. Kutsalın "tezahür" ettiğini söyleyen Mircea Eliade'ye göre bu tezahür "dünyayı ontolojik açıdan kurar." (2017: 22) Öte yandan kutsalın ne olduğu tanımlayabilmenin bir yolu da "kutsal-dışı"yı belirlemektir (Eliade, 2017:15). O halde kutsal ile sıradan hem daima iç içe ve hem de bu yapılarıyla birbirlerinin anlam dünyasını tamamlayan iki karşıt unsur haline gelmektedir.

Kutsal ile sıradan arasındaki bu ontik yakınlık, en basit haliyle görünür olma/kılınma ile görünür olmama/kılınmama arasındaki farkla belirgin hale gelmektedir. Her şeyden evvel görünür olan/kılınan şey bir tüketilen haline gelmektedir. Tüketilen ise sıradanlaşmaktadır. Buradaki tüketim sözcüğünü anakronizme düşmeden, şairin şiir evreninde anlamlandırmak gerekmektedir. Sıradan, insanın gündelik hayatı içerisinde olağanüstü bir kıymeti olmayan, insanla bir varlık olarak aynı dünyayı paylaşan ancak öte yandan kıymet ve anlamları kendiliğinden değil insan tarafından oluşturulmuş bir yapı içerisinde anlamlandırılmalıdır. Bu haliyle elbette kutsal olana karşıt bir yapı arz eder, ancak öte yandan varlık alanında oluşu ile bir anlamlandırma gayretini de beraberinde getirir. Zira kutsalın anlamı kendiliğinden gelir ve yorumlamada farklılık belirginleşir. Ancak sıradanın anlamlandırılışı da insana aittir. Bu açıdan sanatkarın sıradan oluşuna bakışı da ayrıca önem kazanmaktadır.

3.2.1. Teslimiyet, Fedâkarlık, Eğitim ve Çalışma

Yukarıdaki açıklamadan hareketle bakıldığında Tevfik Fikret'in "Hasta Çocuk" şiirinde, kutsal, temel önem arz ediyor. Buradaki yapı tapınılacak olan "Hüdâ"ya karşı acziyetin ifadesini içermekte, çocuğun ölümü hatırlatan halleri çaresizlik ve teslimiyetle birlikte karşımıza çıkmaktadır. "Hüdâ'ya emanet" olan çocuk "mezar gibi" olan "oda" ve "mezar iniltisi"ni andıran "boğuk sesi" ile birlikte hemen teslimiyeti getirir:

"... Yârabbi sen esirge bizi;
Bağışla yavrumu, onsuz bırakma lânemizi!"

Bu dua ve teslimiyet tekrar bir kabulle, "Hüdâ büyüktür" önermesi ile devam eder. O halde şiirde kutsal olan'ın karşılığı Hüdâ (=Allah)'dır:

kutsal ~ hüdâ

Hüdâ'ya atfedilen teslim olma, ondan yardım ve merhamet dileme ve ona emanet olma ise kutsal olanın vasıfları olarak karşımıza çıkar. Sıradan olan, yani şiirde bu eyleyenleri dile getiren özne (=insan); kendisinden yardım istenecek, kendisine bir can emanet edilecek ve merhamet dilenilecek yapıda olmadığı için sıradanın yerdeşliğine geçer:

<u>kutsal</u>	~	<u>hüdâ</u>
sıradan		insan

Burada kutsal olanı sıradan olandan ayıran en önemli nokta ise ölüm üzerindeki güce dayanmaktadır. Allah, ölümü "hasta" çocuğun üzerinden alacak olan tek kuvvettir. "Hâli harâb" ve "humâmâ" içinde olan çocuk "başında" kileri "pür-teessür" yaptığı gibi odayı da "samt u sükûn" ile doldurur. Bu üç hal mezâr, inilti, türâb-ı siyah, bîm, melek, bî-derman gibi sözcüklerle sürekli canlı tutulur. Canlı tutulan bu olumsuz atmosfer de sürekli olarak Hüdâ'ya yalvarmayı, ondan yardım istemeyi beraberinde getirir. Burada tam olarak korku hâkimdir:

Sekiz gün oldu...

— Merak etmeyin hanım, hummâ...

— Hayır, Hüdâ'ya emânet, neden merak edeyim?

Fakat kuzum, ne kadar olsa ben de vâlideyim!

Sekiz gün oldu, harâret devam edip duruyor.

Bakın, nabızları bî-çârenin nasıl vuruyor;

Sarardı, korkuyor insan bakınca ellerine.

Heidegger, “metafizik”i sorguladığı yazısında “hiç”liği³ ortaya çıkaran bir duygu durumu olarak ürkme ve korkuyu birbirinden ayırır. Ona göre “ürken” insan “kapıldığı şey tarafından hapsedilir”ken korku “böyle bir şaşkınlığa izin” vermeyecek ve “kendi sessizliği” ile beraber gelecektir. Bunun sebebi korkunun “belirlenebilmesinin temeldeki olanaksızlığıdır (Heidegger, 2009: 34). Ölümün kutsalla olan ilişkisi de tam olarak burada aranmalıdır. Ölümün belirsizliği değil, belirlenmesinin imkânsızlığı korkuyu beraberinde getirir. Bu korku ise kutsal olana sığınma veya bir başkasının varlığını ona “emanet” etme şeklinde şiirde yer almaktadır.

Korkunun ve beraberinde getirdiği sığınma ihtiyacı, teslimiyetin izahında Kierkegaard’ın Hz. İbrahim ve İshak hikâyesi üzerine oluşturduğu eserinde iman ve teslimiyet arasında kurduğu ilişkiyi burada hatırlamak gerekir. Ona göre “teslimiyet iman gerektirmez”. Burada İbrahim’in yaptığı şey “kutsal olana itaat”tir (2002: 92-93). Hz. İbrahim kutsalı uğruna sevgisini düşünmekten vazgeçmemiş, aksine bunu yapmayı sürdürmüştü; ancak “insan gücüyle olanaksız”ın (2002: 19) imkânına kendisini teslim etmiştir.

“Küçük Âile” şiirinde ise olanaksız oluş maddi anlamda karşımıza çıkar. Bu maddilik, karşılığına yerleşen “teslimiyet”in mahiyetini de değiştirir:

Şefkatli peder hiss ü übüvvetle çalıştı,

Bir şevk ile, bir şevk ü harâretle çalıştı...

³ Soren Kierkegaard da kaygının nesnesinin tam olarak “Hiçlik” olduğu kanaatindedir. Ona göre “Kaygı ile Hiçlik her zaman birbiriyle karşılıklı ilişki içindedirler. Özgürlük ile Tin etkinlik halinde vazedildiklerinde Kaygı da ortadan kalkar.” (2012: 93)

Tevfik Fikret'in şiir evreni için önemli göstergelerden birisi bu iki şiirin anlam alanıyla birlikte karşımıza çıkmış olur. Sanatkâr, “olanaksız oluş”u iki cephede ele almaktadır. Maddi olanın çözümü “çalış”mak, “gayret” etmekte iken maddi olmayanlar için yukarıda bahsettiğimiz cinsten bir teslimiyet gerekmektedir.

“Küçük Âile”deki bir diğer koşutluk yine “çalışma”nın merkezinde karşımıza çıkar. Tevfik Fikret'in şiirinde “keder”in, fakirliğin, çaresizliğin veya “gam”ın tamamlayıcısı olan mevsim daima kıştır. Şiirde kış mevsimi iki kez gelir. İlk geliş bu “keder”i, “fakir”liği getirir. Şiirin hem biçim hem de içerik düzeyinde tam ortasına yerleştirilen “çalış”mak fiili ve etrafında söylenenlerden sonra kış ikinci kez gelecektir. Yapı olarak ve imge değeri olarak mevsimde bir değişiklik görülmez ancak “aile”, “şad” ve “mübeşşer”dir. Bu ise bahsettiğimiz üzere maddi ve maddi olmayanda görülen davranış biçiminin bir neticesidir. O halde şiir de

kutsal ~ çalışma

yerdeşliğine oturtulmuş olur. Diğer taraftan da “çalışma” şiirin birbirine simetrik dizilen iki bölümünde iki zıtlık ve yerdeşlikleriyle şöyle bir görüntü arz eder:

$$\frac{\text{çalışmak}}{\text{tembellik}} \quad \sim \quad \frac{\text{şad} + \text{mübeşşer}}{\text{fakr} + \text{mükedder}}$$

Bir önceki şiirle beraber düşünüldüğünde sanatkârın “çocuk”lara dair söylemlerinde şiirlerinde geçen bir başka kavram hemen dikkati çeker: “müşfik”. Ancak iki şiir arasında ortak olan bu kelime şefkat duyanın yapısında başka bir farklılığı da beraberinde getirir. “Hasta Çocuk” şiirinde şefkat sahibi olan “kadın” teslimiyet içinde iken; “Küçük Âile” şiirinde bu şefkat babaya verilmiş, ardından ise teslimiyet değil “çalış”mak sözcüğü kullanılmıştır. O halde;

şefkat ~ anne + baba

gibi herkes tarafından duyulabilen bir kavramken,

anne ~ teslimiyet
baba çalışma

şeklinde bir ayrımla karşımıza çıkar.

Kur'an'da geçen Yusuf Suresi'nin⁴ anlattığı kıssadan hareketle yazılan "Kâmis-i Yusuf" başlıklı şiir yine "baba" figürünün önde olduğu bir yapı arz eder. *Kısas-ı Enbiyâ*'dan yapılan bir epigrafla zenginleştirilen şiirin temelinde oğlundan ayrı düşen babanın "dök"tüğü gözyaşı ve ardından ona kavuşması vardır.

Kıssanın anlatılışından da hareketle "âteş-i seyyâl-i girye" (=gözyaşının akan ateşi) ve "iştiyâk-ı pür-halecân" (=çarpıntı dolu arzu) içinde olan anne değil babadır. Ancak Hz. Yusuf'un annesinin olmadığı, kardeşleriyle birlikte babası "Ya'kûb" tarafından büyütüldüğü bilindiğinde Tefkik Fikret'in şiir evreninde anneye verilmiş olan hususiyetlerde bir değişikliğin olmadığını görmüş oluruz.

Hz. Yakûb'un kendi ağzından konuşturulduğu satırlarda, daha ilk şiirde söylediğimiz "olanaksız oluş"a karşı gösterilen teslimiyetin aynen tekrarlandığı görülmektedir:

Fakat emîn olunuz, Rabbimin inâyeti bu,
Yakında Yûsuf'u görmek benim nasîbimdir...

Alıntılanan parçadaki "üç nokta" söylenecek sözün çok olduğuna, ancak bunların hepsinin "Rabb'in "inayeti"nde gizli olduğunu imler. Gramatikal olarak yapılan bu işaret şiirin üçüncü bölümünde "müjde" olarak zaten karşımıza çıkmaktadır. "Ya'kûb", "uyûn-ı bî-fer" (=fersiz gözler)'ine oğlunun gömleğini "sür"erek görmeye başlar.

Şiirdeki karşıt durum evladın varlığı ve yokluğu ile birlikte tabiatın takındığı tavırda da kendisini gösterir. Önceki şiirlerde görüldüğü gibi evladı yokken "mukassî", "sâmut", "leyâl-i târ", "çöl" ve "âteş" sözcükleriyle oluşturulan ilk bölüm; yine bir önceki şiirde

⁴ Mekke döneminde inen ve 111 ayet olan bu sure Hz. Yusuf'un kıssasını anlatır ve kıssaların en güzeli olarak gösterilir (Yazır, ? : 462).

olduğu üzere babanın yer aldığı merkezdeki bölümden sonra değişime uğrar ve “müjde”, “cân-bahş”, “mübeşşir”, “şâdân”, “şükrân” sözcükleriyle son bölüm oluşturulur:

<u>evladın yokluğu</u>	~	<u>mukassi, sâmut, leyâl-i tar, çöl, ateş</u>
evladın varlığı		müjde, cân-bahş, mübeşşir, şâdan, şükrân

Yukarıdaki görüntüyü ortaya çıkaran durum da yine teslimiyetin bir mükâfatı olarak belirmiştir.

“Vâlîde” başlıklı şiir, şairin içinde bulunduğu kültürden tevarüs ettiği bilincin beslediği kutsal/sıradan ilişkisiyle karşımıza çıkmaktadır. Daha ilk satır, kolektif bilincin hayal dünyasındaki anne imgesine dair olanları şöyle özetler:

Şikeste-reng-i sefâlet, mükedder ü mağmûm

İlk satırda ortaya konan sefalet, keder ve gam şiirin dört beşliğinin de asli sözcükleri olarak karşımızda durur. Çektiği “mihen”e ve “tâli’-i şûm”una “lanet” getiren “hasta” anne, “garîb” gönlü ve dermansız vücuduyla, çocuğunun feryat eden “melek-çehre”sini gördüğünde tüm dertlerini unuttur, acılarından sıyrılır. “Müşfik” annenin çocuğuna sarılması ise en lakayt “mizaç”lara bile “esef” verecek cinsten bir görüntü sunar. Görüldüğü üzere keder, eziyet, mihnet, hastalık gibi sıfatlarla görünür kılınan “vâlîde”; öte yandan çocuğa olan şefkatiyle, onu “bağrına bas”masıyla ikinci bir boyut kazanır:

kutsal ~ valide

O halde yukarıdaki yerdeşlikte görünene karşıt olarak bu manzarayı izleyenler, valide olamayanlar oturtulmuş olur. Üstelik burada da herhangi bir cinsiyet, yaş, meslek vs. belirtilmeyerek karşıtlığın öteki ucu okuyucunun zihninde oldukça açık bırakılmıştır:

<u>kutsal</u>	~	<u>valide</u>
sıradan		izleyenler

Validenin yerdeşliğindeki çile çeken ama aynı zamanda çocuğuna şefkat gösteren iki unsur bulunduğunu yukarıda söylemiştik. Bu durumda;

valide ~ çile + şefkat

olarak gösterilebilir. Sıradan olanlar ise bu özellikleri haiz olamayanlardır.

“Küçük Âile” şiirinde görünür kılınan “çalışma” düşüncesi “Balıkçılar” şiirinde “hayata kanmak” şeklinde tekrar karşımıza çıkar. “Girdâb-ı gam”da çalkalanan ve “takazâ-yı ömr”e “katlanan” balıkçıların tüm bu gayretlerinin “hayata kan”mak olarak gösterilmesi çalışmanın ne için yapılmış olduğu ile ilgilidir. “Müşfik” bir babanın ailesini geçindirmek için çalışması yukarıda bahsedilen şekliyle anlam alanını tamamlarken burada yapıya “içi ağlıyorken” gülmek zorunda olmak ibaresinin eklendiği görülür. Bunun sebebi ise yapılan işin kutsal bir gayeye dayanmasıdır:

çalışmak ~ şefkat + kutsal gaye

şeklinde gösterilebilecek olan yerdeşlik, tam aksi istikamette tekrardan bu şiirde vurgulanmış olur. Üstelik şiirde bu durumun olumsuzlandığına dair vurgu da oldukça açık bir şekilde gösterilmiştir:

Ya sen hayâtını satmış değil misin?.. Öleceksin!

İkinci bölümün, ilk bölümün “niçin”ini ve “nasıl”ını açıklamak üzere yazıldığını düşündüğümüzde, çalışmanın her ne kadar kutsal bir durum olsa da gayesinin öneminin vurgulanmış olduğunu görürüz. Hayatını satmış olmak utanılacak bir durumdur. Bu utandırma durumu, “soytarı” sözcüğünün anlam alanında zenginleşir. Esprinin veya komiğin özündeki “katı”lığı gösteren soytarının en önemli özelliği “insanın duyduğu kibri” söndüren kişi olmasıdır (Koestler, 1997: 31). Şiirdeki örnekte soru sözcüğü ile vurgulanan ifadenin bu anlam alanını ön plana çıkardığı açıktır ve ünlem işareti (!) ile biten “öleceksin” ihtar bu savımıza ilişkindir.

Tevfik Fikret'in "Hemşirem İçin" başlığını taşıyan ve "nineme" ithafı ile öznenin annesine ithaf ettiği şiir 17 Teşrinievvel 1318 (30 Ekim 1902) tarihini taşır. Bu tarih şiirin kaleme alınış yılları olsa da şiir bir hatırlama ile geçmişe yönelen öznenin sözleriyle başlar:

Biz çocuktuk, seni defn eylediler
Bî-vefâ kumlara bî-kayd eller.
O zamandan beri, müştâk u zebûn,
Ne zaman kibleye dönsem dil-hûn,
Seni bir mahfede pûyân görürüm;
Sonra kumlarda perîşân görürüm.

Saussure'ün "çağrışımsal (associative) bağıntılar" şeklinde adlandırdığı, sözcüklerin bilinçsiz olarak şu ya da bu şekilde kendisiyle ilgili olan sözcükleri bir araya toplaması (Altuğ, 2013: 208) burada oldukça belirgin hale gelmektedir. Dönülen "kible" bu bağlantıların merkezinde yer alır. Öte yandan öznenin geçmişte yaşananları "tahattur" ederek şiire başlaması (veya tahattur ettiği için şiiri kaleme alması) o anki duygu durumunu daha net yansıtabilme gayretindedir.

Bahsedilen çağrışımların ilki "bî-vefâ" (=vefasız) ve "bî-kayd" (=aldırmaz, ilgisiz) ellerin kardeşini defneyemesi iken bu sözcüğe koşut olarak sunulan iki sözcük "müştak" ve "zebûn"dur. Özne "tahattur" ettiği hatırasını "ölüm"ü değil ancak "defn"i dikkatlere sunarak anlatmaya başlar. Buradaki tercih "çocuk" oluşun getirdiği bir yapıdır. Aynı şekilde "dil-hûn" bir şekilde "kıbyele" dönen özne hâl'de "pûyân" (=dalgın) ve "perişân" gördüğü kız kardeşiyle birlikte ölüme dair ilk sorgulamalarını da gerçekleştirir:

Bir diken belki delîl-i kabrin,
Develer belki ziyâretçilerin;
Kim bilir, belki de, pâmâl-i gubâr,
Ne diken var, ne ziyâret, ne mezâr:

Bu çaresizlik öznenin bakışının da bugüne çevrildiği satırları oluşturur. İmkânsız oluş teslimiyeti beraberinde getirmiştir ancak kabulleniş henüz gerçekleşmemiştir. "Lânet,

nefrîn!” diyerek haykırılan ve bir “cinâyet” olarak tarif edilen bu hadise, kabullenemeyişin göstergelerini oluşturur. Teslimiyet ise “vicdân” denilen büyük “hâkim”edir:

kutsal ~ vicdân

Kutsal ve vicdan yerdeşliğinin içini “fazîlet”, “tabiat” ve “ismet” sözcükleriyle dolduran özne “tahattur”unu “tasavvur”a çevirdikçe “tahammül”ünü de kaybetmeye başlar. Neticede ölümü tabii bir hal değil insan eliyle yapılan bir hal olarak düşünmeye başlar:

Öldürdüler... Bu hem de bugün, şimdi olmadı;

Şair, bu “öldürülme” hadisesinin içini okuyucunun doldurmasına izin vermez. Zira “on sekiz” yaşında kaybedilen bu kardeşin her yılı bu öldürmenin bir parçasını oluşturmuştur:

Zavallı kardeşim! İnsan tasavvur ettikçe
Sonunda toprak olan sergüzeşt-i mü’limini
Şu on sekiz senelik dehşet-i mezâhimini,
Tahammül etmiyor... Artık bu böyle gittikçe
İçim zehirlenecek yâd edip mekârimini.

Devam eden satırda zerafetiyle, şerefiyle karşımıza çıkacak olan “kadın” bu ölümüyle adeta kurtuluşa ermiştir. Şiirde, len kardeşin şahsında, tüm kadınlar için oluşar yerdeşlik şöyle gösterilebilir:

öldürülenler ~ zerafet, kalp, kadınlık, şeref, istirahat.

Bu yerdeşlik tahammül edilemeyişin de asıl sebebini göstermiş olur. Öte yandan bunları çeken bir kadının ölümü de bir nevi “kurtul”ma olarak algılanmaktadır.

Bahsedilen kurtuluş “Hasta Çocuk” şiirinde çocuğun gözlerini açmasıyla birlikte düşünüldüğünde kazandığı anlam alanını “Ümîd Ölmez” şiiriyle birlikte pekiştirir. İnsanın “ölüm”üne ve “fânî” oluşuna yapılan vurgusuyla bu şiir Kiergeaard’ın “ölümcül” bir “hastalık” olarak nitelendirdiği “umutsuzluk” kavramının tam karşısında yerini alır. “Ölüme

yol açan” bir hastalık olan umutsuzluk, hastalığı giderebilir; ancak bu sefer “kendisinden sonra hiçbir şey bırakma”yacağı için başka bir hastalığa (Kierkegaard, 2013: 26), umutsuzluğa kapı aralar. Bunun farkında olan şair ölümsüzlük suyunu (=âb-ı hayat / “çeşme-i Hızr”) insanın gençliğinde “mündemiç” olarak görür.

Kierkegaard’ın umutsuzluğa düşen birey aslında kendi beninden umutsuzluğa düşeceğini belirtir (2013: 27). Özne, eğer bu umutsuzluğu içselleştirme sürecinde iç kontrolünü kaybederse kendi benini de bu umutsuzluğun içine dâhil edecektir. Yukarıda bahsedilen her üç şiirde de öznenin böyle bir duruma düşmek istemediği açıkta görülmektedir. Bu istemeyiş bilinçli ve iradi bir tercih olarak (şimdilik) karşımızda durur. Yok oluş (=zeval) kendini “ta’cil” ettirse de özne “tedirgin bakışlar”ını (=enzâr-ı hadşe-dâr) “tatmin” etmenin bir yolunu bulmak ister.

Ölümün karşısına “doğum”u koyduğumuzda bu sefer umutsuzluğun karşısına ümidi koymamız gerekir. “Zelzele” başlıklı şiirde “köhne” ve “keder”li bir “izbe”ye doğan çocuk “korku” ile bütün “yüzleri soldur”ur. Mekân ve kişilerdeki olumsuz hava adeta çocuğun kaderini de belirler. Rahat, “neşe-fezâ” bir hayatı olmayacak olan çocuğun “kutsal” olarak karşısına çıkan unsur “Küçük Âile” şiirinde olduğu gibi “çalışmak” ile bütünleşir. Ancak yapılan ekleme önemlidir:

Hayâtı dîv-i hakikatle çarpışan kazanır;

Zafer biraz da hasar

İster;

Ümitsizliği giderecek olan doğum ve “çalışma” Tevfik Fikret’in çocuk şiirlerini topladığı *Şermin*’in “İthaf” başlıklı ilk şiirinde ortaya konulan yerdeşlikleri ile anlam alanını bütünler. “Yuva”, iki farklı anlama gelecek şekilde kullanılır: şefkat ve marifet. Şefkat yuvasını kuran anne (=“nine”) iken diğeri öğrenim görülen marifet yuvasıdır. “Hasta Çocuk” ve “Vâlide” gibi şiirlerde de geçtiği üzere;

şefkat ~ anne

yerdeşliğinin yanına şimdi;

marifet ~ irfan

yerdeşliği eklenir. İkinci eklemeliş “çalışma”nın, dolayısıyla ümitsizliği yenmenin yegâne çözümlü olarak gösterilmiş olur. “Kanat” açıp “yükseklere uçma” ümidini bu yuvanın ikinci anlam alanıyla bütünlenmiştir.

“Ümîd Ölmez” başlıklı şiirde gençlik için “ölüm nedir?” diye sorulurken “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyâret” başlıklı şiirde kaçınılmaz olarak gelmiş bir sonsuzluğun ardından hissedilenler dile getirilmiştir. Ölüm, bu hadiseye uğrayan için sonsuzluğu getirir ve kendisinden başka hiçbir şey bırakmadan öznesini dünyadan alır. Ancak geride kalan için aynı şeyi söylemek mümkün değildir. Yukarıda geçen şiirler ve bu şiirlerde “anne” ve “şefkat” sözcükleriyle birlikte “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyâret” şiirine bakmak, geride kalanı yalnız birey olarak değil “evlat” olarak görmek gerekmektedir:

anne ~ şefkat + merhamet

ise evlat da;

evlat ~ şefkat + merhamete ihtiyaç duyan

olarak görülür. O halde annenin olmayışı evlat tarafından bu ihtiyacın artık karşılanmasının imkânsız olacağı anlamına gelir. Dolayısıyla burada “umutsuzluk” ölümcül bir hastalık haline gelir. “Gücül” olan umutsuzluk, “gerçek umutsuzluk” (Kierkegaard, 2013: 23-24) durumuna geçmiştir.

Umutsuzluğun ilk göstergesi “melâl”dir. “Hasret” ve “pây-mâl” yerdeşliğinde anlam bulan melâl özneyi “bî-mecâl” (=mecalsız, dermansız) bırakır. “Tahattur”, “hâtır” gibi özneyi geçmişe götüren sözcükler, daha önce gösterildiği üzere teslimiyetle birlikte arayışı da beraberinde getirir:

Yâ Rab ne oldu -derdim-

Hâl'e ilişkin bu şaşkın vaziyet geçmişte mutluluğun fazlalığındandır. İnsan geçmişte bıraktığı neşeli hatıraların fazlalığındaki mihneti aynıyla hâlde yaşar. Tahattur edilen bu durum okuyucuya şöyle sunulur:

Rûhum sıkılma bilmez idi, hâtırım melâl,
Âzâdegî-i mihnete ben bir misâl idim.

Tevfik Fikret'in şiirinde "hatırlanan" geçmiş yaşantılar daima sevinç içeren, halin umutsuzluk veya karamsarlığından insanı çekip alan bir yapıdadır. Her şiirin kendi yapısı içinde bunun sebepleri değişim gösterse de genel yapı aynı kalır. Bu şiirde "bir sâye-i şefik" in varlığı huzurun ve mesudiyetin sebebidir. İkinci bir husus ise geçmişteki huzur, neşe gibi bu duygu hallerini hatırlamanın hâldeki karamsarlığı daha da artırmasıdır. Şiirde çok açık biçimde görülen bu durum her bölümün sonunda aynen tekrar edilen şu mısralardadır:

Hicrânı pek dokundu dil-i gam-nihâdîma;
Geldikçe ağladım o hazîn hande yâdîma!

Annenin yaşadığı zaman dilimine ait hatıraların ve hatırlamaların şimdide özneyi kederlendirip ağlatmasının yanında "Girye-i Mâtem" başlıklı şiirde bu sefer annenin öldüğü an dikkatlere sunulur. Üstelik bu sunuş herhangi bir geçmiş zaman dilimine ait hatırlama değil; yaşanan, hâldeki bir vakadır:

Seni görmek... Sana âh etmek için,
Seni ta'kîb ederek gitmek için,

Koşarım ye's ile ammâ nereye?
Koşarım pencereden pencereye!

Çıkamam, kaldım odamda mahbûs,
Zâr ü giryende... Melûl ü me'yûs.

Ölüm haberinin alınışı ile öznenin telaşının anlatıldığı bu sahne bir taraftan ünlem, soru işareti gibi biçimsel öğelerle, diğer yandan ise fiillerin sık kullanılmasıyla anlam alanına

katkıda bulunur. Büyük “velvele”ler ile yardım ve “rahm” isteyen özne burada “ümmîd-i saâdet”inin de bittiğini haykırmaya başlar. Bu çaresizlik içinde Allah’a yönelen özne;

Açıl, ey ebr-i muhît-i mescûd!

Serpil ey rahmet-i Rahmân-ı vedûd!

diye yalvaracaktır. Ancak annenin “dâr-ı karar”da (=ahiret) sakin olması ve dünyayı “muzlim” (=karanlık) bırakmasının sebebi yine “Yezdân”ın onu “arş-ı âlâsına” çekmesindedir. Özne ise bu duruma tıpkı “Hemşîrem İçin” şiirinde olduğu üzere “rıza gösterme”yecek ve bir “haksız”lık olduğunu söyleyecektir. Tevfik Fikret’in şiirinde anne, hemşire gibi kadınların ölümünde ortaya çıkan bu isyan halinin babaya dair bir ölüme ortaya çıktığı görülmez. O, kadınların yaşarken olduğu gibi ölümlerinde de haksızlığa uğradıklarını düşünmektedir. “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyâret” şiirinde, baktığı ve geçmiş, güzel günleri hatırlatan mezar yalnızca bu işlevi ile kalırken “Bir Çocuk Mezarı İçin” başlıklı şiirde ise hiç tanınmayan ve dolayısıyla geçmişe dair bir hatırlamaya sebep olmayan dünyanın geçiciliğine dair bir “fasih” işaret bulur.

3.2.2. Sorgulayan Nazar

“Gayyâ-yı Vücûd” şiiri İslâm inancına göre “eşref-i mahlûkat” olan insanın “nefretle bakılan”; “sülûk”, “yılan”, “böcek”lerle dolu bir su birikintisiyle kurulan irtibatı kutsal ve sıradan zıtlığının bulunduğu, kutsalın bir anlamda sıradanlaştırıldığı ve bir anlamda da kutsal oluşunun sorgulanabilir hale getirildiği bir şiir olarak karşımıza çıkar.

“Vücûd” ve “rûh” sözcüklerinin madde ve mana âlemlerine yaptığı vurgu diğer taraftan kutsal/sıradan karşıtlığında anlamını bulur:

<u>rûh</u>	~	<u>kutsal</u>
vücûd		sıradan

İnsan ister kutsal/sıradan isterse vücûd/rûh karşıtlığında düşünölsün ontik bir karşıtlığın içerisinde bulunur. Dünya ise bu karşıtlığın mekânı olarak belirir:

Rûhunuzdan ne kadar gelse nidâ-yı nefret
Oradan ayrılamaz dikkatiniz bir müddet,
Oradan dönmeye kuvvet bulamaz gözleriniz...

İşte burada ortaya çıkan “ikilem” öznenin benliğindeki “travmatik bölünüş”ün bir göstergesi haline gelir. Ramazan Korkmaz Laing’den hareketle beden ve benlik arasındaki bu “derin çatlağ”ın öznedeki “şizoid” tipi gösterdiğini belirtmektedir (2009: 145).

Bahsedilen bu benlik görüntüsü “Toprak” şiirinde besleyen, bereketli olan gibi anlamların dışında “hiss-i bekâ”yı yok eden bir unsur olarak karşımıza çıkar. Ardından şairin anne, hemşire, peder gibi akrabalarını; bir çocuğun mezarını veya bir filozofun mezar taşını gösterge haline getiren “toprak”la ilgili şu satırlar sıralanır:

Bence timsâl-i esfelliyyetsin,
Kara toprak, muzîk-ı zilletisin;
Benden efsûs bî-nihâye sana!

Çoğu kültürde çeşitli vesilelerle kutsal olduğu vurgulanan toprağın öznedeki görüntüsü şairin başka bir şiirinde bu kadar açık olmayacak şekilde sıradanlaştırılır:

Bırakıp şi’re istiâreleri
Şunu ismiyle yâd edin: Toprak!
Beşerin menşe-i hayât-eseri;
Bu da bir şi’r-i muzlim ü muğlak

“İstiareleri” şiire “bırakıp” adını doğrudan söylemeyi isteyen şair böyle bir duruşu bütün şiir evreninde yalnız bu şiirde gösterir. Bu durum elbette, toprağın şairin ruhunda açtığı yaraların (daha önceki şiirlerde gösterildiği üzere) tabii bir sonucu olarak görülmelidir.

Bölünmüş olan benliğin kutsal ve sıradan arasındaki durumu net bir şekilde “İnanmak İhtiyacı” şiirinde görülür. Son bölümde ayrı bir başlık halinde gösterildiği üzere benliği saran “boşluk”; “Gayyâ-yı Vücûd” şiirinde olduğu üzere madde (zemîn, asümân) ve mânâ (kalb ü

vicdan) âlemlerini içine alır. Bu boşluk “inanc”ın sarsılmasında veya sorgulanmasında yegâne ölçüt olarak karşımıza çıkar. Önceki şiirlerde benzer bir yapı olarak görüldüğü üzere “inanmak”, “sâha-i ümmîd” de yalnız olmayı beraberinde getirecektir.

Tevfik Fikret’in şiirindeki göstergeler, ruh halinin tabiatın değişik halleriyle birlikte görünür kılındığı kelimelerle anlam bulur. Tevfik Fikret, “bedbîn”, “kederli” vs. ruh halini tabiatın “karanlık” veya “zulmet” dolu görüntüleriyle anlatır. Kutsal’ın sıradanla birlikte kullandığı bu şiirde sıradanın “karanlık” sözcüğünü yerdeş olarak kullanması bu açıdan önem arz eder.

Annesinin veya hemşiresinin mezarında iken onların yokluğuna “keder”lenen, “ağla”yan özne “Köyün Mezarlığında” şiirinde bu hislerden hiçbirisini duymaz. Buradaki temel anlam yapısı “tahattur”un bir gösterge değeri oluşundadır. Özne geçmişe dair hatırlamanın verdiği keder ile duygu halini yoğun yaşadığı için herhangi bir sorgulamaya girişmez. Ancak geçmişe dair mutluluğun şimdiki kederlendirmedeği bir durumda özne kalbi yerine aklını ön plana koyar ve sorgular:

Nedir hakîkati, ey sırr-ı ekber-i mescûd,
O yanda koskoca bir kâinat-ı hiss ü şühûd
Kalıp, ümîd-be-leb, katr-cûy-ı ihsânın

Şiirin yapısındaki büyük değişime rağmen değişmeyen unsurun “ümîd” sözcüğünün ifade ettiği anlam alanı olduğu dikkati çekmektedir. Yukarıda da izah edilmeye çalışıldığı üzere ümit, farklı anlamsal yapılarda karşımıza çıkan, şairin şiir evrenindeki önemli sözcüklerinden biri haline gelir.

Öznenin sorgulamasının ardından bu sorgulama görünürde cevaplanacak, ancak esasa ilişkin soru cevapsız kalacaktır. İç ses, “bir avuç toprak” olan bu mezarlığa kendisinin de gideceğini söyler. Dolayısıyla bu sorgulayış bırakılmalıdır ki “Mevlâ”, “esîr-i feyzini” şairin kendisine de “dök”sün:

Cevap alır gibi oldum, içimde aynı sadâ
Tekerrür etti: “Yarın sen de bir avuç toprak
“Kesâfetiyle gelirsün bu sâye-gâha, bırak

Esîr-i feyzini döksün ilelebed Mevlâ!"

Ölüm ontolojik yapısı gereği hem kutsalı hem de sıradanı bünyesinde toplayan ve bu haliyle de insanın ontolojik yapısını bölen bir görüngüdür. Sıradan oluşu her gün pek çok kişi tarafından tecrübe ediliyor olduğundandır. Herkesin başına gelen, her gün karşılaşılan bir olgu; öte yandan insanın dünyadaki varlığına son verirken başka bir âlemin kapısını açan, bu haliyle her dinin üzerinde durduğu bir olgudur. Özne, zaten bölünmüş olan şizoid benliğinde ölümün bu ontik yapısını kavrar ve dolayısıyla bunun ortaya çıkardığı durumu okuyucuya sunar.

Sorgulayan nazarın hakikati ortaya çıkarışı "Buda" şiirinde daha açık bir şekilde işlenir. "Hafâ-yı sâfi" (=saf gizlilik) arayan bu gözler bir başka kutsalın, âdetlerin "hilâfi"na gitmektedir. "Esâfil"in (=bayağı, sıradan) kendisini körlükle suçlaması ise hayatın içerisindeki bir başka kutsal/sıradan karşıtlığı olarak karşımızda belirir:

Bütün şükûk o zaman karşısında devrildi,
Uyûn-ı gayzı kamaştırdı hep o körlükle;
Koşan sadâsına en mutmain tehâlûkle
Sayıklıyor diye tezyîf eden esâfildi!

Sorgulayan "gözler"in hakikati buluşuna bir başka örnek "Büyük İkrâmiye" adlı şiirde karşımıza çıkar. "Para" kimi "insan" için ömrü "zulmette" bırakan bir varlık iken kimi insan için "hakikati" ortaya çıkararak, "münkesir" hali gideren bir "ma'den"dir. Bu haliyle tek başına kutsal ve sıradan karşıtlığını bünyesinde bulundurur. Öte yandan varlığının mutluluk, yokluğunun keder getirdiği belirtilen şiirde şöyle bir yapı ortaya çıkaracaktır:

<u>kutsal</u>	~	<u>para</u>	~	<u>neşe</u>
sıradan		para		hüzün

Bu karşıtlık ve yerdeşlik tablosuna şiirin son iki dizesi de eklenmelidir:

Varsa hattâ beşerde bir vicdân,
Ya gümüştendir o ya altından!

O halde:

kutsal ~ para + neşe

yerdeşliği

para ~ neşe + vicdan + hakikat

şekline dönüşür. Paranın yokluğu da bunun tam tersi olacaktır:

para (-) ~ keder + vicdansızlık + hakikatin ele geçirilemeyişi

*Halûk'un Defteri'*nden itibaren kutsal'ın sorgulandığı ve sıradanla karşıtlık oluşturacak metinlerle yerdeş olarak “cemiyet” ve bu minvaldeki sözcüklerin eklendiği görülür. Kitabın ilk şiiri “Hayat”ta

Bugün saâdeti gâfil bir iştiyâk-ı tebâh,
Bugün teneffüsü yorgun, kadîd bir sürü “Âh!”

Olan bu cem'iyet;

Bugün zehirlerinin ka'r-ı neş'esinde yüzen,
Bugün doğan çocuğundan terâne beklerken
Figân duyan beşeriyet, bu nuhbe-i hilkat,

şeklinde işaret edilen anlam alanında her ne kadar “sorgu”layışın yerdeşliği toplum ve topluma dair olan haller olsa da geri planda şairin kendi ben'ine dair ıstırap hali devam etmektedir:

Hayır, bu zehrime sen vâris olma, evlâdım;

Öte yandan “ümit” etmek ve “inan”mak şiirde bir altmetin olarak varlığını korumaktadır. Ancak sorgulayan, araştıran gözler bu iki kavrama da “şüphe”yle bakmaya başlar:

Yarın, ümîd ediyorlar ki, bir genişçe adım,
Bir atlayış, -ne diyorlardı pek anlamadım,-
Hayatı kurtaracak;
...
İnan, Halûk, ezeli bir şifâdır aldanmak!

Alıntılanan kısmın sonunda kullanılan ünlem işareti (!) ve iki çizgi arasında verilen ara söz ifade edilenin ciddiye alınmadığını gösteren ironik bir yaklaşım olarak dikkat çekmektedir.

“Sabah Olursa” başlıklı şiirin de yine başlığından itibaren göze çarpan “-sa” ekiyle bu inancın sorgulanması, ancak gerçekleşmesine dair de ümidin olmayışı okuyucuya sezdirilir. Burada “sabâh” sözcüğüyle yapılan vurgu güzel günlere dairdir. “Çehre-i millet”i “gül”dürececek olan gelişmeler özne için epey uzak bir tarih olarak görülür. Buradaki ümitsizlik öznenin ya ölmüş olacağı, ölmese de epey ihtiyarlamış olacağına dair ifadesiyle belirgin hale getirilir. Şairin şiir evrenindeki zıtlık ve yerdeşlik bu şiirde tekrar görünür hale getirilmiş olur:

<u>ümit</u>	~	<u>aydınlık</u>
bedbinlik		karanlık

Şiirin ikinci kısmı bir kabulle başlar: “evet”. Karanlıklar elbet bitecek ve sabah olacaktır. Bunu sağlayacak olan ise “rûh-ı âmâl”in (=arzuların ruhu) “tenevvür”e olan iştiyakıdır. Tenevvür sözcüğünü ikili bir anlam alanında görmek mümkündür: İlki yukarıda izaha çalıştığımız gibi ışık ve karanlık göstergelerinin bir gönderge değeri olarak anlaşılmasında; ikincisi de Batı’daki döneme adını veren kavram olarak “Aydınlanma” anlamında. Dolayısıyla şair bir yandan kendi imge dünyasına uygun konuşurken öte yandan şiire yeni bir kavram eklenmiş olur. Bu kavram şiirin son dizesinde geçen “vatan” sözcüğüyle birlikte düşünüldüğünde ülkenin “karanlıktan uzak” yaşaması bu aydınlanma ile mümkün olacaktır, anlamı ortaya çıkmış olur.

“Mezâlim”, “muzlim”, “zulmet” gibi Tevfik Fikret’in şiir evreninde kederin, bedbîn ruh halinin ve ümitsizliğin göstergesi olan sözcükleri oldukça sık kullandığı “Sis” şiiri bu bakımdan şiir evreninde tamamlayıcı bir özellik gösterir. “Âfâkını” inatçı bir sisin (=“dûd-ı

muannid”) sardığı ve bunun da kendisine layık görüldüğü şehir, içinde yaşanılan kültürün getirdiği birikimden hareketle söylemek lazım gelirse “kutsal” bir şehirdir. Hz. Peygamber’in hadislerine konu olan ve bu hadiste geçen “komutan”ın kendisi olmak isteyen pek çok komutanın fethetmek istediği şehir,şirde ananenin aksine pek çok olumsuz sifata layık görülür. Aslında Roma ve Osmanlı imparatorlukları gibi iki büyük devletin egemenliğinde uzun yıllar kalan şehir, gözlerin daima üzerinde olmasından dolayı “bin kocadan artakalan” ve bir türlü ele geçirilemeyişinden dolayı da “bîve-i bâkir” (=bakire dul) olarak tasvir edilir.

Adına methiyeler, şehrengizler yazılan bir şehir, yalnız kendi varlığıyla değil içinde barındırdıklarıyla da kirlidir. Üstelik içinde yaşayanları değil, ölüleri de buna dâhil edilir:

Hep levs-i riyâ, levs-i hased, levs-i teneffu’;
Yalnız bu... Ve yalnız bunun ümmîd-i tereffu’
Milyonla barındırdığın ecsâd arasından
Kaç nâsiye vardır çıkacak pâk u dırahşan?

Ufku yoğun bir dumanın sarması ile birlikte daralan görüş açısı sanatkârın zihninde açacağı yeni ufukla maddî âlemden farklı olarak zihne ait unsurları açığa çıkarır. Zihnin devreye girmesiyle anlatılacaklar zihnin çalışma prensibine uygun olarak sıralanır. Postmodern edebiyatta sıkça kullanılan bilinç akışı tekniğine benzer şekilde akla gelenler bir bir ve “ey” nidasıyla birlikte sıralanır. Burada herhangi bir kompozisyon olmadığı göze çarpmaktadır. “Ey” ile göz önüne alınan nesne vurgulandıktan sonra o nesneye dair anlatılacaklar sıralanmıştır.

“Fâcire-i dehr” olarak nitelenen ve “örtün” şeklinde emir kipiyle çekimlenmiş bir fiilin üç kez tekrarlanarak pekiştirildiği bir beyitten sonra gelerek şiirin ikinci kesitini oluşturan bölüm “ey” nidasının otuz üç kez kullanılmasıyla beraber hitâbet üslubunda kaleme alınır. Burada şehrin ve insanların kutsalları sıralanır. Sarayları “zindanlı” ve kuleleri “kâtil”; fakat düşüncenin/fikrin sağlam türbeleri, “ulu ma’bed”leri, niyaz binaları şanlı, “doğruluk” zikrini süsleyen minareleri şiirdeki tek olumlu yön olarak karşımıza çıkar:

kutsal ~ türbe + mabet + minare

Saraya dair yukarıda söylenenlerden başka çamur ve toprağın çarpışma yeri olan sokaklar, ayağa kalkmış matem, fakir ve kederli insanlar, kurtuluş ümidini “gökten dilenen” ve “mürayi” (=ikiyüzlü) insanlar, nefret dolu bakışlar, “cevf-i esâtire” (=efsanelerin boşluğuna) düşen “namus” kavramı, mahkemedan kovulan “hak” vs. bu yerdeşliğin karşıtı olarak şiirin yapısına dâhil edilir.

Hemen ardından gelen “Rücû” şiiri ise “hayır, hayır” diye başlayan bir rücu (=geri dönüş, vazgeçme) ile adeta bir önceki şiirle anlam alanı olarak bir karşıtlık oluşturur. Bunun en önemli sebebi olarak iki şiir arasındaki zaman ve durum farkı gösterilir:

O mel’anet gecesinden uzaktayız şimdi.

Demek ki “Sis” ve “Rücû” şiirlerini karşıtlık oluşturan iki unsur olarak görebilecektir:

Sis
Rücû

Bu iki karşıtlığın yerdeşliklerini ise temel unsurlarıyla birlikte şöyle göstermek mümkündür:

Sis ~ mel’anet + ta’zib + haksızlık + karanlık + keder
Rücû şan + teceddüd + hak + güneş + neşe

Yukarıda işaret edilen unsurlar aynı zamanda şairin şiir evreninde “kutsal”ın bir diğer açıdan nasıl doldurulduğunu ve “sorgu”layan gözlerin nasıl baktığını göstermesi açısından da ayrı bir öneme sahiptir.

“İnandım” redifli “Halûk’un Âmentüsü” inanılan kutsalları ve bunlara hangi sebep veya vasıtalarla inanıldığının söylenmesi bakımından önemli bir şiirdir. Şairin burada yaptığı sıralama bir gösterge değeri olarak görüldüğünde verilen öneme dair somut bilgilere de ulaşılmış olur.

Bir kudret-i külliye var ulvî ve münezzeh,
Kudsî ve mu'allâ, ona vicdanla inandım.

İlk kutsal “her şeyi yapmaya muktedir olan Allah” manasına gelen “kudret-i külliye” söz grubuyla gösterilir. “Ulvî”, “münezzeh”, “kudsî” ve “muallâ” olan bu değere inanış ise “vicdan”ladır. Gönülle inanan Divan neslinin yanında “Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lazım”⁵ diyen Tanzimat neslinden farklı olarak Tevfik Fikret, yeni bir aracı ortaya koymuş olur. “İyiyle kötüyü, doğruyla yanlış ayırt eden” manasına gelen vicdan’ın; bu anlamıyla aklın ve gönlün birlikteliğinden doğan, daha güvenilir bir araç olduğu; ayrıca varlığı için hem akla hem de gönüle sahip bulunması gerektiği ortadadır.

“Kudret-i külliye”den sonra gelen unsur “vatan” ve “millet” kavramlarıdır. Devletlerin çizilen sınırlarının dışında, daha evrensel ve hümanist bir yaklaşımı örgüleyen sanatkar insanlığa da “iz’an”la (=akıl) inanır:

Toprak vatanım nev’-i beşer milletim... İnsan
İnsan olur ancak bunu iz’ânla, inandım.

İlk beyitte ve ikinci beyitte anlatılanlar doğrudan birbirinin zıddı değildir, ancak aynı ontik yapıda oldukları da söylenemez. Dolayısıyla ilki için vicdanın, ikincisi için aklın rehber edinilmesi önemlidir.

“Cin”, “melek” ve “şeytan” insanın kendisi oluşu ve dünyanın insanla cennete döneceği bir sonraki kesitin açar sözcükleridir. Buradaki üç varlığın bize bildirilen halleri ile anlaşılmasında gerektiği ortadadır:

Şeytan da biziz cin de, ne şeytan ne melek var;
Dünya dönecek cennete insanla, inandım.

⁵ Şinasi’ye ait “Münacat”ın tam metni için bkz.: *Başlangıçtan Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri*. (1988). 8/14. İstanbul: Ötüken-Sögüt, s.331-332.

Dünyanın “cennete dön”mesi ile de kastedilen ahiret kavramının olmadığı değildir. “İnan”mak sözcüğünü iman etmek değil; bilmek, öğrenmek anlamında kullanan sanatkâr burada da doğrudan iyilik ve kötülük kavramlarına vurgu yapmış olur. Yoksa “kudret-i külliye”ye ve Tevrat, İncil, Kur’an’a inanan; “tekâmül”ü tevhitte bulan birisinin bu iki beyit arasında inkara ulaştığını söylemek zordur.

“Akıl” ve “batıl”ın koşt olduğu şiirde aynı sözcükler kutsal/sıradan karşıtlığında da anlam bulur:

$\frac{\text{kutsal}}{\text{sıradan}} \sim \frac{\text{akıl}}{\text{bâtil}}$

Diğer yandan, daha önce keder ve neşe kavramlarında gösterildiği üzere olumsuzlanan anlamın karanlık, olumlu anlam alanına sahip kavramın ise aydınlık içeren sözcüklerle ifade edilmeye devam ettiğini burada da görmekteyiz:

$\frac{\text{kutsal}}{\text{sıradan}} \sim \frac{\text{akıl}}{\text{bâtil}} \sim \frac{\text{parlak}}{\text{zulmet}}$

“Yüksek” ve “alçak” sözcüklerinin koştluğunda kurulan “Promete” şiiri başlığından hareketle, Yunan mitolojisine dair bir unsurun imge olarak değil, ancak karakter olarak işlendiği şiirdir. Bu iki sözcük;

$\frac{\text{yüksek}}{\text{alçak}} \sim \frac{\text{sema}}{\text{çukur}} \sim \frac{\text{gülen}}{\text{ağlayan}}$

Yerdeşlik ve zıtlıklarıyla beraber vatanın halini “tahassür” ile birleştirilen bir ümidi imler. Şiirin yazıldığı dönemin açar sözcüklerinden olan “terakki” fikrinin nasıl anlaşılması gerektiği yukarıdaki yerdeşliğin sezdirmesi ile görünür kılınır. “Yeni bir devrin hazırlayıcısı” olan ve “aklı” ile (Erhat, 2008: 255) bilinen Promete (Prometheus)’nin isminin şiire ad olarak verilmesi de burada anlamlı hale gelir: Yükselmek, ileri gitmek aklını kullananlar tarafından yapılacak olan yeni bir devrim olacaktır.

Gökten dehâ-yı nârı çalan kahramânını...
Varsın bulunmasın bilecek nâm u şânını.

Öte yandan Promete'nin “nârı” (=ateş) çalması şiirin sonunda hatırlatıldığına göre ateşin kimden çalındığı ve kime verildiği de hatırlanmalıdır. Ateş, tanrılardan çalınarak insanlara verilmiştir. Prometheus bunun bedelini zincire vurulmakla ödese de “kahraman”lığını kanıtlamıştır. Sanatkâra göre bu ateş “dehâ-yı nâr”dır (=ateşin dehası). Buradaki ateşin sembolik olduğu, karşılık geldiği kavramın da “dehâ” olduğu bizzat şair tarafından böylece belirlenmiş olur.

kutsal ~ terakki + deha + akıl + çalışma

Yerdeşliği de böylelikle ortaya çıkmış olur ki bu daha önce söylenen yerdeşliğin artık fert planında değil toplum planında ele alınması farkından başka fark içermez.

“Hayata Karşı Beşer” şiirinde hayat ve insan karşıtlığı, kutsal/sıradan karşıtlığına koşut olacak şekilde yapılandırılmıştır. Hayat “masum” ve “mübeccel” iken; insan “âsi” ve “müfteri” yerdeşliğine oturur.

<u>kutsal</u>	~	<u>hayat</u>	~	<u>masum + mübeccel</u>
sıradan		insan		asi + müfteri

Bu durumun en önemli sebebi ise “Rabbimizle gökteki hengâmeden beri” söz grubuyla açıklanır. “Rabb” sözcüğüne getirilen iyelik ekinden anlaşılacağı üzere kutsala dair herhangi bir ötekileştirme söz konusu değildir. “Hengâme” ise “gürültü, patırtı” ve öte yandan “kavga” anlamına gelen bir sözcüktür. Hangi anlamda kullanılmış olursa olsun “Rabb’e yapılan bir saygısızlık olduğu açıktır. Bu saygısızlığı yüzünden “lanet”lenen insan her şeyin sorumlusu haline gelir. İnsan olarak şiir boyunca olumsuz anlamda neler yapıldığı tek tek sıralansa da buna dair pişmanlık veya mahcubiyet içeren sözcüğe rastlanmaz. Soren Kierkegaard bu konuda şunları söyler:

“Şair yaşamı ile umutsuzluk arasındaki fark, şair yaşamındaki Tanrı fikrinin varlığıdır, Tanrı karşısında olmanın bilincidir; ama bu yaşam yoğun bir biçimde

diyalektik olarak, belirsizce günahkârlık olduğunun bilincinde olup olmadığı sorulduğu andan itibaren nüfuz edilemez bir yığın gibidir. (...) Gizli işkencesi içinde onu, yalnızca her şeyin üstünde sevdiği Tanrı yatıştırır ve bununla birlikte bu işkenceyi sever ve ona karşı durmak istemez.” (Kierkegaard, 2013: 87)

Anlaşılacağı üzere pişman olmayışın günahta ısrar yerine sevme ve karşı koyamayışla olan ilişkisi daha baskındır.

Günaha dair bir başka bakış “Hâbil ile Kâbil”in hatırlatıldığı “Hilâl-i Ahmer” şiirinde geçer. Aslında kutsal ve sıradan zıtlıkları insanın ontik yapısını oluşturan büyük zıtlıktır. Şiirde çiğnenen değerlere (kutsal) ve onların çiğneniş şekillerine (sıradan) yapılan vurgu bunu açık bir şekilde gösterir. Şiir neredeyse baştan sona bu kavram üzerinden gösterilen örneklerle doludur.

İnsan ~ $\frac{\text{melum} + \text{asi} + \text{iblis} + \text{cünun}}{\text{masûm} + \text{nâdim} + \text{melek} + \text{akim}}$

şeklinde tavsif edilen “uhlûta-i ezdâd” (=zıtlıkların karışımı) şiirin ilerleyen mısralarında kutsal ile onun çiğnenişi, yer değiştiren bir yapı ile okuyucuya sunulmuştur:

Hep tefrika ettikleri, biçtikleri hep kîn;
Geçtikleri yerlerdeki iz bir hatt-ı hûnîn.
Gıybet ve riyâ yüzlerinin tâb-ı nikâbı,
Kardeş kanı sâgarlarının köhne şarâbı.
Öldürme zafer, yıkma şeref, nehb ü heder şân;
Ma'rûf adı buğz u sitemin adl ve... ihsân.
Hak bir ezeli hâtıra, mahkûm-ı tesseyyüb;
Kânun şu yumulmuş koca el: müşt-i tegallüb.

Daha da uzatılabilecek bu mısralar bahsettiğimiz yer değiştirmeyi ve yapılan ironiyi göstermekle kalmaz, ayrıca “Hayata Karşı Beşer” şiirinde söylenen hususların da nedenlerini açıklamış olur.

“Gökten Yere” şiirinde ise “takdis” edilecek olan insanın bu takdisi hak ettiği ve “hayır ve şerrin Rabb”i olduğu söylenir. Şiir başlığından itibaren kutsal ve sıradan simgeselleştirir. İkisi arasında kurulacak olan bağ⁶ ise “sadâ” ile gösterge değerine kavuşur. İnsanın hayır ve şerrin Rabbi oluşunu hak edecek davranışların neler olduğuna bakıldığında yapılan ironi açıkça görülür:

Ezdin başınla taşları, yendin denizleri;
Tuttun elinle berki, o gurrende ejderi,
Tuttun ve bağladın; o senin şimdi en mutî,
En canlı âletin; odur ilkâ-yı rûh eden
Eşbâh-ı mümkünata senin kudretinle, sen

Halûk'un Defteri'nden adlı kitapta sıraladığımız bu şiirlerin hepsinde insanın yapıp etmeleri ve bunlardaki bozukluk, kutsal ve sıradan bağlamında ele alınmış; bireysel olarak insana ve toplum hayatına aksi irdelenmiştir. Dolayısıyla daha evvel gösterdiğimiz sorgulamaların cevapları burada tecrübe edilerek gösterilmiş olmaktadır. “Bir Feylosofa” başlıklı şiirde “böylesine” bir hayata niçin bağlı (=“mukayyed”) olduğu özneye sorulduğunda verilen cevap “ölüm” ve “hayat” bağlamında açıklanır. Her ikisi de “itibari” olan bu “telakkiler” “mecburiyetin tecellisi”nden başka bir şey değildir. Hareket eden tabutlar halinde yaşayışımız ne ölümle ne de hayatla açıklanabilir. O halde göstergelerin bu kavramı açıklayamayışı her ikisinin de anlamsızlıklarını doğurur. Bu anlamsızlık kutsala ve sıradana da atfedildiğine göre her ikisinin de yerdeşliği bir anlamsızlık haline gelir.

Aynı “soruyorsunuz” sözcüğü, yanına “defeat ile” zarfını alarak “Hakikat Her Zaman Hakikattir” başlıklı şiirde tekrar karşımıza çıkar ve aynı yapı burada daha geniş olmak kaydıyla tekrar edilir. Yaşamak değil; yaşamamanın nasıl olması gerektiği soru cevap şeklinde okuyucuya sunulur. Şiirdeki zıtlıklar;

⁶ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: Eliade, M. (2017). *Kutsal ve Kutsal-Dışı*. (Çev.) Ali Berktaş. İstanbul: Alfa. ss. 31-40.

medeniyet + saadet + hikmet + sanat

bedavet + şekâvet + cehalet + mezellet + sefalet + esaret

şeklinde gösterilebilir. Burada zıtlığın alt kısmının fazla olması öznenin, zıtlığın üstü ile ilgili eleştirilere tek tek cevap verdikten sonra eleştiriye kendi üzerine yöneltip soru sormaya başlamasından kaynaklanmaktadır.

“Sorgu” sözcüğünü merkeze alıp açıklamaya çalıştığımız şiirlerden üzerinde en çok durulan ikisi, şüphesiz “Tarih-i Kadîm” ve “Tarih-i Kadîme Zeyl”⁷ başlığını taşıyan şiirlerdir. “Tarih-i Kadîm”in ilk mısraı “beşer” ve “köhne” sözcüklerinin yan yana gelmesiyle başlar:

Beşerin köhne ser-güzeştinden

Bize efsâneler terennüm eden;

Beşere ait bu köhnelik onun “sergüzeşti”nden kaynaklanmaktadır. Bu olumsuzlamanın açılımı sergüzeşt kelimesinde gösterge değeri olarak toplanır ve geçmişe doğru genişleyerek yayılımını sürdürür.

Vücudu olmayan (cisimsiz) atalar, onların efsaneleri, anlatılanların ninni oluşu ile başlayan bu bölümde “karanlık” hâkim renktir. Başı mazide (ki şiirde “rüya” denir) ve ayağı atîde (ki şiirde “heyula” denir) olan bu görüntünün göstergesi ise “kan”dır.

Bir önceki şiirde de görüldüğü gibi, burada da insan hayatındaki karşıt durumlar sıfatları ile birlikte verilir: Hakikat zincir, belagat şemşir, şeref yapma, saadet piç... Dikkat edilirse okuyucuya sunulan tüm unsurlar dinin veya kültürün kutsal saydığı unsurlardır. Bu kutsal kutsal bilip ama “ayak”lar altına almaktan geri durmayı şiirin temelindeki anlam yapısı olarak karşımıza çıkar ve özne tam olarak bunun nedenini anlamaya çalışır. Bu sebeple karşısında “şüphe” olarak duran her şeye nazarını çevirir. Gördüğü şey ise şekil değişirse de daima “kan”dır. Çünkü;

⁷ Bu şiir *İctihad* dergisinde, 1 Teşrinievvel 1924 yılında 3434. sayfada “Zangoç” başlığı ile yayımlanmıştır. “Tarih-i Kadîm’e Zeyl” başlığı, yaygın olarak kullanıldığı ve bilindiği için Zangoç başlığının yerine tercih edilmiştir.

Din şehîd ister, âsumân kurbân,

Öyleyse özne burada kutsal olarak saydığı her şeyin yerdeşliğine “kan”ı koymuş olur. “Gökten Yere” şiirinde hayır ve şerrin sahibi olarak Allah’ın değil de insanın niçin koyulduğunu ve kutsalın nasıl sıradanlaştırıldığını aslında şair burada şöyle izah etmiş olur:

Sıfatın “Lâ-şerîke leh!”ken bak
Şu bataklıkta kaç şerîkin var?...
Hepsi kayyûm ü kâdir ü kakhâr
Hepsinin “lâ-şerîke leh! “ sıfâtı,
Hepsinin emr ü nehyi, saltanâtı,
Hepsinin bir sipîhr-i ilhâmı,
Hepsinin mihri, mâhı, ecrâmı,
Hepsinin bir fezâ-yı mescûdu,
Hepsinin bir behîst-i mev’ûdu,
Hepsinin bir nebî-yi muhteremi,
Hepsinin bir vücûdu, bir ademi,
Hepsinin cennetinde hûrîler,
Hepsinin tu’me-i cahîmi beşer,
Hepsi halkından istiyor: makhûr,

İnsanlardaki bu had bilmezlik karşısında soru işaretleri (?) ile şaşkınlığını göstermeye çalışan özne;

Halk eden mahveder, harâb etmez!

diyerek yine yaratıcıya yüzünü dönecek ve bu karanlığın “sabah”a çevrilmesini ondan isteyecektir. Bununla beraber insanların kutsalı nasıl, daha doğrusu hangi yollarla yıktığını da burada söylemektedir: “hud’a”, “şeytanet”, “iğva” (=hile, şeytanlık, baştan çıkarma).

“Târih-i Kadîme Zeyl”de ise şairin geçmişi ile şimdisi arasında kutsal veya kutsal kabul ettiği şeylerle ilgili geçmişte ve şimdideki düşünceleri anlatılır. Şiir Mehmet Âkif tarafından yazılmış bir şiirden alıntılanan parça ile başlar:

Şimdi Allah’ı söver, sonra biraz bol para ver
Hiç utanmaz, protestanlara zangoçluk eder

Şiirin “Zangoç” başlığı ile başlamasının sebebi de bu alıntıda yer alan sözcükten ileri gelmektedir. Alıntılanan bu kısımdan sonra “Tevfik Fikret Bey’in Mukabelesi” alt başlığı ile birlikte şiir başlar. Şiirin son bölümünde bir şaire “zangoç” demeyeceğini söyleyen ve bu söze çok kırıldığı belli olan özne, başta “Protestanlığı” kabul eder görünür, fakat ardından kendisine yapılan bu ithamın bir “aldanma”dan ibaret olduğunu ve kendisinin “muvahhid-zâd” (=Allah’ın birliğine inanan) olduğunu söyleyerek devam eder. Bu başlangıç şiirin devamını anlamlandırabilmek için önemli bir göstergedir.

Din eleştirisi tabiatıyla şairin düşünce sisteminde de bir değişikliği beraberinde getirmiştir. Artık o varlığını ışığa, yokluğunu da zulmete benzettiği Allah’ı anmak yerine bu kavramların hiç kullanılmadığı, öte yandan da geçmiş zaman kipiyle eleştirilir kılındığı bir sorgulamamanın içerisine girmiştir.

Öznenin geçmişe dair “bilirim”, “okudum”, “dinledim” ve nihayet “hepsini, hepsini yaptım” gibi sözcük ve sözcük gruplarıyla hem bir ön bilgilendirme ile bakışı değiştirme hem de bir savunma içine girdiği görülür:

Lâkin aldanma sakın üstâdım,
Ben de bir parça muvahhid-zâdım.
Bana anlatma o ra’nâ dini
Bilirim ben de senin bildiğini.
Okudum ben de kitâb-ı gaybı;
Dinledim ben de hitâb-ı gaybı.
Ben de zâtın gibi câmi câmi
Dolaşıp Halik’a oldum râki
Şevk-ı cennetle hayâlim meşgûl,

Yüreğim havf-ı cehennemle melûl.
Ben de tırmandım ulu Tûbâ'ya,
Ben de çıktım mele-i a'lâya.
Ben de âşıktım ezan nâmesine;
Ben de koştumdu o Allah sesine;
Ben de tesbîh ü duâ savm u salât,
Hepsini hepsini yaptım heyhât!

Öte yandan “mukabelesi” yazılan şahsa “bilinmesi gerekenleri ben de senin kadar biliyorum” mesajı verilir. Bu bölümün temel göstergesi ise ünlem işareti (!) ile bitirilen “heyhât!” sözcüğü olarak karşımıza çıkar: “Hepsini yaptım” ama “heyhât!”. Buradaki heyhât bu bölümde anlatılanların bütününe dair pişmanlığı da ifade etmektedir.

Pişmanlığın temel sebebi “telkinlere aldanmış” olmaktır. Yukarıdan beri bahsettiğimiz “sorgula”ma nihai anlamını da bu telkin sözcüğünde bulur. Sorgulayan nazarla bakmadan kendine “telkin” edilen şekilde yaşayan özne, pişmanlığını heyhât sözcüğüyle ifade edecektir. Oysa asıl iman “bil”mek ve “gör”mekle mümkündür:

Kandığın şeylere hep kanmıştım;
Bilmeden, görmeden îmân ettim.

Yalnızca “mucize”lere inanan insanlar yarını unutan ve “köhne delalet”e sahip olanlardır. Halbuki “vicdan”ını her şeyin önüne koymalıdır. Burada kutsalın içine girecek olan yerdeşlikler sıralanmış olur:

kutsal ~ doğruluk + hubb u vefâ + mahviyyet + merhamet + hayrı u muhabbet +
nasfet

Bu yerdeşlikler ile şiirin devamındaki göstergeler beraber okunabilir. Buna göre din “yaşamak dini”, iman “varlığa” götürün hakikat, “enbiya” kendisinden “müstağni” yaşanan (ki “Hakk’a bir örümcek dahi götür”ebilecektir) insan, kitap “sahn-ı tabiat” olarak algılanmalıdır. Kutsalla sıradanın iç içe geçmesinden çok sıradanın yoğun bir şekilde

kutsallaştırıldığıının görüldüğü bu satırların yazılma sebebi şüphesiz “bil”me ve “gör”me ile ulaşılabilecek bir “hakikat” arayışındandır.

3.2.3. Vatan

Tevfik Fikret’in kutsalı arasında sayabileceğimiz önemli kavramlardan biri “vatan”dır. Onun uğrunda savaşma, onun terakkisi yolunda kişinin yapacağı fedakârlıklar vs. Tevfik Fikret’in şiirinde dile getirilen unsurlardandır. Bu yolda atılacak her adımı kutsal sayan sanatkârın “ümîd”ini de hiçbir zaman kaybetmediği görülür.

“Kenan” şiirinde fakir ve kimsesiz bir çocuğun “sıska ve âciz”liği ve “mukavves” bacağı ile herkesin “eğlence” konusu olurken “harb”e gidip gazi olarak geri dönüşü “âvâze-i şân” sözcüğünde anlamlı hale gelir. Burada şân’ın sese dair bir sözcükle ifade edilişi önem arz eder. Zira vücudundaki “yâre” görmeye ilişkinen, göremeyen gözlere bu âvâze ile ulaşacaktır:

Kenan köyüne yâreli dönmüş geliyordu,
Pîşinde bir âvâze-i şân yükseliyordu!

Bu şiirin hemen devamında yer alan “Hasan’ın Gazası”nda vatan yolunda “nefsi feda” eden bir “gazanfer” olarak nitelendirilen gençten bahsedilir. “Allah’ın keremi” olan bu kahramanlıkta “iki rekât” namazla birlikte “cenge” gidiş önemli bir ayrıntı olarak görülmelidir. Harbin sonunda tıpkı Kenan gibi yurduna dönen Hasan’ın gaziliği, ağaçların “hürmetle” eğilişiyle beraber kutsal bir hal alır:

kutsal ~ vatan yolunda yapılan fedakârlık

Bu fedârlık ile ilgili en net ifadeler “Yenişehir Gâzilerine” şiirinde görülür. Fedakârlığın en önemli yönü burada “ümîd”i tekrar ortaya çıkarışı olarak sunulur:

Canlandı sâyenizde ümmîd-i şân-ı İslâm,
Gösterdiniz umûma ne imiş tûvân-ı İslâm,

Bu ümit, öznenin düşmanı “kahreyle”yeceği yönündeki inancına olduğu kadar “masum” yürekli “kalb”in “hilm ü metânet”ine kadar pek çok yerdeşlikle okuyucuya sunulur. “Teşyi’den Avdette” şiirinde de bu yapı aynı şekilde karşımıza çıkmaktadır. “Yenişehir Gâzilerine” şiirinin son iki dizesinde bu uğurda kime ne görev düştüğü şöyle dile getirilir:

Sizden sebât ü himmet, düşmanda acz ü hayret
Bizden du’â ve minnet, Allah”tan inâyet!..

“Yenişehir Gazilerine” şiirinde geçen “fahır” sözcüğü “Midhat Paşa İçin” başlıklı şiirde ikinci kez karşımıza çıkar. Burada fahretmenin sebebi “vatan”a “hürriyeti” vermek olarak sunulur. Savaşan askerler hürriyeti korumakla görevli iken burada Midhat Paşa’nın olmayan bir kavramı getirdiğine dair yapılan vurgu önemli hale gelir. Bunu nasıl yaptığı da yine şiirde okuyucuya sunulur. Midhat Paşa “kânun”ları ile hürriyeti sağlamıştır.

Her üç şiirde de ortak bir yapı olarak karşımıza çıkan bu yerdeşlik insanın ölümden önce yapabileceği en büyük fedakarlıklardan biridir. Vatan yolunda ölüm ise hissettirdikleri ile beraber “Şehitlikte” şiirinde dikkatlere sunulur. Güneşin “gurûb ed”işi ve “bulutlar”ın “saf”lığı ile “rahmet”in her yanı kapladığı bir mezarlık tasviri ile şiire başlanmış olması durumun kutsallığına yapılan bir vurgudur. Tabiatın bu “sâkin” ve “şefkât”li durumu “sükûn u hâb” ile tamamlanır. Çizilen bu tablo tabiatın insan psikolojisi ile ilgili somut bir halin yansımalarına dair önemli ipuçları verir. Şiirin ikinci kesiti de yine bu “sükûn u hâb” ile başlayarak “ölüm”ün en kutsal hali olan ebedi uykuyu görünür kılar. Daha evvel şairin ölüm karşısındaki “velvele”ler içeren “feryat”ları izah edilmişti. Ancak bu ölüm vatan uğrunda olduğunda dikey hal yatay bir rahatlığa evrilir.

Mezarlığa dair iki sözcük, “hüve’l-bâkî” ve “servî” bir gösterge değeri olarak görülmelidir. Önceki mezarlık sahnelerinde karşımıza çıkmayan bu iki sözcük yine “şehitlik”in anlam alanıyla birlikte değer kazanır. “Sis” şiirinde ölüleri de suçlayan bir tavır takınılmazken yine burada “kavâfil-i ecdâd” (=ecdadın kafilesi) kendilerinden “istimdâd” istenilen bir duruma bürünür.

Tabiatın bu sakin ve huzurlu hali öznenin “tahattur”unu değil “hayâl”ini harekete geçirecektir. Hatırlamalar öznedeki kabullenemeyişi, gamı, kederi de beraberinde getiren bir gösterge unsuru iken hayal ise “lemeât” (=ışıklar) ile karanlığı “zâil” eden bir gösterge olarak “kasîde-i nûr” yazan yapıya dönüşecektir.

“Bir Tablo” şiirinde ölüm kavramı yeniden karşımıza çıkar. Ancak burada altı çizilen husus “öldürmeden ölmek” söz grubuydur. Bahsettiğimiz ölüm veya gazilik, alacağı “şan”ı düşmanı öldürmekle bulmuş olur.

Sıradan bir nesnenin kutsal bir hale nasıl geldiği “Kılıç” şiiriyle beraber şairin şiir evrenindeki yapıyı tamamlar. Çekiç altında “muhakkar” (=horlanmış) bir şekilde “günlerce” “ezil”en ve sonra “ömrü” yalvarmakla geçen “çelik parçası”nın bu hali önce “ne hazîn işkence!” söz grubuyla anlamlandırılır. “Çelik parçası” olarak sıradanı temsil eden kılıç memleketin “ırzı, hayâtı, malı” söz konusu olduğunda herkesin “vabeste” kaldığı “ehemmiyet”li bir hal alacaktır. Kılıç bu ehemmiyetli halini içeren ırz ve namus sözcüklerinden sonra iki önemli yerdeşliğe daha sahip olur:

kılıç ~ hâmî-i şân-ı akvâm + yed-i kakhâr-ı hamîyyet

Ardından kılıç parçası “seyf-i mücellâ” ve “şanlı silah” haline gelecektir. O halde kutsalın yerdeşliği;

kutsal ~ vatan yolunda hizmet

şeklinde gösterilebilir. Aynı şekilde “Bir Lâhza-i Te’ahhur” şiirinde görülen kin ve nefret ile “cinayet” gibi görünecek olsa da “hayr ol”acağına inanılmasının sebebi olarak “bir kavmi çiğnemek” olarak gösterilir. Yapı olarak bu kılıcın sıradanlıktan kutsala geçişiyle (zıt yönden) aynıdır. Zira “Millet Şarkısı”nda da yine aynı durum daha geniş bir şekilde okuyucuya gösterilir. Burada “çiğne”mek “cehl” ile “kahr”in “varlığı” çiğnemesi olarak tanımlanmıştır. Milletin varlığı kutsal olduğuna göre buradaki zıtlık ise cehâlet ve “kahr” olacaktır.

“Anne” ve “baba” ise bu kutsal “varlık”ın iki unsuru olarak karşımıza çıkar. Anne, daha önce geçtiği üzere “bî-baht” (=bahtsız), baba ise kimseye “minnet” etmeyen yapısıyla şiir evrenine yerleştirilmiştir. Üçüncü unsur ise “cehâlet”i yenmektir. Adaletsizlik ve zulmün kaynağı olarak gösterilen bu unsurla beraber kutsal yerdeşliği bütünlenmiş olur.

“Vatan Şarkısı”nda ise kutsala değer veren insanlar “fedai, mert, kahraman, yeminli” sözcükleriyle anlatılmıştır. Buna mukabil yukarıdan beri anlatılanlarla birlikte düşünüldüğünde anlam alanını bütünleyen kavramlar şairin şiir evrenindeki hususiyetlere uygun olarak sıfatlarıyla birlikte okuyucuya “toprağı cevher”, “suyu kevser” hazansız “bahar”ı olan, benzersiz, şefkatli, kuvvetli olarak sunulur. Şiirde iki kez tekrar edilen ve ayrı olarak yazılarak vurgulanan beyitte vatanın yerdeşliği şöyle verilir:

vatan ~ can + şan + mübarek

Vatan’ın mübarek oluşu İslâm dinine, şanlı oluşu ise Türk milletine vurgu yapar. Bu ikisini birleştirip yeni bir yapıda ortaya çıkaracak olan ise “can”dır. Kişinin kendi varlığını vatanın varlığında görmesi olarak da ifade edilebilecek olan bu sözcükle yapı önceki şiirlerle bütünlük sağlamış olur.

“Halûk’un Âmentüsü”nde karşımıza çıkan “yükselme”k ve “zulmet”in dağılmasına ilişkin söylem; “Bir Güfte” başlıklı şiirde cehaletin kaldırılmasıyla mümkün olacaktır, şeklinde tekrar edilir. Buradaki fark “herkes” sözcüğünün gönderge değeri ile ortaya çıkar. Bu fikir içinde bulunulan topluma ilişkindir. Dolayısıyla doğacak olan fecir değil “feci-i uhuvvet”tir:

Şirretlere, zulmetlere, zilletlere la’net;

Sen doğ bize, sen doğ bize, ey feci-i uhuvvet!

“Darü’l-Muallimîn Marşı” şiirinde de yine “fıkr” ve “feyz” ordusunun, “cehl” ve “gece”nin düşmanı olarak aynı yapıda tekrar edildiği görülür:

cehl + gece + ye’s

fıkr + seher + ümmîd

sözcükleri yerdeşlik ve karşıtlık olarak okuyucuya sunulur.

Vatanın hür olması “Kitâbe” başlıklı şiirde “mukaddes” (=kutsal) sayılan “kıble-i ikbâl-i millet” (=milletin istiklâlinin kutlu kıblesi) olarak gösterilir. Buna göre;

kutsal ~ koşanlar + gaziler + kurtarıcılar

yerdeşliğinde gösterilebilir ve hürriyeti kutsal saymak “ibadet” olduğuna göre hürriyet ise;

hürriyet ~ milliyet + namus + ümit

yerdeşliğine oturacaktır.

kutsal ~ hürriyet

“Ölmek ve yaşatmak” zıtlığı “vatan” kavramı içerisindeki en net ifadesini “Halûk’un Defteri” şiirinde bulur. Tırnak içine alınarak verilen bu söz grubu şiirde de şair tarafından tırnak içine alınarak vurgulu bir şekilde gösterilmiştir. Vatanın içinde “hür” yaşamak en büyük “nimet”tir:

Ancak şudur aksâ-yı murâdım:
Bir gölge kadar hür yaşasaydım.
Bulsaydı hayâlim buna imkân
Cidden yaşamak ni’met olurdu.

“Oğlu”na seslenen babanın tavsiyesi ve vasiyeti olarak görülebilecek şiirde babanın oğlundan isteği “şanlı vatan bayrağı”nı göğe çekmesidir. Bu, “ölürken” de görülmek istenen bir durum olduğuna göre bir vasiyet olarak da nitelendirilebilir. O halde bu şiirde şairin şiir evrenindeki kutsal ~ vatan yerdeşliğine eklenen yapıyı şöyle gösterebiliriz:

kutsal ~ vatan ~ hürriyet

Bu yerdeşliğin “cehâlet”i yenmekle kurulacağı daha önceki şiirlerde özne tarafından işaret edilmiş olsa da asıl anlam alanını “Halûk’un Vedâ” şiirinde bulduğu açıktır. Başlığından da anlaşılacağı üzere bir “vedâ”yı anlatan şiir sıfatlarla yüklü iki mekân tasviri ile başlar:

Sen tren, ben vapurda pür-temkîn
Atılırken- sen İskoç illerinin
Sisli, yağmurlu, karlı, buzlu, fakat
Cidd ü himmet, vakâr ü hürriyet
Dolu peygûle-i temeddününe,
Bense nâzende Bosfor’un köhne,
Köhne, âvâre, bî-haber, bîzâr,
Belki cennet kadar tarâvetdâr,
Fakat âlûde-i kelâl ü kesel
Bir kenârında münharif, muğfel
Bir hâyatın firâş-ı uzletine,-

Gidilecek olan yer (“İskoç illeri”) “sisli, yağmurlu, karlı, buzlu” iken kalınan yer (İstanbul) “köhne, âvâre, bî-haber, bîzâr”dır. Burada dikkat edilecek ilk husus gidilen yerin tabiata dair zor şartlar taşımaya karşılık kalınan yerin medeniyete has zorluklar içinde bulunmasıdır. Dolayısıyla sezdirilen husus iki şehir arasındaki gelişmişlik farkına dairdir. Öte yandan bu sezdiriş diğer iki satırla açık hale getirilir:

İskoç ili ciddiyet + himmet + vakar + hürriyet
Bosfor ~ âlûde-i kelâl ü kesel + münharif + muğfel

Jean-Luc Nancy her gidişin aslında bir bölünmüşlük olduğunu söyler. Ona göre “sadece ayrıldığıımız yer ile gittiğimiz yer arasındaki bölünme değil, bizzat kendimiz de bölünürüz, parçalara ayrılırız.” (Nancy, 2012: 19) Parçalanan ben’in bir parçası bir mekânda diğeri başka bir mekânda kalır. Ebeveynle çocuğu arasındaki bu ayrılıkta hangi tarafın karanlık hangi tarafın aydınlık olduğu şehirlere verilen sıfatlardan anlaşılmaktadır. Öte yandan bu durumu bir babanın evladı olmadan kendini içinde bulduğu psikolojik durumun göstergesi olarak da görmek mümkündür.

İki şehir arasındaki fark -bu bölüm içerisinde çokça vurgulandığı üzere- “çalış”mak ve “eğitim” arasındaki farkla belirgin kılınmaktadır. Bu vedanın oğulun eğitimi için yapıldığı düşünüldüğünde üst metinde oluşan anlamın şiir evrenindeki açıklamalarla birlikte büyük bir yapıya hizmet eden alt metin olduğu görülmüş olur. Diğer taraftan oğula yapılan nasihatler de bahsedilen büyük yapıdaki çalışmanın ve eğitimin yerdeşliğini göstermiş olacaktır. “İskoç ili”nden getirilmesi beklenenler sıralandığında İstanbul’un (Bosfor) niçin “köhne” diye adlandırıldığı ortaya çıkar: “san’at, fen, i’timâd, i’tinâ, cesâret, ümîd”.

Burada sayılan hususlardan ilk ikisi hem Tevfik Fikret’ten önce hem de Tevfik Fikret’ten sonra pek çok sanatkâr tarafından işlenmiş kavramlardır. Ancak öznenin özellikle “cesâret” istemesi düşündürücüdür. Buradaki cesaret sözcüğünün savaşıma kabiliyeti ile ilgili olmadığı açıktır. Öznenin cesareten asıl anladığı “ziyâ”yı “kucaklayıp” getirecek ve “inkılâb ordusunda çarpışacak” olan güce sahip olmaktır. Tırnak içine alınan ifadelerde karşımıza çıkan gelecek zaman kipindeki kullanım bekleyiş ve gelecek arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Eugenio Borgna’nın da ifade ettiği üzere bekleyiş, “ancak açılacağı ve kendisine hayat verecek bir geleceğin var olması halinde var” olan bir kavramdır (2015:77). Elbette burada kendiliğindenliği ve “yalnızlığın ifşa”sını (Borgna, 2015: 78) da görmek mümkündür. Bu ifşa, öznenin “köhne” olarak gösterilen yerde yalnız kalması ile kendisini ele verir. Bekleyiş ise bahsettiğimiz gelecek zaman kipiyle görünür hale gelir. Dolayısıyla burada bekleyişin umuda evrildiğini de söylemek mümkündür.

Birbirinden epey farklı olan bu iki şehrin farklılıklarıyla beraber bir şekilde birleştirilme çabası şüphesiz epistemolojik bir çaba olarak görülecektir. Bu çaba için “yamalama” kavramını kullanan ve “birbirini tutmayan iki dünyayı bir bilginin tutarlı bütünlüğü içinde özdeşleştirmek için, bu dünyaların birbirine bağlanmasıdır” şeklinde tanımlayan Daryush Shayegan yamalamanın iki yönde olabileceğini belirterek şunları söyler: “Ya eski bir içerik üzerine yeni (modern) bir söylemi yamalar, ya da yeni bir zemin üzerine eski (geleneksel) bir söylem oturtur. İlk durumda Batılılaşma’yla karşı karşıyayızdır, ikinci durumdaysa İslâmîleşme’yle.” Hangisi olursa olsun her durumda ortak olan “çarpıklık”tır. Bu melezlik bir “parazit” alan yaratacak ve daha ilk anda “sakat bir bakış” ortaya çıkaracaktır (Shayegan, 1991: 85-86). Bahsedilen çarpıklığı yukarıdaki karşıtlık tablosunda net bir biçimde görmek mümkündür. O ile o olmayanın a priori olarak birleştirilemeyeceği açıktır. Öte yandan

tarihsel olarak geç kalmışlık bu yamaların daha da belirgin olması anlamına gelmektedir.⁸
Ancak özne oğlundan bu birlikteliği istemekten geri durmaz:

O esîrî hayâli kapmak için
Atılır, yırtılır ve inlersin.
Varsın uçsun, bugün değilse yarın
O senindir, mükedder olma sakın.

Oğulun cehaleti ve dolayısıyla “zulmet”i yok edecek eğitimi elbette zorlu olacaktır. Yol “çakıl” ve “diken”le dolu, eller “şerhâ şerhâ”, vücut “teşne” ve “yorgun” olacaktır. Ancak oğul, “emel” dolu olmalı, bunun uğruna bu zorluklara “atıl”malıdır. Zira:

Koşan elbet varır; düşen kalkar;
Kara taştan su damla damla akar,
Birikir, sonra bir gümüş göl olur;
Arayan hakkı en sonunda bulur.

Yukarıdaki alıntıda karşımıza çıkan bir diğer husus “hak” kelimesindedir. Cehaleti yok edecek “cesâret”e sahip olandan beklenen ikinci bir husus olarak hak, “yaşamak” ve “yaşatma”ya dair bir haktır. Bir önceki şiirde geçen “ölmek ve yaşatmak seni” söz grubu ile birlikte düşünüldüğünde vatana dair kutsalın yeni bir kavramla anlamlandırıldığı anlaşılmış olur.

Vatan ortak paydasında “terakki”nin vesilesi sayılan eğitim ve çalışmak yerdeşliği “Ferdâ” şiirinde, diğer taraftan kız çocuklarının eğitimine verilen değerle birlikte “Bir Kız Mektebi İçin” başlıklı şiirde aynı yapı hiç bozulmadan yerini alır.

Rübâb’ın Cevâbı’nda ise “anne” ve “vatan”, “ağlıyor” sözcüğü etrafında bir araya getirilir. Dolayısıyla bu bölümde merkeze koyduğumuz iki kavram kutsal başlığı altında *Rübâb’ın Cevâbı* ile birleştirilmiş olur. Her iki kutsal varlığın ortak noktası ise “bağrı”na basan şefkate

⁸ Buradaki geç kalmışlık kavramıyla her iki kültürü besleyen, ortaya çıkaran gelişmelerin oluş nedenlerini kast ediyoruz. Osmanlı dönemindeki yenilikler sadece Batı’dan ilham alınan yenilikler olarak kalırken Batı’da bu yenilikleri hazırlayan pek çok olgu bir süreç içerisinde ortaya çıkmıştır.

dair genişleyen bir yapı oluşlarındadır. “Yorgun”, “medîd öksürükleri” olan bu hasta anne ve vatan’ın tek isteği ikinci ortak noktaları olur: “bir parçacık huzur”.

kutsal ~ anne

Her ikisini de bu isteğine kavuşturacak olan, yani “leyl” ve “hevl”i giderecek olan “ümîd” ve “teselli”dir. Cehaletin, “gayz” ve “levs”in yerdeşliğinde olan leyl ve hevl, sanatkârın şiir evreninde önemli bir gösterge olan soğuk ve karanlık bir tabiat tablosunu içine alarak okuyucuya sunulur:

leyl + hevl ~ cehl + gayz + levs ~ soğuk + karanlık

Buna karşılık ümit ve teselli de yine aynı yapının karşıtı olarak buluruz:

leyl + hevl ~ cehl + gayz + levs ~ soğuk + karanlık

ümit + teselli ~ ilim + fazl-ı hak ~ güneş + nur

Şiirde vatan ve anne ilişkisi kurulduktan sonra, ilkin soğuk ve karlı bir tabiat tasviri ile birlikte olumsuzlanan durum, son kesitte ise ümit ve aydınlanan hava ile birlikte okuyucuya sunulur. Tevfik Fikret’in şiir evrenindeki görüntü yapı olarak aynı kalmış olur, öte yandan kurulan ilişki anlamsal yapının hangi yönde genişlemesi gerektiğini gösterir.

Vatan başlığı altında söylenecek olanlara şairin şiir evreninde ayrı bir yere oturan “Doksan Beşe Doğru” şiiri ve sanatkârın metrukâtı arasından çıkan “Hân-ı Yağma” başlıklı şiirini de eklemek gerekir. Zira yukarıdan beri vatan yolunda nelerin nasıl yapılacağı ve etkilerinin neler olacağı “ümîd”, “eğitim” ve “çalışma” gibi kavramlarla birlikte sıralanmışken bu şiirlerde vatana dokunan kötülük bir bütün halinde sunulur. Yine bu iki şiirde yukarıdan beri izaha çalışılanların tam aksi sıralanarak bu bölümdeki karşıtlık da ortaya konulmuş olur. “Tarih-i Kadîm’e Zeyl”de görülen eleştiri “akıl ve din alanlarını ayırarak” ilk sınırını çizirken (Shayegan, 1991: 91) burada “devlet”le başka bir sınır çizilecektir.

“Doksan Beşe Doğru” şiirinde geçen “otuz üç yıl” söz grubundan anlaşılacağı üzere Sultan Abdülhamit devrini içine alan yıllarda yapılp edilenler sanatkârın gözünden anlatılmaktadır.

Önceki şiirlerde önemli bir kavram olarak karşımıza çıkan “ümîd” burada “çiğnen”en bir unsur haline gelir. Daha ikinci satırdaki bu olumsuzlama dozunu artırarak şiir boyunca devam eder. Bahsedilen otuz üç yılın içini dolduran kavramlar;

otuz üç yıl ~ zehir + girye + hüsrân + buhrân + ahvâl ü devâhî + mütehâlî

sözcükleridir. Şiirde bunca uzun yılın “kara” sıfatıyla ve “günler” şeklinde ifade edilişi de bu yerdeşliklerin tesirini artırmaktadır. Zira her biri üç yüz altmış beş gün olan otuz üç yılı “gün” sözcüğü ile ifade etmek bu yerdeşliklerin insanda bıraktığı olumsuz etkiyi, geçen bu yılların gün gün sayıldığını gösterir. Öte yandan şiirin başlığındaki hicri yıla getirilmiş olan “doğru” ifadesi de bahsedilenlerin geride kaldığını, dolayısıyla “la’ne” ve “mezellet”in bitmeye yaklaştığını göstererek “ümîd”in tekrar yeşereceğini göstermiş olur.

“Tarih”in bile silemeyeceği bu yıllarda yapılan “mezâlim”, “hâlâ” edatıyla birlikte okuyucuya aktarılır. Bu sayılanlarla beraber şairin şiir evrenindeki “vatan”ın “mukaddesat”ına hangi karşıtlıkları oturttuğu da net bir şekilde görülmüş olmaktadır:

Hâlâ o vesâvis, o desâyis, o mefâsit.

Hâlâ o şebîn zeyl-i temâdisi bu azlâm;
Hâlâ o cehâlet, o tecâhül ve o techîl;
Hâlâ vatanın hissesi bir tûde-i âlâm;
Hâlâ düşünen başlara hep lâtme-i tenkîl,
Hâlâ sırttan dişlere hep lokma-i in’âm!

Hâlâ tarafîyyet, hasebiyyet, nesebiyyet;
Hâlâ: “Bu senindir, bu benim!” kısmeti cârî;
Hâlâ gazap altında hakikatle hamîyyet...

Görüldüğü üzere Tevfik Fikret’in şiir evreninde kurulan gösterge ve bunların yerdeşliklerinin tamamı sistematik bir şekilde burada zıtlıklarıyla tekrar gösterilmiştir. “Kanun”larla (!) “millet”in “hürriyet”inin ellerinden alınmış olması şiirin bu bağlamdaki son yerdeşliği olur. Öte yandan bunların tek müsebbibi “sen” zamiri ile ifade edilen padişaktır.

İsminin anılmaması, otuz üç yıl söz grubu ile ifade edilmesi ve “sen” zamirinden hemen sonra “la’net” ve “mezellet” sözcükleriyle görünür kılınması “nefret”in de derecesini gösterir. Ancak bu nefret fert olarak değil toplum bazında görülmeli ve anlaşılmalıdır. Zira aynı husus “Bir Lahza-i Teahhur”da da şahsi değil, cemiyet bağlamında görülmüş ve değerlendirilmiştir.

Tek bir kişinin yapıp ettiklerinin eleştirisinden toplumdaki aksayan bir yönün, devletin malını “ye”menin eleştirisine geçen şiir “Hân-ı Yağma”dır. İlk olarak “Kaside-i Terci’iyye” şiirinde “cehalet” ve “süfliyyet” kavramlarıyla ele alınan bu söz grubu, şiirdeki ümidi kaybolduktan sonra müstakil bir şiir isminde ve yeni bağlamında karşımıza çıkar. “Milletin hayatı” olan bu “sofracık”, “iltizâma hazır” bir şekilde “efendiler”in önünde beklemektedir. Emir kipiyle çekimlenmiş “yiyin”, “yutun” fiilleriyle zıddı kastedilerek kurulan ironik kurgu altı parçadan oluşan altılı dizelerden, her biri bir hususa temas edilecek şekilde kompoze edilmiştir.

“Haseb, neseb, şataf, oyun, düğün” gibi sözcükle kurulan tarizin sonraki bölümde “baş, beyin, ciğer” ve “kanlı lokma” şeklinde bir araya getirilmesi anlamın “helâl” ve “haram” dengesini bize gösterir. O zaman kutsal bağlamındaki karşıtlık;

Kutsal ~ $\frac{\text{vermek (fedâkarlık)}}{\text{Almak (yemek)}}$

şeklinde gösterilmiş olur.

3.2.4. Dinî Değerler

Tevfik Fikret’in *Tercümân-ı Hakikat*’te 14 Rebiülevvel 1302 tarihinde yayımlanan “Tevhid” başlıklı şiiri, başlığında verilen nazım şeklinden hareketle Allah’ın varlık ve birliğini anlatmaya yönelik bir şiir olduğu ön bilgisini sunmaktadır. Ancak Klâsik Türk şiirindeki sözcük seçimi ve cümle yapısının, şairin bu ilk dönem şiirlerinden itibaren farklılaşmaya başladığı görülmektedir.

Sanatkârın şiir evreninde önemli bir yer tutan ışık imgesinin bu ilk şiirlerden itibaren kendisini gösterdiğini gördüğümüz “Tevhid” şiiri “enver”, “meh”, “lem’a” gibi ışığa dair sözcüklerle başlar. “Zulmet”i sevmeyen şair, Allah’ın yokluğunda “keder” sözcüğünü “zalam” sözcüğünün bağlamında kullanır:

Görün artık bu ihticâb yeter
Kapladı âlem-i zalâm-ı keder

Onun varlığı veya “görün”ür oluşu da ışığın tekrar gelmesi ile ifade edilecektir:

Açıl ey mâh-tâb açıl da görün
Bürünürsen de ebre sonra bürün

Sanatkârın dini değerlere dair hemen her şiirinde “Tûr” sözcüğü ile kurulan telmih bu şiirde yine “ışık” imgesinin görüntüsünde ortaya çıkar ve hemen ardından “akıl” devreye girer:

Kudretin akli etmede hayrân
Hikmetin zihni kılmada velhân

Sanatkârın “Tevhid” başlığını taşıyan ikinci şiiri ise ilkinden yedi yıl sonra (13 Haziran 1307) *Mirsad* gazetesinde yayımlanır. Nazım ve nesir karışık olan bu metin, çalışmanın ikinci bölümde, sanatkârın şiir evreninde kullanılan sözcüklerin etimolojik dağılımında da gösterdiğimiz üzere Arapçanın toplam sözcükler içinde %56’lık bir payla yazıldığı ve arkaik dilin hâkim olduğu şiirdir. Farsça kökenli sözcükler de dâhil edildiğinde Türkçenin sadece %24’lük bir kullanım alanı bulduğu şiir sık sık secinin kullanılmasıyla *Tazarrunâme*’deki süslü nesre yaklaşır.

Geleneğin tevhit anlayışı üzere, önce Allah’ı takdis eden özne Allah’ın eşsiz oluşunu, bahanesiz yaratıcılığını, tüm varlığın kendisini andığını ve nihayet her şeyi duyan ve gören (=“semî” ü basîr”) olduğunu “ikrâr” eder. Ardından sözü kendisine getirir. Burada Allah’ın kendisine vermiş olduğu üç kavrama dikkat çekildiği görülür: “rûh”, “vicdân”, “lisân”. Bu üç kavram şiirin bundan sonraki kesitlerinin de temelini oluşturur. “Rûh”, Allah’a “incizâb” eden ve “yokluk içinde varlığın nişânesi” olarak anlam bulur. “Vicdân” daha önceki şiirlerde

de gösterildiği üzere Allah'ı “takdis” ederek bu takdise uygun davranılmasını sağlar. “Lisân” ise “tahdîs-i niâm” (=nimetlerin şükürü) ile meşgul olacaktır. O halde Allah'ın varlığı ve birliği bu üç kavram etrafında anlamlandırılıyor demektir.

Fusûl ü encüm ü ezhârdır, kûh-sâr-ı âlîdir
Şühûd-ı vahdetin kim bî-tenâhî, zî-tevâlîdir.
Denir mi zâtını tevhîdden âsâr hâlidir.
Bu kesret-gâh nûr-ı vahdet-i zâtınla mâlîdir!

Alıntılanan satırlar “vicdân”ın “terânesi” olarak sunulurken “lisân”ın söylediklerinde “akıl” ve “fikir” sözcüklerinin ön plana çıktığı görülür:

Delîl-i bî-kerâmî kudret-i ulviyyenin, ebhâr;
Müessirsin ki te'sîrindir ancak mûcid-i âsâr;
Zihî te'sîr kim ekvân onur feyziyledir bîdâr;
Zihî kudret ki takdîrinde hâb-âlûd-ı acz efkâr!

Üç kavramla Allah'a yönelişin şiirin sonunda “kalb” ekseninde; “ümîd” ve “nûr” yerleşliğinde son bulması yine sanatkârın şiir evrenindeki yapının ortaya çıkardığı bir durum olarak görülmelidir.

“Soğuk” sözcüğünün iki kez ve şiirin bütününde sekiz kez tekrarlandığı “Ramazan Sadakası” başlıklı şiirde “verin” fiili emir kipiyle çekimlenmiş bir halde karşımıza çıkar. Herkesin “istikrâh” ettiği “çolak” bir küçük “yavrucağ”ın dilenmesi “verin” ifadesinin “mübarek” bir günle birleştirilmesiyle daha anlamlı hale getirilir. Ancak refah içindeki “efendiler” bu “hasta” çocuğun sesinden dahi öğrenir:

zengin refâh
~ ~
fakir sefalet

şeklinde gösterilebilecek olan şiirin ana yapısı vicdanın dayanılmaz “sesi” ile birleşerek tamamlanır. Sanatkârın, gelip geçene fakirliğini hem gösteren hem de söyleyen yavrucağın

haline artık dayanamayışı “verin” fiilinin yanına “susturun” fiilini eklemesiyle ortaya çıkar. Şiirde çocuk “ramazan” ve “mübarek” kelimeleriyle dilenmesine rağmen; gelip geçenler bu iki sözcüğe tıpkı çocuğun haline aldırmadıkları gibi aldırılmazlar. “Susturun” sözcüğündeki dayanılmaz (=“tahammül-gezâ”) hal, bu sözcüklerle düşünüldüğünde anlamlı hale gelir.

Sevinci (=“meserret”) “yalnız” çocukların hakkı olarak gören sanatkâr “Halûk’un Bayramı” şiirindeki bu ifadesiyle “Ramazan Sadakası” şiirindeki dayanılmaz halin anlam alanını da izah etmiş olur.

Çıkar o süsleri artık, sevdiğin yetişir;
Çıkar, biraz da şu öksüz giyinsin, eğlensin;
Biraz güzellensin

“Dinle!” hitabı ile son bulan şiir paylaşmanın önemini vurguladığı gibi öte yandan baba ve ümit kavramlarını da aynı yerdeşliğe oturtur:

mutluluk ~ baba + ümîd

Sanatkârın şiir evreninde bir başka dini değer olarak “ezan”ın ele alındığı görülür. “Sabah Ezanında” başlıklı şiir ezanın başlangıcı olan sözcüklerle başlar. Bu ses “bir samt-ı ulvî” olarak her yeri doldurur. Yüce sesin, sesinde sessiz (=“hâmûş”) bir şekilde “ibâdet ed”en tabiata koşut olarak âlemler de Allah’ı “zıkr” eder. Bu iki unsur ardından insanın “kalb” ve “rûh”una evrilir:

Bir samt-ı ulvî: Kalb-i tabîat,
Bir samt-ı nâlân: Rûh-ı avâlim

Şiir evreninde görülen kavramların bu şiirde ibadet başlığında tekrar karşımıza çıktığı görülür:

Zıkr ~ $\frac{\text{pinhan}}{\text{peyda}}$ ~ $\frac{\text{muzlim}}{\text{nevvâr}}$

“Sükûn” içindeki ibadet “Ramazan” başlıklı şiirde aynı yapıyla sunulur. Bu üç şiirin ortak yapısı şairin ibadet ile huzuru aynı anlam alanında görmesi ile şekillenmiştir:

ibadet ~ huzur

Huzurun varlığı da yine üç şiirde ortak olan ışık imgesi ile karşımıza çıkmaktadır. O halde;

ibadet ~ ışık

veya

huzur ~ ışık

yerdeşliği sanatkârın şiirindeki yapı olarak kendisini gösterir. Tevfik Fikret’in şiirinde huzurlu ve mutlu bir ruh halinin daima ışığa ve aydınlığa dair sözlerle ifade edildiği böylece belirlenmiş olur. Zira “Sabâh-ı İyd” şiirinde de yine “ziya”, “sabah”, “güneş”, “şafak” gibi sözcükler “neş’e” yerdeşliğinde okuyucuya sunulur. “İki Bayram” şiirinde ise;

said ~ tabende + nur + fecr + şafak + şule

yerdeşliğinde sunularak aynı yapı tekrar edilir.

Şermin’in son şiiri olarak karşımıza çıkan “Veli Baba” çocuklara verilecek ahlaki kavramlar hakkında önemli ipuçları sunar. Bununla beraber şairin şiir evrenindeki yapının anlatım düzeyinde olmasa bile söylem düzeyinde değişmediği görülür. “Veli” sözcüğünün “Allah’ın dostu ve sevgili kulu” anlamı ile saygıdeğer kişiler için bir sıfat olarak kullanılan “Baba” sözcüklerinin birleştiği kişi bir yandan herkesin korktuğu, doğaüstü güçlere sahip olduğunu düşündüğü biriyken öte yandan herkese yardım eden, kalbi “rikkat” ve “şefkat” dolu birisidir:

Bâhusus en bîkesine
Birçok babalıklar etmiş,
Köye o neler öğretmiş!

Herkes ondan iyilik görmüş;
Yangın olmuş, o söndürmüş;
Düşenleri kaldıran o,
Yaraları da saran o;
Kışın kurdu o öldürür;
Fukaraya odun, kömür,
Çocuklara yemiş verir;
Köyün o peygamberidir.

Alıntıda ünlem (!) işareti ile birlikte biten satırda geçen “öğret”mek sözcüğü, yardım ve iyiliğe dair satırların arasındaki yerini alarak eğitimin önemine yeniden dikkat çekilen önemli bir gösterge olur. Bununla birlikte son satırda geçen “peygamber” sözcüğünün anlambirimsel olarak dini içeriğinden çıkarıldığını, yalnızca yol gösteren manasında kullanıldığını gözden kaçırmamak gerekir.

3.2.5. “Zerrâttan Şümûsa”: Sıradan

Tevfik Fikret’in şiirinde sıradan, günlük hayata dair ufak dikkatlere sıkça rastlanır. Bu şiirlerin empresyonist bir tavırla yazıldığını söylemek zordur. Ancak o, hayata dair dikkatini, bir an’ı anlatarak göstermek ister. Sanatkârane duyarlılık onun nesnelere bakışını da değiştirmiş, eşyanın fenomenolojik görüngüsü bir bütün halinde bu şiirlerin merkezine yerleştirilmiştir.

“Fener” şiirinde “uzakta”ki bir “ziyâ”nın görüntüsü anlatılır. Fenerin “dolaşma”sından bunun insan elindeki bir fener olduğunu anlarız. Fakat buradaki “muhteriz” (=çekingen) sıfatı öznenin ruh haline dair bir ipucunu bize verir. Fenere izafe edilen tek sıfat bununla kalmaz, sonenin her parçası buna benzer bir sıfatı barındırır:

fener ~ muhteriz + mütefekkir + mütehâlik + neşeli + pür-âmâl + girye-künân

Görüleceği üzere insana dair duygu ve düşünce durumlarını belirten bu sıfatların en belirgin olanı “neşeli” oluşturmaktadır. Bu neşe de var olana dair bir neşe değil “behîc-i emel”in verdiği bir

neşe olarak karşımıza çıkar. Sabahın oluşu ile birlikte sönecek olması ise özneye en çok “dokunan” husus olur. Dikkat edilirse fener, onu taşıyan insanın duygu durumunu yansıtacak bir şekilde değil bizzat kendisine ait duygulanım içerisinde verilmiştir. Bu da nesnenin ontik dünyasına değil fenomenolojik dünyasına bakıldığını gösteren önemli bir tavır olarak belirir.

“Fener” şiirinde söylediğimiz yapıya tam bir koşutluk içerisinde başka bir durum “Bisiklet” şiiri ile işlenir. Yine sone nazım biçimiyle yazılan şiirde bu kez nesne yerine üzerinde taşıdığı “kadın” dikkatlere sunulur. “Fener” şiirinde, fenerin yanışı geceyi imlemekte; o saatte sokakta gezenin ise bir erkek olduğunu göstermektedir. Yukarıdaki yerdeşlikteki karamsar ruh halini içeren sözcüklerin olduğu, yalnızca neşenin emele dair bir neşe olduğu söylenmişti. Ancak “Bisiklet” şiirinde bir kadın olduğu doğrudan söylenen kadınla beraber şu sözcükler kullanılır: “hevesât”, “lezzet”, “güzel”, “parlak”, “cazibe”. Kutsal / sıradan bölümünün tamamında olduğu gibi bu şiirle de;

<u>hüzün</u>	~	<u>karanlık</u>
neşe		aydınlık

şeklinde gösterilebilecek bir yapı ortaya çıkmış olur. Aynı görüntü bir tablonun altına yazılmış olan “Salıncakta” şiirinde karşımıza çıkar. Beyaz kıyafetleri ile bir salıncığın üzerinde ve ayakta, diğeri ise yerde ama salıncaktan tutmuş, birbirine bakan iki kadının bir bahçe içindeki görüntüsü şiirde ele alınır. Tıpkı üzerinde bir “kadın”ın olduğu “Bisiklet” şiirinde olduğu gibi burada da “uç”mak fiili kullanılmıştır. Bununla beraber neşe sözcüğünün ifade ettiği anlam alanı her iki şiirde de bir alt metin olarak varlığını sürdürmektedir. Resimdeki bahçe “meşcer, çiçekler, kuşlar” şeklinde ifade edilir. Yani sadece var oldukları söylenir ve ayrıntıya girilmez. Zira öznenin asıl dikkatini kadınlara çevirmiş olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla dikkat edilmeyen bir görüntü, detaylıca tasvir edilmez. Sallanan ve sallanırken eğlenen kadın salıncığa bastığı o ayaklarıyla salıncığı “mesud” ve eteğinin dalgasıyla da “perişân” eder.

Nesnelere dikkati ölüm bağlamında ele alan “Kocaman Saate:” başlıklı şiir zamanı gösteren ama o gösterdiği zamandan etkilenmeyen bir nesneyi, saati anlatır. İki parmağıyla gelecek denilen sırların kuyusunu (=“gayyâ-yı serâir”) ima eden bu saatle ilgili iki husus göze çarpar. İlki yukarıda söylediğimiz üzere “saydığı” kederlere “için”inin vâkıf olup olmadığı; ikincisi

ise bir gün son kez “çınla”yacak olmasıdır. İkinci unsurun ölümle olan bağlantısı izafi ama mecburi bir bağlantı olmakla beraber; gelip geçen hayattaki kederlere saatin içinin vâkıf olup olmaması sanatkârın kurduğu imgesel bağlantı olarak göze çarpar.

Tabiata dair görüntü “Bahâr-ı Terânedâr” şiirinde karşımıza çıkar. Yalnız bu sıradanlığı farklı kılan bu sefer bir özne tarafından yaşanan veya hatırlanan hadiseye değil gözleme dair olmasıdır. Sanatkârın intibalarına dair olan şiir yine sıfatlarla görünür kılınmaya çalışılır. “Saba rüzgârı”nın esmesi, “su”yun “çağıl çağıl” akması, bir “çoban”ın “kaval çal”ması, bir bülbülün “öt”mesi ve “cân-rübâ” bir çocuğun “gülerken ağla”ması dördlüklerle yazılan şiirin her dördlüğünde ayrı ayrı ele alınan konulardır. Her dördlüğün son mısraının aynı söz grubu ile tekrarlandığı şiirde “sıradan”ın verdiği “güzel”lik unsurları şöyle sıralanmış olur:

sıradan ~ sabâ + su + kaval + hazâr + tıfl

dördlüklerin her dizesindeki yinelenme yukarıdaki değişkenlerle birlikte şiirde tekdüze, sıkıcı bir anlatım oluşmasını engellemiştir. Öte yandan “fısıldaş”an, “mele”yen, “çal”an, “öt”en ve “gülerek ağlayan” gibi sese dair sözcüklerin gözleme dair unsurlarla birleşerek daha fazla duyu organına hitap etmekte ve yine tekdüzeliği ortadan kaldırmakta olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısıyla sıradan’a dair olan unsurlar bu yapı içerisinde sunularak Tevfik Fikret’in şiir evreni içerisindeki yerini alırlar.

“Bir Tenezzühten Avdette” başlığını taşıyan şiir “ilahî” ve “mübârek lisan” olarak vasıflandırılan ve “lisan-ı ezhar” (=çiçeklerin dili) olarak gösterilen şiire ve şairliğe dairdir. Bundan önceki şiirlerde de görüldüğü üzere sıradanın karışımına çıktığı her örnekte tabiat kendisini unsurlarıyla ortaya çıkarmaktadır. Bu şiirde de bir gezinti ve bu gezintinin intibalarıyla oluşan şairlik, kutsal/sıradan zıtlığındaki yerdeşlikler olarak karşımıza çıkar:

kutsal ~ şair/şairlik
sıradan tabiat

Ancak asıl anlaşılması gereken sıradan olan tabiatın kutsal da olabileceği gerçeği ve bunun da şairane bir göz ve “lisan”a bağlanmasıdır. Burada ayrıca somut bir kavram olarak tabiatın

karşısında güzelliği ile şaire “mülhim” olan sevgilinin öğrettiği bakışın soyut bir şekilde karşımıza çıktığını da görüyoruz:

Her zamân, hem de böyle erkenden
Çıkalım, sevdiğim, temâşâyâ...
Pembe envâr-ı fecre karşı çemen
Hani dalmaz mı mâî rû'yâyâ?
Hani bir zıll-ı mübhemiyyet... Âh,
Severim kırların bu hâlini ben!

Sıradandan kutsalı veya şiirdeki haliyle somuttan soyuta geçişi sağlayan bu satırlar, öncesinde şu mısralar ile anlamsal bütünlük sağlar:

Beni şâ'ir ettin, öğrettin
Bu ilâhî terâne-i rûhu;
Bu mübârek lisân-ı ezhârı.

O halde şair soyut olanda kutsalı, somut olanda ise sıradanı görmektedir:

<u>kutsal</u>	~	<u>soyut</u>
sıradan		somut

Sıradan ve günlük hayata dair hadiseler, yazılış amacı da dikkate alınarak düşünüldüğünde *Şermin*'de sıkça karşımıza çıkar. “Melek’in Kuzusu”, “İş Salonunda”, “Marangoz” ve “Kırık At” şiirleri bir çocuğun günlük hayatında bizim için sıradan ama onun ruh dünyasında önemli yer tutabilecek hadiselerle yoğunlaşır. “Melek’in Kuzusu” şiirinde “var”ını “yoğ”unu kuzusuna verdiğini söyleyen çocuk “öksüz”dür ve bu yüzden “melûl”dür. O zaman mutluluk, babanın ve annenin varlığı ile mümkündür.

<u>mutlu</u>	~	<u>anne ve babanın varlığı</u>
melûl		anne ve babanın yokluğu

Öte yandan Melek'in şeytan olmayışı, yani içinden bir kötülük geçmeyişinin göstergesi ise "ne dense kanıver"mesidir. Buradaki -ivermek fiili tereddütsüz ve hızlı oluşa vurgu yapar. Bu ise yalnızca çocuklara has bir özellik olduğuna göre şair masumluluğu yalnız çocuklara ait görmekte ama öte yandan büyümüş olan herkesin bunun zıddı olduğunu göstermiş olmaktadır. Bu, sanatkârın insana bakışını göstermesi bakımından önemlidir.

Çocuğun oyuncuğu ile olan maceranın anlatıldığı bir diğer şiir ise "Kırık At"tır. Kendisine "bayram hediyesi" olarak verilen atı kırılan çocuğun "Avadis" isimli bir demirciye tamir için götürüşünü; dükkânı, malzemeleri ve oyuncuğu tamir edişindeki "gayret"ini o çocuğun gözüyle anlatır. Sıradan bir hadisenin çocuk dünyasında "iyi" bir iş olduğu ve "alınteri" gibi bir sözcükle karşılandığı düşünülürse sıradanın kutsala evrilişi ortaya çıkarılmış olur.

"Marangoz" şiirinde de "beş gündür" marangozluk yapan bir çocuğun duygu durumu okuyucuya sunulur. İş aletlerine "sevgili âletlerim" diyerek seslenen ve onları çok seven çocuk, "insan için sanat çoktur" diyerek yaşıtlarına tavsiyesini vermiş olur.

3.3. Geçmiş / Şimdi

Bugün o günleri yâd eylerim de pîşimde
Bir âsümân-ı sa'âdet hayâli dalgaları,
İçimde geçmişe râci bir inşirâh uyanır.
Hayat / Servet-i Fünûn, 28 Mayıs 1314

Şüphesiz, iki gezegenin belirli döngülerinden doğan ve sabit birimlere ayrılmış olan hareket, zamanı açıklamak için yeterli bir tanım olarak görülemeyecektir. Zamanın harekete dayalı bir kavram olduğu inancına ulaşan Augustinus'a karşılık onun ne hareket ne de hareketsizlik olduğunu söyleyen Aristoteles'ten itibaren (Ricœur, 2013: 26) daima üzerinde durulan bu kavram hakkında Kant, Husserl, Heidegger ve Bergson gibi filozofların, a priori olarak düşüncelerini incelemek konumuz açısından önemli bir rol oynayacaktır. Zira zamanın ontolojik olarak kavranmasının yanında fenomenolojik olarak görüngülerinin bilinmesi Tefik Fikret'in şiir evrenindeki göstergelerin göndermelerini alımlamayı da mümkün kılan bir rol oynayacaktır.

Husserl'e göre "zaman bilincinin içsel (inneres) bilinç olarak anlaşılması gerekir." (Ricœur, 2013: 42) Ona göre "zaman üç düzeyde ele alınmalıdır: Nesnel zaman (düzey bir), zaman-nesnelerin nesnelleştirilmiş zamanı (düzey iki), içkin zaman (düzey üç)" (Ricœur, 2013: 75). Buradaki görüntü aşkın birlikteliğin içkin zamanla beraber "tekrar-üretim" bağlamında sunduğu görüntüdür ki temelde nesneye yönelen bir bakış açısını oluşturur. Diğer taraftan nesnelerin doğası gereği, zaman içerisinde nasıl görüldüğü; bilincin hangi alımlama düzeyinde nesnelere nasıl anlamlandırdığı da bu bakış açısıyla netleşmektedir. Dolayısıyla zaman, maddi yapısından daha çok içkin bir şekilde şekillenen yapısıyla anlaşılmalıdır.

*Salt Aklın Eleştirisi'*nde metafiziğin var olup olmayacağını sorgulanmasını isteyen Kant, zamanı ve mekânı a priori olarak görerek zaruriliğine işaret etmiş olur. Öyleyse zaman ve mekân tasavvurları "bir kavram" değil a priori bir *görüdürler* (Akarsu, 1963: 119). O halde bu görüşleri ile "sentetik a priori önermeleri de mümkün kılarlar." (Akarsu, 1963: 122) Bu durumu Kant şöyle özetlemektedir: "Öyleyse zaman kavramımız harekete ilişkin verimli bir genel kuramın içerdiği tüm sentetik a priori bilgilerin olanağını açıklar." (Ricœur, 2013: 79)

Deneyimlemenin doğal yollardan mümkün görünmediği görü teorisiyle “sentetik” olarak nitelendirilen bir deneyselliğe çekmek bireyin anlam alanına dâhil edilmiş bilgi alanına çekmek demektir. Bunu yapabilmeyenin en net yolu ise nesneye dair algılama ile mümkündür. Nesnenin değişim ve dönüşümü zaman ve mekâna dair unsurların sentetik bir şekilde kavranılan bilgiyi olanaklı kılmaktadır.⁹

Augustinius’un zaman kavramına, on yedinci yüzyılın ortalarında doğan Husserl’in yakınlığı, Heidegger’in *Varlık ve Zaman*’daki görüşleri birkaç açıdan eklemlenir. Bilindiği üzere bu eser başlığındaki iki kavramın birbirlerinden ayrılamaz olduğunu göstermek amacını taşır. Bunun araçsallığı iki parçada ayrılmamış olan ontolojik yorumlarda gerçekleşir. “Bir dizi cevaplanmamış soruyla bitiver”en (Steiner, 2003: 149) *Varlık ve Zaman*’da “dasein” (orada olmak) sözcüğündeki “ora”, “somut, asıl, gerçek, günlük dünya”yı karşılar (Steiner, 2003: 118). Ancak bu dasein’in ontolojik olarak kavranıp belirlenmesinin görünürdeki imkânsızlığı başkasının ölümünün deneyimlenirliği ile ortadan kaldırılabılır: “Başkalarının dasein’i da ölümle kendilerinin tamlığına erişerek artık-dünya- içinde-varolmama anlamındaki bir artık-dasein-olmamaya dönüşür.” (Heidegger, 2011: 253)

Şüphesiz bu deneyimlemeyle beraber “dünyaya fırlatılmış” olma durumu bireyi kendi dasein’ından uzaklaştırır. Öyleyse kişi, varlığını bir başkasının zamanında ortaya çıkan dasein ile kavrar hale gelir. Bu ise bizi Heidegger’in “sahih”lik kavramına götürecektir.¹⁰ Sonuç itibarıyla “zamansallığa sadece ölüme-doğru-olma çözümlemesinin kısmen ulaştığı kökensel olanın, vicdan çözümlemesinin tesis ettiği özgün olana bağlandığı noktada erişilebilir.” (Ricoeur, 2013: 113) Erişilen bu noktada Heidegger şunları söyler:

“Zaman, zamansallığın husule getirilmesi bakımından aslidir. Bu haliyle zaman, ihtimam-göstermeklik yapısının konstitüsyonunu mümkün kılmaktadır. Zamansallık özü gereği ekstatiktir. Zamansallık kendini

⁹ Sinan Kılıç, Kant’ta “zaman özneye içkinen, Bergson’da özne zamana içsel”dir (2013: 67) diyerek Deleuze’un Kant ile Bergson’un sürenin öznel oluşu konusunda birbirlerine çok yakın olduklarını belirtir.

¹⁰ Heidegger’in terminolojisinde pek çok yerde başvurulan “sahih” ve “gayrisahih” kavramları temelde varoluşun imkânına gönderme yapar. Dasein varlığını zamansallığın sonsuzluğunda sonlu oluşuyla anlamlandırır. Emmanuel Lévinas da zamanın varlığının ölüm aracılığıyla var olduğunu, dasein’in da yine bu aracılığa bağlı olduğunu belirtir (2014: 63). Bu konuda daha geniş bir değerlendirme için bkz.: Adorno, T. W. (2012). *Sahicilik Jargonu, Alman İdeolojisi Üzerine 1962-1964*. (Çev.) Şeyda Öztürk. İstanbul: Metis.

istikbalden hareketle asli olarak husule getirir. Asli zaman sonludur.”
(Heidegger, 2011: 351)

Görüleceği üzere zamansallığın sonsuz olması Heidegger’e göre önemli değildir. Önemli olan zamansalı yaşayan Dasein’in sonlu olmasıdır ki bu zamansallığı bir “var-olan değil”, olarak gören Heidegger’in öte yanında Bergson; “Kant’ın gerek bir zaman anlamına sahip olmadığını söyle”yerek (Topçu, 2006: 102) farklı bir alanda kapı açar ve diğer taraftan Heidegger’in yarım bırakmışlığını “tam” bir şekilde ifade eder.¹¹

Kant’ın “sürenin mutlak varlığını tanıma”yan ve bu sebeple “uzayı zamandan hakkıyla ayırma”yan (Topçu, 2006: 20) rölativizmine karşın Bergson’a göre “süre asıl realitedir.” Dolayısıyla bizim dışımızda, “yani mekânda” oluşturulan bu zaman anlayışı eşyada bir değişikliğe sebep olmaz, değişiklik bizim şuurumuzdadır. O halde “eşyada ancak zaman beraberliği (simultanéité) ruhta da süre (dureé) bulunmaktadır.”¹² (Topçu, 2006: 37)

Ruhta bulunduğu söylenen “dureé”, şuur zamanı ile mekanik zaman kavramlarını ortaya çıkarır. Fizik ve metafizik gerçekliğin olduğunu söyleyen ve bunları “idrak” etmenin zekâ ve sezgi ile olabileceğini belirten Bergson’a göre¹³ insanın iradesinin dışında işleyen mekanik zamana karşın şuur zamanı tamamıyla bilincin kontrolündedir. Onu şekillendiren, “zamansal”lığını kuran zihindir. Mustafa Şekip Tunç’un çevirisini yaptığı *Yaratıcı Tekâmül*’ün girişinde yazdığı uzun değerlendirme yazısında belirttiği “şuur hâllerinin” bu açıdan anlaşılması gerekmektedir. Ona göre bu şuur hali “miktarlar ve kemiyetler olmayıp şiddetler ve keyfiyetler olduğunu ve bunların ölçülemeyip ancak idrak olunabileceklerini” (Bergson, 2017: 27) söylemesi de buradan ileri gelmektedir.

Bu kısa girişte düşünürlerin zaman hakkındaki görüşlerinin tam manasıyla ortaya konulmadığı açıktır. Zaman fenomenolojisine yapılan vurgu daima a priori olarak ön plana

¹¹ Bergson’a göre varlık ve zaman arasındaki ilişkiyi açıklayan Lévinas, Bergson’da “olmak zorunda olma”nın süreyi tüketmeyeceğini vurgular. Öte yandan Heidegger için süre tam olarak varlık’tır. “Varlığın kendi yokluğuyla olan ilişkisi onun kendiliğidir.” (2014: 66)

¹² Lévinas “süre” sözcüğünün zaman sözcüğü yerine kullanıldığında “akış, akım gibi sıvı bir şey düşünülerek zamanın ölçülebileceği” sanısının ortadan kaldırıldığını düşünür (Lévinas, 2014: 10).

¹³ İbrahim Şahin bu noktada Bergson felsefesi ile Jung’un psikolojisinin mistik bir birlikteliğinin olduğunu düşünmektedir. Ona göre, Bergson’un metafizik dünyanın inceleme aracı olarak sezgiyi görmesi, öte yandan Jung’un analitik psikolojisi de “sezgisel ve duygusal kararlar mekanizması ve insanlığın ortak bilinci varsayımı açısından” mistiktir (Şahin, 2012: 472).

çıkması; “Husserl’in geliştirdiği içsel zaman bilinci fenomenoloji” ile “Heidegger’in geliştirdiği zamansallığın yorumbilgisel fenomenolojisi” (Ricœur, 2013: 10-11) Bergson’un şuur zamanı ve matematiksel zaman üzerine yaptığı katkılarıyla gösterilmeye çalışılmıştır. Bu ise Tevfik Fikret’in şiir evreni içinde zamanın nasıl biçimlendirildiği ve biçimlendirilen bu zamanın şiirin içsel süreçlerinde nasıl işlediğini göstermeye yöneliktir.

3.3.1. Nesnelere Hatırlattığı Bir Dünya

Şimdiye dair bir nesnenin (=“yelken”) şuurunu harekete geçirmesiyle başlayan “Sezâ” şiiri, geçmişe ait küçük bir hadisenin özneyi “tebessüm” ettiren bir hatırlamayı içermektedir:

Uzak yakın bütün eşyâ, bütün bu sâhiller
Güler gibiydi, fakat bir hazîn tebessümle;
Olurdu ra’şe-nümâ reng-i infiâl-i seher
Sadefli kumları bûs eyleyen köpükte bile,

Burada dikkati çeken ilk husus geçmişte yaşanan olayın neşe barındırması ve dolayısıyla şimdide de “tebessüm” uyandırmasıdır. Burada Tevfik Fikret’in yine tabiat unsurlarını kullandığı görülür. Şairin yaptığı tasvirler daima duygu durumlarıyla beraber gelmekte, hiçbir zaman tek başına karşımıza çıkmamaktadır.

Beatriz Sarlo, *Geçmiş Zaman* adlı çalışmasında hatırlamanın aynı zamanda “bugünün baş göstermesi, bugünün yakalanması” olduğunu belirtmektedir. Ona göre eğer Bergson’un ve ondan hareketle Deleuze’ün söylediği gibi “anın kendine özgü zamanı şimdiki zaman”sa, o halde “hatırlamak için en uygun zaman” da şimdiki zaman olacaktır (2012: 9-10). Bu ise diğer taraftan geçmişin şimdide yeniden inşa edilmesi anlamına gelir. Dolayısıyla Tevfik Fikret’in geçmişi daima şimdiye dair bir nesne, olay vs. ile birlikte hatırlaması bu yüzden önemlidir. İlerleyen sayfalarda da gösterileceği üzere Tevfik Fikret’in şiirinde çokça tekrar eden bu durum, öznenin geçmişi şimdide yakaladığının ve her ikisini de aynı zaman diliminde deneyimlediğinin göstergesi olur.

“Dün” ile “bugün” arasındaki bir diğer dikkat çeken unsur yaşam ile ölüm arasındaki farktır. Şiirde geçen “daha dün” ifadesi gerçek anlamının yanında şuur zamanındaki bir yakınlığı da göstermektedir:

O gün gurûba kadar, sonra her zaman, her gün
Bu kotra bahsini açtık, gülüştük, eğlendik;
"O hangi kotra, canım?" derdik. Âh evet, daha dün
Bu bahsi tazelemiş, tatlı tatlı gülmüş idik...

Şiirde yukarıdan beri sıralanan tasvirlerin ayrıntısından hareketle hadisenin bilinçte ne kadar canlı tutulduğu görülmektedir. Bu sebeple “daha dün” ifadesi her iki anlamı ile de şiire uygun düşer. Sözcüğün “bugün”e bakan yönünde ise Sezâ’nın “sâkin-i cinân” olduğu görülür.

Cennet ve cehennem kavramları pek çok dinde karşımıza çıkan bir unsurdur, fakat öte yandan meseleye İslâm dininin gösterdiği açıdan bakılacak olursa bu dünyada hiç kimse ahirete intikal etmiş birisinin cennette mi yoksa cehennemde mi olduğunu bilemez. Ölen kişinin “cennet”te olduğu düşünüldüğüne göre bu, öznenin Sezâ ile ilişkisinin yönü ve derecesi hakkında bilgi veren bir kavram haline gelir:

Bugün zavallı Sezâ sâkin-i cinân artık;
O kotra bahsi bir efsâne, bir yalan artık!

Alıntıda geçen “zavallı” sözcüğünden hareketle ölümüne üzüldüğü anlaşılan Sezâ ile yaşanan ve hemen her gün “bahsi aç”lan hatıranın, Sezâ’nın ölümünden sonra “bir yalan” veya “bir efsâne” olarak nitelendirilmesi, öznenin ölüm anlayışını da bize gösteren bir yapı haline getirilmiş olur. Buraya kadar yapılan açıklamaların zıtlık ve yerdeşlik olarak görünümü;

$\frac{\text{geçmiş}}{\text{şimdi}} \sim \frac{\text{ölüm}}{\text{hayat}} \sim \frac{\text{neşe}}{\text{hüzün}} \sim \frac{\text{yalan}}{\text{gerçek}}$

şeklinde bir yapı arz etmiş olacaktır.

Lévinas, Heidegger'den hareketle giriş kısmında işaret edildiği üzere bir başkasında deneyimlenebilir olan ölümden çıkarılabilecek “arı” bilgi için “o zamana kadar kendini ifade edebilen birinin tükenme süreci” (2014: 22) ifadesini kullanır. Lévinas'ın bahsettiği bu tükenişi, şiirde, “yalan” sözcüğü etrafında işaret edilen anlam alanlarında görmek mümkündür.

Kişinin ölümü ile hatırası arasındaki yok oluş bağlantısı ölümün bir göstergesizlik olarak anlaşıldığı anlamına gelmektedir. Zira Sezâ, yaşarken de onunla birlikte yaşanan hadise geçmişte kalmıştır. Öldüğünde bu geçmişte kalıpta herhangi bir değişiklik olmaz. Sezâ'yla birlikte “gülüş”üp “eğlen”ilmesinden anlaşıldığına göre Sezâ yaşarken geçmişe dair hatıradan bir yokluk söz konusu değildir. Ancak Sezâ öldükten sonra, yani hatıranın unsurlarından biri ortadan kalktıktan sonra o hatıra da anlamsız hale gelmiştir. Buradaki anlamsızlık Sezâ'nın ölümle birlikte yok oluşu ile ilgili değil, kendini göstermesinin sonlanması ile ilgilidir. Göndergenin bu durumu “yalan”la beraber “efsâne” sözcüğünü de anlamlı hale getirir. Efsane, kendisine inanıldığı (Çobanoğlu, 2003: 324) müddetçe göstergesi görünür hale gelen bir unsurdur. İnanılmayış durumunda anlatılan olay kendisini göstermeyi sonlandırmış olur ki böylelikle Tefvik Fikret'in şiirine taşıdığı anlam alanıyla “yalan” ortaya çıkacaktır.

“Kenan” şiirindeki geçmişe yönelik ise ölüm değilse bile ölüme gidiş şeklinde karşımıza çıkar. Burada geçmişinde “ucûbe-i fitrat” görüntüsünü görenlerin “kalbindeki cevher”i görememesi, “insanlığı” yalnız ruhunda “toplanmış” olan gencin “serhadde şitâb eyle”yişi anlatılır:

Harp oldu, bütün köydeki şübbân-ı hamîyyet
Serhadde şitâb eyledi... Kenan da berâber;
Bir gün pusuda bir avuç erbâb-ı celâdet
Bir fırka harâb eyledi... Kenan da berâber.
Kenan köyüne yâreli dönmüş geliyordu,
Pîşinde bir âvâze-i şân yükseliyordu!

Şiirin başında ekfiilin hikaye birleşik zamanıyla veya isme dair kullanımıyla dikkat çeken yapı, şiirin sonuna kadar kendisini korur. Şiirin sonunda geçmiş zamanın hikâyesi yerine

şimdiki zamanın hikâyesinin kullanıldığı görülmektedir. Burada Kenan'ın tasviri statik ve geçmişin geçmişinde konumlandırılmışken cepheden “dön”üşü ile birlikte geçmiş zamanda hareket ortaya çıkar. Bu ise hatıranın hareketine, canlı oluşuna dair neyin önemli olduğuna vurgudur. O halde geçmişin şimdiye bakan yönü hareketi beraberinde getirmektedir.

“Âşiyân-ı Dil” şiiri geçmiş/şimdi zıtlığında fenomenolojik bir görüngü olarak zaman konusunda pek çok metaforu bünyesinde barındıran bir yapı arz eder. Şiirin başlığındaki “gönül yuvası” tabirinden anlaşılacağı üzere şiir aşka dair izleksel bir yapı sunar. Ancak burada “aşk ile” sunulacak olan yapı “hâtîrât ile” temellendirilmiştir:

Bir i'tinâ-yı aşk ile, bir zevk-i şî'r ile
Yaptımdı kendi kendime bir lâne-i huzûr;
Ezhâr-ı hâtîrât ile, pür-şemme-i visâl,
Âmâl-i zindegî, o müzehheb tuyûr-ı nûr,
Etmişti hep lânede teşkîl-i âile

Alıntıda hatıralar, çiçek; kavuşma ise çiçeğin kokusu; hayatın emelleri de ışığın kuşlarıyla anlam alanında birleşerek bir “âile” oluştururlar. Buradaki hatıra ve emelin koku ve ışıkla birlikte duyulabilir olması önemlidir. Ancak daha da önemlisi geçmişe (=“hâtîrât”) ve şimdiye (=“âmâl”) dair unsurların bu birlikteliği sağlamış olmasıdır:

<u>geçmiş</u>	~	<u>koku</u>
şimdi		ışık

Işık ve kokuya dair yapı sonraki kesitte;

Bazan sūrûd-ı bûse kadar tatlı bir sadâ,

şeklinde sese dair iki sözcükle bütünlenir. Buradaki bütünleşme ilk kesitte geçen “şîir” ve ikinci kesitteki “şâir” ile sağlam bir birliktelik arz eder. Ayrıca ses unsuru “hayâl” kulağında görünür kılınır. O halde “hâtîra” ile “teşkîl” edilen bu yuvada koku, ışık ve ses unsurları bir araya getirilmiş olur ki Gaston Bachelard “zamanın metaforlarının” bu üst üste konulmasının amacı olarak “zamanın gerçekliğine dokunmayı um”ma gayreti olarak görür (2010: 130).

“Sürûd”, “zemzeme”, “seda” sözcüklerindeki anlam arayışı “tekrîr” ile göstergesel değere ulaşır. Bachelard’ın da ifade ettiği üzere “ses dokusundaki süreklilik” bizim zamanın gerçekliğine ulaşma arzumuzla oldukça “narin” bir durumda ortaya çıkar (2010: 132). Öyle ki onda meydana gelecek bir kesiklik kurulan dünyanın bozulması anlamına gelecektir. Nitekim şiirin diğer bölümünde;

Bazan zılâl içinde, sükût-ı şebâneden
Sâkit bir ıttırâd-ı teneffüs, ...

şeklinde ortaya çıkan mısralar bu kesintinin varlığını bize göstermiş olur. Şimdide oluşan bu kesinti “zılâl” sözcüğü ile “ışık”ın yok edilmesi ve hemen ardından “kuşlar”ın çiçekleri “târümâr” edişi ile de “koku”nun ortadan kaldırılması şeklinde “hatıra” ile kurulan yapının geçici mutluluğunu bitirir. Burada “hiçbir zaman deneyiminin gerçekten saf” olmadığını düşünen Bachelard’a göre kesinti tam olarak müziktir. Zira müzik özünde süreklilik intibasının yanı sıra bir metafor olarak yanıltıcı değerde olduğunun fark edilmesindedir (Bachelard, 2010: 135). “Sezâ” şiirinde ortaya çıkan ölüm, burada müziğin yanıltıcı metaforu ile kendini yeniden göstererek geçmiş ve şimdi arasındaki yapıyı yeniden tesis etmiş olur:

$$\frac{\text{geçmiş}}{\text{şimdi}} \sim \frac{\text{yaşam}}{\text{ölüm}} \sim \frac{\text{ses}}{\text{sessizlik}}$$

Şairin şiir evreninde adının geçtiği bir şiir olan “Terennüm” şiirinde ses (=“âvâzın”) ve görüntü (=“hâlin”) geçmişin şimdiye taşınmasındaki iki unsur olarak bu yapıya dâhil olur. Özne buradaki “mâşuka” (=sevgili) “çocuk” ve “melek” sözcükleriyle saflığa ve temizliğe dair bir vurgu yaparak şiir evrenine girmiştir. Öte yandan bu saflığın yerdeşliğine koku (=“nükhet”) getirilerek yapı tamamlanır. O zaman;

geçmiş ~ ses + ışık + koku

unsurlarıyla ve bu unsurların duyumsanabilir gösterge oluşlarıyla gelen yerdeşlik “Âşiyân-ı Dil” şiirinde işaret edildiği üzere “zamanın gerçekliğine dokunmayı um”ma gayreti (Bachelard, 2010: 130) olarak tekrar ortaya çıkmış olur.

“Sezâ” şiirinde geçmişe dair bir yaşanmışlığı hatırlamaya sebep olan yelken, “Beyaz Yelken” başlıklı tablo altı şiirinde yine geçmişe dair ama bir yaşanmışlığı değil bir “hayâl”i hatırlamaya sebep olur. “Saf” ve “beyaz” haliyle özne ve nesne iki eyleyen haline gelir. Buradaki sözcüklerin metaforik değerinden hareketle yelkenin eyletimi masum oluşa yapılan bir vurgu olarak anlaşılmalıdır. Özne bir eyleyen olarak kurduğu dünyanın başka bir şekilde anlaşılmadan, “saf” bir “hayal” olarak görülmesini istemektedir. Öte yandan “Âşiyân-ı Dil” şiirinde olduğu gibi ses (=“nevha-perver”) ve ışık (=“mâh-perver”, “beyaz seher”) unsurları bu hayalin iki unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır:

Şimdi yâd ettirir o hulyâmı
Ne zaman geçse pîş-i çeşmimden
Böyle sâf u sefid bir yelken.
Bana tasvîr eder sevdâmı
Bir beyaz kuş ki nevha-perverdir.
Bir beyaz leyl-i mâh-perverde.

Dikkat edilirse geçmişteki hayale dair pek çok ayrıntı varken şimdiye dair ayrıntı yalnızca yelkenin “şâirâne” gidişine aittir. Yelken bir gönderge değeri olarak “yâd ettir”diği hayali ortaya çıkardıktan sonra işlevini tamamlayıp metafor olarak göndergesini hayale bırakmıştır. Şimdiye dair bu göstergesizlik “Sezâ” şiirindekine benzer bir yapıyla karşımıza çıkar. Ancak geçmişte yaşanmışlık değil de hayal olduğu için şimdide bir umutsuzluk ve hüzne dönüşmez.

Önceki şiirlerde “yelken” ile gelen geçmiş/şimdi zıtlığına dair unsurlar “Hayâl-i Hodbîn” şiirinde ise “edâlı bir kelebek” ile görünür kılınır. Yukarıdaki şiirler de hatırdaki tutularak belirtilecek olursa, nesnelere hareketle hatırlamalar Tefik Fikret’in şiirindeki geçmiş/şimdi karşıtlığında önemli bir yerleşik yapısı olarak karşımıza çıkmaktadır:

Çocukluğumdaki âvâre hırs u şevk ile ben
Peyinde cism-i girânımla eylerim pür-tâb.
Kanar, yaklaşıyorum; şimdi tutmak üzere iken
...
Geçen zamanlarımın ey hayâl-i hodbîni,
Şu ihtizâra yakın hâl-i inkisârımda

Garîk-i neşe, melâlimle eğlenirsin sen.

Şimdideki nesnelere geçmişe dair hatırlamaları harekete geçirmesi duyumsanabilir maddi göstergelerin belleği harekete geçirmesi ile yakından ilgilidir. Gilles Deleuze bu anımsama mekanizmalarını açıklarken “bir yandan şu anki bir duygulanım ile geçmiş bir duygulanım arasındaki benzerlik; öte yandan da o anda yaşadığımız ve şu an ki duygulanım etkisinde yeniden canlanan bir temelle geçmiş duygulanımın bitişikliği”nden (Deleuze, 2016: 56) bahseder. Deleuze’ün bahsettiği bu iki çağrışım mekanizması da Tevfik Fikret’in şiirinde karşılığını bulmaktadır. “Sezâ”da ikinci tür çağrışım, “Âşiyân-ı Dil” ve “Hayâl-i Hodbîn” şiirlerinde de birinci türden çağrışım mekanizması oldukça açık bir şekilde görülmüş olur. İstemsiz bellekte ortaya çıkan bu durum en nihayetinde zamanın bir varlık olarak özünün gözden kaçırıldığı (Deleuze, 2016: 58) anlamına gelmez. Zira özne daima, şimdide olduğunun farkındadır. Aslında tam anlamıyla somut olandan kaçmak anlamına gelen bu durum kaçılacak olan yeri maddi dünyada değil geçmişte bulmayla ilgilidir. Dolayısıyla herkese uzak ve özneye has bir somutluk meydana getirilmiş olur.

Şimdide geçmişe yaşama arzusu “Birlikte” şiiriyle beraber daha da görünür hale getirilmiştir. Bundan önceki şiirlerde karşılaşılan geçmişte yaşama veya geçmişe ait hayalin anlatılması gibi ifadelerde bugüne dair bir istek görülmez. Şimdinin yalnızca içinde bulunduğu durum gösterilir. Ancak “Birlikte” şiirinde;

Birlikte olursak yine bir parça gülümser
Ömrün, şu geçen ömrümün ikbâl-i harâbî;
Tezkîr ile mâzîyi, -gel ey hem-dem-i dilber!-
Birlikte okurduk, yine birlikte, berâber

Hatm eyleyelim, gel, şu gam-âlûde kitâbî!

şeklinde karşımıza çıkan bir istek söz konusu olur. Bu istek geçmişteki yaşantının aynen tekrar edilmesi gibi hayali dahi zorlayan bir yapıda değil; “tezkîr” (=hatıra getirme) ile sınırlandırılmıştır. Burada özne, bir eyleyen olarak nesnesiyle, yalnızca maddi bir biraradalık arzusunda.

Özneyi geçmişe götüren bir diğer nesne “Bir Levhâ” başlıklı şiirde ortaya çıkan resimdir. *Servet-i Fünûn* dergisinde, 9 Mayıs 1312 tarihinde yayımlanan şiir bir tablo altına yazılmıştır. Bir göl kenarının tasvir edildiği tabloda iki kuş, ağaçlar, sazlıklar ve çiçekler görünür. Tablodaki manzara ufka doğru gittikçe aydınlık bir hal almaktadır.¹⁴ Tablodaki doğuş (=“tulû”) özneye sevgilinin geçmişte yanında oluşunu hatırlatırken şimdide yanında olmayışı ise

Niçin hayâlîme urmakta bir zalâm-ı kesif!

mısraında görüldüğü üzere karanlığa dair sözcükle (=“zalam”) karşılanmıştır. O halde

<u>geçmiş</u>	~	<u>aydınlık</u>
şimdi		karanlık

karşıtlığı tekrardan ortaya çıkmış olur.

Tevfik Fikret’in şiir evreninde belirlediğimiz tüm yerdeşlik ve zıtlık başlıklarında geniş bir yer tutan neşe/hüzün zıtlığının geçmiş, şimdi ve gelecek dolayımında belirlediği bu bölümde onun neşe olarak belirlediği unsurların hemen hepsinin bedenî unsurlardan arınan duygu durumları olduğu ortaya çıkmıştır. Daha çok ruhta görünür kılınan bu durumlar öznenin içsel deneyimlemesiyle doğrudan ilgilidir. Eugenio Borgna, “sevinç” ve “mutluluk” kavramlarını birbirlerinden ayırırken ilkinin gelecekteki zamana ve oradan geçmişe dair bir akış içinde olduğunu belirtir; öte yandan diğerinin ise “zamanın üsteymişçesine hissedil”diğini söyler. Ona göre sevinç bahsettiğimiz içsel deneyimi, mutluluk ise dünyeviliği temsil eder (2013: 82). Bahsedilen metafizik duygulanım Tevfik Fikret’in şiirinde en derine gizlenmiş olan ve onun şiirine hayat veren asli unsurlardandır.

Nesnelerin hâkim olduğu geçmişe dair hatırlamalar “Eski Şeyler” şiirinde de konu edilir. Şiirin başlığı bu konu hakkındaki en açık gösterge değerine sahip unsurdur. Buradaki “şey” sözcüğü ile gelen çoğul eki nesnelerin farklılığına veya fazlalığına, dolayısıyla geçmişten

¹⁴ Şiire ait tablo için bkz.: Tevfik Fikret. (2017). *Halûk’un Defteri, Rübâb’ın Cevâbi, Şermin ve Diğer Şiirleri*. (Haz.) İbrahim Tüzer, Selçuk Atay. s. 454. Ankara: Akçağ.

gelebilen herhangi bir nesneye; “şey” sözcüğü ise bu nesnenin sadece geçmişten gelmiş olmasının önemli oluşuna işaret eder.

Şiirin birinci kesitinde bu “şey” sözcüğü “tozlu bir demet”i karşılar. Geçmişe dair bu nesnenin “muhtâc-ı merhamet” bir şekilde, tıpkı “kimsesiz bir çocuk” gibi titreyerek konuşması öznenin geçmişe dair zihni yapısını göstermesi ve yukarıdan beri sıralandığı şekliyle bu nesnelere niçin bu kadar değerli olduğunu açıklaması bakımından önemli bir gösterge değerine sahiptir:

“Beni mahvetme, bağla, sar,
Bir hufre-i sükûnuna at leyl-i kalbinin;
Ben mâzî-i şebâbının eş’ârıyım senin!..”

R. D. Laing’in de belirttiği gibi “bir şeyi ilk görme tarzımız onunla tüm sonraki ilişkilerimizi belirler.” (2011: 19) Görüleceği üzere öznenin burada da mazi gençliğin ve gençliğe ait duyguların içinde barındırıldığı yerdir ve bu sebeple özlenendir. İkinci kesitte ise özne bu nesnelere seslenir. Özne, “bî-çare” eski hatıraları mahvetmeyecek olsa dahi “zaman” onları “mâzîye kalb ede”cektir. O zaman çaresiz kalan öznedeki ortaya çıkacak duygu -yukarıda da işaret edildiği üzere- “keder” ve “ağlamak” sözcüklerinin anlam alanında ortaya çıkacaktır. O halde;

<u>geçmiş</u>	~	<u>neşe</u>
şimdi		keder

yerdeşliği tekrar karşımıza çıkmış olmaktadır. Bu keder, “Geçmişte” şiirinde şiirin ana izleği durumuna gelmiştir. Özne neşeye dair ne varsa geçmişte olduğunu belirtirken diğer taraftan şimdi için “tahassür”, “teessür”, “hazan” sözcüklerini kullanmayı yeğler:

Geçmiştedir ne varsa tarâbdan, sürûrdan;
Mâzî, o bir cihân idi hep reng ü nûrdan,
Eylerdi her nazarda tecellî saâdetim,
Gül-reng idi ne görse uyûn-ı meserretim.
Eyvâh! Şimdi her neye baksam siyeh-reng:

Pîçîde nazra-gâh-ı melâlimde bir niheng...

Buradaki farklılık Tahsin Yücel'in *Anlatı Yerlemleri* adlı çalışmasında bahsettiği, nesnelere her algılanışında farklı bir süreçte karşımıza çıkıyor oluşu ile alakalıdır. Buna göre nesne "eklenti, eksilti ve düzelti" olarak üç dönüşümle karşımıza çıkar. Algılanan nesne kendini aşan bir parçayla bütünleştiğinde "eklenti", bu nesne belirli bir zaman ve uzam içinde hatırlandığında zorunlu bir indirgemeye tabi olduğunda "eksilti" ve son olarak öznenin algıladığı içsel ve dışsal şartların etkileriyle içkinliğinin farklılaşması nedeniyle "düzelti" sürecinden geçecektir (Yücel, 1993: 117). Bahsedilen bu üçlü süreç yukarıdan beri sıraladığımız nesnelere sağladığı hatırlamaların tamamında görünür kılınmıştır. Alıntılanan parçadaki neşe ve hüznü dair yerdeşlik hemen hemen aynı yapıyla "Şi'r-i Perîşân" şiirinde tekrar edilir:

Tecessüm eylemiş aczin emelle ittihâdından,

Görüldüğü üzere kederin sebebi geçmişe dair "emel"ler ile şimdideki "acz" in birleşmesinin (= "ittihâd") meydana getirdiği durumdur.

3.3.2. Gençlik ve Yaşlılık Arasında Bir Ömür

Sanatkârın şiir evreninde sıkça görülen geçmiş ve şimdi bağlantısı, "Birlikte" şiiriyle birlikte genç ve yaşlı arasında bir ayrım da yapmaya başlar. "Eyyâm-ı şebâb" (=gençlik günleri), "geçir"ilmek fiiliyle biçimlendirildiğine göre özne kendini genç hissetmeyecek kadar yaşlı olduğu bir zamandadır:

Birlikte açılmış iki zambak gibi hem-ser,
Birlikte geçirdik bütün eyyâm-ı şebâbı;
Birlikte, ne yaptıksa şu insanlığa benzer,
Birlikte, ne gördükse mukassî ve münevver...

Aristoteles'in de belirttiği gibi yaşamın geçmişe bakan yönü geleceğe bakan yönünden çok daha fazladır. Gelecek umudu simgelerken geçmiş de anıları simgelemektedir (2004: 127).

Aristoteles'e ait bu cümleleri hatırlatan Douwe Draaisma, yaşlılıkta anıları çağırmanın umutsuzluğu neşeye çevirecek bilinçdışı bir mekanizma olduğunu belirterek onların "bugünkü varoluşlarının çoğunlukla tatsız yanlarından bir anlığına kaçmalarını "sağla"dığını (Draaisma, 2016: 78) söyler. Alıntılanan parçada öznenin istediği de bu kaçma arzusunu desteklemektedir. Öte yandan yukarıda işaret edilen zıtlık ve yerdeşlik tablosuna;

<u>geçmiş</u>	~	<u>istenilen</u>
şimdi		kaçınılan

şeklinde bir ekleme de yapılmış olmaktadır.

Bu şiire benzer bir yapı "Bir Mersiye" başlıklı şiirde tekrar görünür. Geçmişin "bî-vefâ" (=vefasız) "emeller"i ve "samimi tahayyülât"ı (=hayaller) geçmiş kavramının temeline oturur. Şimdi ise bu emel ve hayallerin "medfen" (=mezar) "ara"dığı bir yer haline gelmiştir. Öte yandan bu yapının tamamlayıcısı olarak geçmişe dair neşe şimdiye dair hüznün haline dönüşmüş olur. Draaisma'nın işaret ettiği üzere şimdideki "keder" maziye canlandırmakta, özne bu kederinden kaçmak için maziye sarılmaktadır (2016: 74). Ancak diğer taraftan bu geçmişe dönüş, geçmişteki güzel günleri hatırlayış¹⁵ şimdinin kederini daha da artırmaktadır:

Ağladım, ağladım; fakat insan
Ağlamaktan da korkuyor... Miskin!
...
Sen de gittin; senin de arkandan
Ağladım, ağladım, harâb oldum...

Yaşın verdiği olgunluğun düşünce yapısında meydana getirdiği değişim "Yaşamak Aşkı" başlıklı şiirde karşımıza çıkar. Özne burada geçmişte "aldan"sa "yaşamaz, mahvolur giderdim ben" diyerek zihni yapısını ortaya koyarken;

¹⁵ Işık imgesiyle birlikte geçmişe dair güzel günlerin şimdi ve gelecek mefhumlarına değinmeden anlatıldığı bir başka şiir olarak "Bir Sabâh İdi..." başlıklı şiir örnek gösterilebilir.

Yaşamak... Başka ihtiyâcım yok;
Yaşamak, hem çocukça aldanarak,
Öyle yıllarca, dâimâ, bir çok,
Zâr u melûl ü muhtazır yaşamak...

mısralarıyla şimdideki düşünce yapısını göstermiş olur. “Zahmette, acıda, ıstırapta yalnızlığın trajedisini oluşturan kesinliği saf halde buluruz” (Levinas, 2005: 95) diyen Emmanuel Levinas ıstırabı “her türlü sığınmanın yokluğunda ortaya çıkan” bir durum olarak tanımlayarak (2005: 96) “zâr u melûl” olarak yaşamak isteyen öznenin neden böyle istediğini de açıklığa kavuşturmuş olur. Özne acı çekecek de olsa yaşamak istemekte, bu ıstırapla varlığını yaşama bağlamış ve o ölçüde de “asla bir şimdi olmayan ölüm”den (Levinas, 2005: 98) kaçmak istemektedir. Buradaki isteyiş logoterapinin kurucusu olan Viktor Frankl tarafından “trajik bir iyimserlik” olarak tanımlanır (Frankl, 2017: 150). Şüphesiz buradaki üç unsur aynı anda bulunmak zorunda değildir. Ancak bahsedilen şiirde üçü de görünmekte ve özne anlam arayışında başarılı olduktan sonra acılarından kurtulmasa da (Frankl, 2018: 151) acıyla başa çıkabilecek bir yeti geliştirir. Dolayısıyla alıntılanan parçada görüldüğü üzere o acıyla da olsa yaşama aşkını sürdürmeyi isteyecektir.

Hece vezniyle yazılmış bir çocuk şiiri olan “Hasbihâl” başlıklı şiirde “mâzî”;

-Mâzî, o bir defnedir;
Onu biraz açsan fırlar
Birçok zehir hâtırâlar;
O mezârın çıyanları,
Akrepleri, yılanları!
Fakat sakın korkma, ara!
Ara, ara, daha ara;
Göreceksin, o medfenin
Biraz kuytu, biraz derin
Yerlerinde neler, neler,
Ne tükenmez hazîneler
Saklanmıştır (...)

mısralarında da görüldüğü üzere yılan ve çıyanlarla dolu bir “medfen”le gizlenmiş “defne” olarak gösterilmiştir. Buradaki yılan ve çıyanların “hâtıralar” ile birlikte anılması mühimdir. Özneye göre bizim geçmişe dair daha yüzeyde duran hatırlamalarımız olumsuzlanırken hazine şeklinde belirtilen önemli ve değerli görülen hatıralarımız ise daha derinde ve bir uğraş neticesinde ortaya çıkarılabilecek yapıdadır. Şimdiye kadar ki anlatımlarımızdan yola çıkarsa Tevfik Fikret’in iyiye ve güzele dair hatırlamalarını/özlemlerini yazabilmek için gayret sarf ettiği, çaba gösterdiği; geçmişe dair yılan ve çıyanlardan korkmadan daha derine indiği söylenebilir. Douwe Draaisma *Unutmanın Kitabı* adlı çalışmasında zaman ve anı ilişkisini anlatırken “geçen yılların anılarımız üzerinde koruyucu bir etki” yaptığını ve onları “tahrifattan koru”duğunu belirtir. Ona göre “bu sezginin dile getirildiği metaforlar derinliğe, gömülmeye, örten katmanlara göndermelerle doludur.” (Draaisma, 2015: 182) İşte Tevfik Fikret’in derinlerde gizlendiğini söylediği ve daha açık bir anlatımla bilinçaltındaki anılara dair yaptığı gönderme; geçici ve yüzeysel anıların yerine mutlak bir belleğe kazınmış, insanın asıl kişiliğine dair bir söylem geliştirmiş olmaktadır.

Geçmiş, ışığa dair mefhumlarla (=“nûr” ve “zılâl”) “Bir Hicrân-ı Muvakkatten Sonra” başlıklı şiirde tekrar karşımıza çıkar. Sevgili ile birlikte olma; “yattık, uyuduk, sevdik, inandık, oyalandık” sözcükleriyle anlamlandırılırken “zâr-ı meçhûl” olan karanlık “hicrân” ile birlikte ortaya çıkar. Sevgili ile birlikte geçen zaman “etbâk-ı tahayyül” olarak adlandırılır. Onun yokluğu şiirde doğrudan söylenmemiş olsa da tahayyül sözcüğünün zıddının imlendiği açıktır. Geçmişte olan, bu haliyle olanaksız olandır. Bu olanaksızlık onun yokluğunu değil, an’daki imkânsızlığını belirtir. Lacan’ın “gerçek olanaksız olandır” sözünü alıntılayan Alain Badiou, buradan hareketle “mutluluk her zaman olanaksızın zevkidir.” önermesinde (2015: 61) bulunur ki burada sanatkârın hayal ve hakikat karşıtlığını geçmiş ve şimdi karşıtlığına yerdeş yapmış olması anlamlı hale gelir:

<u>geçmiş</u>	~	<u>hayal</u>
şimdi		hakikat

Yukarıdaki karşıtlığa şiirdeki öznenin psikolojik durumunu yansıtan aydınlık ve karanlık da eklenmelidir. O zaman;

$\frac{\text{geçmiş}}{\text{şimdi}} \sim \frac{\text{hayal}}{\text{hakikat}} \sim \frac{\text{aydınlık}}{\text{karanlık}}$

şeklinde beliren bu yapı sevgilinin geçmişteki varlığı ve şimdideki yokluğu bağlamında görünür kılınmış olur.

“Büyük İkrâmiye” şiirinde ise geçmiş/şimdi bağlantısına ironik bir dille “altın” konulmuştur. Karanlık ve “hüzün” dolu olan geçmişin “münkesir” halinin yanında fakirlik; “sâhib-i mâlikâne-i servet” (=servet malikanesinin sahibi) olunan şimdide ise zenginlik vardır. Büyük ikramiye çıkan “muharrir”, “elverir hüsrân” denilerek “ka’r-ı peygûle-i şükûh’a” (=ululuk köşesinin derinliği) çekilir. O halde;

$\frac{\text{geçmiş}}{\text{şimdi}} \sim \frac{\text{fakirlik}}{\text{zenginlik}}$

Tevfik Fikret’in şiirinde yeni ve geçici bir yapı olarak karşımıza çıkmış olur. Öte yandan bu “para” geleceğin de yüzünü “güldür”ür. O zaman

$\frac{\text{fakirlik}}{\text{zenginlik}} \sim \frac{\text{hüzün}}{\text{neşe}}$

yerdeşliği yeniden anlam bulur. “Rûhu ecsâda bağlayan teller”in altın ve paradan olduğunu söyleyen özne ironik anlatımını şiirin sonundaki mısralarla hakikate bağlar:

Varsa hattâ beşerde bir vicdân
Ya gümüştendir o ya altından!

Böylelikle ortaya çıkan geçici yapı ortadan kaldırılır ve yukarıdan beri ifade ettiğimiz yapı daha da sağlamlaştırılmış olur.

Gençliğin bir “me’men” (=sığınak) haline geldiği “Sultânî’ye:” şiirinde özne, “bugünkü” hâli ile “yirmi beş sene evvelki” hali arasında gidip gelir. “Cevvâl-i muhteriz” olan çocuğa karşın bugün bir “gölge” olan özne şiirin her iki kesitinde de çocukluğun veya gençliğin

“mâcera dolu” günlerinden kesitler sunarken her iki bölümde “bîgâne” ve “ihticâb” sözcükleriyle şimdiye dair halini anlatılanların aksi olarak imlemiş olur. Buradaki koşutluk yukarıda bahsettiğimiz unsurlarla yapı olarak aynıdır:

<u>geçmiş</u>	~	<u>genç</u>	~	<u>ışık, gülen, ziya</u>
şimdi		yaşlı		gölge, iktinâh, zılâl

Gençliğin ümit bağlamında ele alındığı bir diğer şiir ise “Âh O Geçen Devre-i Hayât” başlıklı şiirdir. “Zâ’il” olan şebab, beraberinde “bugün eşk-i ye’s”i getirmiştir:

<u>geçmiş</u>	~	<u>neşe</u>	~	<u>ümit</u>
şimdi		keder		ye’s

Şiirin son dizesinde tekrar edilen başlık ve bu başlıktaki “âh” ünlemi giden gençliğe duyulan üzüntüyü çok açık bir şekilde gösterirken diğer taraftan dünyanın artık anlamsız hale gelişi şu şekilde anlatılır:

Zâ’il şebâb... Zâ’iy ü sâfil şu kâinât;
Ümmîd içinde bunları ben dâimî sanır,
Hep öyle aldanır,
Mesûd olurum... Âh o geçen devre-i hayât!

Sanatkârın geçmişe “râci” olup içinde bir “inşirah”ın (=iç ferahlığı) uyandığını söylediği şiir ise “Hayat” başlığını taşır. Geçmişte yaşanan “melâl”in hatırlandığı bu şiir o anın melâliyle değil, geçmişte kalmış olmasıyla bugünü kederlendirir ki yukarıdaki koşutluk aynen bu şiirde de tekrarlanmış olur.

3.3.3. Gelecek ve Umut Birlikteliği

Tevfik Fikret’in şiir evreninde geleceğe dair umut besleyen şiir oldukça azdır. O, daha çok, geçmiş-şimdi birlikteliğini hatıra-hayal yerdeşliğinde görmeyi tercih eder. Geçmiş-gelecek veya şimdi-gelecek ilişkisi daha ziyade şimdiye dair arzu ve istekleri belirgin kılmak üzere

kullanılan yapısal unsurlar olarak göze çarparlar. Heidegger, zamana ilişkin “ne kadar” ve “ne zaman” sorularının sorulduğunu, bu yapılırken de varolma zamanının elden kaçırıldığını söyler. Oysa asıl sorulması gereken “nasıl” sorusudur. Zira “Varolma ‘nasıl’a akar ve şimdiki zamanda şu andaki ‘ne’ye sarılır.” Bu ifade gelecek zamanı da şimdiki zamandan ayırmayan bir yapı haline gelir. Zira ona göre “gelecek zaman öznenin bağlı olduğu şimdidir. Özne var oluşunun şimdisinde gösterdiği “özen”le gelecek zamanı yakalama peşindedir.” (Heidegger, 2007: 88-89)

Sanatkârın şiir evrenindeki umut gündelik kaygılardan oluşan, “insanın elinin altındaki” yakın geleceğe dair değil, “elde tutulamaz bir geleceğe” aittir. Eugenio Borgna, tırnak içine aldığımız bu ifadeleri, her ikisi de umut anlamına gelen “esparence” ve “espoir” sözcüklerinin birbirinden ayrılmasında kullanır. Ona göre ilkinde “bekleyiş”, ikincisine “umut” demek daha doğrudur. Ona göre bu iki kavram arasındaki ikinci fark ise insanın gerçeğe/hakikate yaklaşma biçimini de göstermektedir (2015: 112). Bu açıdan bakıldığında Tefik Fikret’in şiirinde geleceğe yapılan atılımın umudun yapısal boyutta ortaya çıktığını, yani umudun, hayatın bizzat özüne dair olduğunu görürüz.

“Leyl-i Vedâ” şiirinde sevgilisinden gelecekte ayrı kalacağını düşünen özne, bugünde ayrı geçecek günleri “tazmîn” etmek ister:

Ooh, gel gel, bu hafâ-gâha berâber gidelim;
Orda sensiz geçecek günleri tazmîn edelim.

Dikkat edilirse buradaki vurgu Tefik Fikret’in şiir evrenindeki zamana ilişkin yapıyı değiştirecek kuvvette değildir. “Âşiyân-ı Dil” şiirinde de işaret edilen geçmişteki birlikteliğin ve şimdideki ayrılığın tecrübe edilişi bu şiirde şimdi ve gelecek ilişkisine evrilmiş; dolayısıyla o şiirde gösterilen “kesinti”nin tekrarı olmaması istenerek gözden kaçırılmaması arzu edilmiştir.

“Sabah Olursa” şiiri de yine şimdi-gelecek ilişkisinden ziyade şimdiye dair durumun ortaya konması ve aslında olması arzu edilen durumun gelecek bağlamında ifade edilmesi esasına dayanır.

Bu memlekette de bir gün sabah olursa, Halûk,
Eğer bu memleketin sislenen şu nâsiye-i
Mukadderâtı, kavî bir elin kavî, muhyî
Bir ihtizâz-ı temâsıyla silkinip şu donuk,
Şu paslı çehre-i millet biraz gülerse...

Başlığından itibaren ışığa dair vurguyla gelen bu şiirde şimdinin tasviri ve koşutluğundaki istek aynı anda gösterilmiş olur.

“Mâzî... Âtî” şiiri hatıraları “girdâb” a benzetererek yukarıda “yaşlılık” üzerine söylediğimiz hususlara gönderme yapar. Mazideki hatıralar bir girdap şeklinde özneyi yutacak ve geleceğe dair “hayal” in “tenebbüt” ünü (=yeşerme) engelleyecektir. Öte yandan;

Mensûh u münhasif, müteannih, ateh-likâ
Bir varlık...

olarak görülen mazi, bu haliyle yaşlı bir insanda görülebilecek hususiyetleri bünyesinde barındırmış olmaktadır. Halbuki mazi her an sönen ve ölen bir varlıktır ve olması gereken;

Mâzî, o bir muallim, o bir pîr, o bir peder,
Hâlin tutup sınırlı elinden, ağır, sabûr,
Âtîye doğru yedmeli...

şeklinde ifade edilmiştir. “Pîr” sözcüğünün anlam alanı ile “âtî” nin “ağır, sabûr” sıfatlarındaki birlikteliği “hâl” in sınırlı durumu arasındaki koşutlukla beraber ikinci bir unsur olarak belirlemektedir. Hareket ve durgunluk olmak üzere ritme dair iki durumu imleyen bu sözcükler; herhangi bir “yer” ve bir “zaman” da etileşim ritmin olduğunu söyleyen “ritmanaliz” in söz dağarcığı içinde (Lefebvre, 2018: 40) söylenecek olursa mutluluğun ortaya çıkmasını gerekli kılacak psişik durumu “gizli ritimler” halinde içinde bulundurmaktadır. Anı ve bellekte ortaya çıkan bu ritimler, (Lefebvre, 2018: 43) geçmişle gelecek arasındaki bu diyalektik süreklilik “zıtların bir anlaşmasından” oluşmakta, “geleceğe ertelemelerden veya geçmişe geri dönüşlerden” (Bachelard, 2010: 143) meydana gelecek ve “intihâk-ı melûl” ü ortadan kaldırmaktadır.

Yaptığı “tel’inât”ı “hayır, hayır” diyerek geri alarak sözlerine başlayan özne “Rücû” şiirinde geçmiş, şimdi ve gelecek birlikteliğini umut bağlamında yeniden kurar. Buna göre “musîbet” geceleri “nisyân”a (=unutma) karışmıştır:

O mel’ânet gecesinden uzaktayız şimdi.
Karıştı leyl-i musîbet leyâl-i nisyâna,
Açıldı gözlerimiz bir sabâh-ı rahşâna.

Tevfik Fikret’in şiir evreninde hatırlananlardan ve özlenen yapıdan farklı olarak unutmaya dair tek şiir olarak karşımıza çıkan “Rücû” şiiri, bu nişyanın sebebini de “levm”, “teellüm”, “ibtikâ”, “levs” gibi sözcüklerle sıralamaktadır. O zaman Tevfik Fikret’in, şiir evreninde geçmişe dair hatırlamaların, daima hatırlanmaya değer bulunan ve özlenen günlerin şiirini yazdığını; bunun aksini ise iradi olarak yazmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu şiirdeki istisna geçmişle şimdi arasında sıralanan hususiyetlerin birbirinin zıddı olduğu gerçeğinden kaynaklanmaktadır.

Şiirde bugünün, yarının adımı oluşu diğer kesitte zamana ilişkin bir başka vurgu olarak karşımıza çıkar. Buradaki ilişki “bugün senin” şeklinde iki kez yinelenen ifadenin anlam alanı ile birlikte

Düşün: Bugünkü adımlar hazırlıyor yarını!

mısraında dile getirilir. Zulmet gecesinin geride kaldığı ve “rahşan” sabahın doğduğu şimdide, umudun belirdiği açıktır. Eugenio Borgna’nın Maria Zambrano’dan aktardığı biçimde ifade edilecek olursa; “umut bir köprü gibidir, bizi kendi yalnızlığımızdan çıkarıp acı çeken ve yardım isteyen başkalarıyla sonu olmayan bir ilişkiye götürür.” (Borgna, 2013: 205-206) Buradan da anlaşılacağı üzere “umut”, “sen” zamiri ile başlayıp “siz” zamiri ile son bulan ve

Siz ey yürekli, ve arslan yürekli insanlar!

mısraıyla ifade edilen anlam alanına ulaştıran yegâne duygu durumu olmaktadır.

“Bugünün gençlerine” ithafıyla başlayan “Ferdâ” şiiri yarına ve umuda dair en açık göstergeleri sunarak şairin bu başlık altında düşüncelerini bir araya getiren bir manzume olarak karşımıza çıkar. Yarın anlamına gelen “Ferdâ” şiiri “bugünün gençleri” söz grubuyla şimdideki gençlere ithaf edildiğine göre ithaf eden orta yaş veya yaşlı sözcüğünü kendi şahsında toplamış olmaktadır. Gençliğe ait olan “yarın”ın hangi kavramları içerdiği ise daha ilk satırdan itibaren okuyucuya sunulur: “teceddüt” ve “inkılâb”. Özne bu kelimedede toplanan fikri ve ameli değişimi yalnızca gençlerin yapabileceğini düşünür ve hemen ardından gençliğe;

Her şey senin değil mi ki zâten?.. Sen, ey şebâb,
Ey çehre-i behîc-i ümîd, (...)

diye hitap eder. Teceddüt ve inkılabın özneyi götürdüğü yer “her şey” haline bürünerek önemine dair bir vurgu yapılmış olur. Diğer bir husus ise “ümit” sözcüğünde ortaya çıkar. Buna göre ümit ve gençlik aynı yerdeşliğe oturur ve şöyle bir yapı ortaya çıkmış olur:

$\frac{\text{genç}}{\text{yaşlı}} \sim \frac{\text{ümit}}{\text{ümitsizlik}}$

Geçmiş ve şimdi ilişkisi içinde baktığımızda özne şimdinin yaşlısı olarak kendisini konumlandığına göre, o, geçmişin genci olur. Geçmişteki gençliğinden değil de bugünün gençliğinden bahsettiğine göre ümit öznenin kendisine ait bir kavram değildir. Öte yandan “yarın” sözcüğü “gelecek zaman” anlamında genel bir ifade olarak düşünüldüğünde yaşlı birinin benlik alanında görülmeyen bir sözcük haline gelir (Draaisma, 2016: 82). Umudun geleceğe, hatıranın da geçmişe dair iki kavram (Draaisma, 2016: 74) olduğu kabul edilirse;

$\frac{\text{geçmiş}}{\text{şimdi}} \sim \frac{\text{ihtiyar}}{\text{genç}} \sim \frac{\text{ümitsiz}}{\text{ümit dolu}}$

karşıtlığı daha da anlamlı hale gelir. Yaşlılığını “ak sakal” söz grubuyla tekrar vurgulayan özne bu bölümden itibaren gençlere ümidi yeşertmeleri için nasihatlerde bulunmaya başlar:

Yükselmeyen düşer: Ya terakkî, ya inhitât!

Mısraı ise uyanık gözle geçmişe bakan gencin “ıştîbâh” ile geleceğe yürümemesi için unutmaması gereken bir durum olarak okuyucuya sunulur.

Korku ve umudu “insanlık halinin iki temel taşı” olarak niteleyen Borgna (2013: 79) her ikisinin de gelecekle ilintili olduğunu söyler. Ancak bu ilişkinin mahiyeti birbirinden farklıdır. Korku ve gelecek ilişkisinin yerdeşleri “umutsuzluk ve ölüm”dür. Ancak geleceğe dair umut “korku tarafından emilmiş hayatlarda gerçekleşen kazalara direnme gücü verir ve umudun kaynaklarını aramamıza yardımcı olur.” (2013: 80) Tefvîk Fikret’in gelecek ve umut ilişkisi geçmişin korkularından yola çıkan ve direnme gücü veren yeni bir söylemin ifadesi olarak buradaki anlam alanını tamamlar. Yaşamının ve ölmenin anlamını ortaya çıkaran asıl güç de burada yatmaktadır ki “ıştîbah”ın (=şüphelenme) ayrışacağı nokta burasıdır.

Geçmiş/şimdi birlikteliği (“bugünle dün”) “Bir Kız Mektebi İçin” şiirinde yine “umut” yerdeşliğinde belirir:

(...) evet, bugün

Siz vâris-i hayâtısınız dünkü milletin!

mısraından da anlaşıldığı üzere geçmişle şimdi birbirine sebep-sonuç ilişkisiyle bağlanmıştır. Bu ilişki şiirde dünle bugünün “kardeş” oldukları söylenerek ikinci bir kez belirtilir. Bu kardeşlik ise “kan” ve “nam” sözcükleriyle gönderge değerine ulaşır. Bir önceki şiirde geçen “ya terakkî, ya inhitât” söz grubu bu şiirde “siz de yükselin” şeklinde tekrar belirir. Bu yükselmenin anahtarı ise “irfân”dır.

“Doksan Beşe Doğru” şiiri yine “ümmîd” bağlamında karşımıza çıkar. Geçmişte çiğnenen bu ümit “otuz üç yıl” sürmüş ama sonrasında “hâlâ” sözcüğüyle başlayan satırlardan anlaşıldığına göre şimdide pek bir değişikliğin olmadığını imlemiş olur. Geçmiş-şimdi bağlantısını aynı yerdeşliğe oturtur ve öte yandan geçmişin ümitle olan ilgisini kurmuş olur:

Hâlâ o vesâvis, o desâyis, o mefâsit.

Hâlâ o şebîn zeyl-i temâdisi bu azlâl;
Hâlâ o cehâlet, o tecâhül ve o techîl;
Hâlâ vatanın hissesi bir tûde-i âlâm;
Hâlâ düşünen başlara hep lâtme-i tenkîl,
Hâlâ sırttan dişlere hep lokma-i in'âm!

Hâlâ tarafîyyet, hasebiyyet, nesebiyyet:
Hâlâ: “Bu senindir, bu benim!” kısmeti cârî;
Hâlâ gazap altında hakikatle hamîyyet...

“Târih-i Kadîm’e Zeyl” şiirinde ise “şâir” geçmişle şimdi arasında zihni yapıda meydana gelen değişimleri gösterir. Geçmişe dair inançlarını ve yapıp etmelerini “kan”mak ve “aldan”mak sözcükleriyle olumsuzlayan özne şiirin devamında bu bağlarından nasıl “çevrildi”ğini açıklamaktadır. Artık o;

Ben ne mâ'bûd, ne ma'bed bilirim,
Kendimi hilkate âbid bilirim

diyerek inancının yönünü sergilemiş olur. Sanatkârın bu şiirdeki yeni koşutluğu;

$$\frac{\text{geçmiş}}{\text{şimdi}} \sim \frac{\text{din-i Hak}}{\text{din-i hayat}}$$

şeklinde yeni bir boyut kazanmış olur.

Bölüm boyunca sanatkârın şiirlerinde genel itibariyle zaman ifadelerinin muğlak olduğu görülmüştür. Bu ise anlatılanların bu dünyadan olmalarının yanında gösterenlerinin belirsiz olmasını sağlamaktadır. Tevfik Fikret’in şiir evreni için yukarıdan beri söylenenlere ek olarak Husserl’in “Hatırlama ve Beklenti”nin birbirine eşit olup olmadığına dair sorusu hatırlanmalıdır (2011: 74). Sanatkârın şiir evreninin geçmiş ve şimdi bağlamında genel

yapısı ortaya çıkarıldığına göre bu soru daha da anlamlı hale gelmektedir. Buna göre hatırlama “bir hadisenin olup biten süresinin canlı yeniden-üretimini sunar.” Öte yandan “beklenti, bir Algıda gerçekleşir.” Beklenti “bir Algılanmış-ol-acak olandır” (2011: 75). O halde burada “beklenti ufku”nun geçişliliğinden bahsedilebilir. Sanatkârda umudun geleceğe dair kavramlarla şimdi-gelecek bağlamında; hatırlamaların ise hemen daima şimdideki nesnenin geçmişe götürmesiyle ortaya çıkmasının geçmiş-şimdi bağlamında ele alınmasının sebebi budur.



3.4. Hayal / Hakikat

-Evet, hakikati hülyâya hep fedâ ederim,
Zaman olur ki vücûdumdan ayrılır giderim...

Sühâ ve Pervîn

Hayal ve hakikat kavramları çağlar boyunca insanların temel problemlerinden olan iki kavramdır. Madde ve mana âlemlerine dair oluşlarıyla metafiziğin inceleme konusuna girip girmeyeceklerinin tartışılması bir yana metafiziğin varlığının sorgulanması ile bu iki kavramın anlam alanı iyice karışık bir hal alır. Öte yandan Orhan Hançerlioğlu'nun belirttiği üzere hakikat kavramının içinin nasıl doldurulduğu da bu noktanın aydınlatılmasında ayrı bir önem kazanmaktadır. Hançerlioğlu'na göre hakikat kavramı gerçek sözcüğü ile karıştırılmamalıdır: “Gerçek nesnel gerçekliği dile getirirken, onun zihnimizdeki yansıması hakikattir.” (1977a: 276) O zaman bu hakikatin hem nesnel hem de öznel yanlarının neticesi ortaya çıkar. Aslında burada ortaya çıkan sorun hakikatin bilincimizdeki yansıması esnasında bir değişime uğrayıp uğramadığıdır. Yoksa hakikat daima nesneldir, ancak bilincimizde meydana gelebilecek bir değişiklik onun öznel olarak algılanmasına neden olabilir. Dolayısıyla hakikat ve hayal kavramlarını algılamak için saltık bilgiye ihtiyacımız olduğu ortaya çıkmış olur.

Çalışmamız açısından hayal ve hakikat kavramları eserin anlattığı konunun ne olduğu ve onu nasıl anlattığı şeklinde iki kavramsal yapıyı içine almaktadır. İlk yapıyı inceleyen Terry Eagleton “edebi esere gündelik gerçekle değer biçme”nin açıkça gülünç olduğunu (2015: 195) dile getirir. Ayrıca büyük eserlerin çağları aşan hakikatleri dile getirdiği düşüncesini de eleştirir. Hakikatin kendisinin değişip değişmediğinin sorusu bir yana, çağlar boyunca hakikatin aynı şekilde anlaşılıp anlaşılmadığı sorusu burada önemli bir mesele olarak karşımıza çıkar.

Ele aldığı konu itibarıyla hakikat ve hayal kavramlarının bu sorunsalı, biçimi itibarıyla de sorunlu hale gelir. Örneğin Tefik Fikret'in bir şiirinin pastoral öğeler içermesi, doğaya dair olması onun hakikati olduğu gibi anlattığını ispatlamaz. Sanatkârın yaratıcı hayal gücü

dünyayı yeniden şekillendirme üzerine çalışıyor olabilir. Burada asıl önemli olan sanatkârın “tahayyül ettiği” şeyin hayale ve hakikate bakan yönlerinin nasıl olduğudur. Netice itibariyle sanatkârın eserinde bizzat hakikat olarak kavramın, bir şiirin ya da kurmaca bir metnin içerisindeki hakikat olduğu unutulmamalıdır ve bu bakış açısı ile incelenmelidir.

“Gerçek” sözcüğü ile “hakikat” sözcüğü arasındaki derin farkı unutmadan yaptığımız bu başlıklandırma, Servet-i Fünûn nesli için genel bir kabul olarak görülen “hayal-hakikat çatışması”nı gerçeğin ve hayal edilenin anlatılması anlayışından çok; Hançerlioğlu’nun yukarıda dikkat çektiği üzere “gerçek” sözcüğü ile “hakikat” sözcüğü arasındaki derin farka işaret etme çabasından kaynaklanmaktadır.

Algılanabilir olanı duyu organları ile kavramaya çalışan ve bunları bir uzam içerisinde değerlendiren Aristoteles *Doğa Bilimleri Üzerine* adlı çalışmasında, bölünmez bir algı nesnesinin olmadığı sonucuna ulaşır (Aristoteles, 2003: 70). Öte yandan aynı çalışmanın “Bellek ve Hatırlama Üzerine” başlıklı bölümde algı nesnesini belleğin nesnesinden ayıran Aristoteles, bunu yaparken geçmiş ve şimdi zıtlığını kullanmaktadır. Buna göre “somut nesnelersiz bilgi ve algı varsa, o takdirde bellekten söz edilebilir” (2003: 73) demektedir. Dolayısıyla muhayyile, geçmişteki bu akılla onun ürünü olan algının birlikteliğinde anlam bulan bir yeti olarak algılanır hale gelir (2003: 78).

Kant’a kadar muhayyilenin işlevi üzerinde yapılan çalışmalar ona daha da “küçük bir rol” verilmesine ve “hakiki kognitif” değerinin yok sayılmasına (Murray, 2008: 40) neden olmuştur. Kant’a gelindiğinde *Saf Aklın Eleştirisi* ile muhayyile tekrar yüceltilerek Heidegger ve Edmund Husserl’in düşüncelerini derinden etkiler hale gelmiştir (2008: 40).

Husserl’e göre varlık, bilimin inceleme konusudur. Fakat bu bilimler de “anı, algı, mekân, zaman” gibi tam olarak aydınlatamadıkları kavramlarla incelemelerini iletirler. Varlığın özünü oluşturan bu kavramları, varlık teorisi, onların varoluş şartı olarak kabul edecektir. “Böylece varlık teorisi bir ontolojiye dönüşecektir.” (Levinas, 2016: 24) Nicolai Hartmann ise bilginin üçüncü kısmı olarak gördüğü “imge”yi ontolojik açıdan inceleyecek ve “imge özne alanına ait olan, özne tarafından değişikliğe uğratılabilen, ama nesneyle nesnellik biçimini paylaşan şey” şeklinde önermede bulunacaktır. Ona göre imge bilinçte bulunur ve

bu yüzden nesne ile imge birbirine karıştırılmamalıdır. Bunu sağlayacak olan araç ise ontolojik incelemedir (Hartmann, 2010: 131-133).

Hartmann'ın bahsettiği “şey” Sartre'a göre “sanatçı”nın hep bu niteliğe döndüğü ve üzerinde imgesel değişimi yapacağı biricik “imgesel nesne” haline gelir. Sartre'a göre şair “dili kullanmayı reddeden kişi”dir (2005: 18). Sözcükleri doğrudan birer im olarak görmeyen şair, sözcükleri insanî akışkanlığın ötesine geçirmiş olur (2005: 30). Bu ise muhayyilenin merkeze alınmasından başka bir şey değildir. Husserl'in imgeyi nesne olarak görüşüne karşılık Sartre, *İmgelem* adlı çalışmasında imgeyi, “imgesi olduğu şey gibi” bir “şey” olarak görür. “Ancak, imge olması nedeniyle, tasarımı olduğu şeye göre bir tür metafizik aşıklık içine düşer. Kısacası, imge daha az şeydir.” (2006: 10) Dolayısıyla Sartre, imgeyi “belirli bir bilinç türü” (2006: 154) olarak kabul edecek, muhayyilenin imge üzerindeki etkisini incelenecek bir alan olarak kendine açacaktır. Bu ise imgenin bir fenomenolog gibi paranteze alınarak incelenmesi gerektiğini ortaya çıkarmaktadır.

Şiir sanatının psikolojik fenomenolojisi ile ilgili düşüncelerini aktaran Carl Gustav Jung, bilinçaltının yaratmalarının arketipsel bağlantılarını araştırır. Burada “kişisel bilinçdışı” yerine “ortak bilinçdışı” deyimini kullanan Jung, bu ortak bilinçdışının bilinç düzeyine çıkma eğilimi göstermediğini ve dolayısıyla bastırma ve unutma gibi bir kavramın burada söz konusu olamayacağını vurgular. O halde onları bilinç düzeyine çıkarmak analitik psikoloji ile imkânsız hale gelir (2006: 323) ki bunu yapabilecek olan yegâne vasıta şiir olarak belirir. Burada sanatkarın “yaratıcı muhayyile”si ister bizzat kendisi isterse onu alımlayan okuyucu tarafından düşünölsün, önemli bir araç haline getirilmiş olur.

Edward L. Murray'e göre bilinçaltı olgusunu ortaya çıkaran “tahayyül etme” edimi insanı ayrıcalıklı kılan güçtür. “Sağduyuya dayalı” ve “rasyonel, mantıklı” düşünme yetileri insan tabiatını tam olarak anlatmaya yetmeyecektir. Onu tam olarak kavrayabilmek için “muhayyileye dayalı düşünme” biçiminin nasıl olduğu da incelenmelidir (2008: 26). Böylesine bir inceleme bizi ister istemez dile ve malzemesi dil olan estetik faaliyete götürür. Zira “dilnin retorik, estetik, yaratıcı ve üretici boyutu” insanın bu muhayyileye dayalı düşünme yetisini incelemede (2008: 28) en önemli gösterge haline gelmektedir. Konumuz özelinde bakılacak olursa “şiirleştirme” insan tekinin “varlığının tezahür ediş biçimleridir” ve bu tezahür hakikatin kendisini ortaya koymasına yardım edecektir. Murray'in ifade ettiği

bu hakikat, mutlak anlamdaki hakikat değil insan benliğinin bütünleşmesiyle ortaya çıkardığı hakikattir.

Tevfik Fikret'in şiirinde hayalin görünür kılınması daima imgenin ortaya çıkması ile gerçekleşir. Sanatkâr, içinde bulunduğu her duygusal veya somut çağrışımı imgesel bir anlatıma başvurarak okuyucusuna sunar. İmgeyi “yeniten üretilen bir şiir birimi” olarak gören Özdemir İnce, imgenin “sözcüğün sözlüksel anlamını kır”dığını belirtir. Bunun neticesinde ise imge, “sözcüğün belirtme, gösterme adlandırma” gibi yeteneklerine “çağrışım” yeteneğini eklemektedir (2011: 23). İşte Tevfik Fikret'in şiir evreninde hayal/hakikat zıtlığı olarak isimlendirilen bu başlığın her iki unsuru da imgenin oluşturduğu bu “çağrışım” değeriyle zenginleşmektedir. Aşağıda da görüleceği üzere sanatkârın şiir evreninde “sözcük” hiçbir zaman belirtme, adlandırma gibi unsurların kullanılmasıyla yetinilecek düzeyde değil, daima bir çağrışım değerine sahip olacak şekilde kullanılmıştır.

Dili “gerçekliğin hem bir imgesi hem de bir işareti” olarak gören Ernst Fischer (2010: 28) ile dilin “retorik, estetik, yaratıcı ve üretici boyutu”na değinen Murray'in (2008: 29) birleştiği noktada da tam olarak insan benliğinin bu bütünleşmesini ortaya çıkaran unsurdur. Bu bütünlük şiirin, insan muhayyilesinin yaratıcı gücünün ortaya çıkardığı bir ürün olmasından ileri gelmektedir. “Yaratıcı muhayyile” söz grubu ile “şiirsel muhayyile” kavramını eşanlamlı gören Murray'e göre bu edim insanın “büyüleyici ve ürpertici şeylerin sırrı üzerinde derin bir tefekküre dalmasını ve bunları, imkânsızın suretinde yeniden metaforlaştırmasını mümkün kıl”ar (2008: 34). O halde şiirle varlığını/benliğini ortaya koyan sanatkârın hayale ve hakikate dair söylemlerindeki yapının ortaya konulması bir yandan onun varlığı algılayış tarzını (kişisel var oluş sürecini) belirlememize imkân verecek, öte yandan ise şiir evreninin dünyayı nasıl bir paranteze aldığını görmemize olanak sağlayacaktır.

3.4.1. Muhayyileden İmgeye Düşen Şiir

Rübâb-ı Şikeste'nin ilk şiiri olan “Kâri'lerime”¹⁶ başlıklı şiir “size” hitabıyla başlayarak “bil”inmeyen okuyucu (=“kâri”) kitlesine seslenir. Kitaptaki tüm şiirlerin ithaf edildiği

¹⁶ Bu şiir *İrtika* mecmuasının 23 Teşrinievvel 1315 tarihli 30. sayısının 120. sayfasında “Bir Mukaddime” başlığıyla yayımlanmıştır. Şiirin *Rübâb-ı Şikeste*'deki tek değişikliği başlığındadır.

okuyucu hayal/hakikat zıtlığının ilk unsuru olarak karşımıza çıkar. Buna göre hayal edilen bu okuyucular, şiirleri okuduklarında kendi elemlerinin “ma’kes-i nâciz”ini (=değersiz yansımalarını) bulup “gözleri”nden “iki üç katre” gözyaşı dökceklerdir. O zaman hayale dair ilk unsur;

hayal ~ elemler

şeklinde gösterilebilir. Burada şairin elemenden bahsedip neşe veya ona dair bir durumdan bahsetmemiş olması yukarıdaki yerdeşliği destekleyen bir unsurdur. Sanatkâra göre insanların hiçbiri bu elemlerden “hâlî” (=uzak, boş) yaşayamamaktadır.

“Hayâl-Hakikat” alt başlığını taşıyan “Sühâ ve Pervîn”¹⁷ şiirindeki hayal ile hakikat unsurları iki katmanlı bir yapı arz eder. İlk katman şairin tahayyüle dair vücuda getirdiği uzam ve bu uzamın unsurlarıdır. İkinci katman ise “gölgelikte, birbirinin âgûş-ı iştiyâkında” olan iki kişinin konuşmalarında ortaya çıkan katmandır. Metaforik süreçteki bu yaratma Ricœur’ün “ikinci-kademe bir göndergesel kuvvet” şeklinde tanımladığı “*ad extra*” uygulamaya denk düşer (1999: 178). Şair önce tahayyül gücünün yardımıyla bir dünya inşa eder. Tasvir edilen bu dünyaya Sühâ ve Pervîn adlı iki karakter konulur. İkinci katmanda ise bu hayali şahıslar konuşmaya başlarlar. Şiirin alt başlığı olan “hayâl-hakikat” zıtlığı da bu iki karakterin konuşmalarıyla ortaya çıkar. Burada hayale denk gelen erkek (Sühâ), hakikate denk gelen ise kadın (Pervîn)’dir. “Alıp götürse bizi...” şeklinde başlayan hayal unsuru;

Bu eller işte... Bu nâzik, bu pembe elleriniz

Hayâl ü rûhuma açsın derin, nihâyetsiz

Bir âsumân-ı müzehheb, bir âsumân-ı huzûz

“Sokularak”

Vücûdunuzda uçan nûr içinde ben mahfûz,

Bütün şu âleme gülmek... Şeb-i ta’ayyüşte,

Şeb-i siyâh-ı ta’ayyüşte muztarib...

¹⁷ Servet-i Fünûn dergisinin 11 Eylül 1313 tarihli ve 341 numaralı nüshasında, 38 ve 39. sayfalarda yayımlanan bu şiirin başlığı ilk olarak “Hayal-Hakikat” şeklinde verilmiş; “Sühâ ve Pervîn” başlığı kitap halinde yayımlanırken konulmuştur.

şeklinde devam eder. Alıntılanan parçada görüleceği üzere “nihâyetsiz” ve “âsumân-ı huzûz” olarak başlayan hayal “muztarib” sözcüğüyle son bulmuştur. Burada huzurdan ıstıraba doğru olan yönelim; Pervîn’in bahsedilenlere yabancı kalarak üst katmandaki mekânda meydana gelen değişimlerden bahsetmesiyle iyice belirgin hale gelir. Ricœur’ün bu konudaki düşüncesinden hareket ederek söyleyecek olursak Sühâ, tahayyül ederek “anlam alanlarının yeniden yapılandırılması”na gayret göstermiş (1999: 176) ancak başarılı olamamıştır.

Sühâ, Pervîn’in hayal unsurunu dağıtan açıklamalarını bir kez daha örtmeye çalışarak tahayyülüne devam etmek ister ve bunu;

Bugün siz olmasanız bir hayâl olur, güzelim!

şeklinde bitirir. Bu ikinci gayrete Pervîn yabancı kalamayacak ve “çocuk!” şeklinde karşılık verecektir. Hakikati temsil eden kadın, hayali temsil eden erkeği çocuk ve dolayısıyla onun söylediklerini de çocukça hayaller olarak görmektedir. Ardından “yeter çocukluğa rağbet” ifadesiyle yapı tamamlanır. Şiirin bundan sonraki bölümlerin açar sözcüğü “melâl”dir. O halde çocukça tahayyülün hakikate galebe edememesi hüznü doğurmaktadır.

<u>hayal</u>	~	<u>neşe</u>
hakikat		hüzün

İkinci katman olarak belirlediğimiz Sühâ’nın hayalleri hüznün ve hakikat yerleşliğinde son bulur. Sühâ, ruhundaki ve kişiliğindeki hakikat üzerine burada tekrar konuşmaya başlar. “Ruh”unda “hüzn” ile bir yakınlık (=“karâbet”) olduğunun belirtildiği bu satırlar çok sürmeyecek, konuşmanın yönü “mübrem” (=zaruri) bir “tahavvülle” yine hayale gelecektir. Hayalin buradaki göstergesi “emel” sözcüğü ile anlam bulur. Üçüncü kez başlayan hayal bu kez doğrudan anlatıcı tarafından kesilecektir:

“Mağlûb-ı hayâl... Yavaş yavaş
kendinden uzaklaşan ma’sukasına
doğru tehâlûkle”
(...)

“Bundan sonra Pervîn hep Sühâ’yı
bırakarak yoldan geçenlerle iştigâl
eder; bakanlara güler; birçokları
karşısında dolaşmağa başlarlar;
Pervîn artık onlarla eğlenir.”

Üç kez girişilen tahayyül denemesine verilen cevabın her seferinde şiddetin artırıldığı da böylece görülmüş olur. Artık Pervîn bakışını başkalarına çevirmiştir. O halde hayal/hakikat zıtlığında önce melal ortaya çıkar, ardından hakikat baskın bir hal alır.

Sühâ dördüncü kez hayal kurmayı denediğinde ise Pervîn “soğuk” bir tavırla bu hülyayı “pek şairane” bulur. Devamında şiire gücenmiş olduğunu söylediğine göre bu tanımlamanın yönü olumsuzdur. Bu son denemeden sonra etraftan gelip geçenler bu manzarayı tamamen ortadan kaldırmış olurlar. Böylelikle hem konuşmayla birlikte ikinci alt katmanda kurulan hayaller, hem de anlatıcının oluşturduğu hayali dünya aynı anda bitmiş olur.

“Zekâ” şiiri ise bir meleke olarak zekâyı hakikatle yerdeş yapar. “Gurûr-ı hikmet”ten vazgeçtiği dönemde “şairlenen” zekâ sahibi, yazdığı bu şiirlerin ilhamını “hakikat”te bulduğunu belirtir. Hakikat ve hayal ayrımı da tam olarak burada belirir:

Oku, önündeki manzûme bir hakîkattir;
Hayâle benzetiyorsun, ya anlamazsın ki...
Bu bir hakîkat-i mül'im, hakîkat-i mübkî!
Şi'r demem, ne için yazdığım neşîdelere?
Ya şi'ri bir tutuyorlar hayâl-i bâtil ile

Burada dikkati çeken ilk husus metnin “manzume” olarak ifade edilmesidir. Vezinli ve kafiyeli söz anlamına gelen manzume ile “şiir”in birbirinden ayrı tutuluşu, yine şiir içinde şairin bizzat kendisi tarafından yapılır. Buna göre “hayâl-i bâtil” ile şiir “bir tutu”lduğu için şair, hakikati içeren bu parçalara manzume demeyi tercih etmiştir:

hayal ~ şiir
hakikat manzume

Diğer taraftan bu hakikati dile getiren manzumenin sıfatlarına da dikkat edilmelidir: “mül’im”, “mübki” (=üzücü, ağlatan). Bir önceki şiirde de görüldüğü üzere “hakikat” sözcüğü tekrar “hüzün” kavramı ile birleştirilmiş olur.

hakikat ~ mü’lim + mübkî

Şiirin devamında ise manzume ve şiir kıyasının ikinci unsuru olan şiir dikkatlere sunulur. “Hayâl ü his ile mâlî güzîde bir” şiirin yarına kalacağı burada vurgulanır. Şaire göre ister felsefe, ister manzume “şikâr-ı nahûn-ı tenkîd ol”maktan (=eleştiri tırnağının avı) kurtulamazlar ancak şiir öyle değildir. Burada “akıl” ve “hülya” sözcükleri de yine felsefe ve şiir zıtlığını oluşturacak şekilde kullanılmış olur:

akıl
hülya

~

manzume
şiir

“Hakîkatin Yıldızı” başlıklı şiirde de bölümün başında ifade ettiğimiz şekliyle hakikat doğrudan gerçek sözcüğünün yerdeşliğinde kullanılmıştır. “Yegâne feylesofumuza” ithafı ile başlayan şiir gerçeğe ulaşmak için çekilen eziyetleri “hubb” (=sevgi) sözcüğüyle anlamlandırdıktan sonra bu sevginin gönderge değeri olarak “delili”ği öngörür. Burada da ikinci kez gerçeğin anlam alanına alınan hakikatin olumsuzlandığı açıktır. Ancak bu olumsuzlama sevgi duyana değil, onu anlamayanlara yöneliktir.

Doğrudan hayal/hakikat zıtlığı üzerine kurulmuş olan “Sahâyif-i Hayâtımdan” şiiri hakikatin yerdeşi olarak hayatı koyar. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta öznenin bu hakikatten “ihtirâz” ediyor (=çekinme) oluşudur:

Âsumân füşhat-i kebûduyla,
Deniz emvâc-ı pür-sürûduyla,
Gece esrâr-ı bî-hudûduyla,
Beni terhîb eder; ...

Görüldüğü üzere özne hakikatin yerdeşliğini gökyüzü, deniz ve gece sözcüklerinin hayalden hareket etmeyen ontik varlıklarında bulmuştur. Bu ise özneyi “mükedder” etmiş ve “saadetten” uzak tutmuştur. O zaman “Sühâ ve Pervîn” şiirinde ortaya çıkan

<u>hayal</u>	~	<u>neşe</u>
hakikat		hüzün

yapısı burada da kendisini göstermiş olur. Öte yandan bu yerdeşliğe oturan üç kavram uzamsal olarak birbirini bütünler niteliktedir. Gece, gökyüzü ve denizin ilk özelliği uçsuz bucaksız olmalarıdır. Şüphesiz bu uçsuz bucaksız oluş teknik imkânlarla gözlemlenebilen bir anlamı değil insan bireyinin anlamlandırışına dair bir kavramı içine alır. Ayrıca üçünün de nesnelere içine alan/yutan/hapseden bir yapıda olduğu görülür. Deniz ve gökyüzünün nesnenin yutulmasına dair barındırdıkları anlam bu açıdan birbirine benzer. Gecenin içine nesnelere görünmez kılışı bu anlamıyla deniz ve gökyüzü ile benzer ancak renkleri yutması bakımından diğerlerinden ayrılır. O zaman öznenin bu üçünden çekinmesi ruhunu bu üç sözcüğün belirttiğimiz yapılarıyla kendini güvende görmemesi ile ilgilidir. Özne ruhunun emniyetini ise “çöl”de bulacaktır.

<u>çöl</u>
asuman, deniz, gece

Çöl, yeryüzünde oluşu ile asumana; içine çekmiyor oluşu ile denize, “envârî” ve “elvân”ı (=ışıklar ve renkler) yutmuyor oluşu ile de geceye koştur hale gelir. Ruhunda bu emniyeti gören özne ilk olarak “düşün”ecek ve ardından “şiir” ile karşılaşacaktır. Yukarıdaki sözcükler şairi “mükedder” kılmışken şiir ise ona “neşve-i ümmîd” vermektedir.

“Çöl” sözcüğüyle beraber ortaya çıkan ikinci husus ise “serâb” göstergebirimciği ile yeni bir gösterge değerine kavuşmuş olmasıdır. Serap ile hayal arasındaki bağlantı şiir evrenindeki yeni zıtlık ve yerdeşliği şu şekilde kurmuş olur:

<u>hayal</u>	~	<u>neşe</u>	~	<u>çöl</u>
hakikat		hüzün		asuman, deniz, gece

Var olan dünyayı tahayyülle yeniden şekillendirme, dolayısıyla varlığa yeni bir anlam verme biçimi “Tefelsüf” şiirinin konusu olur. Şiirin sözü metaforlaştırıcı etkisi öznenin “nekbet ü saâdet”ine (=bahtsızlık ve mutluluk) doğrudan etki etmektedir. Ancak her ikisini de yapan yine öznenin kendi “benliği”dir:

Benim yapan bu hayât-ı melûl u mesûdu
Benim veren o ruhâm-ı hakîre keyfimce
Şu va’z-ı dilberi, yahut bu şekl-i merdûdu;
Benim elimde benim benliğim de bâzîçe...

Benliğin “bâzîçe” (=oyuncak) olması, bütün bu sayılanların iradi olarak yapılmadığını gösterir. Ancak hayatı hüzünlü ve neşeli kılan bu edim Murray’ın de değindiği gibi öznenin benliğini bütünleştirme sürecinde daha fazla tahayyül etme ihtiyacından ileri gelmektedir (Murray, 2008: 279).

“Tefekkür” şiiri de akıl ve kalp sözcüklerini hayal ve hakikat zıtlığına yerdeş olarak alan bir şiirdir. Akıl burada “tefekür” ederken kalp inleyen (=“nâle-meşhûn”) olarak düşünülmüştür. Şiir ise aklın değil bu inleyen kalbin “tekeddür”ünden ortaya çıkacaktır. O zaman;

şiir ~ kalp + hayal + keder

yerdeşliği ortaya çıkarılmış olur. Daha önceki şiirlerde de ortaya çıkan bu yapının yanı sıra şiirde geçen “hayâl-i muhal” sözcüğü izaha muhtaçtır. Demek ki özne yukarıdan beri hayal olarak gördüğümüz yapıları mümkün dairede anlamlandırmaktadır. Her ne kadar Pervîn bu hayallere bigâne kalsa, diğer şiirlerdeki gibi her hayal sonunda keder olan hakikate bağlanan olumsuz bir yapı olarak görünse de bunlar özne tarafından gerçekleşmesi mümkün görülen hayaller olarak anlaşılmalıdır. “Muhal” olan hayal ise “aldan”mak fiiliyle özne tarafından olumsuzlanmaktadır.¹⁸ Buradaki olumsuzlama aslında öznenin hayalini dahi kuramamasından başka bir şey değildir:

¹⁸ Bu tamlama şaire göre bir imkânsızın anlatıldığı “Hulya-yı Saâdet şiirinde “ölü hülya” söz grubuyla ifade edilmektedir.

Bu gözyaşıyla silinmiş nukûş-ı hasretten
Bakıp çıkarmağa sa'y eylerim de bir ma'na.

Alıntıdaki çalışma sözcüğü tahayyül etmeye dair bir çalışmayı metaforlaştırır ve bunun mümkün olmayışı “muhal” bir hayal olarak tanımlanır. O halde öznenin dünyası hakikati ve hayali ile bir olan bir dünyadır.¹⁹ Özne bunun dışını “muhal” olarak görerek benliğinin varoluş nesnelere belirlemiş olur.

İki adet yedilikten oluşan “Hayâl-i Hodbîn” şiiri geçmişe dair bir hatırlama ile arzuya ilişkin bir hayali birleştirir. Çocukluğunda “cism-i girânî” ile (=ağır vücut) bir keleşi kovalayan özne onu tam yakalamışken “dest-i ra'ş'e-dârında” (=titrek el) sadece kanatlarının tozu olduğunu görür. İkinci kesit ise geçmişe dair bu hakikatin şimdiye dair hayali ile vücut bulur. Şimdide sevgiliye dair kurulan hayal de tıpkı keleşin ele geçirilemeyişi gibidir:

<u>hayal</u>	~	<u>geçmiş</u>
hakikat		şimdi

Yaşanmış bir gerçeklik olarak geçmiş hatırlayan özne şimdiye ise hayal olarak yaşamayı tercih etmiştir. Geçmiş/Şimdi başlığında da gösterildiği üzere geçmiş daima neşe ve huzurla gelirken şimdi ise hüznü ve kederi barındırır. O halde;

<u>hayal</u>	~	<u>geçmiş</u>	~	<u>neşe</u>
hakikat		şimdi		hüzün

Burada hakikat ile kederin yerleş oluşu tıpkı keleşin altın tozunun (=“gubâr-ı zerrîn”) avuçlarında kalması ve öznenin de bu duruma bakakalmasında olduğu gibi sevgilinin de;

Güler, geçer, bırakırsın bir iştiyâk-ı harâb
Bir iştiyâk-ı muhrib dil-i nizârımda!

¹⁹ Şairin şiir evreninde hayalin, hakikati bölümün başında zikrettiğimiz şekilde içine alan yapısı daima mevcut olmuştur. “Ey Kız!” şiirindeki mısra bu konuda daha açık bir anlam alanını barındırır:

Kızlık hayâl içinde güzel bir hakikatin incilâsıdır.

dizelerinde olduğu gibi “dil-i nizâr” bırakmasından kaynaklanmaktadır. O zaman burada da kurulan hayalin gerçekleşmediği, geçmişteki hakikatin gerçekliği yeniden ortaya konulmuş olduğu belirmiş olmaktadır.

Eğretileme sanatında benzeyen ile benzetilen arasındaki bağın sözdizimsel bir tutarlılığının olmadığını söyleyen Laurent-Daron Boileau, bu durumun “benzeyenin gönderimi(nin) bizzat kendi gönderimi olmadığı(nı), kendisine denk gelen benzetilenin gönderimi olduğu(nu) ve bir de benzetilen eğretileme sanatında eksik olduğu için” eğretilenen gönderim olayını tam olarak yansıtamadığı şeklinde açıklar (2007: 68-69).

“Mehd-i Âmâlim” şiirinde arzularını (=“âmâl”) bir “mehd”e (=beşik) benzeten özne göndergesini “harîm-i kalb”in içine yerleştirecektir. Dil ile nesnelere birbirinden uzaklaşıp belirsiz bir alana doğru evrilmesi onun “yaşanmışlıktan koparılmış” (Boileau, 2007: 70) olması ile ilgilidir. Bu ise hareketi sürekli kılan bir olgu haline gelir. Hareketin sürekliliği ise tahayyülün çalışmaya devam etmekte olduğunu gösterir. Tahayyül etme durduğunda hareket duracak, eğretileme ise düzdeğişmeceye dönecektir. Oysa yukarıdan beri örneklenen şiirlerin hiçbirisinde düzdeğişmecenin sözdizimsel yapıya koşut ilerlediği görülmez. Ortaya çıkan her yeni eğretileme hayal gücünün daima aktif olduğunu gösterir. Pervîn’in cümlelerinde olduğu gibi hareket kendini gösterdiğinde düzdeğişmecedan bahsedilmektedir. “Mehd-i Âmâlim”, bu haliyle, şiirin son sözcüğü olan “benzer”e kadar eğretilemeye devam edildiğini açıkça ortaya koymuş olur. O halde;

<u>hayal</u>	~	<u>hareket</u>
hakikat		durağanlık

yapısı kurulabilir. Burada hakikatin durağan olması ile katı ve değişmez yapısını, bu yapıyla onun sürerliliğinin olmadığını; hayalin hareketinin ise tahayyülün “süre” kavramı içindeki devimini kastediyoruz. İşte bu hareket “Yaşadıkça” şiirinin de temel eğretileme nesnesi olarak karşımızda durmaktadır. Şiirde geçen harekete dair ifadeler; “aşmak, tırmanmak, bî-karâr, şikeste, güm-şüde, yuvarlanmak, zedelenmek, istemek, koşmak, derinleşmek, girmek, gülmek, eylemek, ikdâm, görmek, etmek, istical, sevmek” şeklinde sıralanabilir. İşaret ettiğimiz bu sözcükler şiirin küçük evreni içindeki toplam sözcüklerin %20’sine denk gelir ki belirtme sıfatları da dahil toplam 70 sözcükten oluşan bir şiirin dörtte

biri hareketi imleyen kelimelerden örülmüş demektir. Bu kelime sıklığı yukarıda kurduğumuz hayal ve hareket yerdeşliğini de desteklemektedir. Hakikatin bu yokluğu göndergelerin bizzat kendi gönderimleri değil öznenin gönderimleri olmalarından ileri gelmektedir.

“Karlar” şiirinde ise “hayâl” iki farklı sözcüğün yerlemi ile iki farklı göstergebirimcik haline gelir. Buna göre;

Gûyâ ağır ağır inerek, hep mezâhiri
Altında bağıteten ezecek zanneder hayâl...

dizelerinde ortaya çıkan ilk göstergebirimcikte karların, varlığı altında ezecek güçte hayal edilmesi tahayyül gücünün oluşturduğu varlık bilincinin (Ricœur, 1999: 178) karlar altında kalmasını imler. İkinci göstergebirimcik ise;

Lâkin sorun şu penceresinden bakanlara
Kâh-i tahayyülün
Onlarca aynıdır bu bürûdetli manzara
Bir sîne-i semende gülen beyaz bir gülün.

dizelerinde ortaya çıkar. “Kâh-i tahayyül” (=hayal köşkü) ile bu manzaraya bakanlara göre yukarıdan beri olumsuzlanan manzara “sîne-i semen”e ve onda açan “beyaz bir gül”e teşbih edilmiştir.

Burada bir sembol olarak “gül”ün algısındaki şahsilik göze çarpmaktadır. Murray’a göre “nesnelere, (...) algı tecrübesini büyütme/genişletme eğilimi gösterir ve kişiye pek çok açıdan algılama imkânı sunar.” (2008: 80) Buradaki temel nokta ise bütünü idrak etmekle ilgilidir. Bu idrak ediş tahayyül gücünün sağladığı imkânla mümkün olmaktadır.

Sevgilinin varlığı ve yokluğu merkezine oturan “Aşk u Firâk” şiiri iki temel bölümden oluşur. İkinci bölümün ilk dizesinden öğrendiğimize göre;

Evet, bu levhayı seyreylerim hayâlimde

ilk bölümün tüm dizeleri öznenin hayale dair unsurlarından oluşmaktadır. İkinci bölümde ise bu hayaller ile hakikat arasında bağ kurulur. Burada hayal ile hakikatin eşsüremde koşut olduğu açıktır. Ancak bu koşutluğu bozacak unsur “firak”la birlikte gelmiş olan “teessür”dür:

<u>hayal</u>	~	<u>neşe</u>
hakikat		teessür

Firak ortaya çıktıktan sonra hayal, “hod-gâm” sıfatını alır ki yapıdaki bu değişim göndergesel olarak tercihin de hangi yönde yapılmış olduğunu imlemiş olur. Aynı yapı “İlelebed...” şiirinde tekrar karşımıza çıkar. Sonsuzluğu “tahayyül” eden özne neşe içerisindedir. Ardından hakikatin “firâk” olduğu ortaya çıkar. Yukarıda gösterdiğimiz yapı yeniden kurulduktan sonra “hadşe, ağlardım, girye, tehaşi, teessür, muğfi, baîd, zâil” sözcükleriyle kurulu bir yapı karşımıza çıkar. Böylelikle “Aşk u Firak” şiirin bittiği, hakikatin niçin hayale tercih edildiğinin belirtilmemiş olduğu kısımda bu ikinci şiir manayı yapı ile birlikte tamamlamış olur. Özne; aşkın, ayrılığı “tesmîm” etmesine (=zehirleme) üzülmemektedir fakat sevgilinin varlığında ortaya çıkan “neşe”nin yok oluşundansa sevgilinin yokluğunda ortaya çıkacak olan aşkın hayal edilmesi tercih edilmiştir:

İlelebed, iki rûh-ı muâşıkın bu ümîd,
Bu va’ d-i muğfil-i sevdâ penâh-ı kalbiydi;

“İlelebed” sözcüğünün iki kez ve onunla aynı kökten olan “müebbed” sözcüğünün kullanımıyla gösterge değerini “harîm-i ilham” (=ilhamın hareki) söz grubunda bulunduğu “Seninle...” şiiri yukarıdaki şiirle aynı yapıdadır. Sevgilinin varlığı hayal ile ortaya çıkarılırken hakikat bu hayali kesintiye uğratar:

Fakat niçin bu güzel yol sonunda bir uçurum?

Buradaki sözdiziminin soru formunda olması ve şiirin son dizesinde “fakat” sözcüğü yerine “evet” getirilerek dizenin aynen tekrar edilmiş olması öznenin bu durumu içselleştiremediğini de göstermiş olur. O zaman;

<u>hayal</u>	~	<u>güzel</u>	~	<u>arzu edilen</u>
hakikat		çirkin		kaçınılan

şeklinde bir yapı belirmiş olmaktadır. Ayrıca hayal unsurunun uçurum sözcüğüyle olan ilişkisi önemlidir. Burada bir mekân olarak uçurumun ölümü (Lefebvre, 2015: 248) veya ölüme eşdeğer olarak görülebilecek bir durumun yok oluşu temsil ettiği göz ardı edilmemelidir.

Şiirin başlığındaki “sen” zamirine getirilmiş olan “ile” ekinden anlaşıldığına göre burada kurulan hayal, öznenin sevgilisiyle bir aradalığına dairdir. Ancak *Rübâb-ı Şikeste*'deki diziliş sırasına göre şiirin hemen devamında yer alan “Sen Olmasan...” şiiri bu birlikteliğin bozulduğunu gösterir.

Birlikteliğin bozulmuş olması sevgilinin yokluğunu öznenin tek başına yaşayacak olmasının mantıki zorunluluğudur. Bu yüzden birliktelik anlamındaki “ile” yerine “ol”mak fiilinin olumsuzu kullanılmıştır. Dikkat çeken bir diğer husus üç noktanın (...) şiirde birkaç işlevde kullanılmış olmasıdır. Öncelikle bu işaret söylenecek şeyin çok olduğunu, devamının ise yazılmadığını gösterir. Bu yazılmayış arzunun veya iradenin dışında olabilir. Öte yandan okuma esnasında okuyucuyu duraklatır. Böylelikle her iki şekilde de okuyucu bu işaretten sonra düşünme faaliyeti içine girecektir.

Özne yokluğunda düşündüğü nesneyi “olma”mak fiiline getirdiği şart kipiyle belirgin kılar. Buradan anlaşılacağı üzere hakikatte varlığı olan bir nesnenin yokluğu ile ilgili hayal kuruluyor olmaktadır. Sevgilinin yokluğu “leyl-i serd” ve “rûh-ı mecrûh” ile yerdeş hale gelir. Dikkat edilecek husus var olanın yokluğunda dünyanın ve öznenin ruhunun görüntüsünün ne olacağına dair kanaatin yerleşmiş olmasıdır. İkinci kesit de yine “sen olmasan...” şeklinde başlar. Burada ise bahsettiğimiz hayalin içerisinde bir hayal daha yer alır. Yokluğu düşünülen nesnenin özne tarafından yok oluşunda onu bulmak, “hayali” kurulmak istenir ve bu hayalin de “muhal” olması düşünülür. Her iki dizede de bu yapı şu şekilde belirmektedir:

	yokluğu	hayalinin de yokluğu	
Nesne	Leyl-i serd rûh-ı mecrûh	soğuk, donuk nazar kalb-i muzdarip	Özne

Sevgiliye “iste”mek fiilinin anlam alanında, hayaller avlamakla (=“sayd-ı hayâlât”) meşgul “bir ömr-i hayâlî”nin arzulandığı “Ömr-i Muhayyel”²⁰ şiiri hayal/hakikat başlığında önemli bir şiir olarak karşımıza çıkar. Şiirin başlığındaki “ömür” sözcüğü insanın dünyada yaşayacağı, doğum ve ölüm arasındaki zaman kesitinin tamamını ifade eder. O halde hakikatin algılanacağı yer bu ömrün geçirileceği uzam olmaktadır. Dolayısıyla şair daha başlıktan itibaren dünyaya ve onun hakikatlerinin tamamına yüzünü dönmüş olur. Tahayyül edilen uzam;

Bir ömr-i muhayyel... Hani göllerde, yeşil, boş
Göllerde, o sâfiyyet-i vecd-âver içinde

şeklinde belirlenir. Buradaki “yeşil” ve “boş” sözcüklerinin özneyi götürdüğü göstergebirimcik “sâfiyyet-i vecd-âver”dir. Hayalin coşku veren saflığı, yaratıcı hayal gücünün imajinatif dünyayı nasıl şekillendirdiğini göstermesi bakımından önemlidir. Yatay olarak uzamda ortaya çıkan yapı dikey olarak kişi bağlamında ele alınır:

Yalnız ikimiz, bir de o: Ma'bude-i şi'rim;
Yalnız ikimiz, bir de onun zıll-ı cenâhı;

Burada dizayn edilen dünyanın iki kişilik olması yukarıdaki “saf”lık düşüncesiyle ele alındığında öznenin nesnesinin ontik varlığından başka bir varlık biçimi ve edimi aramadığını gösterir. Öte yandan aynı sözcük “ma'bude” sözcüğü ile yeni bir göstergebirimcik değerine ulaşır. Tanrıça manasındaki bu sözcük iki kişilik bu dünyanın varlık amacını imlemiş olur. Buna göre özne ile nesne “ma'bude-i şi'rin” hakimiyetinde varlıklarını anlamlandırmış olmaktadır. Eliade'e göre “bir yerde ‘bulunmak’, orayı

²⁰ Bu şiirin ayrıntılı tahlili için bkz.: 4.2. Ömr-i Muhayyel.

düzenlemek, iskân etmek, tüm bu eylemler önceden varoluşsal bir tercih yapılmasını gerektirir.” (2017: 33) Yukarıdan beri sayılanlarla öznenin bu konudaki tercihinin hangi yapıları içerdiği gösterilmiş olmaktadır.

Şiirde son olarak dikkat çekilmesi gereken husus “ömr-i hayâlî” söz grubu ile ilgilidir. Özne burada “istemek” fiiliyle bir araya getirdiği hayali ömür tamlamasını çokanlamlı bir yapıya dönüştürmüştür. Zira istenen şey hayali bir ömrün içerisinde yaşayıp hakiki ömrü reddetmemek midir, yoksa hakiki ömrün içinde hayal “gibi” bir ömür sürmek midir, şiirde tam olarak belirtilmemiştir. Bu ise imajinatif yapının tümüyle öznel ve kurgusal olmasını sağlamaktadır. Ayrıca “yalnız ikimiz” söz grubuyla yeni bir anlam bağlantısını ortaya çıkarmış olur. Öznenin ortaya koyduğu imgede eleştirel bir farkındalık sahibi olup olmadığının bilinmiyor oluşu yapı ile anlam birlikteliğini sağlamlaştırır.

“Ömr-i Muhayyel” şiirini tamamlayan bir unsur olarak “Ne İsterim?” başlıklı şiir gösterilebilir. “Ömr-i Muhayyel”deki göl ve ağaçlığa en genel manasıyla “güzellikler” eklenerek kurgulanan dünyanın detayları anlatılırken “Ömr-i Muhayyel”den farklı olarak bu manzaraya bir yuvanın²¹ (=“lâne”) eklendiği görülür.

Yuva kavramı “lâne”den sonra “külbe” şeklinde “Bir Ân-ı Huzûr” şiirinde tekrar karşımıza çıkar. Kulübe sözcüğünü yuva ve lane ile yerlem görmemizin sebebi “Ne İsterim?” şiirinde “lane”nin “huzur”la, “Bir Ân-ı Huzûr” şiirinde ise “külbe”nin “mes’ud” sözcüğüyle yerdeş bir göstergebirimcik haline gelmiş olmasındandır. “Ne İsterim?” şiirinde herkesten uzak oluşu imleyen bu yuva, “Bir Ân-ı Huzur” şiirinde daha da detaylanır. Öznenin “uzaktan” ve “çeşm-i hayâlî” ile izlediği bu kulübe;

Üstündeki fersûde, herem-dîde ocaktan

Yükselmede bir ince duman, mâil ü memdûd.

şeklinde anlatılır. Yalnız varlığının değil içinde yaşanılıyor oluşun da gösterilmiş olduğu kulübe “uzakta” kaldığı ve hayal gözü ile görüldüğü için soyutlanmış olur. Soyut mekân ise amaç bakımından homojen ancak görüntü bakımından homojen olmayan bir durum sergiler

²¹ Yuva ve yuvanın gönderge değerleriyle ilgili ayrıntılı açıklama için bkz.: 3.6. Kadın ve Aşk

(Lefebvre, 2015: 294). Öznenin mekânı ve etrafındakileri betimlerken tüten dumana ve ocağa iki kez dönmesi ve her seferinde “saf”lığa vurgu yapması da bu yüzdendir.

“Yeşil Yurt” şiirinde de “huzur”, “safvet”, “hayal” bağlamında tekrar ele alınarak yukarıda söylediğimiz yapıya dahil olan anlam alanını görmek mümkündür. Ancak diğer şiirlere eklenen unsur sese dairdir:

Yavaş yavaş duyarım, bir inilti hâlinde,
Kaval sedâları târ-ı alîl-i şi’rimden.

“Yavaş” bir şekilde duymak, üretilen mekânın huzurunu kaçırmayacak bir unsurdur. Üstelik bu inilti “ma’bude” veya “perî” tarafından “veril”en şiirden gelmektedir. Dolayısıyla yukarıdan beri sıralanan yapının üretiminde herhangi bir bozulma söz konusu değildir.

“Ömr-i Muhayyel”deki “ma’bude”, “Perî-i Şiirime”de “perî” olarak karşımıza çıkar. “Parıltı” ve “zulmet” sözcükleri ile kurulan altyapıda perinin “ilham” ettiği şiir “mükâfat” olarak görülür. İlk dörtlükte geçen “inilti” ile birlikte düşünüldüğünde “hayale” gelen hatıraların hepsi öznedeki “derin” yaralar açmaktadır. Şiir perisi de “öldürmedikçe vaslını” sunmayan Mısır “şehriyarı” gibi çekilen bu ıstıraplar neticesinde bir şiir ilham eder. O halde öznenin hayali;

hayal ~ inilti + ıstırap + sızı

sözcüklerinin anlam alanında gördüğü anlaşılabilir olur.

“Fırsat Yolunda” başlıklı şiir ise şairin şiir evreninin genelinde gördüğümüz üzere tabiat unsurları ile hayalin birleştirildiği şiirlerdendir. “Ömr-i Muhayyel” şiirinde geçen “safıyyet” bu şiirin de ilk bölümünde yine tabiat unsurlarıyla birlikte karşımıza çıkar. Ancak buradaki fark öznenin gördüğü çiçek ve ağaçlarla süslü yerlerin “hulyâ”sını “okşa”masıdır. Buradaki okşama öznedeki tahayyülü harekete geçiren unsurdur. İkinci husus yukarıda da gösterildiği üzere hayalin başlamasıyla ortaya çıkan “mes’ud”iyettir.

Toplam üç parçadan oluşan şiir bu parçalara uygun kesitlere ayrılabilir. Buna göre tahayyül gücünü harekete geçiren bölüm ilk kesittir. İkinci kesit bu hayalin anlatılması iken son kesit kurulan hayalin yıkılmasıdır. İlk bölümde ortaya çıkan ruh halinin tam aksi bir durumun ortaya çıkması da yine bu bölümde gerçekleşir. “Sühâ ve Pervîn” şiirinden beri gösterilmeye çalışıldığı üzere; özne, nesnelere yola çıkarak tahayyül gücünü harekete geçirir, bu hareket zihninde hayal unsurlarının hareketini sağlar. Son olarak hakikat ve onun istenmeyen ruh durumu ortaya çıkarak kurulan hayal unsurları yıkılmış olur.

Yukarıda yapılan tespitin üç kesit içinde net bir şekilde görüldüğü şiirlerden birisi de “Fırsat Yolunda” şiiridir. Son kesitte ortaya çıkan olumsuz durumu ilk kesitte ve hayale dair unsurdaki sözcüklerle karşılaştığımızda koşutluğun şu şekilde karşımıza çıktığını görürüz:

hayal	~	görülen, sıcak, renkli, ümid ...
hakikat		dargın, soğuk, soluk, renk, ye's...

Ortaya konulan bu yapının “Tesâdüf”, “İkinci Tesâdüf” ve “Son Tesâdüf” başlıklı ve birbirini tamamlayan unsurlarla ilerleyen üç şiirde tekrar kullanıldığı görülmektedir. Hayalde beliren çehreye çok benzeyen birinin üç kez görülmesinin anlatıldığı şiirlerin ilki olan “Tesâdüf” şiirinde özne “o çehre”yi gördükten sonra “hayali”nde “yabancı” olmayan yüzü görür. Ardından “heyecan”lanmaya ve hatta “titre”meye başlar. Şiirin devamında ve “İkinci Tesâdüf” şiirinde bu çehreye ilişkin hayal devam ederken ikinci şiirin sonunda o çehre “yabancı” bir “tavır” sergiler. Şüphesiz öznenin hayal ile aşına olduğu nesnenin kendisine bigâne kalması şaşılacak bir durum değildir. Ancak bu durum özneyi hayal âleminden çıkarıp “hakikat bu” yorumunu yaptırmaya yetmiştir. “Son Tesâdüf” şiirinde ise hakikate dönüş, diğer şiirlerde olduğu gibi kırgınlığı ve kederi içine alan bir yapı arz etmektedir.

Hayal ve hakikat zıtlığının geçmiş ve şimdi yerdeşliğinde ortaya çıktığı şiir “Bütün Bir Sergüzeşt” başlığını taşır. Özne geçmiş günlere “yâd-ı melâl” ile bakarken “meshûf-ı meserret” (=sevince susamış) olduğunu fark eder. Burada ikincil olarak ortaya çıkan durum ise hatıraya dair zevkten hayal kurularak tekrar zevk alınmasıdır:

Geçer her ân-ı zevki başka bir zevkin hayâliyle

Alıntıdaki “ân-ı zevk” özneye göre zaten bir hayalin parçasıdır. Öte yandan bu zevkli an başka bir zevkin hayaliyle geçmektedir. O halde;

$$\frac{\text{hayal}}{\text{hakikat}} \sim \frac{\text{geçmiş}}{\text{şimdi}}$$

yapısı bu şiirle birlikte ortaya çıkmış olur. Öte yandan sonenin üçlüklerinde hayal/hakikat zıtlığı yeni bir yerdeşlikte belirir:

O yeldâ-yı sefâlet şimdi bir subh-ı tesellî-bâr

mısraıyla beraber devam eden dizeler gece ve gündüz yerdeşliklerini hayal/hakikat zıtlığının üzerine kurarlar:

$$\frac{\text{hayal}}{\text{hakikat}} \sim \frac{\text{gece}}{\text{gündüz}}$$

Gece ve karanlık “Ey Hâb!” şiirinde hayal unsurunu bir kez daha yanına alır. Uykuya hitaben yazılmış olan bu şiirin;

Yayılsın sükûnetle mevc-i hayâlin

O girdâb-ı cûşâna, ey hâb-ı mahmur...

dizelerinde hayal dalgasının birbirine koşut iki unsurla ortaya çıktığı görülür.

$$\text{Hayal} \sim \frac{\text{sükûnet-i mevc}}{\text{cûşân-ı girdâb}}$$

Suya ve özelde denize ilişkin iki sözcük olan girdap ve dalganın koşut olduğu bu dizelerde; hayalin sükunet içeren dalgalarını girdabın üzerine yığarak girdap kelimesinin imlediği kargaşanın ortadan kalkmasını istemesi şiirin merkezini oluşturur. Dili bir “zıt güçler düzeneği” olarak gören Marina Yaguello’ya göre bu zıtlık onun hem biçiminde hem de

anlam ilişkilerinde ortaya çıkar (2008: 193). Şiirde dalganın girdabı örtmesi ile ortaya çıkan zıtlık “zılâl-ı nûr”, “zîr ü ber” gibi sözcüklerle desteklenerek yapı tamamlanır.

“Nâdim-i Hayât” şiirinde ise şiirin başlığındaki pişmanlık farklı açılardan ele alınmıştır. Bunlardan birisi de hayale ilişkindir:

Pîrâmen-i azmimde hayâlât-ı siyeh-per

Tevfik Fikret’in hem hayal/hakikat hem de diğer karşıtlık ve yerdeşliklerinde geceye, karanlığa dair unsurların daima olumsuzlanarak anlamlandırıldığı görülmektedir. Burada da hayallerin siyah kanatlı olmasının sebebi budur. Yukarıdan beri sıralanan batık imgelerden biri olan “siyah kanatlı hayal” ibaresi öznenin herhangi bir yorumu olmadan verilmiş ve anlam alanı okuyucuya bırakılmıştır.

Bakışı yerlere “matuf” olan öznenin bir sonraki şiir olan “Toprak”ta bu bakışla neler gördüğü anlatılır. Önceki şiirde geçen ışığa dair imgeler bu şiirde de aynen devam eder. Öte yandan önceki şiirde karşımıza çıkan hayalin yerine bu şiirde “gerçek” vardır. “Esfelliyet” ve “zillet” ve “efsûs” sözcüklerinin hakikate yerdeş olduğu görülür.

Tahayyül ve sükûn ilişkisi “Berîd-i Ümîd” şiirinde yeniden karşımıza çıkmaktadır. Buna göre ilk yerdeşlik öznenin, sevgilinin yokluğunda onun hayalini kurarak mesut olmasıdır. İkincisi ise kurulan bu hayalden sonra görülen rüyadır. Hayal ile rüya arasındaki farkın uyanık oluş ve uyuma arasındaki iradilik olduğu düşünülürse niçin böyle söylediği daha iyi anlaşılabilir olur. Diğer taraftan bu tahayyül yine tabiata dair “yeşil” rengi ve huzurlu bir “lâne”yi beraberinde getirmektedir.

“Şair” ile “bedâyia” (=yeni ve görülmemiş şeyler) sözcüklerinin “hayâl” ile anlamlandırıldığı “Halûk İçin” şiirindeki yapı “şetâret” (=sevinç) ile tamamlanmıştır. “Çocuk” hitabıyla seslenen Halûk’a ilk iki üçlükte sıralanan unsurların hiçbirisinin şiirin hayaliyle boy ölçüşemeyeceği vurgulanır. Buna göre;

Şafak, bulut, gece, mehtap, jale, gonce-i ter, likâ-yı seher, bahâr-ı aşk, medâr-ı terâvet, ümit, neşe, muhabbet, visal, ayş u târâb, saadet	Şairin hayali
--	---------------

tabloda sıralanan ve pek çoğu yukarıdan beri işaret edilen unsurların hepsinin karşısına “şairin hayali” ibaresi konulmuştur. Dolayısıyla burada yaratıcı tahayyül gücünün sınırları veya daha doğru bir ifadeyle sınırsızlığı “şâir” tarafından da belirlenmiş olur.

Bu şiirde dikkat çeken son bir unsur da hayal ve “şehbâl” (=kanat) arasında kurulan ilişkidir. Kanat, uçmaya yarayan bir organ olarak her kültürde hemen daima özgürlüğe dair imajinatif bir görüngü ile birlikte gelir. Dolayısıyla bu açıdan bakıldığında yukarıdaki tabloda sayılanların hiçbirisinin “nazîr” (=eş, benzer) olamayacağı şairin hayali, aynı zamanda insanı özgürlüğe kavuşturacak olan yegâne araç haline gelmiş olur:

hayal ~ özgürlük

Bu yerdeşliği zıtlıklarıyla birlikte tamamladığımızda;

hayal ~ özgürlük
hakikat ~ esaret

yapısı kendiliğinden ortaya çıkmış olur.

Hakikatin, bu bölümün girişinde bahsettiğimiz anlamda “gerçek” sözcüğünün yerine kullanıldığı şiir “Buda” şiiridir. “Vecd” ve “safa” gibi önceki şiirlerde karşımıza çıkan sözcüklerle Buda’nın hakikatin sırrını, bir anlamda evrenin “sırrını” anlama çabası konu edilmiştir.

Bir “meş’um” (=uğursuz) baykuşun kanat “çırpı”larıyla şairi kurduğu hayal âleminde çekip aldığı “Hande-i Bûm” şiiri hayal/hakikat zıtlığında şairin dünyayı nasıl bir paranteze aldığını göstermede önemli bir şiirdir. Şiirin başından itibaren büyük kısmı öznenin hayallerine ayrılmıştır. Sekiz dizelik son kısımda özne hayal kurduğunu ve bu hayalden bir baykuşun çekip aldığını anlatır.

Her ne kadar özne tarafından “hayâl” olarak nitelendirilse de bir rüyâ âlemini tasvir ediyormuş gibi görünen şiire göre uzam “mütehâlik” (=telaşlı) ama “sâmut” (=suskun) bir mahşer yeridir. Bütün “kişver”in (=ülkeler) seyrettiği manzaranın en büyük özelliği ise şaşkınlıktır. Bu şaşkınlık ise büyük bir “sükût”a sebep olmuştur. Bütün zihinlere verilen “kesel” (=gevşeklik) arzın yüzüne “kamer”in inmesinden kaynaklanır. Bu hadise önce sihir olarak tanımlanmak istenir. Bu yüzden insanlara sihri öğreten melek olan Harut hatırlanır. İnsanlar bu hali anlamaya gayret ederken “nâgehân” (=ansızın) büyük bir “tarraka” kopar. Bu sesle beraber ortalığı kaplayan duman yere inen ayı kaybeder. Yerinden kaybolan ayın bıraktığı boşluğu ise binlerce “engerek, çıyan, akrep” kaplamıştır.

Hem üslup hem derin düzey çözümlemesi ile tamamen bilinçaltı tekniğine uygun olarak yazılmış bu şiirdeki ifadeleri tek tek ele almak hem yöntem hem de konu itibarıyla bu çalışmanın dışında kalmaktadır. Burada dikkati çeken ilk husus öznenin uyku, uyanıklık veya bu ikisinin arasındaki bir hal olan yakaza durumlarından hangisinde olduğu tam olarak belli olmadığıdır. Dolayısıyla bize burada anlatılanların iradi bir kuvvetin mahsulü mü yoksa bilinçaltının numuneleri mi olduğunu ifade etmek zordur. Ancak yazının başında belirttiğimiz üzere özne “hayal” ve “hayal-i muhal” olarak iki ayrı anlam alanına sahiptir. Yani bilinç ve fikir durumu nasıl olursa olsun bunu hayal saymakta, gerçekleşmesinin mümkün olup olmamasına göre tasnif yapmaktadır.

“Dün Gece” şiiri ise şairin şiir evreninde hayal ve deniz bağlamını nasıl gördüğünü, bu noktada denize nasıl bir anlam yüklediğini göstermesi bakımından önemlidir:

(...) Sen, güzel deniz,
Hissiz, vazîfesiz,
Her günkü inşirâhına dal; çırpın, oyna, ak;

Sâfi köpüklerin, o ipek saçların, bırak,
Sarsın hayâl ü rûhu; sarılsın, kucaklasın
Hulyâ-yı aşk u sanatı zümrüt kanatların!

Görüleceği üzere deniz, hayal kurmakta olan öznenin zihnine müdahale eden, orada araçsallaşan bir unsur olmaktan çok edim öznesi durumuna getirilmiştir. Burada denize dair algı öznenin görüş açılarından. Murray'in "görülen nesne aracılığıyla görme, işitilen nesne aracılığıyla işitme" (2008: 76) şeklinde ifade ettiği bu durum şüphesiz görüş açısından hareketle insanın algısının sınırlarına veya sınırlılığın işaret etmektedir. Deniz imgesini merkeze koyduğumuza göre arzusun uçsuz bucaksızlığına dair olduğu da böylece anlaşılmış olur.

Diğer taraftan "Çiçekler İçinde" şiirinde de şairin şiir evrenindeki hayal ve kanat ilişkisi görünür kılınır. Şair "şi'ri semâya benzetir" ve onu o semada gezdirecek hayalin ise "şâh-bâl" (=kanat) olduğunu söyler. Bir önceki şiirle beraber düşünüldüğünde;

hayal ~ deniz + kanat

yerdeşliği belirmiş olur. Her iki sözcüğün de "nihâyetsiz" âlemlere vurgu yaptığı açıktır. "Uçsuz bucaksızlığın düşlemenin felsefî bir kategorisi" olduğunu söyleyen Gaston Bachelard'a göre bu tahayyül "büyüklüğü temaşa et"me gayretindedir (2014: 213). Öznenin yakınındaki nesnelere kaçmasının bir yolu olan bu durum en net biçimde öznenin maddi varlığıyla bağlı olduğu dünyadan uzaklaşmasını imlemektedir. Gökyüzü ve deniz ise bunu yapabileceği yegane iki mekândır. Elbette bu iki sözcüğün anlam alanını şairin iç benliği ile düşünmek zorundayız. Zira nihayetsiz âlem "bizim içimizde"dir (Bachelard, 2014: 224). Sanatkârın tüm şiir evreninde hareketsiz kalıpla birlikte ortaya çıkan hayal kurma unsuru; içe dönüşle beraber bu uçsuz bucaksızlıkla harekete geçen tahayyül sayesinde telafi edilmektedir. Bu iki sözcükle sanatkâr dingin bir düşlemenin kapılarını açmış olmaktadır.

Şairin hayal unsuruna dâhil ettiğimiz "uçsuz bucaksızlığı" imleyen ve öznenin iç benliğine dair olan deniz ve gökyüzünün yanına eklenilebilecek bir diğer unsur "Hücre-i Şâir" şiirinde ortaya çıkan "hâtırât"a ilişkindir. Şairin "oda"sının "her yanı"na dağılmış olan bu hatıralar sayesinde öznenin tahayyülü tekrar harekete geçer. O halde;

hayal ~ deniz + gökyüzü + hatıralar

şeklinde belirlenebilecek bu yapı şairin hayal unsurunu hangi unsurlarla birlikte anlamlandırdığını göstermiş olur.

“Kelebeğin “bâliyle” (=kanat) “İlk Sânihâ” şiirinde hayal kurmaya başlayan özne, yapıya bir başka unsuru eklemiştir: lezzet.

Bana bir lezzet-i hulyâ verdi...

O halde özne için hayal kurmak yalnızca özgürlük veya yeni bir dünyanın tesisi değil aynı zamanda zevk alınan bir edim biçimi olmaktadır. Buraya kadar gördüğümüz tüm hayal unsurları, hakikat öğelerinin aksine, olumsuzlanamayan yapılarıyla karşımıza çıkmış olmaktadır. İleride de görüleceği üzere şairin şiir evreninde olumsuzlanan hiçbir hayal unsuru yoktur. Bunun sebebi Boileau'nun da belirttiği gibi “bilinçaltının ürettiği tasarımlar(ın) olumsuz yapılamaz ilkesi(nin) aynen düşte yaratılan çağrışımlar için de geçerli” (2007: 42) olmasından kaynaklanmaktadır.

Tevfik Fikret'in “Musahabe-i Edebiyye” başlığında *Servet-i Fünûn* dergisinde yayımlanan yazı dizisinin 9, 10 ve 30. bölümleri nazım şeklinde kaleme alınmıştır. Kurgusal bir yapı içerisinde sunulan bu manzumelerde sanatkârın hayal sözcüğünden ne anladığını görmek mümkündür:

“Kanatlı nağme...”, Bu ta'biri siz beğenmediniz
Değil mi?.. Hikmete pek uymuyor; fakat şâir
Kanat verir neye isterse, bir nihâyetsiz
Kanat hazînesidir hücre-i hayâli onun.
Zamân olur ki bir âsûde-rûh manzaranın
Remîde hâtır olup hâlet-i sükûnundan,
Ne sihreder bilemem, nâgehân kanatlanarak
Önünde uçmaya başlar bulut, çiçek, yaprak!

Burada alıntılanan kısım yukarıda ifadeye çalıştığımız bölümlerle birebir örtüşür. Öte yandan aynı şiirin son bölümünde yer alan;

Yetişti felsefe, hadd-i hayâli aşmayalım...

dizesindeki hayalin sınırlarının olduğu söz grubuna da dikkat etmek gerekir. Buna göre sanatkar hayali özgürlüğe, yeni bir dünya ve anlam oluşturmaya imkân veren bir araç olarak görse de bir sınırının olduğunu düşünmektedir. Bu sınır “felsefe” sözcüğünden hareketle “akıl” olarak belirlenebilirse de şiirde bununla ilgili açık bir gösterge bulmak mümkün değildir. Ancak “Musahabe-i Edebiyye 10” başlıklı manzumede şiirin konusu olarak düşünce netleştirilmiştir.

Son olarak “Muhavere-i Edebiyye” başlıklı şiirde ise hayal unsuru bir “nakış” a eğretilenerek onun şair tarafından “işle” nirken ne kadar “ıstrâb” çektiği belirtilerek yalnızca hayal etmenin arzu edilen bir durum olmadığı anlatılmış olur.

Şair ve hayal birlikteliğinin bir başka göstergesi sanatkarın ilk dönem şiirlerinden olan “Hüsnün” adlı şiirin üç numaralı bölümünde karşımıza çıkar:

Hüsnündeki her lem’a-i handân

Mescûd-ı hayâl-i şuarâdır.

“Şairlerin hayalinin secdesi” anlamına gelen tamlamanın göstergesi sevgilinin güzelliğidir. Her ne kadar klâsik Türk şiirinin unsurlarından kabul edilmiş olsa da ışık imgesiyle birlikte düşünüldüğünde Tefik Fikret’in ona kendi şair bilincinden bir unsur eklediği anlaşılmaktadır.

Mâlûmat gazetesinin 18 Ağustos 1310 tarihli (30 Ağustos 1894) sayısında çıkan “Hayâl” başlıklı şiir ise yukarıdaki şiirle birlikte sanatkarın ilk dönem şiirlerindeki hayal unsurunun neleri kapsadığı ve hangi şekillerde görünür kılındığı ile ilgili oldukça açık bilgiler vermektedir. “Siz” hitabıyla seslenen nesneye “bir güzel hayalsiniz” tanımlaması yapılır. O halde hayalin güzel ve güzel olmayan olarak farklı şekilleri şairin zihninde mevcuttur. Bu

düzeyle beraber anlatılan güzelliğin vasıfları, özneyi bile hayrete düşürür. Öyle ki öznenin “gönlü” de buna kâni olamayacak ve

Bir şâirin hayâlisiniz, yok vücûdunuz!

diyecektir. Bakış, letafet, görünüş ve sese dair olan dört bölümde anlatılanlarda tahayyül gücünün kaynağının metaforik olduğunu (Murray, 2008: 211) söylemek mümkündür. Burada muhayyile ile birlikte yeniden tasarlanmaya çalışılan unsurların arasında “sevgili” tipinin de varlığını gösterilmektedir. Sanatkâr da bilinç olarak olmasa bile “gönül” olarak bunun farkındadır ve onun için “yok vücûdunuz” diye seslenmektedir.²² Diğer taraftan “Güzelsin” başlıklı nazirede de “güzelsin” şeklinde başlayan karşılaştırmalar son beyitte;

Güzelsin bunların hepsinden elbet, belki ey cânân
Güzelsin hüsnünün gönlümde nakşolmuş hayâlinden.

denilerek yukarıda sıraladığımız unsurlarla birleşir. “Belki” sözcüğünün kesinliği ortadan kaldıran kullanımıyla beraber söylenecek olursa, özne, nesnelere dünyadaki karşılıklarını hayal ile “gönlü”ne yerleştirmektedir. Yerleşen yerin akıl değil de gönül olması şiirdeki nesnenin sevgili oluşundan kaynaklanmaktadır. Geçmiş/Şimdi başlıklı bölümde de gösterildiği üzere nesnelere birlikte yaşananlar akılda tutulmakta ve hatırlama şeklinde şairin şiir evrenine dâhil olmaktadır. Olgular ise gönle “nakşol”up hayal ile şiir evrenindeki yerini almaktadır.

Güzelliğin imkânsızlığına dair vurgu bir tablo altı şiiri olan “Bir Timsâl” başlıklı şiirde de aynen bu şekilde tekrar edilir. Buna göre “güzel”in güzellik vasıfları sıralandıktan sonra bu güzelin mevcudat âleminde olamayacağına ve usta bir ressamın hayalinde “halk eyle”miş olduğuna kanaat getirilir. Ancak buradaki “musavvir-i üstâd” sözcüğü ile başlayan “îcâd”, “halk eyle”mek ve “dâr-ı iştigâl” (=dünya) gibi sözcükler temsil ettikleri birinci anlam alanının dışında metaforun gelenekteki kullanımlarından olan yüce yaratıcıyı da işaret

²² Aynı yapı neredeyse hiçbir değişikliğe uğramadan “Ne Güzel Çocuk!” başlıklı şiirin dördüncü bölümünde de yer almaktadır:

Gökte melekler yerde çiçekler
Bize de baksın diyerek bekler!
Olamaz bu kadar câzibe-perver,
Etse tecessüm hüsn-i muhayyel;

etmektedir. Öyleyse dünyada olamayacak kadar güzel olanı bu dünyadan olmayan birisi yaratmıştır. Burada hayalin yaratıcıya bağlanması onun etki alanını genişletmek amacı gütmektedir.

René Girard'ın (2007) “üçgen arzu” olarak tanımladığı metin inceleme yönteminde bu üçgeni oluşturan üç öge vardır: özne, nesne, dolayımlayıcı. Daha çok anlatı esasına dayalı metinler için kullanılan bu yöntemle göre özne ile nesne arasındaki arzuyu ortaya çıkaran dolayımlayıcıdır. Arzunun yasalarının evrensel olduğunu söyleyen Girard (2007: 144), bu arzunun fizik veya metafizik olabileceğinin altını çizer. Buna göre “*metafiziğin* arzuda oynadığı rol önem kazandıkça *fiziğinki* azalır.” (2007: 83) Bu ise dolayımlayıcının özneye veya nesneye yaklaşmasından başka bir şey değildir.

Yukarıdan beri sıralanan tüm şiirlerde görüldüğü üzere Tevfik Fikret'in şiir evreninde özne seveni, nesne ise sevileni temsil eder görünür. Aslında arzulayan özne, arzu duyulan nesne ise hayal veya hayalde ortaya çıkardığı unsurlardır. Yani nesnenin varlığı daima zihinde, “muhayyel” bir kavram olarak belirir. Nesnenin en somut halleri ise yine şimdide değil geçmişe dair hatırlamalarda ortaya çıkmıştır. Buradaki nesnenin fizik unsurlarla donatılmış bir nesne olmadığı açıktır. Girard, “en elverişli durumlarda bile nesnenin fiziksel özellikleri ancak ikincil bir rol oynamaktadır” (2007: 85) derken aslında bizim işaret ettiğimiz noktayı açıklığa kavuşturmuş olur. Tevfik Fikret'in şiirinde de ya çok güzel olan ya da güzelliğine inanılmayacak kadar ideal olan hayal unsurlarının fizik özelliklerine fazlaca değinilmez. O daha ziyade öznedeki uyandırdığı duygu durumu ile ön plandadır. İlk dönem şiirlerinde ise buradan biraz farklı olarak “efendi-köle diyalektiği” şeklinde bir tanımlama yapılabilir ki durum özünde değişmemektedir.

Tevfik Fikret'in şiir evreninde dolayımlayıcı unsur daima hayal/hakikat zıtlığı içerisinde belirir. “Ömr-i Muhayyel” şiirinde belirtildiği ve diğer pek çok şiirinde de dolaylı veya doğrudan ortaya çıktığı üzere özne “muhayyel” bir mekânda nesne ile “yalnız” kalmak, yalnız bir ömür geçirmek istemektedir. Mekânın muhayyel oluşunun ideal olana bir özlemi dile getirdiğini belirtmiştik. Dolayısıyla tahayyül edişinin arzuyu ortaya çıkarmış olduğu açıktır. Bunun tersi, yani arzunun varlığın tahayyül eylemini harekete geçirmiş olabileceği savı da doğru bir sav olarak karşımızda durur. Ancak asıl önemli olan, ideal bu mekânda öznenin nesneyle yalnız kalma arzusunu doğuranın ne olduğudur. Tevfik Fikret'in şiirinde

nesne hayal ile belirlenmekte, ancak öznenin arzusunu doğuran ise daima hakikat olmaktadır. Buradaki hakikat var olanın değil olmayanın hakiki oluşudur. Sanatkâr dış dünyada ontik olarak var oluşunu algıyamadığında, sevgilinin yokluğunda veya şimdinin memnuniyetsizliğinde daima hayal kurar ve hayal ile ortaya çıkardığı nesnesine arzu duymaya başlar. Neşe ve hüznün zıtlığının belirlediğimiz tüm başlıklarda görünür kılınmasının bir sebebi de budur.



3.5. Tabiat ve Tablo

Havâ latîf, deniz râkid, âsumân mahmûr,
Temevvüc etmede yer yer zılâl-ı tenhâyî;
Nişîmen-i çemen üstünde vakf-ı hüzn ü sürûr,
Seherde seyre koyuldum semâyı, sahrâyı...

Subh-ı Bahârân

Yazı ve resim arasındaki ilişkinin, insanın dünyada varoluş tarihi kadar eski olduğu bilinen bir gerçektir. Mağara duvarlarına yapılan tasvirlerin daha sonra hayvan şekilli harflere ve hiyerogliflere dönüşmesi bu ikisi arasındaki ilişkinin çok uzun müddet devam ettiğini gösterir. Yazı günümüz alfabelerine doğru evrilip resimle olan yolunu ayırır gibi görünse de birliktelik bugüne değin kesintisiz bir şekilde devam etmiş, yalnızca bu ilişkinin yoğunluğunda birtakım farklılıklar olmuştur. Bir tuvalin üzerinde anlatım imkânlarını geliştiren resim öte yandan el yazması kitaplarda bırakılan boşluklarda yazının tamamlayıcısı bir sanat olarak vazifesini devam ettirir. Öte yandan suretin İslâm dünyasında yasaklanmasına rağmen çizginin (hat) yazıyla suret bulduğu pek çok tasvir kendini gösterir.²³

Yukarıdaki ifadeler, zaman içerisinde, resim veya şiir sanatının hangisinin önce olduğu, hangisinin iyi olduğu veya hakikati dile getirmek zorunda olup olmadığı vs. gibi tartışmalara da yol açmıştır.²⁴ Ancak her sanatın kendini ifade etme alanında biricik olduğunu savunanlar da vardır.

Varlığın görünüşü ve temsili Antik Yunan'dan beri üzerinde düşünülen ve böylece temsil edenle temsil edilenin ontik yapılarının belirmesini sağlayan sistemler imgeyi de beraberinde geliştirmiştir. Bilindiği üzere bu yapı ilk kez Platon'da karşımıza çıkar. Ona göre varlık ve

²³ Daha ziyade Tefvik Fikret'in içinde bulunduğu kültürden hareketle söylenen bu cümleye, o dönemde dâhil olunmaya çalışılan kültür de unutulmadan pek çok şey eklenebilir. Ancak böyle bir girişim bu çalışmanın merkezini kaydırmak anlamına geleceğinden bu kadarı yeterli görüyoruz. Ancak Claude Lévi-Strauss'un şu sözlerini de unutmamak gerekir: "Batılı ve Doğulu ressamların farklı estetik geleneklere ait oldukları, aynı dünya görüşünü paylaşmadıkları ve kendilerine özgü tekniklerle çalıştıkları açıktır." (2016: 20)

²⁴ Lévi-Strauss'un yaşadığı çağı kastederek "moda" olduğunu söylediği bu tartışmalara plastik sanatlar cephesinden bir bakış için; Lévi-Staruss, 2016: 119-125.

temsili, “imgeli bir yanılısama” şeklindeki gerçeklikle karşımıza çıkar (Frago, 2011: 10). Dolayısıyla, insanla yaşıt olan sanatın görünür olanı mı yoksa varlığın hakikatini mi arayacağı sorusu gündeme gelmiş olur ki sanata dair bu amaç sorusu hem çağa, hem kültüre ve hem de bizzat sanatkârın kendisine göre türlü haller alan bir “kriz” olarak güncelliğini korur. Dolayısıyla oluşacak imgelerin diyalektik bir şekilde birleşmesi veya modern sonrası dönemde olduğu gibi ayrışması ayrıca takip edilmesi gereken bir mesele haline gelir (Taburoğlu, 2013: 11).²⁵

Lessing, *Laocoon* adlı çalışmasında plastik sanatlar ve şiir arasındaki farklara değinirken bu tartışmaların da pek çoğuna cevap vermiştir. Lessing, öncelikle plastik sanatların mahiyetine değinir. Resim ve heykeltıraşta anlatılmak üzere seçilecek olan bir “ân”dır. Dolayısıyla yalnızca bir an’ı anlatacak olan sanatkâr bunu rastgele seçmemeli, “en zengin an”ı seçmelidir. “En zengin an ise muhayyilemize serbest bir saha bırakan an”dır (1935: 29-30). Ancak diğer taraftan şairin böyle bir seçim yapmasına gerek yoktur. Zira “mükemmelliğin sonsuz sahası şaire açıktır.” (1935: 33)

Her iki sanat arasındaki “esaslı” farkı bu şekilde belirleyen Lessing, “tecrübî” olarak da bu farkı tespit etmeye çalışır. İlk ortaya çıkan durum kullanılan malzemeyle ilgilidir. Buradan hareketle söylenecek olursa resim biçimi anlatabilirken şiir aksiyonu anlatır. Lessing, bu tespiti yapılacak olan cisimlerin ve aksiyonların hakikatte birbirinden ayrı şeyler olmadıkları yönündeki itiraza karşılık olarak ise şiirin “basit ve karışık bir aksiyonu gösterirken cisimleri de göste”rebileceğini ancak resmin ise aksiyonun yalnız bir anını gösterebildiği gibi cisimlerin de yalnız bir yönünü gösterebileceğini söyler (1935: 49).

Diğer bir husus ise şiirin eşsüremlili olduğu kadar eşzamamı şekilde cisimleri gösteremeyeceği hususudur. Ancak Lessing’e göre bu, “nâsirin” yapmak istediği bir şeydir ve şair bundan “daha fazlasını” yapmak ister (1935: 49). Zira gözün bir anda kavradığı görüntüyü tümce bir anda yapamaz. Şiir bunu yapmaya başladığında ise “müphem ve karışık bir tablo” ortaya çıkar. Çünkü gösteren ile gösterilen arasından bir “tenakuz” ortaya çıkmıştır. Bu yüzden Lessing şu hükme varır: “Resme rakiplik iddiasında bulunan tasvirî (descriptive) şiir,

²⁵ İmge, imge yaratma ve imge bozma hakkında detaylı ilgili için bu kaynağa bakılabilir.

acizinden dolayı kendini mahkûm etmiş olur.” (1935: 50)²⁶ Bu yüzden her sanat kendi sahasından uzaklaşmamalıdır.

Roland Barthes “Resim Bir Dil midir?” başlıklı yazısında bu sorunun pek çok kez sorulduğunu belirterek bunun sebeplerinin ise resmin sözlüğünün kurulamamasını ve diğer taraftan genel dilbilgisinin tablonun gösteren ve gösterilenlerinin neler olduğunu tam olarak belirleyip birbirinden ayıramaması olduğunu söyler (2017: 138). Ona göre “tablo ne gerçek bir nesnedir ne de hayali bir nesne.” Bu durum resmin anlamının sürekli olarak kendi üzerine dönmesine neden olur ve onu oluşturan dizgelerinin sürekli ürettiği anlamına gelir (2017: 139).

1961 yılında *Communications* dergisine yazdığı “Fotoğraf İletisi” başlıklı yazıda ise “metin ve resim” arasındaki ilişkiye değinir. Metnin resme “yananlam katacak” bir “ileti kur”duğunu söyler. Çağdaş resimle eski resim arasında otaya çıkan temel farklardan biri bu yananlam kurmayla ilişkilidir. “Önceden” resmin “metni açıkla”dığını, “onu daha açık kıl”dığını söyleyen Barthes, ikinci olarak bunun metni daha çok düzanlama indirgediğini belirtir (2017: 18).

Peter Mendelsund, Roland Barthes’ın dikkat çektiği bu hususu, anlam kavramını fenomenolojik bir yaklaşımla incelediği çalışmasında “muğlak”lık açısından ele alır. Resmin görünen yapısına karşın edebi eserin pek çok noktada okuyucunun zihninde tamamlandığı bir gerçektir. Örneğin Mendelsund’a göre edebi bir eserde karakterler “fiziksel” olarak “muğlak”tır (2015: 48). Bu muğlaklık anlatılardaki “noksan”lıklardandır ki edebî eserin zihnimizde zenginleştiği yer de tam olarak burasıdır (2015: 49). Dolayısıyla bu muğlaklığı görünür hale getirmek okuyucudaki zihinsel zenginliğe bir ket vurma tehlikesini de beraberinde taşır.

Michel Foucault ise şiir ve resim arasındaki farka gösterge açısından bakarak “dilsel öğelerle plastik öğeler arasındaki ayrılı”ğı “benzeyiş ile ileri-sürüş arasındaki eşdeğerlilik” olarak

²⁶ Bu cümleden olarak Mehmet Kaplan’ın Tevfik Fikret’in “Âveng-i Şühûr” başlıklı on iki şiiri için yaptığı şu değerlendirmeler hatırlanmalıdır: “‘Âveng-i Şühûr’, Tevfik Fikret’in tabiatı anlatırken en fazla suniliğe düştüğü manzumelerdendir. (...) Bu manzumelerde onun mustarip ruhu eksiktir ve bu ıstırahın olmadığı yerde Fikret’in sanatı düşer.” (1995: 129-130) Kayahan Özgül ise bu durumu Tevfik Fikret’in “tasvirdeki başarısı arttıkça resme yanaşır ama şiiri kaybeder” (1997: 31) şeklinde ifade edecektir.

tanımlayacaktır (2014: 50). Ona göre “ileri-sürüş” ancak söylemle mümkündür ve resim bunun dışındadır.

İmgenin tanımını ve ortaya çıkışını inceleyen Doğan Günay, plastik sanatlarda “görsel göstergeden söz ed”ilebileceğini söyledikten sonra bu tip “göstergelerde nesne ile gösterge”nin karşılıklı olarak birbirine benzediğini belirtir. Buna göre görsel gösterge “belirttiği nesne var olmasa bile, kendisini anlamlı kılan özelliği taşıyacak bir gösterge” özelliği gösterir. Bir diğer ifadeyle “görüntüsel gösterge belirttiği şeyi doğrudan temsil eder, canlandırır.” (2012: 16) Bu yüzden görüntüsel göstergede hem keyfilik yoktur, hem de tanımlanması genel kabule dayanmaz. Oysa bir “simge” olan “yazı”nın anlaşılması belli bir öğrenmeye bağlıdır. (2012: 27). Yazının ifade ettiği anlam için de bu şart geçerlidir.

Günay’ın Thürlemann’dan aktardığına göre “görsel bütüncelerde iki türde göstergeler bulunabilmektedir”: Betisel (görüntüsel) göstergeler ve yoğrumsal göstergeler. Buna göre birinci tür göstergeler ile beynimizde oluşan imge arasında benzerlik varken yoğrumsal göstergeler “bir soyutlamanın ilişkide olduğu simgelere yaklaşırlar.” (2012: 30)

Görmenin sözcükten önce geldiğini söyleyen Berger, bizi çevreleyen dünyayı ve bu dünyadaki yerimizi görme sayesinde anlamlandıracağımızı söyler. Ancak düşüncelerimizin ve inandıklarımızın nesnelere görüşümüzü etkilediğini savunur. Dolayısıyla “tek bir nesneye değil, nesnelere aramızdaki ilişkilere bakarız.” (2014: 7-9) Bunu sağlayan ise imgedir. İmgenin ortaya çıkışı bir yana onun “yeniden canlandır”ılmasına değindiği *Görme Biçimleri* adlı eserinde “yeniden canlandırılan resimlerin çevresinde çoğu zaman yazılar”ın bulunduğunu söyler. Bu durumun imgeyi hangi yönde değiştirdiği hususu bir yana onu değiştirdiği kesin olan bir durumdur. Burada imge “sözü aydınlatan” bir yapı kazanmıştır (2014: 29).

Michel Foucault’un *Kelimeler ve Şeyler* adlı çalışmasında da belirttiği gibi (2017: 133) düşüncenin ifade edilmesinde temsil ile dil arasında önemli bir fark ortaya çıkmaktadır. Temsil, düşüncüyü tek bir anda verebilirken dil bunu yapamaz ancak dil öte yandan düşüncüyü “doğrusal bir düzene göre” sıraya sokar. İşte tablo altı şiir yazma geleneğinin sanatkarı cezbeden bir yönünü de burada aramak gerekir. Tevfik Fikret, aşağıda daha ayrıntılı olarak görüleceği üzere, resmin temsil yeteneğini kullanırken onun duygu ve

düşünceleri anlık olarak kapsayan ifade becerisini dilin yapamadığı kapsama biçimi ile birleştirmek istemiştir. Öte yandan resme dayalı yazılan şiir, resmin düşünceyi temsil biçiminden hareketle dilin doğrusal ifade alanında uzaklaşmakta, kendisen daha özgür bir ifade ve anlam alanı açmaktadır.

Çalışmanın bu bölümünde kuramsal olarak çerçevesini çizdiğimiz hususlar merkeze alınmakla birlikte Tevfik Fikret'in şiir evrenindeki resim ve şiir unsurları arasındaki yapı incelenmeye çalışılacaktır.²⁷ Bilindiği üzere Servet-i Fünûn neslinin bir topluluk halinde eserlerini vermeye başlamalarından bir süre önce sanatkarlar mensur ve manzum olarak tabloların altına kalem tecrübelerini yayımlamaya başlamışlardır. Özellikle Rumi 1311 (1895/1896) yılından sonra *Servet-i Fünûn*, *Mâlumât*, *Mektep*, *İrtikâ* gibi dergilerde Avrupa'dan getirilen klişelerle beraber resimlerin yayımlanması ve bunlarla ilişkili yazıların çıkması hız kazanarak devam etmiştir.

Mehmet Kaplan'ın Nükhet Koray'dan alarak verdiği bilgiye göre (1995: 120) Tevfik Fikret bu dönemde 31 tablo altı şiir yazmıştır. Yazılan bu şiirlerin resimden öncelik ve sonralığı, yani hangi resmin şiire yapıldığı veya hangi şiirin resme yazıldığı ayrı bir incelemenin konusudur. Ayrıca bir tablonun başka bir dergide, başka bir şiir veya nesir cümleleriyle yayımlandığı da bilinmektedir. Burada bizim için önemli olanın şairin tabloyu ve şiiri yan yana görmüş ve kabul etmiş olmasının yeterli olduğudur. İster dergide çalışan ressamın çizmiş olduğu bir resim olsun, isterse Avrupa'dan getirilen klişelerle resimlerle şiir bağdaştırılmış olsun sanatkar, eseri ile bu resim arasında bir bağ kurmuş ve bu ikisini birlikte düşünmüşse, bu düşüncenin ortaya çıkardığı gösterge değeri izah edilmelidir. Bahsedilen hususların ise başka bir çalışmanın konusu olduğu açıktır. Öte yandan çalışmamızın bundan önceki ve sonraki bölümlerinde, yapıda ortaya koymaya çalıştığımız karşıtlık ve yerdeşliklerin içerisinde mümkün olduğunca tabiat unsurlarının görüntüsü de izah edilmeye çalışılmıştır. Bu yüzden çalışmanın bu bölümünde Tevfik Fikret'in tablo altı şiirleri üzerinde durulacaktır.

Tevfik Fikret'in "tablo altı şiir" olarak bahsedilen şiirlerine ait resimlerin bazıları tabloyken bazıları şiire eşlik eden illüstrasyonlardır. Mendelsund'un çizimler hususunda da ifade ettiği

²⁷ Tabiat ve tablo yerdeşliğine giren şiirlerin tamamı için bkz.: 2.3. Temel Karşıtlık ve Yerdeşlikler

gibi okuyucunun “zihni”nde “gördükleri”ni biçimlendiren bu çizimler (2015: 199) daha ziyade “kelime”lere yardımcı olmak için yerleştirilmiş unsurlardır. Dolayısıyla bu çizimler şiirin yanında, okuyucunun onları “okurken gördüğü şeyler” olup daha çok şiirle beraber “görmeye teşvik edildiğimiz şeylerdir.” (Mendelsund, 2015: 270)

3.5.1. Tabiatın Tablo ve Şiirle Kucaklaşması: “Âveng-i Şühûr”

Göstergebilimin dayandığı kavramlar arasında ilişki önemli bir yer tutar. Anlamlar birbirleriyle sıkı bir ilişki içindedir ve asıl olan bu anlamsal ilişkinin tutarlı bir şekilde açıklanmasıdır. Tefvik Fikret’in şiirindeki anlamsal yapıların ve bu yapılar arasındaki ilişkilerin gösterilmeye çalışıldığı bu çalışmada onun tablo ile şiiri yan yana gördüğü ve *Rübâb-ı Şikeste*’nin içinde ayrı bir bölüm olarak sunulan “Âveng-i Şühûr” başlıklı on iki şiir bu açıdan ayrı bir önem arz etmektedir.

Rumi takvimi esas alarak mart ayından başlayan ve şubat ayına kadar devam eden on iki şiirin tamamı Servet-i Fünûn²⁸ dergisinin farklı zamanlardaki nüshalarında ve hepsi derginin ilk sayfasında yayımlanmıştır. Dergide, yayımlanış tarihleri farklı olsa da, şiirlerin sonuna şair tarafından konulan tarihlerden²⁹ anlaşıldığına göre sanatkârın şiirde anlattığı ay ile fiziksel olarak içinde yaşadığı ay örtüşmektedir. Bu ise onun sadece hayal unsurlarına yaslanarak şiirleri vücuda getirmede gösterir. Şüphesiz ağustos sıcaklığının boğucu havası içerisinde şubat ayına dair bir şiir yazmak hayalin sınırlarını epey zorlar. Öte yandan hissini ortada olmadığı bir yerde şiirin tesir kuvveti de azalacaktır. Ancak yazılan şiirlerin ay ay takip edilerek içinde bulunulan zaman dilimine göre kaleme alınmış olması, bu izahtan daha fazlasına dair göstergeleri barındırdığını okuyucuya imler.

“Aveng-i Şühûr” serisinin birinci şiiri mart ayına ait bir sonedir. Sonenin ilk dördlüğü, “gibi” edatıyla kararsızlığı bildirilen “kış”a ayrılmıştır. Bu kararsızlık gitmesi ve kalması arasındaki kararsızlıktır ki şiirde “birçok sürer” söz grubuyla ifade edilmiştir. “Sehâib”i (=bulutlar) açıp kapatması hem “tereddüd” hem de “nazlanış” olarak ifade edilen kış “câmid nazar” ve “soğuk çehresiyle” yananlam değerini ilk dizeden itibaren kazanmıştır. Bu

²⁸ Bu şiirlerin hangi sayılarda çıktığını görmek için bkz. “Referanslar”.

²⁹ Mart, mayıs ve haziran aylarının anlatıldığı şiirlerde tarih yoktur.

yananlam değeri eğretileninin ifade alanında “naz” ile tamamlanır. Bu haliyle kış mevsiminin nazlandığı ay mart olmaktadır.



1. Resim: Âveng-i Şühûr 1, Mart.

İkinci dördlükte ise resimde de görülmekte olan kuşlar anlatılır. Kışa ait bir başka dişil özellik “cilve” de yine bu bölümde karşımıza çıkar. “Kuşlar” ise biri ek ve biri sözcük halinde olan iki ifade ile gösterge değerine kavuşur. “Zavallı yavrucağızlar” şeklinde kurulan sıfat tamlaması hem “sersemle”me sözcüğünün hem de “tahassun et”me (=sığınma) sözcüğünün etki alanını genişletmiş olur. Resimde görülen altı kuştan ikisi bir yuvanın üstünde resmedilir. Diğerleri dallara konmuş vaziyettedir. Diğer dört tanesi suskun bir vaziyette görülürken yuvanın üzerindeki iki kuşun ağızları açık olarak resmedilmiştir. Bu ise onların yavru oluşlarına ve korkularına dair bir gösterge değeri olarak algılanabilir ki şiirdeki

“dehşet-âver” sözcüğü bu durumu doğrular. Öte yandan “zavallı yavrucağızlar” söz grubunun da bu iki kuşla görünür kılındığı anlaşılır.

İkinci dörtlükte başlayan anlam alanı sonenin ilk üçlüğünde de devam eder. Tabiatın bu macerası “sersem”likten sonra “giryeye” ve “melûl” sözcüklerinin belirttiği duygu durumuna ulaşır. Kışın bulutları bir açıp bir kapatması;

<u>açık</u>	~	<u>mübtesim</u>	~	<u>meserret</u>
kapalı		giryeye		hayal

şeklinde bir yapıya ulaşmaktadır. “Sühâ ve Pervîn” şiirinden başlayarak³⁰ Tevfik Fikret’in tüm şiir evreninde değişen duygu durumları ile birlikte tabiatın da bir değişime uğraması bu şiirde en belirgin halde karşımıza çıkmaktadır. Sonenin son üçlüğünde, şiirin başında belirlediğimiz kadına dair göstergeler en açık haliyle yerdeş bir dizge haline gelir:

Çirkin değil, fakat acı bir yüz ki mürtesim
En nazlı hatlarında huşûnet alâimi...
Hırçın, sinirli bir kadının hâl-i dâimi.

“Gibi” ve “tereddüt” sözcükleriyle kurulan yapı burada da devam etmektedir. “Çirkin” denemeyecek olan kadına güzel de denmez. Öte yandan hem “nazlı” ama diğer taraftan “huşûnet” izleri barındırır. Kadının şahsındaki kararsızlık onun tasvirinde de kararsızlığa neden olmuş görünmektedir. Ancak en sonunda “hırçın, sinirli” sıfatları kullanılır. Bu hırçın ve sinirli oluş; kış mevsimi “gibi” olan ama aslında baharın ilk mevsimi olan mart ayının alegorik bir temsili haline gelir. O zaman tabiata dair kararsızlık Tevfik Fikret’in şiir evreninde insan ruhunu, mizacını da hırçın ve sinirli bir yapıya sokmaktadır.

“Nisan” alt başlığını taşıyan ikinci şiir ise üç beşlikten oluşur. Yine derginin ilk sayfasında yayımlanan şiire ait resmin ve derginin isminin yeşil renkte olduğu görülmektedir. Burada nisan ayının tabiata verdiği renk ile resmin rengi arasında bir koşutluk kurulmuş olduğu

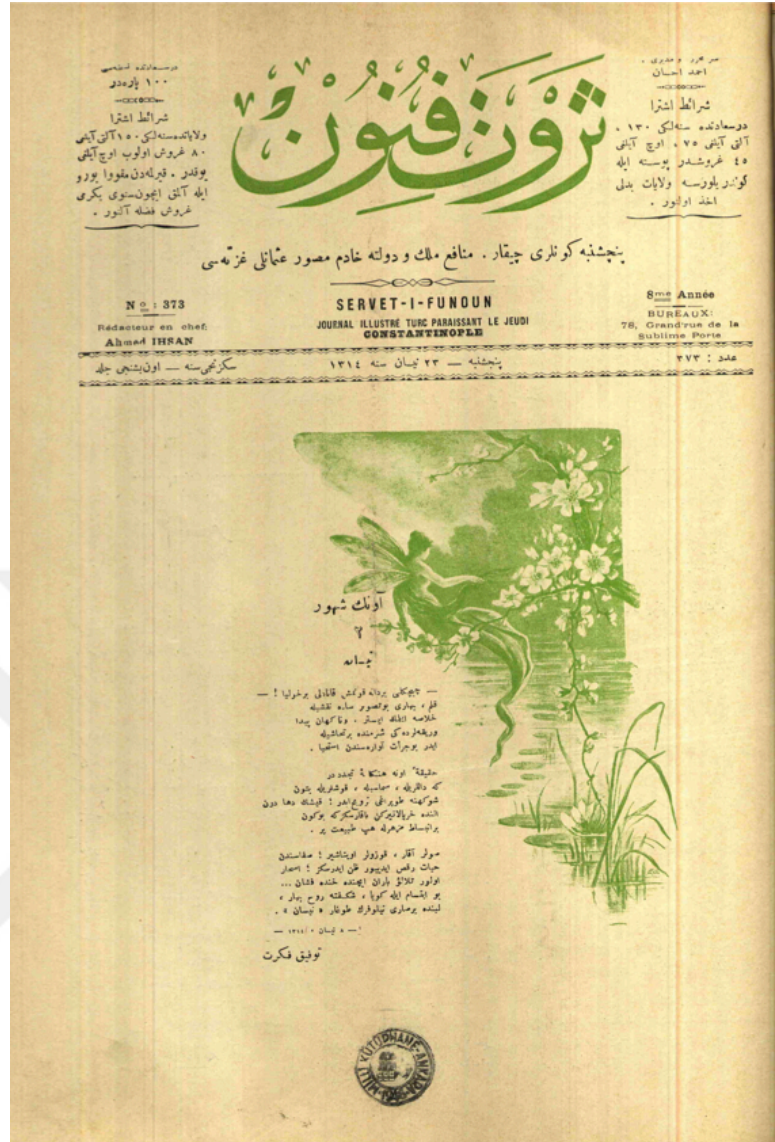
³⁰ Bu şiirde de bulutların dağılması kahramanların tüm duygu durumlarını ve şiirin kurgusunu değiştirecek güçtedir.

anlaşılmaktadır. *Rübâb-ı Şikeste* içinde ufak değişikliklere uğramakla birlikte dergideki yayımlanışında iki çizgi arasına alınmış ve ünlemle bitirilmiş olan ilk dize şöyledir:

- Çiçekli bir dala konmuş kanatlı bir hulyâ! -

Şiirdeki tek ünlemlili ve iki çizgi arasına alınarak belirgin hale getirilmiş olan bu dizge “hulyâ” sözcüğünün çözümlenmesi ile anlamlı hale gelebilecektir. Burada “dala konmak” söz grubundan hareketle bu hülyanın bir kuşa teşbih edildiği söylenebilir. Dala konuş ile kuş arasındaki bu bağlantı genişletilebilir ancak resimdeki peri buna engel olmaktadır. Şiirin anlam alanı o peri veya şiirdeki adıyla “kanatlı hulya” ile genişletilmelidir. Buradan da anlaşıldığı üzere Tefvik Fikret, şiirindeki ifadeyi resimle tamamlama yoluna gitmemiş; şiirinin anlam alanını resimle yönlendirmek istemiştir. Zira hülya sözcüğü üzerine okuyucunun varacağı sonuç çok farklı olabileceken şair bunlardan hiçbirini istememiş, resimdeki gibi anlaşılmasını arzulamıştır. Dolayısıyla resmin, metnin anlamını sabitlediği rahatlıkla ileri sürülebilir. Burada düzanlam haline gelen şiir, resimle ve resimde görülen peri ile yoğurumsal bir gösterge olarak genişler. O zaman Tefvik Fikret’in şiiri ve resmi birbirinden ayrı görmediği; farklı malzemeler ve farklı ifade imkânları olan iki sanatı bir arada düşündüğü ortaya çıkar.

Resimde de çiçekli bir dala konmuş olan peri, ikonik bir şekilde karşımıza çıkar. Yunan tanrılarında Peneus’un kızı olan Daphne, Apollon’dan kaçarken babası tarafından ağaca dönüştürülmüştür (Erhat, 2008: 81). Bu haliyle şehvetin karşısında duran iffetin ikonografik görüntüsü olarak simgeleşen Daphne; gerek heykel gerekse resim sanatında daima harekete dair bir anın kesitlenmesiyle verilmiştir. Yukarıdaki resimde de elinin hareketi ve elbisesindeki tüllerin kıvrımlarından hareketli bir şekilde resmedildiği anlaşılan bu “hulyâ”nın ikinci özelliği “cür’et-i âvâre” etmesidir. Resimde çıplak kolu ve oradan devam ederek vücuduna dair görülen kısmın çıplaklığı bu “cür’et” sözcüğüne karşı yapılmış bir çizim olarak belirlemektedir. Öte yandan tablonun sınırları dâhilinde kimsenin olmayışından hareketle bu davranıştan utananlar da yapraklar olarak gösterilir.



2. Resim: Âveng-i Şühûr 2, Nisan.

Şiirin ikinci ve üçüncü bölümlerinde nisan ayının tasviri devam ederken resmin, bu bölümleri anlatmadığı görülür. Zira yukarıda belirtildiği üzere resim ve heykeltıraş gibi plastik sanatlar tabiatları gereği yalnız bir anın anlatımına odaklanabilmektedir. Oysa sanatkâr şiirinde nisan ayıyla birlikte tabiatın uyanışını anlatmaya devam eder. Buna göre ilk önce toprağa gelen ruhun “hengame”si duyulur. Son bölümde ise dikkati çeken “safâ”, “hande-feşân”, “ibtisam” sözcükleriyle kurulan ve nesneye dair olan yapıdır. O halde tabiatın canlı hali ile nesne arasında bir yerdeşlik kurulmuş olur.

Üç dörtlükten oluşan üçüncü şiir mayıs ayına aittir. Şiirin ilk dizesinde “mayıs bir köylü” kızına eğretilenir ve bu kızın yerdeşliğinde “sâf u dilber”, “şûh u sevdâkâr” sözcükleri ile görünür kılınır.

Tablonun alt kısmına yerleştirilen ve çiçeklere doğru bir hareket halinde resmedilen bu köylü kızının yüzündeki mutluluk ifadesi, şiirde etrafında olduğu söylenen ve “âvâz-ı şevk” halinde olan kuşların resimdeki yokluklarını ödünlemektedir. Tablonun sol üstünde çeyrek daire şeklinde görülen boşluk diğer resimlerden hareketle söylenecek olursa “mayıs” ifadesinin yazılması için ressam tarafından boş bırakılan ancak yazılması unutulmuş boşluğu anlatan bir artık ileti olarak karşımıza çıkar.



3. Resim: Âveng-i Şühûr 3, Mayıs.

Şiirin ikinci kısmı gördüğümüz tablonun ifade alanının tamamen dışında olacak şekilde yazılmıştır:

Münevver nergis-i çeşmânı handân-ı terâvettir,
Muattar sünbül-i gîsûsu tâlân-ı şetârettir,
Müzehher sîne-i uryânı lertzân-ı muhabbettir...

Alıntılanan dizelerdeki “münevver” sözcüğü iyi bir çizimle gösterilebilir olsa bile saçındaki “muattar” (=ıtırılı) koku ve “müzehher” sine resmin ifade alanından uzakta kalmaktadır. Öte yandan nisan ayında ortaya çıkan neşeli halin bu ayla beraber artarak devam ettiği yine bu dizelerde görülmektedir. “Terâvet”, “şetâret” ve bu iki sözcüğe eklenen “muhabbet”, yalnızca kafiye olarak birbirlerini tamamlamakla kalmazlar, ayrıca mayıs ayına atfedilen veya mayıs ayından beklenen ruh halini de yansıtmış olurlar.

İlk kez bu şiire ait tabloda karşımıza çıkan ve bundan sonraki tablolarda da kullanılacak olan bir hususa dikkat çekmek gerekir. Tablonun görüntü alanında sağ üste yerleştirilen ve renk tonlamalarıyla köylü kızının gerisinde bırakılan bu ikonografik görüntü dairesel bir tablonun içinde sunulur. Alttaki kızla birlikte düşünülürse küçük oluşlarıyla iki kardeş oldukları söylenebilir. Mitolojide daha çok Leto’nun çocukları Apollo ve Artemis bu şekilde gösterilir. Öte yandan tablonun perspektifi açısından konumlandırıldıkları yere bakılırsa Apollo ve Artemis’in ayı ve güneşi temsil ediyor oluşlarına denk düşer. Son bölümdeki;

Doğup gül-çîn olurken jâleler subh-ı bahârîden,
Söner bî-çâre, en parlak dem-i şevkinde bir akşam.

dizeleri de resmin görüntüsünü tamamlarlar. Sadece şiir ve resmine bakıldığında doğru gibi görünen bu yorum “Âveng-i Şühûr”u bir bütün halinde seyrettiğimizde kendini derhal yanlışlar. Buna göre bundan sonraki diğer şiirlerde de görüleceği üzere bu görüntü ayın sonunda ortaya çıkan ikizler burcuna aittir. Şiirde herhangi bir şekilde sezdirilmeyen bu anlamsal yapı ancak resimle birlikte görünür kılınır. Buna göre resim şiire anlam yüklemiş olmaktadır. Bundan sonraki tüm şiirlerde de herhangi bir işaret bulunmaz, tıpkı burada görülen yapı geçerlidir.

Serinin dördüncü şiiri haziran alt başlığını taşımaktadır. Daha evvelki üç şiirde olduğu gibi tablo, şiirin ilk parçasının resmedilmesine ayrılmıştır. Resimde uzaktan görülen tarla ve yakın planda bir ağaç altında dinlenen erkek şiirde şöyle anlatılır:

Altın başaklı tarlasının bir kenârını
Tezyîn eden ağaçların altında, bî-haber,
Dalmış tahayyüle;
Mes'ûd köylü! Nâsiye-i pür-gubârını
Okşar bir incilâ, behîmî ve hande-ver,
Benzer tevekküle.

Alıntılanan parçaya göre tablodaki başakların “altın” ile ve onu çevreleyen ağaçların “tezyîn et”mekle birlikte eğretilenmesi şiirde olumlamanın görüntüleri gibi görünür. Tabloda sırtı ağaca yaslanmış ve kafası yukarı doğru kalkmış şekilde tasvir edilen köylünün bu hali şiirdeki “tahayyüle” dalmakla koşut oluşturur. Olumlanan bu durum “mes'ûd” sözcüğüyle pekiştirilir. Mesut olan bu köylünün tozlu alnını okşayan “incilâ” ise “behîmî” ve “hande-ver” sözcükleriyle belirginleştirilir. Ancak bu bölüm içerisinde olumlanan tüm sözcükler içinde “punctum” vazifesi gören (Barthes, 2014: 39) bir yapıya bürünür. Barthes'tan alıntılanan bu sözcük resim için değil şiir için geçerlidir. Buna göre dille çizilen bütünlüklü tabloda tek delik, bu sükunetli ve mesut (Barthes'ın deyimiyle “uysal”) tabloyu “kıran (ya da del)”en (2014: 40) bu ifadedir.

Daha önceki bölümlerde de gösterildiği üzere karanlık ve karanlığı imleyen sözcükler şairin şiir evreninde daima olumsuz anlam alanlarını beraberinde getirmektedir. Burada da kaçmak, terk etmek istenilen yer hem “muzlim” hem de “hazîre” sözcüklerinin oluşturduğu tamlamama ile gösterilmiş olur. Bu ayrıca öznenin kendini nasıl bir yerde hissettiğini göstermesi bakımından önemlidir:

Gel; sevgilim, seninle bu muzlim hazîreden
Bir lahzacık firâr edelim...



4. Resim: Âveng-i Şühûr 4, Haziran.

Öznenin “bir lahzacık” sözcünden bu kaçıışı ebedi yapamayacağını farkında olduğunu anlayabiliriz. Özne için karanlık daima kaçınılması istenilen yerdir ki bu şiirde de aynı yapı karşımıza çıkar. Kaçılacak yer ise ilk bölümde anlatılan yerdir. O halde özne içinde bulunduğu durumdan hoşnut değildir ve bu hoşnutsuzluğun giderileceği yer ikinci kez tekrar edilen “mes’ûd köylüleri!” söz grubunda olduğu gibi köylülerin mutlu olduğu yerdir. Kaçma temi daha evvelki bölümlerde de çeşitli açılardan incelenmişti. Buradan hareketle söylenecek olursa Tevfik Fikret’in tabiata ve hayali olan yerlere dair mekân algısı daima huzuru içerimlerken içinde bulunulan mekân ise “muzlim” sözcüğünün anlam alanı etrafında şekillenmektedir. Resimde görüldüğü üzere ayakları yalın ve yorgunluktan ağaca yaslanıp dinlenen köylü ile şiirde tavsif edilen “mes’ûd köylü” arasındaki zıtlık açıkça görülmektedir.

Bu ise sanatkârın tabiata dair tecrübesinin hakikate değil “tahayyül”e dayalı olduğunu gösterir. Tefkik Fikret dünyayı dil dolayımında anlar. Özünde bir gösterge olan sözcüklerin diatic yapısı edebî metinde görünür hale gelir. Hayata/doğaya dair tecrübesizlik bu dolayımı mecbur kılmaktadır.

Temmuz ayının anlatıldığı şiir “tarlada gezi”nen “bir köylü kadın” ile başlar. “Maişet” temini için çalışan bu kadın tarlada yalnız değildir. Bir yanda üstün (=“gulâne”) bir gayretle çalışan kocası, öbür yanda çocukça neşesiyle kızı vardır. “Yorgun”luğu ve evinin geçimini sağlamak için çalışması onun bir gönderge değerine ulaşmasını sağlar:

Bu saâdet ona kâfi görünür:
Bir kavî âile, bol bir mahsûl;
Başka şey fikrini etmez meşgûl.

Tarlada çalışan “mai yeldirmeli” kadına dair yorgunluk ve anlatılan parçadan hareketle yine ona dair “saâdet” şiirin merkezine yerleşir. Ailesinin “kavî” oluşu ve “nimet”in bolluğu bu kadın için yeterlidir.

Tablonun tam ortasında ağaca yaslanmış bir şekilde resmedilen aslan motifiyle oluşturulan tablo bu motif hariç dört kesitten oluşur ve bu kesitlerin hiçbiri şiirle ilgili değildir. Sol üstte görülen saçları ve eteği dalgalanarak büyük bir salıncakta sallanırken resmedilen kadın ile onu seyreden iki kişi ve onun tam olarak çaprazına yerleştirilmiş yelken temmuz ayında yapılabilecek etkinliklerdendir. Ancak bu, “yorgun argın” tarlada çalışmak ve bir kış boyunca yiyecekleri “mahsulü” yetiştirmek zorunda olan insanların yapacağı iş değildir. Sağ üst köşede uçurtma uçuran iki çocuk da şiirde geçtiği haliyle anne ve babasının çalışması esnasında tarlada kendi kendine oyun oynamak zorunda olan kız arasında bir bağlantı kurmak mümkün değildir. Son bir unsur olarak temmuz yazısının altına yerleştirilmiş olan mısır koçanları ile şiirde anlatılan “hûşe-çîn” arasındaki zıtlık da görülmelidir. Şiirde buğday başağından bahsedilmişken tabloda mısır figürü vardır. Sonuç olarak Tefkik Fikret’in tablo altı şiirlerinde aynı ayı temsil etmek dışında başka hiçbir benzerliği olmayan, üstelik birbirlerinin anlamlarını tamamlama veya zenginleştirme gibi bir amaçları de görülmeyen bu tablo ve şiir birlikteliği, diğer hiçbir şiirde görülemeyecek kadar birbirinden ayrı durmaktadır.



5. Resim: Âveng-i Şühûr 5, Temmuz.

Ağustos ayına ait tablosu, başak burcuna ait bir sembolle oluşturulan tabloda hâkim unsur diğerlerinde olduğu gibi yapraklar, çiçekler vs.'dir. Dergideki şeklinde küçük bir değişiklikle *Rübâb-ı Şikeste*'ye alınan şiir ise ağustos ayının anlatımından çok "hazân"ın gelişini anlatan bir ay olarak görünmektedir. Tabloda, çeşmeden su içen bir dervişin olduğu görülür. Bu haliyle ayın sıcaklığına bir vurgu yapılır. Bu vurgu şiirde "mest-i rükûd" söz grubuyla karşılanmıştır.

Diğer taraftan ayın gelişini gösterdiği hazana ait sözcükler şiirde daha fazla kullanılmıştır. Bahar aylarındaki neşe, tebessüm gibi sözcükler artık bu şiirde yerini "acı bir his", "raşe", "hasta", "eşk-alûd", "bî-sûd", "nâlende" sözcüklerine bırakmıştır. Böyle bir kelime tercihi

dahi sanatkârın mevsimleri ve bunların kendinde bıraktığı duygu hallerini anlatırken ne kadar düzenlamalı baktığını gösterir.



6. Resim: Âveng-i Şühûr 6, Ağustos.

Serinin yedinci şiiri eylül alt başlığını taşır. Eylül ayının ilk göstergesi yağmur yüklü bulutlardır. Ancak bulut sözcüğü yağmur ile değil “giryân” sözcüğüyle ilişkilendirilir. Böylelikle hem yağmura hem de bir önceki şiirde yaklaşmakta olduğu söylenen “hazân”a gönderme yapılmış olur. Yağmurun “giryân” oluşu ile şiirin “melûl” oluşu yerdeş bir yapı olarak karşımıza çıkar.



7. Resim: Âveng-i Şühûr 7, Eylül.

Öte yandan şiirin birinci bölümünde iki nokta ile açıklanacağı gösterilmiş olan “teşbih-i zâr” (=ağlayan/inleyen benzetme) ifadesi şiirin ikinci bölümünün konusu olur:

Bir kızın hîn-i irtihâlinde
Dolaşan hande-yi cemâlinde
Andırır hâlet-i zevâlinde...

Âh, ben sonbahârı pek severim!

Ancak sonbaharın bu izlenimci görüntüsü şiirle beraber verilen tabloda görülmez. Terazi burcunun temsilinin sağ üst köşeye yerleştirildiği tabloda ağaç ve çiçeklerden başka dikkat

eken  kesit vardır. İlki balık tutan  kişinin sandaldaki görüntüsüdür. İkincisi şerefesinde müezzini de görülen bir minaredir. Bu iki görüntü her ne kadar daha ön planda ördeklerin sığınağı olan bir yaprak yığını ile birbirinden ayrılmış olsa da suyun akış yönü ile minarenin konumlandırılış şekli bu iki mekânın birbirinden ayrı olmadığını gösterir. Üçüncü kesit ise sol alta yerleştirilmiş olan iki tüy kalem, dağınık kağıtlar ve bir defter figürüdür. Şiirdeki eylül ile “şî’r-i melûl” ilişkisinin resme yansması bu kesitle tamamlanmış olur.

“Âveng-i Şühûr”un sekizinci şiiri teşrinievvel’dir. Miladi takvimde ekim olarak isimlendirilen bu ayın şairin zihnindeki görüntüsü gizli bir derdi (=“derd-i nihân”) olan “dilber”in bir yeni ağaç altında şiir defterini karıştırması şeklindedir.

Suluk yapraklı bir nahl-i hazânın
Perîşân zıll-i hasret-perverinde
Oturmuş; belli bir hişî-i nihânın
Bütün ekdârı vech-i dilberinde;
Anar bir şî’r-i giryân defterinde.

Dikkat edilirse tablonun sağ tarafı tam olarak bu hüzünlü kızı resmetmektedir. Tablodaki ağaç ve çiçekler diğer şiirlerde de olduğu gibi temel dizge olarak belirir. Ancak tablonun tam ortasında derinlik algısıyla geniş bir uzama yayılan  enstrüman görülmektedir. Bu aletlerin konulması aslı itibariyle sessiz olan bir sanat dalına sese ait bir unsur veya sese ait bir imge katmak değildir. Buradaki enstrümanlar resim ve şiir birlikteliğinde yalnızca birer artık ileti olarak belirir.



8. Resim: Âveng-i Şühûr 8, Teşrinievvel.

Miladi takvimde kasım ayına denk gelen ve sonbaharın son ayı olarak kabul edilen teşrinisani, serinin dokuzuncu şiidir. İki dörtlükten oluşan şiir mayıs ayını anlatan şiirle aynı vezinde yazılmıştır. İkinciteşrinin sanatkârdaki görüntüsü iki gösterge değeri ile belirir: Birincisi dallardan rüzgârın etkisiyle kopan ve savrulan yapraklar, ikincisi kendilerine “melâz-ı nev-bahârî”yi (=ilkbaharın sığınağı) arayan kuşlar.



9. Resim: Âveng-i Şühûr 9, Teşrinisani.

Resim ve şiir arasındaki bu uyum Roland Barthes’ın da belirttiği gibi iki soruyu akla getirir. “Bir fazlalık göstererek resim metindeki kimi bilgileri tekrarlıyor mu, yoksa yeni bir bilgiyi resme mi katıyor?” (2017: 29) Buraya üçüncü bir soru olarak “resim metne yeni bir bilgi katıyor mu?” sorusu da eklenebilir. Şiirin ilk kısmındaki savrulan yapraklar tablonun her iki yanında bulunan ağaçların dallarındaki uzanışla resmedilirken ikinci bölümde kendilerine yeni bir yer arayan kuşlar tablonun ortasında derine doğru bir sürü şeklinde gösterilmiştir. Daha ilerideki ağaçların eğilmiş bir şekilde resmedilişi uzaklarda da rüzgârın şiddetini gösterir. Bu haliyle şiir ve tablo birbirini tekrar eden bir yapı göstermiş olur.

Onuncu şiir olan kânunuevvel ayı ile birlikte “ölüm” sözcüğü de şiire girmiştir. Şiirde kendini gösteren iki zıt renk (beyaz ve siyah) resmin de merkezindedir: “Lifâfe-i emvât”a (=ölülerin kefeni) benzeyen beyazlık ve bu beyazlığın içerisinde “tûde-i siyâh” (=siyah yığın) olarak duran kargalar. Şairin “hayâl” dünyasını “neş’e” bağlamında düzenleyen mevsim, o mevsimin “yeşil” renkleri yerine gelen “beyaz” renk ölülerin kefenine benzetilir. Beyazın saflık dışında böylesine bir olumsuzlamayla kurulan eğretilmesi, zıtlık oluşturan kargalarla pekişir. Öte yandan kargaların leş yiyen hayvanlar olduğu düşünüldüğünde eğretilme bir başka anlam düzeyinde tekrar bütünlenmiş olur.



10. Resim: Âveng-i Şühûr 10, Kânunuevvel.

Resmin sol altına yerleştirilmiş odunlar ve balta şüphesiz kış mevsimi için önemli bir gösterge değerine sahiptir. Ancak bundan şiirde bahsedilmez. Dolayısıyla resim metne yeni bir bilgi katmış olur. Bu algı soğğun hissettirilmesine dairdir. Karların ve kargaların bu hissi verme şekli balta ve onunla kesilmiş odun imgesinden daha zayıf kalmaktadır. Resimle birlikte şiirin eksik bıraktığı alan böylece tamamlanmıştır.

“Âveng-i Şühûr”un on birinci şiiri kânunusani alt başlığını taşır. Miladi takvimde ocak ayına denk gelen bu ayla birlikte kış iyice kendini göstermiş olur. “Yine kar...” sözcüğüyle başlayan şiirin bir önceki şiirden farkı, gösterge dizgesine bir insanın girmiş olmasıdır. Kânunuevelde kimsesiz bir tabiat yalnızca kargaların karla olan zıtlığında kurgulanmışken burada daha ziyade şehrin içinde bir tablo kurgulanır ve kargaların yerine insan yerleştirilir.



11. Resim: Âveng-i Şühûr 11, Kânunusani.

Resimde tabiattan şehrin içine geçen kurgu, şiirde “mezbele” sözcüğüyle anlamlandırılır. “Kar” ve “mevt” (=ölüm) sözcüklerinin gökyüzünü saklayan yapısı insanı “hirâs-ı bârid” (=soğuk korku) ile titretir. Böylesine bir atmosferde “uryân u zâr u müstağrâk” olan iki “âciz” insan “çatlamış elleriyle” çöplüğü yoklayarak yaşamlarını devam ettirmeye çalışmaktadırlar. Tabloda da bu iki insan ve karıştırdıkları çöple beraber sefaletlerinin aynen resmedildiği görülür. Tabloya fazladan olarak, yanlarına sokulan ve tasvirinden onun da halinin perişan olduğu anlaşılan bir köpek yerleştirilmiştir. Her üçünün aynı yerden karınlarını doyurmaya çalışmaları şiirde “levh-i mağmûm” (=gamlı levha) söz grubuyla anlatılır.

“Âveng-i Şühûr”un son şiiri şubat alt başlığını taşır. Mart ayında gitmek ve gitmemek arasında tereddüt eden kış mevsimi şubat ayında “gibi” sözcüğü unutulmadan “veda” etmektedir. Bu “veda”dan hareketle üçüncü kez karın kullanıldığı şiirde bu karın yerine “ümîd” sözcüğü de eklenmiştir.

Son lerziş-i cenâhı döker hâk-i nâime
Karlar, ümîdler;

Karların ümitle beraber anılmasının sebebi dağların “sîne”sindeki yarıklardandır. Bu yarıklar karların erimesini ve yukarıdan aşağıya küçük derecikler oluşturmasını gösterir. Bu gösterge ise simgesel olarak ümide gönderme yapmış olur.

Şiirin ikinci bölümü “vedâ” edişten hareketle yazılmıştır ve şubata değil mevsimlerin ve ayların döngüsüne odaklanmaktadır:

Her mevsimin sükûtu olur başka mevsime
Bir menba-ı nemâ...
Baktıkça ben zuhûr u sükût-ı mevâsime,
Ey tâli-i beşer,
Bilmem niçin teellüm eder, ağlarım sana!..



12. Resim: Âveng-i Şühûr 12, Şubat.

3.5.2. Tabiata Dair Diğêr Dikkatler

Tevfik Fikret'in şiirleri ile tablo ve tabiat birlikteliği yukarıda gösterdiğimiz on iki şiirle sınırlı değildir. Büyük çoğunluğu 1312 (r. 1896/1897) yılında yazılmış olan şiirleri de burada anmak gerekmektedir. “Âveng-i Şühûr”u oluşturan şiirlerde olduğu gibi bu şiirlerde de tabiatın görüntüsü sanatkarın şiir evrenindeki genel yapı ile bütünlük göstermektedir.

“Bir Yaz Levhası” başlıklı şiir geçmişe dair bir hatırlamanın anlatıldığı kurgusal bir metindir. Dörtlük ve beşliklerden oluşan iki bölüm halinde yazılmış olan şiirin ilk bölümü

öğle vakti tabiatın güneş altındaki görüntüsünü, ikinci bölüm ise bu halin uyandırdığı bir hatırayı aktarmaktadır.



13. Resim: Bir Yaz Levhası.

Yukarıda görülen tablo ise bahsedilen bu hatıralara dairdir. Güneşin “temmuz” güneşi olduğunu şiirden öğreniriz. Suyu doğru koşan “kûh-beden” (=dağ gibi/dağ bedenli) hayvanların ne olduğunu ise resim söyler. Bu hayvanlardan korkan özne bastonunu kendisine siper etmekten başka çare bulamamıştır. Az sonra beş yaşlarında bir çocuğun bu hayvanların çobanı olduğu anlatılır. Tablonun merkezine oturan figür de bu durumu temsil etmektedir. Ancak şiirin ilk bölümünde anlatılanların hiçbirisi tabloda gösterilmemiştir. Bu

haliyle tablo ile şiir arasında kurulan ilgi yalnızca kurgusal metnin bir çağrışımından ibaret kalmaktadır.

“Bahâr-ı Terâne-dâr” şiiri ise başlığındaki gösterge dizgesinden hareketle söylenecek olursa tabiat ve musiki ile temellendirilmiştir. Şiirin bu yapısına bir de tablo eklenince iletişim imkânına sahip üç belirim düzeyi ortaya çıkmış olur.



14. Resim: Bahâr-ı Terâne-dâr.

Şiirin musiki ile olan bağlantısı ve Tefvik Fikret'in şiir evreni içindeki yeri "3.5. Ses ve Musiki" başlığında incelenecektir. Burada doğrudan tabiat ve tablo ilişkisi üzerinde durulacaktır. Beş dörtlükten oluşan şiir aruzun kısa kalıplarından olan "mefâilün mefâilün"

ile yazılmıştır. İlk dörtlük “murg-ı aşk”a (=aşk kuşu) yuva olan dalların “sabâ” rüzgârı ile birlikte çıkardığı sese değinir. Bahar mevsiminde görülen, klâsik Türk şiirinde de bu yapısıyla karşımıza çıkan saba rüzgârı tasviri yapılacak olan tabiat unsurlarının içinde bulunduğu zaman unsurunu da bize sezdirmiş olur.

Şiirin ikinci dörtlüğü tabloyu bir başka açıdan yorumlayan bir kesit olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada “çağıl çağıl” akan su ve bu suyun başında “mele”yen kuzu görülmektedir. Bu tabiat tasvirine dâhil olan ilk insan unsuru “kavalı”yla birlikte görülen “çoban”dır. Bu tablonun içinde çobanın hayatı “şâirane” olarak belirir. Bu ise “Âveng-i Şühûr”da görülen tabiat ve hayat ilişkilerinin şairin zihnindeki görüntüsünü tekrar ortaya koyar. Sonraki dörtlükte ise çobanın kavalına bülbülün “nağme”leri eşlik edecektir.

Şiirin yapısını tamamlayan son dörtlükte “tıfl-ı can-rübâ” (=gönül alan çocuk) tamlaması dikkat çeker. “Gülerken ağlayan” bu çocuğun tabiatla doğrudan bir ilgisi yoktur ancak ses noktasında tamamlamaktadır. Şiire ait tabloda da tablonun sınırlarının dışına küçük bir çocuk resmi çizilerek bu yapı belirgin kılınmıştır.

Şiirin bir kenarına iliştirilen küçük çocuk portresi hariç tutulursa şiiri üstten ve sağdan çevreleyen tablo; “rüzgârın esişi”nin anlatıldığı ilk kesit hariç tüm anlatılanları içine alan üç kesitten oluşmaktadır. Alttan başlamak üzere yukarı ve sola doğru sıralanan kompozisyon şiirdeki kompozisyona da uyulduğunu gösterir.

“Bir Levha” başlıklı şiir ise daha ilk dizesinden itibaren hemen üzerindeki tabloya atıf yapar:

Bakıp şu levhaya gördümdü bir tulû-ı zarîf;

Hakikaten tabloda gösterilen manzara günün doğuşuna aittir. Gökyüzünün yavaş yavaş aydınlanması tabloda resmedilirken “sâhil” ve “kuşlar” da resmedilir.



15. Resim: Bir Levha.

Tabloya dikkatli bakıldığında resmin arkasında bir resim daha olduğu, bunun da bir başka tablo ile ayrıldığı anlaşılır. Buna göre tablo içinde kalan kısım güneşin doğuşu, kuşlar ve sahil ile şiirdeki kesite koşut bir kesit oluştururken tablonun dışında kalan kısım koyu renk ağırlığıyla şiirin devamındaki;

Fakat şu ufk-ı münevverde -ah bilmem ki-
Niçin hayâlime urmakta bir zalâm-ı kesîf!

dizelerine vurgu yapar. Tabloda görülen bu ayrılık şiirin de birbirine karşıt olan ve “o günkü”-“bugünkü” şeklinde ifade edilen karşıtlığına denk düşer. “3.2. Geçmiş/Şimdi” başlığında da gösterildiği üzere öznenin geçmişe dair hatırlamaları neşe ve huzuru dairken aydınlık imgelerle; şimdiye dair ruh hali ise keder ve hüzne dairdir ve karanlığa ait imgelerle sunulur. Bu şiirde de aynı yapının tekrar edildiği görülmektedir.

“Eş’âr-ı Muhabbeten” başlığıyla *Servet-i Fünûn*’da yayımlanan ancak *Rübâb-ı Şikeste*’ye “Çiçekler İçinde” başlığıyla alınan sone, şiir ve tabiat yapısı içinde önemli ipuçları içerir:

Şi'ri semâya benzetir, eylerdim ihtirâz:
Pervâza kâbiliyeti yoktu hayâlimin;
Aşkın getirdi rûhuma bir tatlı ihtizâz,
Duydum o dem taharrükünü şâh-bâlimin.

O halde bölümün başından beri kuşlara dair imgelerin hayal olarak okunması mümkün hale gelir. Ancak bu kuşların uçması aşk öncülüne bağlıdır. “Âveng-i Şühûr”da karşımıza çıkan kışa doğru kuşların göç etmesi, kış mevsimine ait ayların karanlığa dair sözcüklerle sunulmasına neden olmuştur. Zira kuş, şiir semasından uzaklaşmışsa aşka ait duyarlılık kaybolmuş demektir.³¹



16. Resim: Çiçekler İçinde.

Resimde görüldüğü üzere tablonun ortasına bir çerçeve daha çizilmiştir. *Rübâb-ı Şikeste*'de adı değiştirildiği için tarafımızdan boşaltılan bu çerçevenin içinde şiirin ismi yazmaktadır. İleride buna benzer başka şiirlerde de görüleceği üzere şiirin tablonun altına yazılmasının

³¹ Bu konu hakkında daha geniş bilgi için bkz.: “3.6. Kadın ve Aşk”.

yanı sıra tablonun şiiri çepeçevre sarması da arzu edilmektedir. Başlığın şiirin bütününe içine alan bir gösterge olduğunu kabul edersek şiirin etrafı “sâhil”, “çiçekler” ve “sürûh” ile çevrilmiş demektir ki sonenin son bölümünde;

Bir ibtisâmın oldu müeddî sünûhuna;
Uysun karargâhı, dedim, tab-ı şûhuna,
Mezc eyledim çiçeklere unvân-ı şî'rimi.

denilerek bu yapı doğrulanır.

“Beyaz Yelken” şiiri başlığından da anlaşılacağı gibi merkezine denizi ve yelkeni almaktadır. Daha evvelki bölümlerde de gösterildiği üzere “deniz” imgesi Tevfik Fikret’in şiir evreninde daima hayal unsurlarını harekete geçiren bir imgedir. Öte yandan hatırlamaların pek çoğu denizle birlikte yapılır. Dikkat çekici başka bir detay ise geçmişe dair bu hatırlamaların neşe ve hüznü içermesine rağmen denizle yapılan hatırlamalarda kedere sevk edecek bir unsura rastlanmıyor oluşudur.

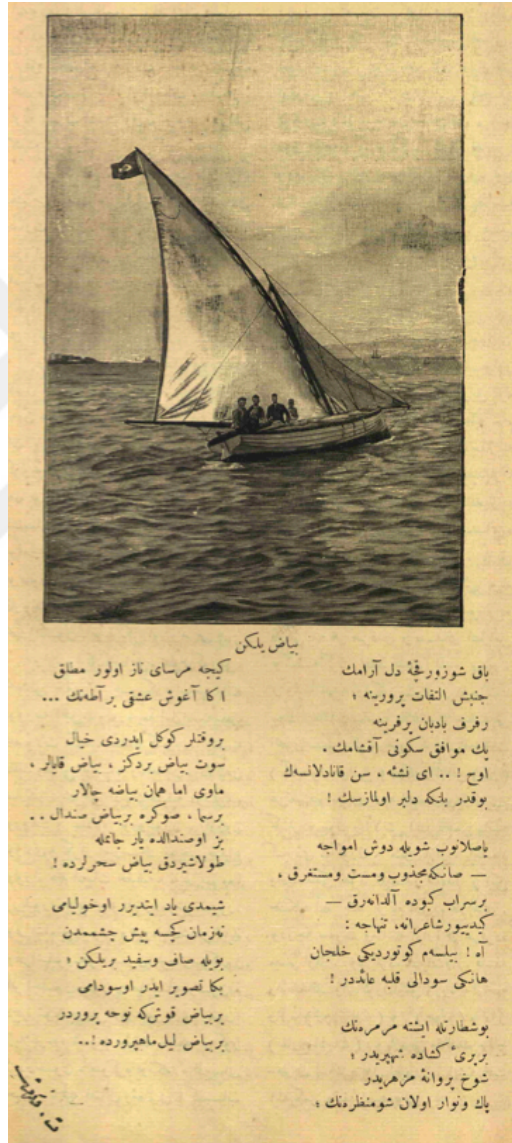
Hem kendisi hem de yelkeniyle beyaz resmedilen “zevrâkçe”, klâsik Türk şiirinin sevgili için kullandığı “dil-ârâm” (=gönül alan) sıfatı ile görülür. Birinci bölümün sonunda da “dilber” sıfatı adlaştığına göre yelkenli ile dişilik arasında bir bağlantı kurulmuştur. İkinci bölümde içinde taşındıklarının “sevdâlı kalbe” ait olduklarını söyleyen sanatkar, üçüncü bölümde de “şetâret” sözcüğünü kullanarak yapıyı tamamlar.

Güneşin batışı, arkadaki beyaz kayalar, sandalın dalgalara yaslanmış şekilde hafif yan resmedilmesi gibi unsurlar şiirle resim arasındaki koşutluğu oluşturur. Dördüncü bölümden sonra özne hayal unsurlarına geçtiği için (ki “şetâret” sözcüğünün kullanım yeri bu yüzden önemlidir) resimle şiir arasındaki koşutluk ortadan kalkar. Son iki bölümde özne ilk önce nasıl bir hayal kurduğunu, sonra ise kurulan bu hayalin hatırlanmasını anlatır. Burada “beyaz yelken”le birlikte deniz “süt beyaz”, kayalar “beyaz”, sema “beyaza çala”n, seher ise yine “beyaz” sıfatını alır. Bu durum hayalin masumiyetine yapılan vurgudur. Sıfatın klişeleşmiş şekilde kullanımının “ideoloji”ye kapı açtığını söyleyen Roland Barthes, sıfatın bu kullanımdan “yakasını kurtardığında” ve “ana yüklem” haline geldiğinde “arzunun dile

get”irildiğini söyler. Ona göre sıfatın bu şekilde kullanımı istenen bu “haz”zın olumlanmasıdır (2017: 161):

Bir vakitler gönül ederdi hayâl

dizesiyle başlayan bu satırlar açıkça “yâr-ı cân” ile olan arzuyu göstermektedir.



17. Resim: Beyaz Yelken.

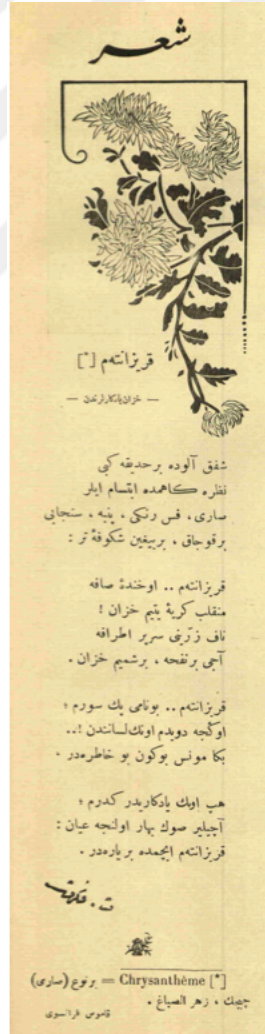
Şiirin temelinde; beyaz bir yelken gören öznenin geçmişteki “hulyâ”larını hatırlaması ve bu hatırlamaları okuyucuya aktarması vardır. Ancak resimle arasında olan ve yukarıda bahsettiğimiz bu koşutluk burada bozulur. Zira resimdeki yelkenlide dört kişi görülmektedir

ve hepsi erkektir. O zaman metinden hareketle “Marmara”dan geçmekte olduğunu öğrendiğimiz yelken resimde o anı almakta, şairin merkeze koyduğu hülyayı göz ardı etmektedir.

“Krizantem” çiçeğinin öznenin zihnindeki görüntüsünün anlatıldığı aynı adlı şiir ile tablosu arasındaki bağlantı çiçeğin çiziminin yapılmış olmasıdır. Kasımpatı sözcüğündense krizantem sözcüğünün kullanılması;

Önce duydum onun lisânından

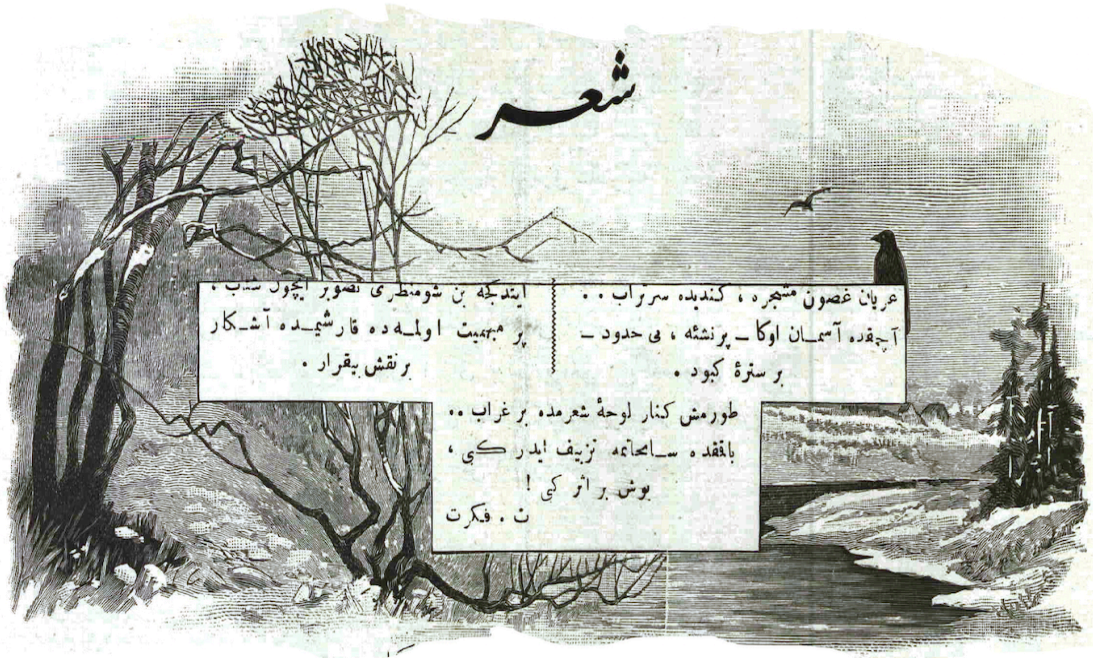
mısraında da görüldüğü üzere sözcüğün ahengine dair bir tercihtir.



18. Resim: Krizantem.

Çiçekle ilgili dikkat çeken ikinci bir husus çiçeğin açtığı mevsimle ilgilidir. Sonbahar (=“hazân”) ve kış ayında açan bu çiçek, “Âveng-i Şühûr”da da gösterildiği üzere “keder”in göstergesi haline gelir.

“Şiir” başlıklı şiirin tablosu diğer tablolarından farklı bir özellik taşır. Üç beyit ve her beyte ziyade bir mısraın eklenmesiyle oluşan bu serbest müstezat biçimli şiir, tablonun tam ortasına bir çerçeve ile konumlandırılmıştır. Tevfik Fikret’in burada ve öte yandan tablo altı şiirlerinin genelinde yaptığı, içsel göz ile maddi gözü aynı yerde birleştirmektir.



19. Resim: Şiir.

İlk kesit “üryân” olan ağaçlar ve bu ağaçlara “âsumân”ın mavi bir örtü açmasını anlatır. Tablonun sol tarafını baştan başa kaplayan yapraksız ağaçlar ve resmin derinliğine açılan hava ile bu yapı birleştirilir.

İkinci kesit öznenin, ilk kesitteki manzarayı “tasvîr” için “şitâb” (=acele) etmesini anlatır ki burada şiirle resim arasında bir bağlantı yakalamak mümkün değildir. Ancak son kesit adeta resim ve şiirin birbiri için yazılmış olduğunu gösterir:

Durmuş kenâr-ı levha-i şî'rimde bir gurâb...
Bakmakta sânihâtıma tezyîf eder gibi,
Boş bir eser gibi!

Görüldüğü üzere şiirde, şiirin bir levha üzerine yazıldığı ve kenarına da bir karganın oturduğu söylenmektedir. Bu tekniğin adı “bağdaştırma”dır. Barthes’a göre “burada söz ve resim birbirini tamamlayan bir ilişki içindedir.” (2017: 31) Burada oluşan yananlam dizgesinin çözümlenmesi de bir zorluğu beraberinde getirir. Resim olarak karganın gösterge değeri içinde metin olan bir üstdil gerektirmektedir. Özneye göre burada resimdeki karganın işlevini gösteren “tezyîf” sözcüğüdür. Karganın tablonun içine bakması, üstelik sanki tablo boşmuş, herhangi bir şiir yokmuş gibi bakması “tezyîf” (=küçümseme) olarak kabul edilmelidir.

Tıpkı “Âveng-i Şühûr” dizisindeki şiirler gibi *Servet-i Fünûn*'un kapak sayfasında yayımlanmış olan “Sabah Ezanında” başlıklı şiirin tablo hususiyetleri de yine “Âveng-i Şühûr”la benzerlik gösterir.

Üç bölümden oluşan ve her bölüm sırasıyla üç, dört ve beş dizeden oluşan şiir bu biçim özelliğinin yanı sıra kafiyelenişi ile de dikkat çeker. Her bölümün ilk dizesi;

Allâhü Ekber... Allâhü Ekber...

dir. Dizelerin kafiyelenişi ise bu lafzın içerdiği manaya uygun bir yapıdadır: abb / accc / abccb. Görüldüğü üzere sözün anlamı ile kafiyesi arasında bir koşutluk kurulmuş, dize kafiyesiz bırakılmıştır. Öte yandan son bölümdeki kafiyeleniştten de anlaşılacağı gibi şiirin anlam döngüsünün son bölümde sağlandığı görülmektedir. “Zıkr” sözcüğüyle birlikte düşünüldüğünde tespihin devri gibi bir yapı sunan şiiri daha iyi görülmesi için alıntılıyoruz:

Allâhü Ekber... Allâhü Ekber...

Bir samt-ı ulvî: Gûyâ tabîat

Hâmuş hâmuş eyler ibâdet

Allâhü Ekber... Allâhü Ekber...

Bir samt-ı nâlân: Gûyâ âvâlim

Pinhân u peydâ, nevvâr-ı muzlim;

Etmekte zikr-i hallâkı dâim.

Allâhü Ekber... Allâhü Ekber...

Bir samt-ı ulvî: Kalb-i tabiat,

Bir samt-ı nâlân: Rûh-ı âvâlim

Etmekte zikr-i hallâkı dâim,

Etmekte ra'şan ra'şan ibâdet

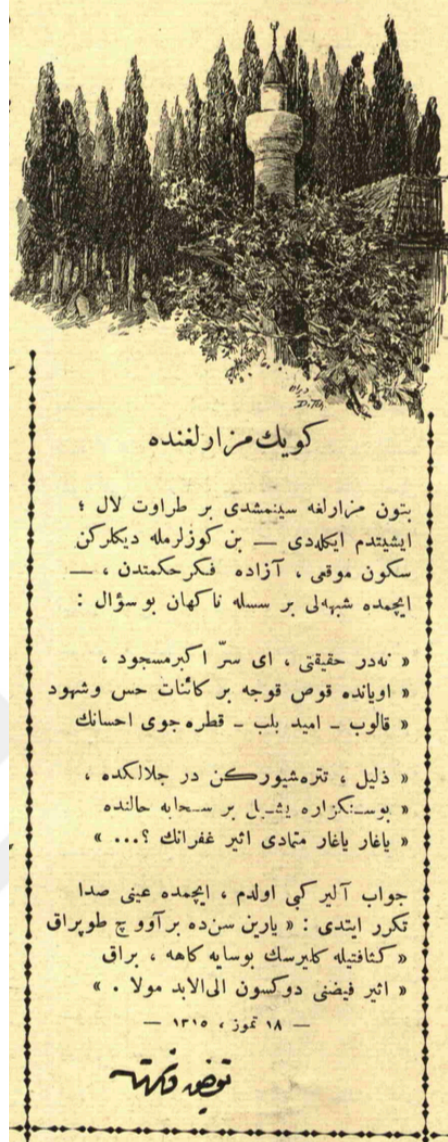
Renklendirdiğimiz kısımda nasıl bir ahengin yakalanmaya çalışıldığı açıktır. Ancak anlam noktasında dikkat çekilmesi gereken husus “gûyâ” sözcüklerinin değişimindedir. “Sanki, sözde” anlamına gelen bu sözcük “tabiat” ve “avâlim” (=âlemler) için kullanılmıştır. Ancak son bölümde bu “sanki”lik yerini “kalb” ve “rûh” sözcüklerine bırakarak kesinlik kazanır.



20. Resim: Sabah Ezanında.

Şiirin sağına ve üstüne yerleştirilen tablo ise bahsedilen tabiatı örnekleyecek unsurlar ve şiirin başlığındaki ezanı görünür kılacak çift minareli bir cami ile tamamlanmıştır. Kubbe tarzındaki farklılık ve minarelerindeki oransızlığın hemen dikkat çektiği görülmektedir. Zira tek şerefeli minarelerde şerefe daima minarenin üçte ikilik bölümünden yukarıdadır. Burada ise neredeyse ortasına düşmektedir.

İçindeki “şüpheli” sesle “hakikati” arayan öznenin yine cevabı içinden aldığı “Köyün Mezarlığında” başlıklı şiir tabiata dair bir başka tablo altı şiir olarak karşımıza çıkar.



21. Resim: Köyün Mezarlığında.

Tabloda uzun boylu ağaçların arasına yerleştirilmiş, tek minareli küçük bir cami ve hemen önünde yine ağaçların arasında bir kısmı eğilmiş mezar taşlarıyla küçük bir mezarlık resmedilmiştir. Ağaçlarda ve ön planda konumlandırılmış dallardaki hareketsizlik şiirde geçen “terâvet-i lâl” (=dilsiz tazelik) sözcüğüyle biraradalık oluşturur.

Şiirde ise öznenin tamamen iç âlemine dair bir yolculuk söz konusudur. “Sırr-ı ekber-i mescûd”un hakikatini arayan özne,

... “Yarın sen de bir avuç toprak
Kesâfetiyle gelirsın bu sâye-gâha, bırak
Esîr-i feyzini döksün ilelebed Mevlâ!”

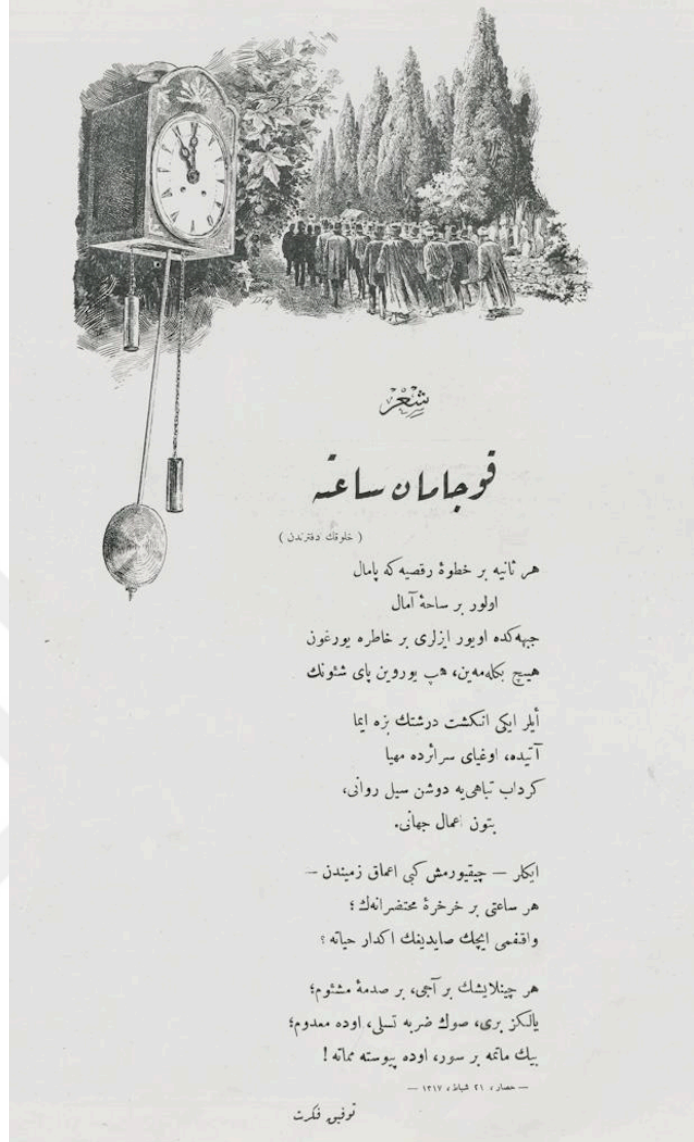
şeklinde bir cevap alır. Buradaki “bırak” sözcüğü boş vermek değil teslim olmak, itaat etmek anlamında kullanılmıştır ki mezarlıktakilerin teslimiyeti ile aynı düzleme bu anlamla gelinmiş olur.

İlk olarak *Hisar* dergisinin 21 Şubat 1317 tarihli sayısında çıkan ve daha sonra ise *Şehbal* dergisinin 1 Ağustos 1325 tarihli sayısında aşağıda görülen resimle birlikte yayımlanan “Kocaman Saate” başlıklı şiir geçmiş ve geleceğe yaptığı vurgularla okuyucuya sunulur. İlk dörtlükte geçmişe yapılan vurgu “hâtıra” sözcüğü ile belirgin kılınırken sıfatı “yorgun” sözcüğündedir. Daha evvel geçmiş / şimdi zıtlığında gösterildiği üzere bu yorgunluk yaşlılığın ve yaşanmışlığın yorgunluğu olarak belirlemektedir. Bu yaşanmışlıklar ise saatin ilerleyişiyle koşutluk kurarak;

Hiç beklemeyen, hep yürüyen pâ-yı şüünun

dizeleriyle açıklanmış olur. Öte yandan saat ve dakikayı gösteren akrep ve yelkovan “engüşti dürüş” olarak nitelenir ve “gayyâ-yı serâir”i (=sırların kuyusu) “ima” eden yapıda sunulur. Tabloda resimlenen görüntü ise yaşanmışlıkları olan insanların bilinmez yere doğru gidişlerini tasvir edecek tarzda çizilmiştir. Önde konumlandırılan duvar saatinin hareketi akrep ve yelkovanla değil, altındaki saniyeyi gösteren uzun kolla sağlanır. Buna karşın kalabalık bir şekilde resmedilen ve hiçbirinin arkasını dönmediği insan grubu ise zamanın geri döndürülemezliğine yapılan vurgu olarak karşımıza çıkar. Bu döndürülemezliğin “ölüm” bağlamında anlaşılması gerektiğini imleyen ise resmin sağ tarafında yerleştirilmiş olan mezarlık ve o mezarlığa ait ağaçlardır. Resmin yaptığı bu vurgu şiirin son dizelerinde dile getirilmektedir:

Her çınlayışın bir acı, bir sadme-i meş’ûm;
Yalnız biri, son darbe-i tesellî, o da ma’dûm:
Bin mâteme bir sûr, o da peyveste memâta.



22. Resim: Kocaman Saate

Tabloda seyircinin yönelmesini kontrol altında tutan iki merkez vardır: İlki hareket halinde resmedilen saat, ikincisi ise hareket halindeki insanlar ve mezarlık tasviridir. Saat iki parçalı yapısıyla hareketi ve durgunluğu tek seferde imlerken tablonun geri kalanında ise hareket insanlar ile durgunluk da mezarlık tasviri ile birlikte verilmiştir.

Buradaki zaman ve resim sanatı arasındaki bağlantı, şiir ile üçlü bir hal almış olur. Eugenio Borgna'nın da belirttiği üzere "resim sanatında zaman, insan olma haline kök salmış tutku ve duygulanım mahiyetinde" karşımıza çıkar (2015: 71). Buradaki insan oluş, insan varlığının kaçınılmaz sonu ile bütünlenmiştir. Burada zaman artık kalıcılığa uğrar ve resimde de görüldüğü üzere bir mekânın özelliklerini taşımaya başlar.

3.5.3. Görüntünün Ardındaki Sır: İnsan

Tevfik Fikret'in şiir evreninde tablo altına yazılan şiirlerin büyük çoğunluğu doğrudan tabiatla ilgiliyken bir kısmı da insanı merkeze alır. "Peri-i Şi'rime" başlıklı şiirde sembolik olarak insan formunda gösterilmiş olan "peri"nin olduğu şiir de dâhil edilirse toplam dokuz şiir tarafımızdan tespit edilmiştir. Burada değinilmesi gereken husus tabiat ve insanın birbirinden çok ayrı düşünülmediği ve doğrudan insanı merkeze koysa da tabiatın unsurlarının daima varlığını koruduğudur.

Bahsedilen dokuz şiirden ilki, aynı zamanda tablo altı şiirlerin de ilkini oluşturan "Hayran" başlıklı tablodur. Bu tablonun altına yazılan şiir *Rübâb-ı Şikeste*'ye "Bir Levha İçin" başlığıyla alınmıştır.

Şiirin *Rübâb-ı Şikeste*'deki başlığı, tablo ile arasında kurulan bağlantı önemli bir göstergedir. Çoğu şiirde tablo ve şiir arasında tespit edilmesi güç olan öncelik sonralık ilişkisi bu şiirde açıkça anlaşılabilir. Dolayısıyla burada metin resmin bir göstergesi konumundadır. Dolayısıyla metin görüntünün sabitlenmesini sağlamakta okuru bilinçli bir şekilde yönlendirmektedir. Bu yönlendirmede bazı bölümlere dikkat edilmesi istenirken bazılarının da atlanması istenilebilir. Öte yandan okuyucunun anlamlandırmasına da müdahalede bulunulabilir. Metne bu açıdan bakmakta fayda vardır:

Derginin iki sayfasını kapsayan yatay bir şekilde yerleştirilen tablonun altında yine yan yana dizilmiş altı beyitten oluşan ve serbest müstezat nazım biçiminde yazılmış bir şiir bulunmaktadır. Şiirin herhangi bir adı yoktur ancak tablonun hemen altındaki başlıktan tablonun isminin "Hayran" olduğu anlaşılır.



23. Resim: Hayran.

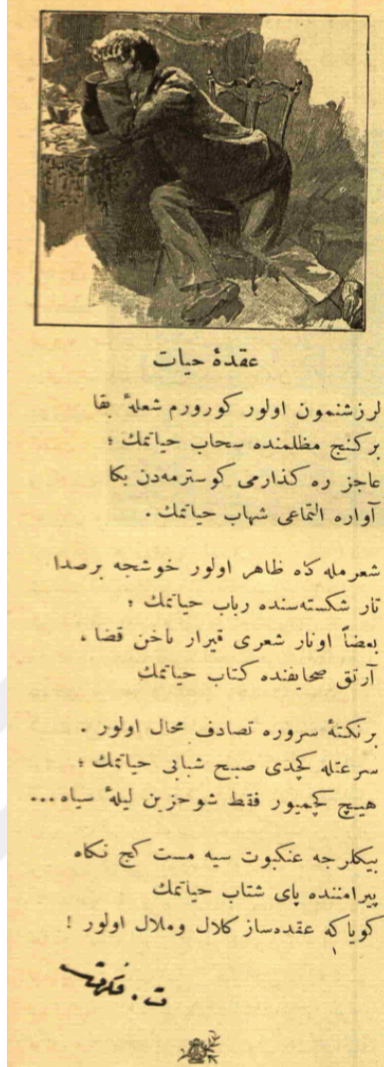
Şiir tabiat tasviri ile başlar. “Sâhil” ve “eşcâr” (=ağaçlar) yeşildir ve bu renk bir “reng-i behiştî” (=cennet rengi)’ye benzetilir. Bu rengin özelliği ise “şâyân-ı perestîş” (=tapınmaya layık) olmasıdır. Cennetin rengini andıran ağaçlardan sonra ikinci beyitte “gül”ün de “nümâyîş-geh-i cennet” olduğu söylenir. Gölün çıkardığı ses ise ağaçlarınkine koşut şekilde “aheng-i behiştî” tamlamasıyla verilir.

İki beyitlik tasvir, tabiatın cennete benzeyişi üzerine kurulmuştur. Hayalin bile “fevkinde” olan bu “levha”nın gösterge değeri ise üçüncü beyitte ortaya çıkar. Metin tablonun etrafına dair konuştuğundan sonra tablonun sol tarafına konumlandırılan kadına yönelir. Klâsik şiirimizdekine uygun biçimde “gonca” sözcüğüyle anlatılan kadından hemen sonra içinde bulunulan kayığa geçilir. Dikkat edilirse metin, resmin ön plana koyduğu ve bakışından hareketle tabloya da adının verildiği unsuru en geriye atmakta; tablonun etrafındaki dikkatlerini ressamın kompozisyonuna göre yapmaktadır. Dolayısıyla okuyucunun da bu şekilde yapması istenmiş, okuyucu bu bakış açısıyla yönlendirilmiş olur ki resmin anlamı sabitlenmeye çalışılmış olur.

Beşinci bölümde tablodaki erkeğin bakışının “sevdâ” olduğu söylenir. “Sâkin” çehreli delikanlı diğer taraftan “hayran” bakışlıdır. Son iki beytin aynı kesitte konumlandırıldığı şiirin bu son bölümünde okuyucu resme karşı doğrudan yönlendirilmiş, bakışın başka şekilde anlaşılması gerektiği belirtilmiş olur. Üstelik erkeğin bu hali “rûh-ı rakîk” olarak nitelendirilir. “Rakîk” sözcüğü ince olarak anlaşılacağı gibi hasta anlamında da anlaşılabilir. İnceliği kibarlık manasında bir yananlam değerine ulaşırken, hastalığı sevdâ ile kullanmak mümkün hale gelir.

Kadın ve erkeğin toplum içindeki rolü resmin merkezindeki imgeyi anlamlı hale getiren en önemli yapıdır. Herhangi bir sorgulamaya girişmeden söylemek gerekirse seyretmek ve seyredilmek arasındaki fark resimde de şiirde de önemli bir göstergedir. John Berger’e göre “erkekler davrandıkları gibi, kadınlarsa göründükleri gibidirler.” (2014: 47) Dolayısıyla tablonun başlığı da tabloda seyredilenin durumu da buna göre dizayn edilmiştir. Tabloda kadının dikey bakışına karşılık erkeğin yatay düzlemde bakışı görülür. Şiirde ise seyredene dair hal anlatılırken seyredilene dair keyfiyetten bahsedilmemiştir. Berger, kadın ve erkek arasındaki bu durumun yalnız karşılıklı olarak birbirini etkilemediğini, kadının kendisiyle olan ilişkisini de etkilediğini belirtir. O zaman “kadın kendisini bir nesneye -özellikle görsel bir nesneye- seyirlik bir şeye dönüştürmüş olur.” Şiirde belirtilmiş olmasa da tablonun imlediği ayrıntıyı da tam olarak burada aramak lazım gelir. Seyreden “hayran” iken seyredilenin “sâkin” oluşu bununla ilgilidir. Nesne seyredilişi bozmamak için bu şekilde durmaktadır.

“Ukde-i Hayat” başlıklı sonede ise neşe/hüzün zıtlığı hayatın sabahı ve gecesini ile yerdeşlik kurarak sunulmuştur. “Şule” ve “şitâb” sözcüklerinin hayatındaki karanlığı aydınlatmadığını belirleyen özne ikinci dördlükte bir sığınak olarak şiirlerini ortaya çıkarır. Ancak “nahûn-ı kazâ” (=kaza tırnağı) bu “rübâb”ın da tellerini kırmıştır.



24. Resim: Ukde-i Hayat.

Şiirde geçen “künc-i muzlim” (=karanlık köşe) ifadesi tablonun art alanında gösterilir. Bunun haricinde yalnız örtüsünü görerek tanımladığımız masa, üzerindeki saksı ve sandalyeden oluşan dekorda başını ellerinin arasına almış özne durmaktadır. Sandalyenin ve öznenin ayaklarının duruşundan hareketle söylenecek olursa oturmaktan ziyade yığıldığının görüldüğü tablo, aslında, şiirde kendi içinde görünenleri anlatan öznenin resim planındaki yorumudur. Hayat, “rübâb”ı “şikeste” olan öznenin bu şekilde görülmesi gerektiği şiire bir anlam derinliği katmamakla birlikte tam aksine olarak şiirin zihinde genişlemeye müsait anlam alanı daraltılmış, dolayısıyla metnin anlamı tek bir kanala sabitlenmiş olmaktadır. Oysa “bir nükte-i sürûra” (=sevinç nüktesi) “tesadüf”ün imkânsız olduğu “hayatın” tanımı özne tarafından son üçlükte şöyle yapılır:

Binlerce ankebût-ı siyeh-mest ü kec-nigâh
Pîrâmeninde pâ-y-ı şitâb-ı hayâtımın
Gûyâ ki ukde-sâz-ı kelâl ü melâl olur!

“Vâlîde” şiirinde “mükedder ü mağmum” (=kederli ve gamlı) haliyle okuyucuya sunulan kadının “yegâne ziyneti” kucağında taşıdığı “bir güzel masûm”dur. Leppert “görüntü” için “bir teşhis, tahmin ve tasdik ‘düzeneğidir’” değerlendirmesinde bulunmaktadır (2009: 18). Aşağıdaki tabloda karşımıza çıkan kadının bir “valide” oluşunu şiir söylemese bile kültürel bir dizge olarak anlamakta ve kabul etmekteyiz. Ancak görüntünün temsil yeteneği ile dilin gösterge değeri olarak temsil yeteneği arasındaki fark da burada ortaya çıkmaktadır. Zira kucağındaki çocukla karşımıza çıkan kadın görüntüde anne olarak belirir. Bunun yanı sıra tüm yorgunluğuna rağmen bırakmamış olması, havanın olumsuz olmasına koşut olarak bebeğin sıkıca giydirilmiş olması gibi yorumlar da buraya eklenebilir. Ancak dilin göstergesel temsilinde anlam daha da derinleşecektir. Üstelik buradaki yorumlar doğrudan metinden hareketle yapıldığı için eserin yaratıcısına yakın bir duyarlılık ortaya çıkacaktır.

Leppert’e göre “resimler dünyaya ilişkin birer iddiadan ibaret olmayıp, bir o kadar sorgulama, araştırma ve keşif yollarıdır. İmgeler, bizlere bir şeyler söylemekten ziyade, bir kısmının sözcüklerle ifadesi çok zor olan bir olanak ve olasılıklar alanını önümüze koymaktadır.” (2009: 19) Dolayısıyla burada ne dilsel göstergenin ne de görüntüsel göstergenin birbirinin yerine geçmesi durumu söz konusudur. Yalnızca birbirlerinin anlatı imkânları içinde anlamlandırılan bir dünyayı bize sunarlar. Tevfik Fikret’in buraya kadar olan tablo ve şiir birlikteliklerinde de gördüğümüz bu anlam ifadelerini birleştirerek daha zengin bir yapı sunabilmek gayreti buradada kendisini göstermektedir. Uğursuz talihe lanet getiren bu kadın, “dokundu gönlüme” söz grubuyla anlatılmaya başlanır. O halde kucağındaki çocuğuyla kederli olması ve yüzüne yansıyan fakirliği bu kadının öznenin gönlünde gösterge değeri almasını sağlamıştır.



تخته رنگ سفید ، مکہ بزمجم ،
 بوزندہ کوکسی شہود جیدکان صفت ؟
 یکا زینت آفرین برکوزد معصوم ،
 سرفروزه درواغاری لکنکار طالع کجوم ...
 طوقوزی کوکلر حای شوخته والده نیک !

خراشیمی عذاب مرصطه فی درماه ،
 غریبه کوکلان بائیمه آسیر ضرورتله ؟
 فقط بولور بی روحیله استغاله نامه :
 اولجه طفق منکجه ره بیکسای فغانه
 قایار دکهای کابوسه محنتله .

هرجوه اولوضع طمانه سله برورناب ،
 قاریمه او حال خرا خله برکتسه صفت ؟
 احوالده ، مادریشغله ده فرزندک درایه ؟
 تا ایدر بولوجه الک آواره قلبی رتیباب ،
 ایدر بولوجه الک قیسنه عزایه انفسه .

زوالع باغریه باصبره قلموعربایق
 باقانه غموریه ظمه ایازکه سائله دره
 کوزنده بادرسنک نظره برتسایق ؟
 لسا شایق اولوب ترجمانه و صدف
 دیبرکه ؛ والده لک الک صفایق غامورده !

ت . تکلمه

25. Resim: Vâlîde.

Şiirde “şu hasta vâlîde”, “bu levhâ” gibi işaret sıfatının kullanıldığı tamlamalarla tabloya yapılan göndermeler şiirle resim arasındaki bağlantıyı güçlendirmektedir. Öte yandan resmin tek bir an’ı anlatan ifade vasıtası şiirle derinleştirilir. Örneğin resimdeki annenin yüz hatları ve sağ kolunu çocuğun üzerinden aşağıya doğru bırakışı “bî-dermân” oluşunu gösterir. Ancak şiir bu görüntüye;

Garîb gönlü yanık âteş-i zarûretle;
 Fakat bulur ruhuyla iştigâle zamân:
 Olunca tıfl-ı melek-çehre leb-küşâ-yı figân
 Kapar dehânını gül-bûse-i muhabbetle.

dizelerini ekler. Burada gönlün “garîb” oluşu, “bulur” fiilinin geniş zamanlı çekimi veya melek yüzlü çocuğun ağlaması gibi unsurlar tamamen öznenin hayalindeki görüntünün

detaylarıdır. Burada bahsedilen muhayyile, kadının “diyor” ile belirtilen “vâlidelik en safâli gâiledir!” cümlesinden bu tabloyu gören “en kayıdsız mizaca” bile üzüntü vereceği yorumuna kadar sürdürülür. Öte yandan validenin giyim kuşamından “sefâlet”e dair yorum yapılır ki “3.6. Kadın ve Aşk” başlığında da görüleceği üzere Tevfik Fikret’in anne ve hemşire gibi kadın karakterleri bu sıfatla karşımıza çıkmaktadır.

“Bu güzel” ve “bu çiçek” söz gruplarının güzele ve çiçeğe yaptığı vurguyla başlayan “Bir Timsâl” şiiri “hangi” sözcüğünün her ikisi için ayrı ayrı kullanılmasıyla inanmamaya dair ipuçlarını içerir:

Bu güzel hangi işve-zârındır;
Bu çiçek hangi nev-bahârındır?

Tabiat unsurunun bahar mevsimiyle birlikte ve bu ikisinin de “güzel” ile yerdeşlik oluşturması Tevfik Fikret şiirinin genel yapılarındandır. Üstelik bu yerdeşlik “3.6. Kadın ve Aşk” başlığında da görüleceği üzere hemen bir inanmayı veya inanmamayı beraberinde getirir. Zira “güzel” olan gerçek olamayacak derecede güzeldir.

Resimde elinde tuttuğu çiçek tepsisiyle görülen bu güzelin; “hangi” ile kurulan ilk şaşkınlık atlatıldıktan sonra “Roma”nın ve “belki” de “Paris”in bir güzeli olabileceği tahmin edilir. Hemen sonra ise bu iki yerin tam aksine olarak “belki bir köyde” yaşayan kız olabileceği söylenir. Tahminin bu kadar geniş tutulmasının sebebi yukarıda söylediğimiz inanmamaya dair vurguyu güçlendirir. Bu tahmin nihayet;

Yok, ne hâkin ne âsmânındır;
Bu çocuk başka bir cihânındır.

denilerek son nokta konulur. Bahsedilen başka cihan, tablo ile şiir arasında fiziksel bağ kurulmasına olanak sağlayan bir yapıya ulaşır:

Bu çocuk -ben derim ki hayretle-
Yed-i zî-iktidâr-ı san’atle
Levha-i pîrâ-yı ziynet olmuştur.



26. Resim: Bir Timsal.

Şiirin bu ve sonraki bölümlerinde cihanda olamayacağına ikna olunan güzel için onu “halk eyle”yen bir “musavvir-i üstad”tan bahsedilir. Burada klasik Türk şiirin hem maddi hem de manevi âleme bakan çift yönlü dil yapısı dikkati çeker. Buna göre bu tabirler usta bir ressamın hayalinde canlandırdığı, yani gerçekte olmayan bir kızı bu tablo için çizdiği anlamına gelebilir. Öte yandan Allah’ın dünyaya gönderdiği bir “nümûne-i icad” olarak da anlaşılabilir ki her iki anlam da şiire uygun düşer.

“Hediye” başlıklı şiir ise konusunu elinde köstekli saat tutan bir kız tablosundan almaktadır. Tablonun yayımlandığı sayıda (24 Teşrinievvel 1312, s.137) “Ayn. Nadir” mahlasıyla, başlığı “Saat” olan bir şiir yayımlanmıştır. Bir sonraki sayı olan 31 Teşrinievvel 1312’de ise Tevfik Fikret’in “Hediye” başlıklı şiiri yayımlanır. Şiirin başlığına verilen dipnot şöyledir: “Geçen nüshamızda münderic saatli kız tasviri için yazılmıştır.” Demek ki Ali Ekrem’in şiirinden sonra o sayıyı gören şair aynı tabloya bir de kendisi şiir yazmıştır. Tevfik Fikret,

tıpkı Ali Ekrem'in şiirinde olduğu gibi kızın elinde tuttuğu saatin bir hediye olduğunu düşünür.



27. Resim: Hediye.³²

Kızın çehresinde çirkinlik ve sevinç koşut bir şekilde görülür. Kızın elinde tutarak gösterdiği bu hediye onu sevindirmiştir. Kızın sevinci tabloda görülebilirken elinde tuttuğu nesnenin bir hediye olarak kabul edilmesi sonradan yazılan şiirin tabloya anlam yükleme gayretidir.

Gül saçan, gül dağıtan gibi anlamlara gelen “Gül-efşân” başlıklı şiir, fiilimsi ekinin harekete dair imlemesiyle ilk gösterge değerine kavuşurken tablodaki iki kızın da hareketli resmedildiği görülür ve bu şekilde şiirle koşut bir yapı oluştururlar. Şiirin başlığındaki bu hareket şiirin kendisine de yansır ve Tevfik Fikret'in başka şiirinde hiç kullanmadığı oranda (%29) fiil ve fiilimsiye sahip şiir haline gelir. Burada sıfatın azlığını arzusunun olmaması ile de izah etmek mümkündür. Yukarıda da gösterilmeye çalışıldığı gibi Barthes'a göre sıfatlar

³² Bu resim *Servet-i Fünûn* mecmuasının 24 Teşrinievvel 1312 tarihli nüshası, s. 137'de yayımlanmışken şiir ise aynı derginin 31 Teşrinievvel 1312 tarihli nüshasının 150. sayfasında yayımlanmıştır. Bu durum dipnotta bulunan “geçen nüshamızda munderic saatli kız tasviri için yazılmıştı” ibaresi ile izah edilmiştir. Bir bütün halinde görülebilmesi için şiir ve resim tarafımızdan bir araya getirilmiştir.

arzuyu görünür kılan unsurlardır. Şiirde sıfatın, genel evrene göre azlığı; şiirin anlatıcısının “güzel kız” ile “âşık” delikanlıyı kendisinden ayırması ve anlatacaklarını bu açıdan okuyucuya sunmasıyla doğrudan ilgilidir.

Düşerken dest-i nâzından çiçekler
Hazîn bir lerziş-i hasretle titrer;
Soluk bir gül -sönük bir kalb-i muğber-
Güzel parmaklarından bûse bekler...

Şiirin ilk dizesindeki anlam alanı ile tabloda görülen kızların ellerindeki çiçeklerle onların düşerken resmedilmiş halleri koşuttur. Çiçek yapraklarının düşerken titriyor oluşu muhtemeldir ancak bu titremenin “hazîn” ve “hasretle” olması koşut yapıda bir boşluk doğurur. Düzdeğişmece olarak kullanılan “güzel”in elinden düşen çiçek önce düzanlam değeri olarak “soluk bir gül” halini alır. Bu açıdan hem kızın elinden düştüğü için solması, öte yandan solduğu için elden bırakılmış olması şeklinde çiftil bir nitelik kazanır. Tabloda görülen solmuş güller bu anlam değerine gönderme yapar. Yananlam değerinde ise iki çizgi arasında verilen “sönük bir kalb-i muğber” tamlaması açıklayıcı olur ve yapıdaki boşluk tamamlanır.

Güzel olarak kızın kendisi bizzat ortada olduğu için “gül” ile arasında bir eğretileme kurulmamış, ancak bu eğretilemenin gül ile seven arasında kurulduğu anlaşılmış olur.

Şiirin ikinci kesitinde bahsedilen âşık “bî-tâb ü ârâm” (=bitkin ve huzursuz) şekilde karşımıza çıkar. Elini “uzat”arak kızdan aşkına karşılık ister. “Şeh-nişîn”e gelip “zemîn”e bakıyor oluşu klâsik şiirin sevgiliyi sultan kabul eden yapısıyla aynıdır.

İki dördlük ve aralarına yerleştirilmiş iki üçlükten oluşan şiirin ilk dördlük ve üçlüğü bir kesiti, ikinci dördlük ve üçlüğü ise bir diğer kesiti oluşturur. Buradaki biçimsel yapı anlam alanında ise ilk dördlükte özne tarafından durumun ortaya konulması, üçlüğün ise öznenin kıza bu duruma uygun tavsiyeyi vermesi şeklinde belirir.



28. Resim: Gül-efşân.³³

İlk dördlükteki solgun çiçekler için verilen tavsiye kızın “sine”sinde “bir lâhza” olsun durmalarına izin vermesi yönündedir. İkinci üçlükte de yanına gelen âşığa “kopar”arak bu çiçekleri vermesi yönündedir. O zaman ilk dördlükte âşıkla eğretilenen çiçek, son bölümde aşkla eğretilenerek yeni bir düzey anlam katmanı kurmuş olur.

³³ Bu resim *Servet-i Fünûn* mecmuasının 16 Nisan 1314 tarihli nüshasının 120. sayfasında yayımlanmışken şiir ise aynı nüshanın 115. sayfasında yer almaktadır. Bu durum şiirin altında bulunan dipnotta “115’inci sayfada manzumesi vardır” şeklinde belirtilmiştir. Bir bütün halinde görülebilmesi için şiir ve resim tarafımızdan bir araya getirilmiştir.

Diğer taraftan şiirde “güzel kız!” şeklinde kurulan sıfat tamlaması resmin anlamını sabitlemeye çalışır. Ancak bu, okuyucuda anlamlı hale gelebilirken resim seyredildiğinde anlamsızlık olarak ortaya çıkmaktadır. Zira tabloda iki kız vardır ve her iki kızın elinde de çiçekler vardır. Her iki kız da seyredenlerle göz teması kuracak şekilde tabloya yerleştirilmiştir.

Sonunda “bir manzûmeden müfrezdir” notu olan “Salıncakta” şiiri iki dördlükten oluşur. İlk dördlük “salıncak” ve “bahar”a ayrılmıştır. Buna göre salıncığın “mes’ûd” olup “uçu”şu “bûsiş-i pây”ın (=ayağın öpüşü) verdiği “çılgın bir heves”dir. Öte yandan bahar ise “müzehher” bir uzun şiir “en safi nefesle” fısıldanmaktadır. Her iki unsura ikişer dize ayrılmış ve her ikisi de birbirinden bağımsız konumlandırılmış olsalar da artık biliyoruz ki Tevfik Fikret’in şiir evreninde bahar ve neşe yerdeşliği ile bu yerdeşliğe eklenen şiir bütünlüklü bir yapı oluşturmaktadır. Şiirin ilk kesiti de bu yapıyı olduğu gibi tekrarlar.

Şiirin ilk kesitinde bahsedilen “salıncak” ve bu salıncığın “bûsiş-i pây” ile “mes’ûd” olması tabloya bakıldığından daha iyi anlaşılmaktadır. Ağaçlar ve çiçeklerle kaplı bir bahçenin içinde sallanan kızlardan biri salıncakta ayakta durmaktadır.



29. Resim: Salıncakta.

Tabiat, Tevfik Fikret'in şiirinin en saf görüntülerinden olan ve neşe ile görünür kılınan ağaçlar (=“meşcer”), “çiçekler” ve “kuşlar” ikinci kesitte “raksân” olarak karşımıza çıkar. İlk kesitteki mesut hal yalnız salıncağa değil bu tabiat unsurlarına da ait hale gelir. Salıncağın mesut oluşu kızın ayak basışı ise diğerlerinin mesut oluşu kızın sallanırken yaptığı “mevc-i damân” (=eteğin dalgası)’dır.

Rübâb-ı Şikeste'deki dizgi içerisinde de “Peri-i Şi'rime” şiirinden önce gelen “Dinle, Rûhum...” başlıklı şiir altışar dizeden oluşan üç bölüm ve bu üç bölümün arasına gelen birer dizeden oluşur. Resimde bir elinde kitap tutan ve diğer eli kalbinin üzerinde, kolları ve omzu açık düşünceli bir kadının tasvir edildiği görülür.



30. Resim: Dinle, Rûhum.

Başlığından itibaren şiirin sese dair imgelerle yürüdüğü görülmektedir. Ancak bu dinleyiş kulağa değil ruha ait bir kavram olarak sunulur. O halde sese dair imge soyutlama yoluyla batık imge haline getirilmiştir. Zira dinleyecek olan rûhun dinleyeceği şey sırasıyla; “rûh-ı giryân” (=ağlayan ruh), “rûh-ı nâlân” (=inleyen ruh) ve “rûh-ı uryân” (=çıplak ruh) olarak sunulur. Şüphesiz bu üç kavramın resim sanatında gösterilmesi mümkün değildir. Bu durum resimde düşünceli ruh hali ve kalbin üzerinde duran eldivenli bir el ile ancak sezdirilmeye çalışılmıştır.

“Perî-i Şi’rime” başlıklı şiirde özne ilk önce bu ilham sahibinin “ses”ine değinir. Bu ses karşısında öznenin “rûh”u titrer. Hemen devamında yine yanağındaki parıltı ile “Hind’in zehirli gonce”leri görülür. Tablonun alt kısmına yerleştirilmiş olan çiçekler şiirin bu kısmına dairedir.



پرئ شعرمه :

بعضاً سسكده اوبله درين بر ايكنى وار ،
بر خدشه واركه روحى قارشيكده نتره تير ؛
هندك زهرلى غنجه لرندن نمونه در
بعضاً ياناقلر كدهكى محرق پارلتيلر .

برلكده اوبله طائلى زمانلر كچر كه روح
ايستر سنكله بر ابدى ذوق امتزاج ؛
بعضاً فقط ، — نه در بوفلاكلى احتياج ،
بيلم ! — ايدر خياله هب ظلمتك سنوح .

كونلر كچر كه باسلى بولوطلرله قسوتك
بر آهين سبر كى اورتر ساهمى ؛
بن آغلارم بوتقلنك آلتنده ، بر صبرى
تاقلمك اينجده چوقورلر آچار ، درين ...

اك بر كزیده شعری فقط بویله بر زمان
الهام ایدرسك ؛ ايشته مكافات عنتك !
مصرك اوشيوه كارينه بكرر كه طينتك ،
اولدیرمدنجه ، وصلنى ایتزدی رایكان .

— ۶۰ اغستوس ، ۱۳۱۵ —

توفیق فکرت

31. Resim: Perî-i Şi’rime.

Özne uzun sürmeyen “tatlı zamanlar”dan sonra “zulmet” altında kalır. Neşenin ve huzurun ardından sıkıntı, keder gelir ki bu durum Tevfik Fikret’in şiirinin ana görüntülerindedir. Ancak bu sıkıntılı halin en önemli özelliği ardından gelen “mükâfat”tır:

En ber-güziîde şî'ri fakat böyle bir zaman
İlhâm edersin; işte mükâfât-ı mihnetin.

Bu mükâfat-sıkıntı ilişkisi Mısır “şehriyâr”ına yapılan göndermeyle anlamlandırılır:

Öldürmedikçe, vaslını etmezdi râyegân.

Resmin alt kısmındaki “Hint” vurgusuna koşut olarak üst kısmı da “Mısır” vurgusuna ayrılmıştır. Öte yandan öldürmek fiili ile şehriyar sözcüğü arasındaki ilişki böylece sağlanmış olur. *Rübâb-ı Şikeste*'ye bu haliyle alınan şiir, *Servet-i Fünûn*'da “şehriyâr” sözcüğü yerine “şîve-kâr” sözcüğü ile okuyucuya sunulmuştur. İşve yapan, işveli anlamına gelen bu sözcük âşîğın aklını başından alsa da öldürmek için yeterli gelmez. Ancak Mısırlı bir sultana yapılan telmihle yapı sağlamaştırılmış olmaktadır.

Resmin anlatma alanındaki bir an'ı bozmadan anlatmaya çalışan “Çeşme Başında” şiiri bir “pîr-i dermânde”ye (=zavallı yaşlı) “hakîr ü sefil” bir “kızcağız”ın su uzatmasını konu alır.

İki kez “harâb u teşne” olarak adlandırılan bu ihtiyarın susuzluğu ile hayatının yıkılmış olması arasında bağlantı kurulmuş olur. Kendisine su verecek olan kız gençliği dolayısıyla “harâb” değilse de “hakîr ü sefil”dir.



32. Resim: Çeşme Başında

Şiirdeki ilk iki dördlüğün yukarıdaki tablo ile koşut oluşturduğu görülür. Öznenin kendi benine döndüğü üçüncü dördlük ise dolayısıyla resimden uzaklaşır:

İçimde titredi bir şey, ve bir inilti gibi
Dedim: -Acıklı şu aczin bu za'fa imdâdı!

Richard Leppert'in söylediği gibi “zamanı dondurmak suretiyle etkiyi ve tepkiyi askıya alır resim. Böylelikle olmayan bir kalınlığı hayal etmemizi hem mümkün kılar hem teşvik eder.” (2009: 155) Yaşlı adamla sefil kızın burada askıya alınan etki ve tepkisi şairin hayal unsurunu harekete geçirmiştir. “Gibi” sözcüğüyle belirsizliği vurgulanan bu hareket

görüntünün içindeki hareketin dilsel boyutta ifade edilmesidir. Bu da hayal etmeyi, görüntünün temsil ettiği yapının zihinde devam ettirilmesini beraberinde getirmektedir ki bölüm boyunca şairin şiir evreni için görülen yapının hep bahsedilen bu düzlemde ortaya çıkması hayal edişin zamanın durduruluşuyla ortaya çıkan askıya alışın hayali mümkün kıldığını gösterir.



3.6. Ses ve Musiki

Bir yâreli kuş çırpınıyor sanki telinde
Çıkmakta bu âvâz o garîbin ciğerinden
Üdun mu hüner yoksa cânânın elinde
Bir feyz mi var kim daha mu'ciz hünerinden
Çal çevdiceğim, çal güzelim, çal meleğim çal
Şarkı

Pek çok yazarın resim üzerine konuştuğu halde müzik üzerine hemen hiç değinmediğini belirten Roland Barthes, müzik hakkında konuşmanın zorluğunun nedenini; “genel olanın düzeninde yer alan dil ile ayrımın düzeninde yer alan müziği birleştirmenin çok güç olması”na (2017: 251) bağlar. Zira müzik hem dilin anlattıklarını ifade edebilirken hem de bir imge değeri olarak şahsi duygulanımlara doğrudan ulaşabilen bir sanat dalıdır. O halde müzik üzerine konuşurken “ses” temel alınmalıdır. İnsan bireyinin anne karnındayken başlayan sese duyarlılığı bütün ömrü boyunca devam eder. Öte yandan böyle bir konuşma sıfatlarla değil yüklemi merkeze çekerek ilerlemelidir (2017: 240). Müzik doğal bir eğilim olarak sıfatı yanına çekse de dilsel olarak bakıldığında durağanlığı bünyesinde barındırır. Ancak harekete dair söylem, “modülasyon”ların birliğinden oluşan müziğin ruhuna daha uygun bir yöntem olacaktır.

Claude Lévi-Strauss; Chabanon ve Rousseau bağlamında söz ve müziği incelediği *Bakmak Dinlemek Okumak* adlı eserinde ise Saussure’ün yapısalcılıkta kullanacağı ilkelerin daha önceden Chabanon tarafından müzik için kullanıldığını söyler (2016a: 73). Bir müzik sesi kendi başına hiçbir anlam taşımazken kendinden önce ve sonra gelen seslerle birleşimi ona anlam ve estetik zevk unsuru yükleyecektir. Burada gramatikal olarak “ses” kavramı ile müziğin en küçük birimi anlamında kullanılan “nota”nın birbirine olan yakınlığı dikkat çekmektedir. Ancak dil ile müzik arasında iki önemli fark ortaya çıkmaktadır. Bu farklardan ilki sözcüklerin başka dillere çevrilebiliyor oluşuyken müziğin evrensel bir dil olarak başka bir dile çevrilemez özelliğidir. İkincisi de birinci ile ilintili olarak müziğin herhangi bir sözlüğünün olmamasıdır. Strauss, Chabanon’dan alıntılarla şunları söyler:

“Eğer konuşulan dil sözcüklerin sırasını değiştirerek ya da farklı sözcükler kullanarak aynı fikri ifade edebiliyorsa, müzikte bunu yapmak olanaksızdır. ‘Anlatım tarzları ve sözcükler şeylerin uzlaşımsal göstergeleridir sadece: Eşanlamlıları, eşdeğerleri olan bu sözcükler, bu anlatım tarzları başkalarının yerine kullanılabilir.’ Müzikteyse, tersine, ‘sesler şeyin ifadesi değildir, şeyin kendisidir.’” (2016a: 73-74)

Görüldüğü üzere buradaki esaslı fark iki anlatım tarzı arasındaki a priori bir fark olarak işaret edilmektedir. Sözcükler, anlamlarıyla uzlaşımsal bir değer üzerinden ikincil nitelik gösterirken, müzikte herhangi bir uzlaşımaya gerek yoktur. Zira müzik bu uzlaşımaya bağlı olan “şey”i ifade eden bir araç değil bizzat anlamın kendisidir. Tevfik Fikret’in ses ve müzikle olan bağlantısı da burada aranmalıdır. Bu bölüme kadar incelenen şiirlerde açık bir şekilde görülmüştür ki Tevfik Fikret, içinde bulunduğu duygu durumu ile şiirin anlam yapısını birleştirmek suretiyle şiirini kaleme almaktadır. Bunu yaparken de şiirde musikinin gücünden faydalanmaktadır.

Sahibinin Sesi adlı çalışmasında “sese dair bir teoriye ihtiyaç” olduğunu belirten Mladen Dolar’a göre (2013), insan sesler evreninde ve anlam “bombardımanı altında” yaşayan bir varlıktır. Mekanik veya doğal, bize veya ötekine ait bir ses bize pek çok şey iletmekte; insan ise bunları ayırt etmek, algılamak, sınıflamak zorundadır. Ancak burada ses üzerine yapılacak her incelemenin karşılaştığı ilk güçlük, “söz dağarcının” yetmezliği olarak belirir. Dolar’a göre bu “başarısızlık” sözcüklerin sese göre yapısal başarısızlığıdır (2013: 19).

Dolar, sesin “anlama işaret eden bir şey” olduğunu, yani sesin “anlama açılan kapı” olduğunu belirterek onun hem “kendini ifade eden” yapısına hem de diğer taraftan “anlam geçirmez” yapısına işaret eder. Zira ses anlamı içinde barındırır ama anlama katkıda bulunmaz. Bu açıdan onun “aygıt, vasıta, mecra” olduğunu; anlamın ise “gaye” olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır (Dolar, 2013: 20-21). O halde burada “hayati bir çatışkı” söz konusu olmaktadır. “Ses/imleyen karşıtlığı” olarak tanımlanabilecek olan bu çatışkı; “tespit ve teşrih” edilebilen, öte yandan kendi başına bir anlamı olamayan imleyen ile kendisinden önce gelen ve onun anlamına olanak sağlayan sesin çatışkısidir (2013: 23). Sesin dilbiliminin olamayacağını bu çatışkıyı detaylıca inceleyerek belirleyen Dolar, bir nesne ses olarak sesi metafizik ve fizik unsurlarıyla arama gayretine girişecektir.

Mehmet Kaplan, *Tevfik Fikret* adlı çalışmasında Tevfik Fikret'in şiirinin üslûp noktasını incelediği bölümlerden ikincisini “ses” olarak belirler. Bölümün başlığından hemen sonra Verlaine'in “De la musique avant toute chose”³⁴ dizesini alıntılması (1995: 199) sanatkârın şiirle müzik arasındaki bağlantısını göstermesi açısından önemli bir göstergedir. Aruz vezninin Türkçeye uygulanmasında en başarılı isimlerden olan Tevfik Fikret'in bu vezin dolayısıyla bir musiki³⁵ ve ahenk yakalaması tabiidir. Ancak aşağıda görüleceği üzere veznin sağladığı ahengi sanatkâr asla yeterli görmemiş ve kendisine yeni yollar açmaya gayret etmiştir. Tevfik Fikret'in büyük bir şair olarak anılması pek çok cepheden içi doldurularak gerçekleştirilebilecek bir edimdir. Ancak bu cephelerden birinin de musiki olacağını söylemek yanıltıcı olmayacaktır.

3.6.1. “Rübâb”ın İnleyen Notaları

Tevfik Fikret'in şiirinde musiki, her şeyden önce kitabına verdiği “Rübâb” ismiyle önemli bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir tür telli çalgı olan rübabın esere isim olarak verilmesi önemli bir göstergibirimecik olarak karşımıza çıkar. Rübabın klâsik kültürümüzdeki ifade ettiği anlam alanlarından birisi de “inleme”ye benzetilen sesidir. Bu bakımdan ney ile birlikte Klâsik Türk şiirinde sıkça kullanılmıştır.³⁶

Buradaki “inleme”yi tamamlayan diğer bir unsur olarak eserin isminde rübabın aldığı sıfat gösterilmelidir. Buna göre Tevfik Fikret'in rübabı “şikeste”dir (=kırık). Her ikisi de Farsça kökenli olan bu sözcüklerin oluşturduğu bu sıfat tamlaması iki şekilde okunabilir. Birincisi sazın maddi anlamda kırılmış olmasıdır. Sazın kırılması artık herhangi bir eser icra

³⁴ “Her şeyden evvel müzik.”

³⁵ Çinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi* adlı çalışmasında aruzdaki ritmik yapı ile musikideki ritmik yapının örtüştüğünün unutulmamasını isteyerek Remel bahrinden “Fâilâtün” “Feilâtün” ile Recez bahrinden “Müstef'ilün Müstef'ilâtün” ailesinin Ağır Aksak, Aksak, Devr-i Hindi, Curcuna Müsemmen usulleri ile kullanıldığını belirtir (2003: 85-86). Çalışmanın ikinci bölümündeki vezin listesine bakıldığında Çinuçen Tanrıkorur'un bahsettiği vezin gruplarının Tevfik Fikret'in şiirinde ne kadar büyük bir yekûn tuttuğu görülecektir. Bu ise sanatkârın şiirlerindeki musikiye ve şiirin ahenk değerine verdiği değeri biçim düzeyde dahi ispatlayacak bilgiyi bize sunmuş olur.

Bu konuda daha geniş bilgi için Çinuçen Tanrıkorur'un eserinde “Türk Musikisinde Usûl-Vezin Münasebeti” başlıklı bölüme bakılabilir: (Tanrıkorur, 2003: 85-103)

³⁶ Gül Mete Yuva, her ne kadar *Rübâb-ı Şikeste*'nin yayım tarihi ile ilgili hataya düşse de kitabın başlığının Fransız edebiyatındaki görüntüsü ile ilgili olarak “kitap, 1896'da yayımlandığında bu başlık eskimiş bir klişedir artık” değerlendirmesinde bulunur (2017: 184).

edemeyeceği, “tel”lerinden çıkan “nağme”lerin ruha hitap edemeyeceği anlamına gelir. Burada şiirin dış yapısı ile çalğının dış yapısı arasında bağlantı kurulmuş olur. Tamlamanın ikinci anlamı ise derin düzeyde kalbin/ruhun kırılması, gücenmesi anlamını ortaya koymuş olur. “Son Nağme” şiirinde de “kırık rübâb” olarak tekrarlanan söz grubu “Ukde-i Hayat” şiirinde “rübâb-ı hayat” şeklinde karşımıza çıkarken “Fırsat Yolunda” şiirinde “şikeste-hayat” haline gelir. Öyleyse şair “Rübâb-ı Şikeste” söz grubuyla hayatındaki kırınlıkları, gerçekleşmeyen hayalleri, geçmiş ve şimdi arasındaki farkı, geleceğe dair ümit veya ümitsizlikleri vb. eserine konu edecek demektir. Biçim düzey incelemelerden ve ön okumalardan ortaya çıkan ve üçüncü bölümde bu okumalarla derin okumalar arasında bağlantıları gösterilen unsurlar dikkate alındığında bu sayılanların geçerliliği kendiliğinden ortaya çıkar. Ancak ses ve musikiye dair anlam yapılarının ne şekilde görünür kılındığı ve birbirine nasıl eklemlendiği şiirlerin tek tek ele alınmasıyla anlaşılacaktır.

“Belki, Hayır!..” şiirinde başlıktan itibaren noktalama işaretlerinin ritme uygun ve aruz kalıbıyla koşut bir yapıda ilerlediği görülür. Virgülün ve ünlem işaretinin yapısı “belki” ve “hayır” sözcüklerinin ifade ettiği muğlaklığı ve kesin biçimde reddedişi kuvvetlendirmektedir. “Sevda”ya dair “hâtırâ”ların “efsâne”, “şi’r-i muhabbet-ârâm”ın (=aşkı süsleyen şiir) ise “bir nağme” ve “bir terâne”ye benzetildiği kesitin his durumu “incin”miş bir ruhun “melâl” dolu dudağından dökülmektedir.

şiir ~ nağme

yerdeşliği bu “sevdâ” ile ortaya çıkarken “bozulan âşiyân”la birlikte “hâr u münkesir” olan özne terâneyi reddedip “figân”a geçer:

Bir figân, belki... Bir terâne, hayır!

Figân sözcüğünün “belki” sözcüğüyle beraber üç noktayla kullanılması bu figanın içeriği hakkında olmayan bir kesinliği imler. Özne ruh durumunun bir figân içerdiğinden veya içereceğinden emin değildir. Ancak bunun bir “terâne” olmayacağı kesindir.

Gönül yuvası anlamına gelen “Âşiyân-ı Dil” başlıklı şiir, yuvaya yerdeş olarak “huzur”u koyar. Bu “lâne”yi “i’tinâ-yı aşk” ve “zevk-i şi’r” ile yaptığını söyleyen özne aşk ve şiiri

yuvanın temeline koymuş olur. Öte yandan bu temeli atılan yuvada iki unsur daha dikkati çekmektedir. Her şeyden evvel yuva, “itina” gösterilerek yapılmış, ikinci olarak bu yapıda estetik bir “zevk” gözetilmiştir.

Dikkat çekilen bu unsurlar yuvada “bir âile” oluşturduktan hemen sonra ses unsuru devreye girer:

Bazan sürûd-ı bûse kadar tatlı bir sadâ,
Bir şâirâne zezeme-i sâf-ı selsebîl,
Tekrîr ederdi sem-i hayâlimde bî-mesîl
Bir aks-i can-rübâ.

Dört bölümden oluşan şiirin ilk ve son bölümleri beşer dizeden, ortadaki bölümler ise üç dizeye birer yarım dize eklenmesiyle oluşmuştur: XXXXX XXXx XXXx XXXXX şeklinde gösterilebilecek olan bu dizelerde bir simetrimin olduğu hemen göze çarpan şiirin vezni “mefûlü mefâîlün mefâîlün fâîlün”dür. İki ziyade dize ise bu kalıbın ilk ve son tefilelerinden, yani “mefûlü fâîlün” kalıbından oluşmuştur. Şiirin ana vezni bahr-i muzariden seçilmişken ziyadeler müstezatlarda kullanılan kalıplardan seçilmiştir. Böylelikle dizeler arasındaki ritim sağlanmış olur. Diğer taraftan vezin ve dize yapısındaki simetrik ahenk yapıya da yansır. Buna göre beşliklerden oluşan bölümler yuva üzerinde dururken ortadaki bölümler bu yuvanın iç unsurlarını anlatır. Ortadaki her iki bölümün “bazan” ifadesiyle başlaması dış ve iç yapıyı birleştiren bir göstergebirimcik olarak karşımıza çıkar.

Şiirin ikinci bölümünün ses unsuru içerdiğini söylemiştik. Öpücükte “nağme”nin “sada”sının duyulduğu, su sesindeki “saf”lığın “şâirâne” bulunduğu bu bölüm tamamen kulağa ilişkin algılarla ruha dair hisleri içerir.

Şiirin bu bölmündeki kafiyeleniş *abba* şeklinde gösterilebilir. Tevfik Fikret, dizeler arasında yalnızca kafiye yapmakla kalmamış, bu kafiyeli dizeleri bir anlam alanı olarak da birbirine bağlamıştır. Yukarıda alıntılanan metinde de görüleceği üzere baştan aşağıya dize dize okunduğunda izah ettiğimiz üzere bir anlam alanı oluşturan parça, ilk ve son dizelerinde de yeni bir anlam alanı oluşturmuş olur.

ses ~ huzur

Şiirin geneli itibariyle gösterilebilecek olan bu yerdeş yapı tam aksi olarak “Bahâr-ı Mağmûm” şiirinde de görülebilir. Altılıklardan kurulu beş bölümden oluşan şiir “melâl”in dağılıp “sükûn”un gelmesi için “bahar” mevsimini beklediğini söyleyen öznenin ağzından yazılmıştır. Bir tabiat unsuru olarak önceki bölümde değinilen yapı ilk üç altılıkta aynen tekrar edilirken sonraki iki bölümü de sese ve ışığa dair olur. “Uzaktan” gelen bu ses “giryân” bir “lahn”i (=ezgi) andırır:

Uzakta bir sadâ, bir lahn-i giryân
Bükâ-yı tıfla benzer bir boğuk ses
Edip ka’r-ı sımâh-ı cân-ı ma’kes
Ne bülbül fark eder gûşum, ne elhân;
Gelen sesler bütün şekvâ-eserdir,
Çiçekler hep açılmış yârelerdir.

Baharın müjdecisi olan “çiçekler” dahi vücuttaki “yara”ya benzetilerek buradaki anlam alanı diğer bölümlere bağlanır. Bölümün ilk üç dizesinde, dudak önü ünsüzleri ile kurulan sözcüklerin önce ağız ve son olarak da gırtlak sesleri ile kurulan sözcüklere dönüşmesi şiirin ses değeri ile ilgili önemli bir gösterge haline gelir. Telaffuzu giderek zorlaşan bu yapı anlam kısmında inleyen, ağlayan çocuğun “mâkes” bulduğu yapıyı ses olarak da tamamlamış olur. Zira ağlamanın şiddeti arttıkça hıçkırıklar ve kesik kesik sesler de artacaktır ki şiir bunu yalnızca anlam olarak değil biçim olarak da sağlamış olur.

Ağlamanın şiddeti hem anlam hem de biçim yönünde artarken vezin olarak da bu yapıya katkıda bulunur. Şiirin vezni “mefâilün mefâilün faülün” şeklindedir. Alıntılanan parçanın ilk dizesinde hiçbir vezin hatası olmadığı görülürken ikinci dizede bir imale yapılır. Ancak üçüncü dizede imale sayısı ikiye çıkar. Bu durum Tevfik Fikret’in imale ve ulamaları yaparken vezinsel bir zorunluluğun yanında anlam ve duygu durumunu da gözettiğini ispatlar.

Buraya kadar incelenen şiirlerle birlikte sesin rahat, huzurlu olması ruhun da aynı hali yaşadığını; sesin feryat, inleme, nale gibi sözcüklerle birlikte gelmesi ise huzursuzluğu

göstermiş olur. Tevfik Fikret burada ilk durum için daha çok “name” ve “terâne” gibi sözcükleri kullanırken ikinci durum için doğrudan doğruya “ses” diyerek sıfatlarla bu durumu netleştirmeye çalışmaktadır.³⁷

İnsan ~ $\frac{\text{huzur}}{\text{huzursuzluk}}$

“Ukde-i Hayât” başlıklı sonede özne hayatı “rübâb”a benzetir. Hayatına “şiiri” ile “hoşça” bir “sadâ” bırakmaya çalışsa da kaza tırnağının (=“nahûn-ı kazâ”) bu teli kopardığını belirtir.

Şi’rimle gâh zâhir olur hoşça bir sadâ
Tar-ı şikestesinde rübâb-ı hayâtımın
Ba’zen o târ-ı şi’ri kırar nâhun-ı kazâ,
Artık sahâyifinde kitâb-ı hayâtımın

“Kazâ” sözcüğü klâsik kültürde “ok” ile birlikte anılırken burada tırnakla kullanılır. Bu kullanım şüphesiz telli bir çalgı ile kurulan eğretilmeden kaynaklanmaktadır. Ancak bu kırış hayatı değil ona hoş bir seda verecek olan şiiri, yani çalgının telini kırmaktadır. Hayat rübâb, şiir de onun teli olarak düşünülen şiirde kırılan telin ikinci bir özelliği “gâh” ile ifade edilmiştir. Buradaki “hoş”luk ara sıra ortaya çıkan bir yapıdır. O halde şair hayatında melalin hâkim olduğunu, ara sıra şiirle ortaya çıkan huzurun da kaza tırnağı ile kırıldığını söyler. Dolayısıyla hayatın tamamı melal içinde kalmış olacaktır.

Tevfik Fikret’in şiir evreninde ses unsuru bir şiirde doğrudan doğruya ortaya çıkmamakta, şairin ruh durumuna uygun sözcüklerle ve tabiat unsurlarını destekleyen bir yapıda okuyucuya sunulmaktadır. Yukarıda Mladen Dolar’ın görüşlerinin dilbilime dair kısımlarını izah ederken göstermeye çalıştığımız gibi Tevfik Fikret’in şiir evreninde sese dair hemen her unsur bir nesne olarak sesi önceler. O fikrin önceliğini, sözün önceliğini görür;

³⁷ Tevfik Fikret, “Bir Muhavere-i Edebiyye” başlıklı şiirinde sanatın kolaylıkla “ol”up “bit”ne bir “kıyâs” kabul edilemeyeceği belirttikten hemen sonra, sanattan asıl kastettiği şiir için “nagamât” sözcüğünü kullanarak bu konudaki fikirlerini açıklamış olur:

-Kolay mı?.. San’atı siz öyle kendi kendisine
Olur biter mi kıyâs ediyorsunuz?.. Heyhât!
Vücûda gelmek için bir sâhife-i nagamât

ardından ifadenin açıklığa kavuşturulmasını, artık iletilerden sıyrılarak netleştirilmesini sağlamak için sesin yapısal avantajlarından faydalanır. Örneğin “Akşam” başlıklı sonede gece (=“şeb”) ve “siyah” sözcükleri “pür-taab” (=sıkıntılı) bir ruh halini aktarırken ikinci dörtlükte “mâî bir sehâb” ile tabiat unsurları okuyucuya sunulur. Ardından gelen ilk üçlük³⁸ ise sese ilişkindir:

Nâlende bir kaval sesi etrâfı inletir;
Nâlende bir sürûd ile bâd-ı garîb-i şâm
Estikçe, gölde titreşir emvâc-ı pür-garâm...

Gölde titreşen aşk dolu dalgaların bu titreşimi akşam rüzgârını inletir. Bu nağmeye eşlik edense yine inleyen bir kaval sesidir. Kaval sesinin çoban ve sürüyle olan bağlantısı düşünüldüğünde alıntılanan üçlüğün tabiat ve musiki birlikteliğini nasıl kurmuş olduğu daha açık bir şekilde görülmüş olur.

Sonenin bu üçlüğündeki kafiye abb şeklindedir. Bu kafiyeleşmiş şiirin yüklemi ile bağlanan yapıda da kendini gösterir. Buna göre ilk dize yüklemi olan kendi başına bir cümleyken iki ve üçüncü dizeler kendi içlerinde tek bir cümle olurlar. O zaman inleyen bir kaval sesinin etrafı inletmesi ayrı bir göstergebirimcik iken akşam rüzgârının yine inleyen bir nağme ile göldeki suyu titreştirmesi ayrı bir göstergebirimcik olur. Kaval sesinde name, bünyesi gereği mevcut olacağı için burada söylenmemiş; ancak akşam rüzgârında bir musiki “nağme”si de duyulması arzu edildiği için nağme sözcüğü vurgulanmıştır. Diğer taraftan rüzgârın esişi anlatılırken yapılan imâlenin bu esişi ses değeri olarak imlediğini, göl yüzeyinde birbirinin içinde oluşan dalgacıkların da ses dizesinde ulama ile yapıldığını; buna karşılık ise ses değeri bakımından nefesli bir çalgı olan kavalın anlatıldığı birinci dizede herhangi bir vezin olayının olmadığını belirtmek gerekmektedir. Bu sayede nefesli bir çalgıdaki akan ses unsuru sağlanmış olur. Bu husus sanatkârın sözcüklerin musiki değerine verdiği önemi bir kez daha göstermiş olmakta ve yapıyı nasıl kurduyuyla ilgili bilgi vermektedir.

³⁸ Tevfik Fikret’in yazdığı sonelerin ilk üçlüğü hemen daima tabiat tasvirinden sonra gelen ses unsuruna ayrılmıştır. “Akşam”, “Heykel-i Sa’y”, “Ninni” vs.

Şiirin başı ve sonu birbirine koştut beşliklerden ve iç kısmı dokuz beyitten oluşan “Yağmur” şiirindeki ahenk unsurları üzerinde çokça durulmuştur.³⁹ Şiirin küçük değişikliklerle birbirinin tekrarı olan beşliklerinde bir yağmurun küçük damlalar şeklinde başlaması, şiddetini artırması, gök gürültüleriyle birlikte yağması ve sonra yavaşça dinmesi hem sözcüklerin hece sayılarında ve hem de seslerin çıkış yerlerindeki değerleri ile anlatılmıştır:

Küçük, muttarid, muhteriz darbeler
Kafeslerde, camlarda pür-ihizâz
Olur dembedem nevhâ-ger nağme-sâz
Kafeslerde, camlarda pür-ihizâz
Küçük, muttarid, muhteriz darbeler.

İlk dizede önce iki, sonra üç ve sonra altı hecelik ses grupları birbirinden virgülle ayrılarak ahengi sağlamıştır. Buradaki ahenk yağmurun yavaş yavaş hızlanmasını da gösterir. İkinci dizede bu hece aralığı artırılırken yuvarlak seslerin de arttığı görülür. Üçüncü dizede herhangi bir noktalama işareti kullanılmaz ve o, â sesleri ile gök gürültüsü ses değeri olarak şiirde verilmiş olur. Sonraki iki dize ise öncekilere simetrik dizilmişlerdir ve yağmurun azalarak dinmesini göstermektedirler.

Tabiatın bu hırçın hali; havanın gündüz vakti kararması, kuşların “sus”ması, köpeğin “ulu”ması öznenin kulağında “tezâd-ı sükûn u tanîn” (=sessizlik ve çınlama çelişkisi) meydana getirmektedir. Buradaki ses ve sessizlik öğeleri ile “etrafi bir soğuk gölge”nin bürüdüğü görülür. Sokağın ıssızlığı “heyûlâ” ve “hayâlet” gibi sözcüklerle birleşerek seyredilen yerin “tekinsiz” oluşunu imlemektedir. Freud’a göre bu kavram “ürkütücü olan şeyle” ilişkilidir (1999: 325). Tevfik Fikret’te mekanik ses yoktur. Bu nedenle nesne sesin huzursuz ve tekinsiz yüzüyle (Dolar, 2013: 29) karşılaşmayız. Ondaki tekinsizlik sese değil anlama ilişkindir. Öte yandan bu kavramın edebiyattaki önemli göstergelerinden biri de “gerçek dünya” ile öznenin kendi “yaratıcısı” olan kişisel bir dünya arasındaki belirsizliğin varlığıdır (1999: 337). Tevfik Fikret’in yoldan geçen “sabî”ye bakarak “ridâ-ı siyâh”ını sürüyen bir kadını hatırlamasıyla iyice belirsizleşen bu görüntü tekinsiz oluşu da güçlendirir.

³⁹ Daha detaylı bilgi için bkz.: Kaplan, 1995: 215; Korkmaz, 2009: 156.

Bu ise şiirin insanı boğan ses atmosferini daha da artıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca patlamalı ünsüzlerin kullanılması da bu yapıyı güçlendirmektedir.

“Ninni” isimli sonede de yine tabiata dair insanlar ilk iki dörtlükte ruh durumuyla birlikte verilirken üçlükte ses unsuru ile görünür kılınmıştır. Çocuğun sesi “eşk-âlûd” (=gözyaşıyla karışmış) olarak sunularak üstteki yapı ile anlam ilişkisi kurulur. Anne ise ninni söyleyerek çocuğunu bu “inle”meden kurtarmak ister. Burada sesin hem huzursuzluğu işaret eden hem de bu huzursuzluğu gideren yapısı vurgulanmış olmaktadır.

“Baharda” şiirinde “kırlarda” hüznü veren yalnızlığı titreten unsur sevinç nağmeleri (=“elhân-ı sürûr”) olarak gösterilir. Bütün şiirde kurulan ben-sen koşutluğu burada;

Terk et de gurûru,
Gel dinleyelim gel
Ben zezeme-i şi’ri, sen âheng-i tuyûru.

şeklinde karşımıza çıkar. Burada şiire ve kuşlara (=“tuyûr”) izafe edilen sözcüklerin anlam alanlarına dikkat çekilmelidir. Kuşların bir tabiat ve anlamı kendi içinde ses taşıyan unsur olarak çıkardığı sesler “âhenk” kelimesi ile karşılanmıştır. Buradaki ahenk sözcüğünün asıl görüntüsü uyum’a dairdir. Şiir ise “zezeme” sözcüğüyle görünür kılınmıştır. Hem bir musiki terimini hem de sesin içinde bir nağme, bir ezgi anlamını içeren bu sözcük tabiata dair sesle şairin şiirinde oluşturmak istediği farkı da ortaya koymuş olmaktadır.

Bölümlerin son dizelerinde dikkat çeken ben-sen koşutluğu bu açıdan farklı bir görüntü çizmektedir. Alıntıladığımız bölümden önceki bölümün son dizesinde ben kafiye ile, sen ise kelebekle; alıntılanan bölümden sonra ise ben “mısra-ı berceste” ile sen ise “elhân-ı mutarra” (=göz alıcı çiçekler) ile koşut olarak yerleştirilmiştir:

<u>ben</u>	~	<u>kafiye</u>	~	<u>zezeme-i şiir</u>	~	<u>mısra-ı berceste</u>
sen		kelebek		aheng-i tuyûr		ezhâr-ı mutarra

Bu yapıda ortaya çıkan sese dair modülasyon şiirdeki sesin kafiyesinin ve anlam noktasında mısra-ı berceste oluşunun önemli görüldüğünü bize göstermiş olur. Aynı ahenk unsuru “Ömr-i Muhayyel” şiirinde karşımıza çıkar:

Savtındaki eş’ar-ı pür-âhenk ile mâlî,
Şi’rimdeki elhân-ı muhabbetle nagâm-sâz,

“Geçir”ilmek istenen hayali ömrün bir unsuru haline gelen ses, burada muhabbetin “elhân”ı ve şiirin “pür-âhenk” yapısı ile birleşerek şiirin tek fiili olan “istiyorum” sözcüğünde gösterge değerine ulaşır. Buradaki istemek fiili şiirin bütününde kurulan hayalin hepsine birden gönderme yaparken küçük evren düzeyinde ise öznenin şiir anlayışı ve bu anlayış içinde musikinin yerini belirlemiş olmaktadır.

Türkçeye “Yılan Dansı”⁴⁰ olarak çevrilen “La Dans Serpantin”, o dönem Paris’inde “kelebek, zambak, yılan, kıvılcım, fırtınayı çağrıştıran hareketlerden olan” bir dansın adıdır. Gül Mete Yuva’ya göre o dönem Fransa’ında pek çok sanatkârı etkileyen bu dans Tevfik Fikret’i de etkilemiştir (Yuva, 2017: 48).

Mahmûr u müzehher, mütelevvin, mütenevvir,
Bir fecr-i bahârî gibi zulmetler içinden
Reyyân-ı tebessüm doğuyor; şimdi muayyen
Bir şekl-i sehâbîde melekler gibi tâir,
Derken mütegayyir,
Bin hey’ete birden giriyor; berk-i hırâmı
Hatf eyliyor enzâr-ı hevesdâr-ı garâmı

Sanat sarı, mor, pembe, yeşil, kırmızı, mâî
Elvân-ı ziyâiyyeye bir kudret-i cevlân
Bahş eyleyerek; hepsi perîler gibi mahfi
Mahfi ve sükûnetli adımlarla şitâbân,

⁴⁰ Bu çeviri Gül Mete Yuva’ya aittir (2017: 247).

Etrâfını birden sarıyorlar; o, semâî
Bir tûde-i ezhâr-ı muhayyel gibi lerzân,
Lerzân u perîşan dönüyor... Bir şeb-i sâfi
Tenvîr ediyor sanki bir âvîze-i raksân.

Şiirin en önemli özelliği sıfatlarıyla resim-şiiir ilişkisini öncelerken kafiye, vezin unsurları ve kullanılan fiilleriyle musiki-şiiir ilişkisine yaptığı vurgudur. Yukarıdaki alıntıda da görülebileceği üzere sanatkâr hem dansın figürlerini anlatmakta hem de bu figürleri okuyucu zihninde canlandırarak olan renkleri sıralamaktadır. Renge dair sözcüklerin daha evvel belirtildiği gibi hayale bakan unsurları yoğun olduğu için daima canlı ve açık tonlardadır. Zira “emel”ler söz konusudur, dolayısıyla da renkler “mülevven”dir.

“Tiraje-nümâ” (=gükkuşağına benzeyen) bu durum yansımaları şiiirin ahenginde bulur. Simetrik olarak şiiirin başı, ortası ve sonu aynı yapı ile kurulmuşken ortadaki bölümler dördüklerle kurulmuştur. Bu kurulum şiiirin kafiye örgüsündeki farklılıkla da desteklenir. Öte yandan bu “mütegayyir” (=değişken) yapı yalnız mısra değil kıtalar arasında sarkan bir anjanbman ile yapılan dansın figürlerindeki değişikliğe ama diğer taraftan dansın kesintisiz akışına vurgu yapar.

Toplam yedi bölümden oluşan “Süs” şiiirinin ilk bölümü tabiat, ses ve ışık unsurlarıyla tanzim edilmiştir. Buradaki üç bölüm pek çok bakımdan birbirine koşut olarak dikkat çeker. Her şeyden önce dizelerin uzunluk ve kısalıkları her bölümde aynıdır. Buna göre şiiir uzun, kısa, kısa, uzun, uzun, kısa dizelerden oluşmuştur. İkinci olarak her bölümün ilk sözcüklerinin bahsettiğimiz tabiat, ses ve ışık unsurlarını içerecek hitap sözcükleri olduğu görülür: “ey nahl-i müzehheb”, “ey nağme-i rengîn” ve “ey şu’le-i berkıyye!” Ayrıca bölümler arasındaki ruh halinin de bu uyuma dâhil edilebileceği görülmektedir. İlk bölümde “rûh-ı firîb”, “şûh”, “münevver” gibi sözcüklerin oluşturduğu anlam alanı; ikinci bölümde “nağme-i sûzân” (=yakıcı nağme) ve “nağme-i mühlik” (=öldürücü nağme) ile tamamlanırken son bölümde “gülümser”, “pâk” ve “müzehher” (=çiçekli) sözcükleri göstergebirimecik olarak ilk iki bölümle koşut olur.

Şiiirin tamamında kullanılan dize yapısıyla inişli çıkışlı sessel bir kompozisyon yakalayan yapısı m ve n konsonantları ile ü ve â vokallerinin oluşturduğu ahenkle birleşerek daha

müzikal bir hal alır. Bu sesbirimlerin oluşturduğu modülasyon sâkin ve huzurlu bir atmosferin tüm şiire yayılmasını sağlar. Ayrıca şiirde ön dudak seslerinin kullanım sıklığı da daha parlak ifadelerin ve “busiş”lerin (=öpücük) algılanabilir olmasını sağlamaktadır.

“Halûk’un Sesi” başlıklı şiir, “çocuğ”unun sesiyle “bahtiyâr” olan “baba”nın, “terennüm”lerini içerir. “Terennüm” ve “terâne” sözcüklerinden anlaşıldığına göre ses unsuru huzurlu bir ruh halini anlatmaktadır. Bu biçimsel okuma şiirin anlam alanında da karşılığını bulacaktır.

Gezer, koşar, uçar, güler... Güler bütün zevi’l-hayât;

Güler bütün terâneler,

Güler hep âşiyâneler;

Tabiat unsurlarının ses imgesiyle birlikte geldiği bu şiirde dikkat çekilmesi gereken bir diğer husus ise tabiatın ışığa ve harekete dair yapısıdır. Sesin olumlu imgesiyle beraber ışığın ve tabiat unsurlarının hareketi birbirini tamamlar.

Sesin “ulvî” yönü “Sabah Ezanında” başlıklı şiir ile karşımıza çıkar. Buradaki “Allâhu Ekber” sesi kendi sesinden başka tüm sesleri yok etmiştir. Zira artık “nâlân” sözcüğü de “samt” (=sessizlik) ile birlikte yeni bir göstergebirimcik haline gelmiştir. Böylelikle “ulvî” sözcüğünün de içerdiği anlam bütünlenmiştir. Ancak diğer şiirlerde görülmeyen bir yapı bu ulvi oluşun içerisinde anlam bulur. Bundan önce gösterildiği üzere sesin şekli tabiatın karanlık veya aydınlık oluşuna göre değişmektedir. Ancak burada tüm sesleri susturan ses, gece ve gündüz kavramlarını da birbirine yaklaştırmış olur:

Pinhân ü peydâ nevvâr u muzlim;

Çoksesliliğe karşı duruşla birleşen gece ve gündüz, görünen ve görünmeyende birleşen sekanslarla ilerler. Burada kutsal olanın tarif edilemezliği, birleşmesi mümkün olmayanların birleştirilmesiyle ödünlenmeye çalışılmıştır. Buradaki sessizliğin sesini içeriksizliğin sesi olarak da görmek mümkündür (Dolar, 2013: 58). Öznenin sese anlam verememesi durumunda dehşet ve korkunun beraberinde geldiği görülmektedir.

Tarif edilemeyen metafizik, başka bir sorunun “inle”yerek karşımıza çıktığı “Köyün Mezarlığında” şiirinde;

Nedir hakîkati, ey sırr-ı ekber-i mescûd

diye sorulur. Secde edilen büyük sır anlamına gelen bu tamlama “inle”mek sözcüğündeki ses değerinin bilinemez oluşuyla ilgilidir. Şiirin son bölümünde içten gelen bu “sadâ” tekrar kendisini duyurur. Merak edilen bu sırrın cevabını bulduğu için sesteki “inleme” de yok olmuştur:

Cevap alır gibi oldum, içimde aynı sadâ
Tekerrür etti: “Yarın sen de bir avuç toprak
Kesâfetiyle gelirsin bu sâye-gâha, bırak
Esîr-i feyzini döksün ilelebed Mevlâ!”

Buradaki ses teslimiyet ve itaat bildiren bir yapıyla karşımıza çıkar. “Rabb-i hayr u şer” ve “Rabb-i mümkinât” olarak gösterilen “beşer”in “takdis” edilmesinin istendiği “Gökten Yere” şiirinde ses unsurunun şiirin başından itibaren kendini gösterdiği görülür. Bu ses tıpkı “Sabah Ezanında” şiirinde olduğu gibi kendisinden başka her şeyi “sükût et”tirir. Mladen Dolar’ın, Chion’dan ödünçlediği bir kavram olan “akuzmatik ses” kavramı (Dolar, 2013: 70) buradaki alıntıda tırnak içerisinde verilmiş sesin karşılığına düşer. Sesin sükût ettirmesi onun “karizmatik” yanına yapılmış bir vurguyken itaati de sağladığı söylenmiş olur. Bedeni olmayan bu ses teslimiyet ve itaati öğütlemektedir. Yoksa bu, Heidegger’in “celbedilen”e “hiçbir şey” söylemeyen (2008: 289) bir sesi değildir. Emredici, daha doğrusu ikaz edicidir.

Şiirde ayrıca ses unsurunun yine sıfatla zenginleştirilen ve doğrudan “sadâ” sözcüğünün kendisinin kullanılarak yapıldığını görürüz:

Birden bütün harıltısı dehrin sükût edip
Yükseldi bir sadâ-yı müheykel; bu hâtifi
Âvâze-i mutantanın aksiyle en hafî
Evtâr-ı ihtisâsa kadar şâd u mükterib

Sert konsonantların ve geniş vokallerin kullanıldığı bu bölümde izaha çalıştığımız ses ve seda arasındaki karşıtlık da kendini gösterir: “Sadâ önce ses değil” diyen özne bu iki sözcüğün hem anlam farkına hem de ses değerine değinmiş olur. Uzun ve kısa a sesinin sert ve yankılanan yapısı ile nağme, terâne sözcüklerine daha yakın olan e sesiyle oluşan sözcüğün yapısı arasındaki müzikal fark böylelikle belirlenmiş olur.

Ölümün sesleri susturduğu diğer bir şiir ise “Bir Çocuk Mezarı İçin” başlıklı şiirdir:

Tahaccür etmiş o bir samt-ı lâ-yezâlîdir,
Ki ömrü-i zâili tasvîrde talâkati var!

Güzel ve düzgün konuşmanın (“=talâkat”) ahenge bakan yönü bir yana, mezar taşının gösterge değeri olarak sonsuzluğa dair taş kesilmiş bir sonsuzluk şeklinde karşımıza çıkması; bu dünyadan olmayan anlamın bu dünyadan olan sesleri susturması ile yukarıda bahsettiğimiz yapıyı bütünlendirmesi ve anlamlı hale getirmesi önemlidir.

“Zavallı ‘Evet’” şiiri şairin şiirdeki ahenk üzerine ne düşündüğünü göstermesi bakımından önemli ipuçlarını barındıran bir şiirdir. Şiirdeki öznenin muhatabı “gazel” ve “kaside”lerden örnekler okuyarak “muğlakât-ı hayaliyyeden” (=çapraşık hayaller) ne anladıklarını sorar. Bu okunan şiirler esnasında ise özne kulağına gelen “terâne-i billûr”un (=parıltılı nağme) sesini duymaktadır:

Benim o dem geliyordu sımâh-ı dikkatime
Safâlı aksi gibi gizli bir müşâarenin
Hazîn terâne-i billûru bir küçük derenin.

Yine bir tabiat unsuru olarak derenin akışındaki sesin ahenginin duyulduğu bu satırlarda terane sözcüğünün “safâ” ile birlikte kullanılması önemlidir. Yukarıda da bahsedildiği üzere Tefîk Fikret, sesin huzura ilişkin anlam alanlarında nağme ve terane gibi sözcükleri kullanmakta ve bunları tabiat unsurlarıyla doğrudan ilişkilendirmektedir. Bunun aksini yapacağı durumlarda ise sesi sıfatlarla kullanmakta ve bu sıfatları da şiirin ruh durumuna uygun olanlardan seçmektedir.

Tevfik Fikret'in karışık biçimleri denediği şiirlerinde ise bu karışıklığa koşut olarak hemen daima simetrik bir yapı denediği göze çarpar. Bu simetrik yapı yalnızca biçim düzeyinde görünmekle kalmaz, derin düzeyle ilişkili olarak da gelir. "Timsâl-i Cehâlet" şiiri bu yapının görüldüğü şiirlerden biridir. Şiir toplam beş kesitten oluşur. Birinci ve beşinci kesitler iki uzun dizenin arasına girmiş kısa dizelerden toplam dörder dizeden, iki ve dördüncü dizeler ise iki uzun dizeden sonra iki kısa ve tekrar iki uzun dizeye toplam altı dizeden oluşur. Üçüncü bölüm ise dört dizeden oluşmaktadır. Uzun dizeleri büyük, kısa dizeleri ise küçük harfle gösterirsek şöyle bir biçimsel yapı ortaya çıkar:

XxXx XXxxXX XXXX XXxxXX XxXx

dizelerdeki bu durum kafiyelerde de koşuttur:

abab ccddcc efef gghhgg ijij

Başlığından cahilliğin nasıl örneklendirileceğini öğrendiğimiz şiirin yapısı anlamı tamamlayan biçimde ortaya çıkar. Buna göre birbirine koşut ilk ve son bölümler öznenin kendinde uyanan durumu tasvir etmesi, iki ve dördüncü bölümler cahil adamın (nesne) öznedeki uyandırdığı intibahın anlatılması ve üçüncü bölüm ise doğrudan doğruya nesnenin "ablak" yüzüne yapılan hakareti içermektedir.

Yukarıdan beri tabiatın ses unsuru ile nasıl bir araya getirildiği örneklendirilmeye çalışılmıştır. Burada nağme ve eşanlamlı bir dizge kullanıldığında tabiatın alacağı hal belirlenmeye çalışılmıştır. "Son Nağme" başlıklı şiirde "atılmış, kırık rübâb"ın "sürûd"undan gelecek ses ön plana çıkar. Burada rübâb sözcüğü yine kırık sözcüğüyle bir arada kullanılırken yanına "rûh" sözcüğü de gelerek yeni bir gösterge değerine ulaşır:

Dinle târ-ı şikeste-i rûhu,

Dinle şekvâ-yı rûh-ı mecrûhu;

Rübâb sözcüğüne getirilen iyelik ekinden ve şiirin devamından anlaşıldığına göre özne şiir sözcüğü yerine rübâb kelimesini kullanmaktadır. Üstelik bu yalnız bir dizede kullanılan eğretileme değil küçük evren olarak kabul ettiğimiz şiirin bütününe, oradan da göstermeye

çalışıldığı üzere şairin büyük evrenine yayılan bir unsur olmaktadır. Bu rübaptan çıkacak olan “sürûd” (=nağme) ise kırık ve “mecrûh” (=yaralı) bir ruhun “şekvâ”sıdır. Öte yandan özne, şiirin rübaba, daha doğrusu kırık bir rübaba eğretilenmesinden oluşabilecek bir durumu önceden ifade ederek şiire başlamak ister:

Fakat incinme iktirâbımdan.

Keder ve hüznün şiddetli halini bildiren “iktirâb” sözcüğünün nesneyi incitmemesine dair istek rübabın kırgınlıklarının gönül kırgınlığı olduğunu, dolayısıyla şikâyet gibi algılanmamasını istediğini gösterir.

Şiirin ikinci bölümünde şiirdeki sessiz inilti (=“enîn-i sükût”) ile sonbaharın inleyiş dolu boşluğunda akan “bir derenin” çıkardığı sesin ağaçlardan aksedişiyle eğretilenir.

Darâbân-ı sukûtu bir derenin
Cevf-i pür-nâliş-i hazârında
Ne hazîn aksederse meşcerenin,

“Aynı” sözcüğüyle kurulan bu eğretilemedeki dolaylamaya dikkat edilmelidir. Buna göre derenin düşerken çıkardığı ses değil, bu sesin ağaçlara aksettikten sonra duyulan yansıması şiirin sessiz “enîn”ine benzer. Eğretileninin bu kuruluş şekli ses ve mana arasındaki ilişkiyi de açığa çıkarmış olur. Buna göre ses, manayı doğrudan doğruya değil; bir algı aracılığıyla bütünlendikten sonra tamamlamaktadır.

Geçmiş ve şimdi bağlantısının kurulduğu üçüncü bölümde ise heveslerin nağmesinin şimdide “hâb-ı efkâr”da (=düşüncelerin uykusu) bulunmadığı belirtilir. Nesnenin “nev-emel çocuk” oluşu bu bölümde “tıfl-ı pür-emel” haline gelmiştir. Bir arzunun yeni ortaya çıkması ile arzu dolu olması arasındaki incelikli fark bu şekilde gösterilmiş olmaktadır. Nesne yeni bir emel ile özneyi dinlemek istemiş ancak arzu dolu benliğinde bulunanların hiçbirine cevap bulamamıştır. Sebebi ise rübabın tellerinin “ölü” olmasıdır. Buradaki ölü sözcüğü ruh ve beden ilişkisinden çok emel sözcüğünü olumsuz anlamda pekiştiren arzunun yokluğu anlamında ele alınmalıdır.

“Kocaman Sâate” şiirinde saatin çıkardığı seslere yer verilmiştir. “İnle”mek, “horul”damak ve “çınla”mak olarak verilen bu üç sesin yalnız birinin saatin doğasında olan bir ses olduğu, diğer ikisinin insana dair olduğu hemen dikkati çekmektedir. Saatin zamana ilişkin imgesel yapısı bunun asıl sebebidir. Kendi döngüsel hareketi kendisine dair bir hakikati değil insanın “memât”a ulaşmasını vurgular. Bu nedenle saat başı “çınla”ması kendisine dair bir hareketi gösterirken diğer ikisi insana ve onun “peyveste” (=ulaşmış, yaklaşmış) olduğu “memâta” daıdır.

Tevfik Fikret, *Rübâb-ı Şikeste* içinde “Âveng-i Tesâvir” başlığıyla sunulan bölümde altı şaire⁴¹ dair intibalarını anlatır. “Yağız çehre”si “hançer kaş” ve “ma’nâlı nazar” ile donatılmış olan Nef’î’nin anlatıldığı şiirdeki ses unsurları ilk beyitte verilen bu yağız ve hançer sözcüklerine koşturularak ilerleyecektir. Beş beyit bu “hayâl”e uygun olarak fiziki görünüşe ayrıldıktan sonra söz Nef’î’nin şiirine gelir ve ilk beyitte hemen ses unsuru ile karşılaşmış oluruz:

Duyulur ka’r-ı beyânında sadâ-yı âhen:
Darb-ı şeşperle çıkan ka’ka’a miğferlerden.

Aks-i âvâze-i heycâ gibi eyler izhâr
Bir derin gulgule nazmında hurûş-ı efkâr.

Sanki bir ma’reke, bir ma’reke-i cûş-â-cûş:
Sıyt-i velvâl-i vegâ, velvele-i çeng ü cüyûş.

Şiirin devamında “şemşîr”, “hançer” gibi savaşa ait sözcüklerle beraber alıntılanan parçanın oluşturduğu anlam alanının bütünleyeni “efkâr” ve “nazım” sözcükleriyle bir gösterge haline gelmektedir. Buradaki “mahâbet” (=heybet) şairin şiir meydanındaki büyüklüğüne ve yaşadığı çağa ait bir görüntüyle tamamlanmış olur.

Devrin savaş aletleri ile kurulan yapı “ney” ile tamamlanır. Nefesli bir çalgı olan ney, Mevlânâ’dan itibaren “inle”yen ve “şikâyet ed”en görüntüsüyle karşımıza çıkar. Bu yönüyle

⁴¹ Aynı zamanda şiirlerin isimleri olan bu şairler sırasıyla şunlardır: “Fuzûlî”, “Cenâb”, “Nedîm”, “Üstad Ekrem”, “Nef’î” ve “Hâmid”.

yukarıdan beri “inle”yen sesi ile karşımızda duran ve yine Mevlevi kültürünün önemli sazlarından birisi olan rûbab ile koştur olur:

Ooh, ey mu’ciz-edâ şâir-i şâyeste-gurûr,
İnliyor nây-ı beyânında nevâ-yı mansûr.

Neyin savaş aletlerinde görülen heybetle olan koşturluğu ve anlam bağlantısı ise “nevâ-yı mansûr” tamlamasından görülmektedir. Yılmaz Öztuna’nın (2006) verdiği bilgiye göre uzunlukluklarına göre 800 mm olan mansur ney ve 850 mm olan mansur mabeyn ney, la ve la bemol perdelerine denk gelir. Kendinden daha büyük davudi, şah ve bol ahenk neyleri olsa da bu neyler eser icralarında uzun süreli kullanılamazlar. Bu bakımdan kullanım alanı geniş olan en büyük ney mansur neydir.

Bir taraftan nakkâre ve kûs gibi “mehter musikisi”ne ait sazlar ile diğer tarafta ney gibi “oda musikisi”ne⁴² ait saz anılmış ve bu haliyle Nef’î’nin yaşadığı dönem onun duyduğu seslerle okuyucuya duyurulmaya çalışılmıştır.

“Sevdâ-yı Şiir” başlıklı şiirin ilk dizesinde “hazîn” ve “sedâ” sözcükleri bir arada kullanılır. Yukarıda da belirtildiği üzere nağme ve ses sözcükleri arasında şairin kullanım farkı bu dizede de kendini tekrar göstermiş olur. Buna göre “ses” sözcüğünü kullanan şair bu sesi sıfatlarla genişletmeye çalışacaktır:

Hazîn, fakat ne güzel bir sedâ şu dinleyiniz...
Benim bu şeb yine ulvî bir infi’âlim var;
Güzel, fakat ne hazîn pür-sükûn olan şu deniz...

Alıntılanan parçada bir ve üçüncü dizelerdeki sözcüklerin değişiminden doğan ahenk bir yana şiirin devamında hüznü dolu sessizliğe sahip deniz ve “âvâre” bülbülün nağmesiyle birleşen bu “hazîn” durumunun niçin “güzel” sıfatını aldığı daha anlaşılır kılınır. Burada deniz’in imgesel bir bağlantıyla sessizliğine yapılan vurgu öznenin yalnızlığına dairdir. Eugenio Borgna’ya göre “tıpkı sessizlik gibi, yalnızlık da, günlük hayatı daha iyi anlamamızı

⁴² Okan Murat Öztürk’ün Bülent Aksoy’dan aktardığına göre Türklerin iki tür musikisi vardır: mehterâne musikisi ve Türk oda musikisi (Öztürk, 2010: 243).

sağlayan içsel bir deneyimdir.” (2013: 27) Özne burada yine denizle birlikte içsel hayatına bakmış, duyduğu “güzel” sesin aynı zamanda “hazîn” olduğunu da böylelikle fark etmiştir. Bu fark ediş, deniz ve bülbülün sessizlik ve sese dair imgeleriyle öznenin “rûhu”na gelir. Tabiata dair bu unsurlar öznenin kulağına değil “rûh”una geldiğinde ise;

Kılar bu kubbede peydâ medîd bir tınnet
Ukûsü velvele-i bî-nihâye-i şî’rin

şeklinde anlatılacaktır. Bu şiirle birlikte ilk kez şiir için “velvele” sözcüğü kullanılmış olur ki bu durum “hazîn” ama “güzel” olan sedadan kaynaklanmaktadır. “Hücre-i Şâir” adlı şiirde “hazân” nağmesi yine geçmektedir. Ancak “nefha-i bahâr” (=bahar esintisi) ile karıştığı için “sadâ” sözcüğü yerine “terâne”, “nağme” ve “sürûd” sözcükleri kullanılmıştır.

“Terâne” sözcüğünün redif olarak ve yukarıda söylediğimiz gösterge değeriyle kullanıldığı şiir “Bahâr-ı Terânedâr” şiiridir. Aruzun kısa kalıplarından “mefâilün mefâilün” kalıbıyla yazılmış olan şiir tamamıyla tabiatın kendi seslerine ayrılmış, yalnız son dörtlükte “tıfl-ı can-rübâ”nın (=gönül alan çocuk) gülerken ağlayan sesi “terâne” olarak gösterilmiştir. Öte yandan bunun niçin böyle algılandığı da yine sanatkâr tarafından dile getirilir:

Fakat şu tıfl-ı can-rübâ,
Ki rûhdan nişânedir,
Gülerken ağlıyor... Bana
Bu en güzel terânedir!

Bu son dörtlüğe kadar “bir” sözcüğüyle gelen son dize, son dörtlükte “en” şekline bürünmüş, ikinci olarak nokta harfiyle biten tüm dörtlüklerin yanında son dörtlük ünlem işareti ile bitirilmiştir. Bu ise sanatkârın kuşların “fısıldaş”ıp “sükût” etmesini, derenin “çağıl çağıl” akmasını, kuzunun “mele”mesini, çobanın “kaval çal”masını, perinin “gül”mesini gönül alan bir sevgilinin “gülerken ağla”masından daha değerli bulmadığını ve koşutluğu şiir evreninde nasıl kurduğunu gösterir.

Burada anlatılan sevgilinin hususiyetleri ise *Rübâb-ı Şikeste*’nin bir sonraki şiiri olan “Ey Yâr-ı Nâgâm-kâr!” şiirinde ortaya çıkar. Şiirin başlığı “nağmeler söyleyen sevgili” şeklinde

günümüz Türkçesine çevrilebilir. Tabiata dair unsurlar “bir güzel terâne” iken “ağlarken gülen” sevgilinin sesi “en güzel terâne” olarak gösterge değerine kavuştuğuna göre bu sevgiliden gelen seslerin tabiata dair seslerden başka bir anlam alanını içermesi beklenir. Yukarıda gördüğümüz üzere ilahi bir ses kendinden başka herkesi sustururken, sevgiliden ve onun sesinden çıkan bu ses başka sesleri çağırıştırır ve çok sesli bir yapı oluşturur. Burada ortaya çıkan yapının temelinde ise hazzın olduğu açıktır.

“Ud” çalan bir güzele hitap eden şiirde on bir kez yinelenen “çal” fiili dikkat çeken ilk unsurdur. O halde “yâr” sadece nağmeler söylememekte, bunu uduyla çalarak da zenginleştirmektedir. Bu çalıp söylemenin hem birlikte yapılan eylemleri ihtiva ettiği, hem de öznedede ortaya çıkardığı edimleri söz konusudur:

Dillerdeki sevdâları cûşân edelim, çal!
Çaldıkça doğar gönlüme eş’âr-ı nev-â-nev;
Her nağmene bir şi’rimi kurbân edelim, çal!
Çal, âlem-i ervâhı da raksân edelim, çal!

İlk dizede gönüllerdeki “sevdâlar”ın coşması ikinci dizede yeni yeni şiirlerin doğması ile koşut olmuştur. O halde sevda ve şiir arasındaki ilişki ses ile anlamlanır hale gelmiş olur. Zira sevgilinin;

İ’lân ediyor aşkı her nağme sesinde

dizesinde görüldüğü üzere aşkın ortaya çıkması ses ile mümkündür ve o ses şiiri anlamlı kılar. Şiirin devamındaki eğretileme ise sesle beraber klâsik kültürünün şiir dünyasında anlam bulur:

Ey gıpta-i nâhid, ki zîr ü bem-i sâzın
Eflâkı da, ecrâmı da inletse revâdır;

“Gıpta-i nâhid”, Venüs’ün gıpta ettiği anlamına gelir ki burada Venüs mazmununun ne olduğunu hatırlamak gerekir. Buna göre Venüs’ün işaret ettiği iki gösterge değeri mevcuttur.

İskender Pala'nın verdiği bilgiye göre "bu yıldızın tesiri altındaki burçlarda doğanlar güzel, zarif, zevk sahibi, zeki, maharetli ve sanatkâr olurlar." Şair bu hususların sevgilisinde görüldüğünü şiir boyunca göstermiştir. İkinci olarak Yunan mitolojisinde Venüs "aşk ve müzik tanrıçasıdır" ki "bu yıldıza bakmak gönlü ferahlatırmış." Klâsik şiirimizde çokça kullanılan bu mazmun daha çok "şarkı, aşk, güzellik ve çalgı" (Pala, 2007b: 494) sözcükleri ile kullanılmıştır. Şiirin derin düzeydeki başka bir anlamı da buna vurgu yapar.

E ve i sesleri ile telli bir çalgının neşeli nağmelerinin verildiği şiirde ilk bölümde geçen "cûşân" sözcüğünün anlam alanının da tamamlandığı görülür. Sevgilinin sazı çalan eline gelindiğinde şairin de "rûhu yerinden" çıkacak gibi olmuştur. Son dizede bu coşkunun verdiği "te'sir-i târâbla" sevgiliye;

Çal sevdiceğim, çal meleğim, çal güzelim... Çal⁴³

diye seslenilerek şiir bitirilir.

"Ud Çalarak Şarkı Söyleyen Bir Güzele:" başlıklı şiir "çal" fiili etrafında, coşkunuğu "mest-i müdâm" haline getirerek yapıyı bütünleyen bir şiir olarak karşımıza çıkar. Şiirde altışar dizeden oluşan beş kesitin tamamı "ud" ve "çal" sözcükleri merkeze konularak kompoze edilmiştir. Daha birinci kesitte "mâh" gibi güzel sevgilinin hem "çal"dığını hem de "söyle"diğini öğreniriz. Öznenin "gönlü"nü "ihyâ ed"en bu "mutribe"nin "cenk ü sürûd"unun (=çalgi ve şarkı) neden bu kadar "muhrik" (=yakıcı) olduğu sorulsa da üzerinde durulmaz. Çünkü öznenin asıl arzusu "be-kâm" olmaktır. Mladen Dolar'a göre şarkı söyleme edimi, sesin anlam pahasına kasten öne çıkarılmasıdır. Zira "metnin açıkça anlaşılmasını önler." Bu ise anlamın ifadeyle olan çatışkısı demektir. Şarkı söylemedeki etki gücü

⁴³ Burada geçen ifade "Ud Çalarak Şarkı Söyleyen Bir Güzele:" şiirinde;

Çal sevdiceğim çal sana kurbân olayım çal!..
(...)
Çal sevdiceğim çal beni sen, mest ü müdâm et!..

şekillerinde karşımıza çıkarken, Kanuni Hacı Ârif Bey tarafından karcıgar makamında bestelenen "Şarkı" başlıklı şiirde ise;

Çal sevdiceğim, çal güzelim, çal meleğim çal

şeklinde ve yukarıdaki şiire çok benzer bir yapı ile karşımıza çıkar.

(şiiirimizde “muhrik”) onu “bir fetiş nesne haline getirir.” (2013: 36) Arzuya dair açılan bu gedik te şiirde görüleceği üzere özneyi “be-kâm” halinde tutar, yani anlamın kapalılığı arzuya tercih edilmiş, nesnesini “dolaysız keyif nesnesi” (2013: 77) haline getirmiş olur.

İkinci kesitte, önceki şiirde olduğu gibi, öznenin “sevdiçeği”ne “kurbân” olduğu görülür. Bu kurbân oluş yine çalmayla alakalı olsa da bu sefer çalınan udla ilgili yeni bilgiler de verilir. “Evc perdesi” ve “şehnaz” perdesi öznenin bu güzelden özellikle istediği iki perdedir. Eviç perdesi “Türk mûsikisinde portrenin sol anahtarına göre üstten birinci çizgisi üzerine yazılan bakiye diyezli fa notasının adıdır.” (Özkan, 1995: 521) Irak makamı dizisinin inici şekillerinden olan eviç (veya evc) makamı, seyrinin bu durumu ile “bin nağmeli mevce”nin “su’û” etmesi (=yükselme) arasında kurulan zıtlık; “yapısında hicaz ailesi makamlarının önemli yeri olan” (Özkan, 2010: 459) Şehnaz makamının pestten zite doğru sıralamasında muhayyer ve gerdâniyeden önce gelen eviçle inişi arasında bağlantı sağlanmış olur. Böylelikle öznenin eviçten inerken şehnaz perdesine basmasını istemesi daha anlamlı hale gelir. Buradaki musiki yapısının verildiği ahengin “mest-i müdâm” ile yeni bir anlam alanı kurduğunu görmüş oluruz. Buna göre çalınan parçanın da hareketli olması “mutribe”den istenmektedir.

Üçüncü kesit “çiçekler” ve “bûlbûl ile güzelin nağmeleri, dördüncü kesitte ise “hû hû”larla çocuğunu uyutan “mâder”in (=anne) sesiyle birleştirilir. Buradaki huzur “hazîn” ama “rûhu besle”yen bir unsurdur. Ancak bu hazin nağmeler öznenin kederlerden (=“ekdâr”) kurtulmasını sağlayan yegâne “nüvâzişler” olarak karşımıza çıkar.

Şermin adlı çocuk şiirlerinin olduğu eserde “Keman” başlıklı şiir ses değeri ve göstergesi açısından önemli bir yere sahiptir. Yaşça büyük olan “baba” ve “nine”⁴⁴ piyanoyu severken ailedeki çocuklar “keman”a ilgi duymaktadır. Buna göre ilginin temel sebebi de “tesir” olarak açıklanır. Buraya kadar rûbaba ilgili tüm göstergelerde inlemenin, udun ise neşe ve huzur kaynağı sesinin bir göstergebirimcik olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. Ancak burada, yine telli bir çalgı olan keman;

⁴⁴ Tevfik Fikret’in bu sözcüğü günümüzdeki “anne” sözcüğüne karşılık olarak kullandığı unutulmamalıdır.

Bazı ağlar için için
Bazı gülmekten kırılır
(...)
Boğuk bir dua nağmesi...

dizelerinden de anlaşılacağı üzere her iki kutuptaki duygu durumunu da bünyesinde barındırabilmektedir.

Şiirdeki bir diğer anahtar sözcük “meşk”tir. Öznenin “ağabeyi”nin iyi çaldığı kemani kardeşine meşk ettirecek olması kemanın hangi kültür dünyasında algılandığını gösteren önemli bir kavramdır. Zira üzerinde çalışılan saz piyano olsaydı burada kullanılması gereken sözcük muhtemelen “talim” olacaktı. Meşk sözcüğü klâsik kültürümüzün güzel sanatlara bakan her şubesi için kullanılan bir terimdir. Ney çalışmalarından hat çalışmalarına kadar kullanılan “meşk” sözcüğünün şiirde kullanılmış olması “piyanodan anlamam” ifadesini de anlamlı hale getirmektedir.

“Sevgili Hemşîreme” başlıklı şiirde ise “bahâr” sabahında ağaçların ruhunun terennümlerle uyanışı şiirin başlangıcında karşımıza çıkan tabiat ve ses unsuru olur. “Bülbüller”in “ferhân” (=sevinçli) ötüşleri hayatın karmaşası içinde ağaçları titretmektedir. “Terennüm” ve “bülbül” sözcüklerinin anlam alanına yaptığı olumlu katkı “birden” sözcüğüyle bitirilir:

Birden etrâfi rikkat-engîz
Bir nevha-i mâtem etti leb-rîz;
Birden her ses kesildi medhûş.

Ruhi atmosferin değişmesiyle birlikte sese dair kullanılan sözcükler de değişir:

sakin ~ terennüm
huzursuz ses (medhûş)

Daha evvel ifade edildiği gibi huzursuz bir ruh halinde ses ve seda sözcükleri kullanılmış, bunların anlam alanları ise bu duruma uygun sıfatlarla genişletilmeye çalışılmıştır. Şiirin bu

bölümünden sonra mutlu bir şekilde öten bülbülün yerini “inle”yen bir “kumru” alır. Öznenin “kederli” ve “münkesir” (=kırılmış) olmasına yeten bu “ses” unsuruna ek olarak;

Duydum yine bir sadâ-yı giryân

dizesi karşımıza çıkar. Kederli bir şekilde yürüyen öznenin yolu (=“râh”) mezarlığa “uğramıştı”r. Duyduğu bu ses ise bu sefer ağlayan bir çocuğa aittir. Tabiattan alınan neşe dolu seslerin yine tabiata dair kederli sese ve oradan insana dair kedere ulaştığı bu şiirde bu üç ses arasındaki geçiş oldukça belirsiz ve temelsiz yapılmıştır. “Birden” ve “yine duydum” diyerek bağlanan üç bölüm uzam olarak da birbirine güçlü bir yapıyla bağlanamamıştır. Sadece sesin harekete geçirici bir unsur olmasıyla yetinilmiştir. Üstelik sonuncu bölümdeki harekete geçiş sadece algıyla ilgilidir.

3.7. Kadın ve Aşk

Etme, Nesrîn, bana zehr etme, şu bir dem zevki!

Nesrin

Tevfik Fikret'in şiir evreninde kadın, varlığı ve yokluğu bağlamında anlam bulan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Bu varlık ve yokluk sözcüklerini ontik bir mesele olarak değil sanatkârın reel veya hayal âlemindeki kadının var oluşu veya yok oluşu anlamında görmek gerekir. Bu kadın ister beraberinde aşkı getiren bir sevgili veya eş olsun; isterse merhametin, sevginin görünür kılındığı anne, kız kardeş olsun hemen daima bu yapının bir unsuru olarak şiirde kendisine yer bulur.

Homo Sapiens'den itibaren kadın ve erkek arasında biyolojik, psikolojik, sosyolojik vs. esaslı pek çok farkın bulunduğu bilinmektedir.⁴⁵ Dinin, coğrafyanın, milletlerin yapılarına göre değişik haller alabilen bu farklılıklar her iki cinsin yalnız kendileri olarak birbirlerinden ayrılmalarını sağlamakla kalmaz; aynı zamanda dünyaya bakışı ve dünyayı anlamlandırmayı da farklı hale getirir. Dolayısıyla aynı kavrama her iki cinsin nasıl baktığını veya anlamlandırıdığını görmek önemli bir göstergesel sorun olarak karşımıza çıkar. Öte yandan her iki insan türünün de birbirine nasıl baktığını, birbirini nasıl anlamlandırıdığını da göz ardı etmeden meseleyi yorumlamak gerekmektedir. Nevzat Tarhan kadının “verici”, “yumuşak”, “sıcak” ve “yuvarlak” olmasına karşılık erkeğin ise “alıcı”, “köşeli”, “katı” ve “soğuk” olduğunu (Tarhan, 2005: 27) belirterek buradan hareketle “kadında beğenilme arzusu, erkekte güzelliği arama eğilimi” olduğunu (2005: 51) söyler. Dolayısıyla her iki cinsin aynı kavramı farklı şekillerde anlamlandırması da kaçınılmaz hale gelir.

⁴⁵ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: Reed, E. (1995). *Kadının Evrimi: Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye*. (Çev.) Şemsa Yeğin. İstanbul: Payel.

3.7.1. Sevgili ve Aşk Üzerine

Bilindiği üzere Tevfik Fikret'in şiir evreninde ilk dönem şiirler klâsik Türk şiirinin tesirindedir. Bu tesir o dönemin son temsilcileri Şeyh Vasfi, Muallim Naci gibi isimlerdir ki Tevfik Fikret, bu iki isme yazdığı üç tahmis, bir tesdis ve beş nazire⁴⁶; ayrıca yedi adet “gazel”⁴⁷ başlıklı şiiri ile bu tesiri açıkça gösterir. Ancak form olarak gazeli, tahmisi vs. kullanmasına rağmen bahsettiğimiz şairlerden de farklı biçimler dener. Örneğin *Tercümân-ı Hakikat*'te çıkan ilk şiiri “Gazel” başlığını taşır. Bunun bir gösterge değeri olarak sevgiliden ve aşktan bahsedeceği açıktır. Öte yandan gazelin matla ve makta beyitlerinde aynı mısraı kullanarak daha ilk şiirinden itibaren biçim konusunda nasıl bir yenilik yapacağını göstermiş olur.

Bu dönem şiirleri ile ilgili bir diğer husus Tevfik Fikret'in her ne kadar form olarak eskiyle yahut klâsik zevkle şiire başlamış gibi görünse de içerik düzeyde yeni imgeler daha ilk şiirinden itibaren varlığını hissettirmektedir. Örneğin Tevfik Fikret'in yine *Tercümân-ı Hakikat*'te 10 Rebiülâhir 1301 tarihinde çıkan ve “Gazel” başlığını taşıyan ikinci şiiri “şemşîr”i (kılıç) kullanmasıyla klâsik zevke dair bir mazmunu almış olur. Öte yandan “hançer-i âşık-küş” (=âşık öldüren hançer) tamlaması yine klâsik zevke aittir. Ancak;

Feyzi seyret hançer-i âşık-küşünde ol mehin
Nûr iner her şeb mezâr-ı küşte-i şemşîrine

beytinde “mezâr-ı küşte-i şemşîr” tamlamasıyla beraber yeniliği hangi yönde yapacağını açıklığa kavuşturmuş olur. “Kılıcın ölmüş mezarı” tamlaması ne klâsik şiirin ne de Tevfik Fikret'in etki alanında olduğu söylenen son dönem şairlerinde görülen bir durumdur.

Yine ilk gazelinde “Belkıs” ve “taht” sözcükleriyle kurulan anlam alanı mazmun olarak eskidir. Ancak “bu aşktan” gönlünün “bin kez peşimân” olması yönüyle yenidir. Zira klâsik şiirde seven daima sevilenin eziyetlerine sabır gösterendir. Zaten asıl olan da aşktan çok,

⁴⁶ Bu nazirelerden bir tanesi klâsik adlandırmanın dışında olarak “Güzelsin” başlığını taşır.

⁴⁷ Bu yedi şiirden bir tanesi “Bir Gazel”, diğeri ise “Karşı” başlığını taşır. Bkz.: *Düşünce, Nüsha-i Mahsûsa*, 1334, s.124-125; *Mirsad*, 15 Ağustos 1307, s. 178-179.

âşık tarafından çekilen bu derttir (Pala, 2007a: 316). Ancak Tevfik Fikret, pişmanlığını dile getirmekten çekinmez.

Ancak aşağıda görüleceği üzere bu sözler biçim olarak orijinal olmakta, şairin şiir evreni içerisinde anlam alanı olarak herhangi bir karşılığı bulunmamaktadır. Onun klâsik şiiri “tarz-ı atik” olarak nitelendirmesi ve sanatkârın anlatmak istediklerinde yetersiz kaldığını söylemesi *Malûmât* gazetesinde 25 Ağustos 1310 (6 Eylül 1894) tarihli şiirinde açıkça görülür.

Anılmaz dâsitân-ı bülbül ü gül bahs-i ânında,

mısrana “tarz-ı atik şiir ile tavsif-i cemâlin kâbil değildir, demek olacak!” dipnotunu düşerek ulaşmak istediği yere doğru bilinçli bir adım attığını göstermiş olur.

Diğer taraftan aşağıda gösterileceği üzere kadının varlığı ve yokluğu ile “ışık” arasındaki ilişki bu ilk dönem şiirlerinde görülür. “Şeyh Vasfî’nin Bir Gazelini Tahmis”, “Hazret-i Muallim’in Bir Gazelini Tahmis” ve “Ey Şive-kâr! Gül!..” gibi şiirlerinde sıkça kullanılan

San nazar-gâhımda Tûr-ı aşk etmiş incilâ

(Hazret-i Muallimin Bir Gazelini Tahmis)

Tecellî eylemez her tâlibe Tûr-ı muâllâsı

(Muallimin Bir Gazelini Tahmis)

Baktığım her yerde bir Tûr-ı terakkî parlıyor

(Şeyh Vasfî’nin Bir Gazelini Tahmis)

Eyler önümde Tûr-ı safâ ol dem incilâ;

(Ey Şivekâr! Gül!..)

“Tûr” mazmunu bu ışığın Tevfik Fikret şiirindeki ilk görüntüsü olarak belirir. Bilindiği üzere Hz. Musa, Hz. Allah’ı görmek istemiş ve bunun üzerine Allah’ın “Len Terânî” (sen beni göremezsın) hitabı gelmiştir. Hz. Musa’nın ısrarı üzerine Hz. Allah, Tûr dağına tecelli edince

dağ parçalanmıştır (Onay, 2000: 335). Buradaki asıl vurgu'nun ışığa oluşu ile Tevfik Fikret'in bu mazmunu neden tercih ettiği anlaşılır ki Tevfik Fikret şiir evreninde bu mazmunu devam ettirmese de şiirinin sonuna kadar ışık imgesini devam ettirmiştir.

“Zulmet”, “ışık”, “tecellâ” gibi sözcüklerle kurulan “Sevdâ mısın, Ümmîd misin, Neş'e misin Sen?” başlıklı şiir başlığından itibaren önemli bir gösterge değeri olarak karşımıza çıkar. “Tesâdüf”, “İkinci Tesâdüf” ve “Son Tesâdüf” şiirleri başta olmak üzere pek çok şiirinde karşımıza çıkacak olan yapı bu şiirin başlığında gösterilmiş olur. Özne önce sevdaya tutulacak, ardından bu sevda ümidi onu ümitlendirecek ve son olarak “Neşe/Hüzün” başlığında daha detaylı gösterildiği üzere ruhun neşesine sebep olacaktır. Öte yandan bu kavramların şiirde hangi sözcüklerle yerdeşlik oluşturduğunu da belirlemek gerekir:

Ey hüsn-i mutarrâ! Beni teshîr ediyorsun;
Bir neş'e gibi kalbime te'sîr ediyorsun;
Ümmîd kadar rûhumu tesfîr ediyorsun;
Sevdâ gibi vicdânımı tenvîr ediyorsun...

Görüldüğü üzere Tevfik Fikret'in çokça kullandığı ışığa dair imgeler “sevdâ”ya, öznenin sevinmesi “ümmîd”e ve “neş'e” de doğrudan kalbe tesir eden bir yapıya kavuşmuş olur. Elbette burada sevginin varlığının öncelikli şart olduğu unutulmamalıdır. Bu yapı aşağıda görüleceği üzere Tevfik Fikret'in şiir evreninde değişmeyen bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır.

Klâsik şiir zevkiyle oluşturulmuş şiirlerden olan “Bir Mektuptan” başlıklı küçük şiir “şiir parçaları” üst başlığıyla Mirsad gazetesinde yayımlanmış ancak yarım kalmış şiirlerdendir. Şiirin yarım oluşu bir yana “bana” ve “size” sözcükleriyle aşkın asli iki unsuru olan özne ve nesnenin aşk ortak paydasındaki rollerinin anlatılması yönüyle orijinaldir:

Bana sizden gelen felâketler,
Sevilir, çünkü aşka â'iddir.

Size benden gelen şikâyetler,
-Bakmayın sevdiğim- zevâ'iddir!

Yukarıda bahsedilen kadın ve erkek cinsi arasındaki dünyayı algılayış tarzında farklılaşan anlamlandırma biçimi “Sühâ ve Pervîn” şiirinde kadın-erkek ilişkisi çerçevesinde en açık biçimde görünür kılınmıştır. Tabiata dair tasvirle ve nesir cümleleriyle başlayan şiirin bu bölümünde dikkati çeken ilk husus “sâkit” ve “râkit” sözcüklerinde ortaya çıkar. Tevfik Fikret, kadının varlığında, şiirinde ortaya çıkan huzuru tabiatın sessiz ve dingin haliyle eş görür. Bu şiirde de ilk kesitte ortaya çıkan yapı şöyle gösterilebilir:

	kadının varlığı		
	Tabiat	Tabiat	
huzursuzluk	Uyumsuz	Sakin	huzur
hüzün/keder	Hırçın	Durgun	neşe
	kadının yokluğu		

Yukarıdaki şemanın izahı şiirin devamında kendiliğinden ortaya çıkar. “Sarı” saçları ve “mâî” gözleriyle şiire dâhil olan Sühâ, bu saç ve göz renginden ziyade şairde uyandırdığı intiba ile görülmelidir. Saçları “târümâr”, gözleri ise “ağlar gibi bakan” bu genç “alıp götürse bizi” diyerek “hayâl”e bakan yönüyle öne çıkar.

Pervîn ise ilk olarak “esmer” ve “nermîn” güzelliğinin cazibesi ve zevke düşkün (=“meyyâl-i huzûz”) vücuduyla okuyucuya sunulur. Sühâ’nın ağlar gibi bakan gözlerine karşın Pervîn’in bakışı “parlak”tır:

erkek		ağlar gibi bakan göz		çîn-i iğfiâl
kadın	~	parlak göz	~	mütebessim

Erkek ve kadın arasında ortaya çıkmaya başlayan bu koşutluk ve yerdeşlik yapısı, yukarıda bahsettiğimiz bakış ve anlamlandırış farkıyla derinleşerek devam eder. Zira Pervîn, Sühâ’nın istek kipiyle çekimlenmiş hayalini “şâirâne” bulur. Aradaki bu farkı hisseden Sühâ, Pervîn’in “parmaklarının ucunu tutup öperek” ve daha da “sokularak” Pervîn’i de bu “zevk ü emel”in sema kadar hudutsuz oluşuna davet etmek ister. Burada dokunmaya dair işaretler önemlidir. Zira erkekteki duygusal hazlar “görüntü” ile gelirken kadında “dokunma” ile gelir

(Tarhan, 2005: 28). Sühâ üretken olan bu romantik hale Pervîn'i de dâhil etmek istemektedir. O halde yeni karşıtlık ve yerdeşlik;

kadın	~	gerçekçi	~	olgun
erkek		hayalperest		çocuk

şeklinde belirecektir. “Çocuksunuz gerçek!” hitabı Sühâ ve Pervîn'in konuşmalarının da seyrini değiştirir. Bu değişim tabiatta da aksini hemen bulacaktır. “Bulutlar dağıl”ır, güneş parıldamaya başlar. Dolayısıyla Tefvik Fikret'in şiirindeki “hakikat” yapısı kendisini göstermiş olur. Bu hakikat, Sühâ'nın hayalperest kişiliğinin ortaya çıkardığı ve Pervîn'e hitap etmeyen bir durumdur. Zira “hayalperestler, sahip olmayı istemek ile sahip olmayı arzuladıkları şeye duydukları ihtiyaç arasındaki mesafeyi koruyamazlar. Her isteklerini ihtiyaç gibi düşünür ve buna inanırlar. Sınırlarını bilemezler. Aslında çocuksu bir ruh hâline sahiptirler.” (Tarhan, 2005: 69)

Kadındaki bu gerçekçilik; kadının “mütebessim” ve neşeli karakteri, öte yandan erkeğin “melûl” ve “hüzün”lü hâliyle koşutluk kurar:

kadın	~	neşeli	~	gerçekçi
erkek		melûl		hayalperest

Böylesine bir ilişkinin devamında “ayrılık” ortaya çıkacaktır. *Rübâb-ı Şikeste*'nin başında yer alan bu şiirden sonra, iki sevgili, Tefvik Fikret'in şiir evreninde bir daha birlikte yer almayacak ya ölmüş ya da uzakta olan görüntüsüyle anlam bulacaktır.⁴⁸ Dolayısıyla kadının bakış açısı yerine biz daima sanatkârın bakış açısını bir gösterge değeri olarak görmek zorunda kalacağız.⁴⁹

“Nesrîn” şiirinde “çocukluk” daha ilk satırdan karşımıza çıkar. Bu kez çocukluğu yapan kadındır ve bundan “nâdim” olmuştur. Erkekle kadının yaptığı çocukluk şekillerinin anlam

⁴⁸ Bu cümleyle şairin yarım kalmış bir manzum tiyatro olan “Şiir Parçaları” adlı kalem tecrübesini dâhil etmemek gerekir kanaatindeyiz. Zira kompozisyon itibarıyla de yarım kalan bu şiirin dâhil olduğu yapı, şiir evreni için yanlış sonuçlar doğuracaktır.

⁴⁹ “Giry-e-i Mâtem” şiiri ise bir kadının gözünden yazılmasına rağmen bu kadın, bir sevgiliye değil ölen anneye ağlar.

alanı bir yana bu nadim oluş ilk şiirde hayale, ikinci şiirde ise hakikate dair bir pişmanlık olarak karşımıza çıkar. “Sühâ ve Pervîn”de erkeğin hayali çocukluk iken “Nesrin”de kadının “hakikat”i pişmanlık duyuran bir çocukluk haline gelir:

$$\text{Çocukluk} \sim \frac{\text{erkek}}{\text{kadın}} \sim \frac{\text{hayal}}{\text{hakikat}}$$

“Nedâmet”in “şekvâ”sını “muazzeb” bir şekilde çekse de âşığının kucağında (=“âgûş”) “zevk” almaktan geri durmayan Nesrin “ağlayama”manın “keder”ini daha fazla hissetmektedir. Hem “acı” çekip hem yapılan işe devam ediş “insan eylemlerinin ahlaki beden ahlakını bağlama”yıştan (Breton, 2015:96) ileri gelir. Ancak ahlak anlayışının bu durumu zayıflatması düşünülemez. Şiirdeki ağlamak isteme ise bununla ilgilidir. Ağlamak, kaybetme korkusu ile birlikte gelirken; tamamen kaybetmişlik ise ağlamanın kendisini de engellemektedir.

Şiirde kadına ve onun bakış açısına dair bir başka önemli husus bir kadına yine başka bir kadının yardım etmesidir. “Örtülü, dilber” fakat kimsesiz kalmış “bir kız” yukarıdan beri hususiyetleri sıralanan Nesrin’e gelerek yardım ister. Kızı “reddetmey”en Nesrin, kıza yardım elini uzatır. Bu gelişme şiirdeki ışık unsurunu da yeniden değiştirir. Karanlık ve kasvetli olarak tasvir edilen ilk bölüme mukabil son bölümde “huzûr” ve “nûr” sözcükleri barındırdıkları imge değeri ile şiirin atmosferine olumlu yönde katkı yapar.

Gayrimeşru ilişkinin varlığıyla “muazzeb” olan ve aynı yola girmesini engellediği bir kız ile bu durumunu ödünleyen bir kadının şiirini anlatan “Nesrin” şiirinden sonra “Tecdîd-i İzdivâc”ta bir ailenin dramı anlatılır. Birbirini tanımadan “evlen”en iki kişi “beş hafta geçmeden” sevdalarının “sukûta” geçmesiyle gönülleri “şitâ”ya dönmüştür:

sevginin azalması ~ şitâ

Kısa dönen bu yuva “bazen” bir “nevvâre-i heves”le “ısın”sa da “şevk-i muktebes” gerçek bir aşkın yerini tutmaz. Buradaki sözcüklerin cinselliğe vurgu yaptığı açıktır. Sanatkârın saf aşkla yerine getirilmeye çalışılan “şevk”in birbirini tutmayacağını söylediği bu satırlarda ilk adımın yanlış atılmış olmasının da hesaba katılması gerekir. Birbirini tanımadan seçilen ve

hayatın geri kalanını paylaşmaya çalışan eşlerde bir “haz” unsuru olan “cinsellik” dahi “nefret”i beraberinde getirebilir (Horney, 1998: 122). Dolayısıyla zaman zaman meydana gelen bu hadise de çiftlerin geçip giden günlerini düzeltmeye yetmez.

Bu gidişi değiştirecek olan hadise kadının cinsel kimliğini değil “anne” kimliğini kullanması ile olur.

Kaç hafta geçti bilmiyorum, bir seher yine
Gösterdi zevce oğlunu hiddetli sevcine:
- Bak, yavrumuz!.. O dem kadının doldu gözleri,
Zevcin de hande-rîz-i gurûr oldu gözleri;
Pîşinde ettiler beşiğin gark-ı ibtihâc,
Bir bûse-i medîd ile tecdîd-i izdivâc.

Şiire başlığını veren bu satırlar kadının, önceki iki şiirde çıkmayan anne kimliği ile ortaya çıkışını ve bu çıkışın bir yuvayı kurtarmasını göstermesi bakımından önemlidir. Bir önceki şiirde garip bir kıza yardım ederek sezdirilen bu hal, “Tecdîd-i İzdivâc” şiirinde açıkça gösterilmiş olur. O halde kadının olumlanması

kadın ~ anne

şeklinde gösterilebilir. Önceki şiirde olumsuzlanan halin hangi yerdeşliği içerdiği zaten gösterilmiştir. Buradaki annelik eşe hatırlatılan bir çocuktur.

“Aşk u Firâk”, sone formunda ve birbirini takip eden iki adet şiir şeklinde bir yapıyla yazılmıştır. Birinci sone tabiata dair manzarayı tasvir eder. Özne, ilk sonenin son üçlüğünde aydınlık, “sükûn” içinde, “yeşil” bir ağaçlığın tasvirinden sonra, konuşan iki sevgiliyi uzaktan görür. Bu görüntü onda bir an’ın “tahattur”una sebep olur. “Sühâ ve Pervîn” şiirinden farklı olarak buradaki iki sevgili, özneye dair bir durum değil sadece hatırlamaya vesiledir. Tevfik Fikret’in şiir evreninde hatırlama daima tabiatın tasviri ile gelir ve mahiyeti bu tasvirde bulunan aydınlık veya karamsarlık gibi ışığa dair imgelerle önceden okuyucuya sezdirilir. İki ayrı soneden oluşan bu şiirde de ilk bölümdeki tasvir, ikinci sonede anlatılacaklara bir zemin oluşturmaktan ibarettir.

İkinci bölümde hatırlanan aslında sevgilinin kendisi değil ona ait olan güzellik unsurlarıdır. “Dağınık” olan “lepiska” saçları, “baygın” bakışı ve “teessür nedir” bilmeyen duruşuyla sevgilinin kendisinin de önüne geçen bu unsurlar şiirin merkezine oturur. Hayalde olan bu olumlama “firâk”la son bulan aşkın düşünülmesini engeller. Özne ayrılığı düşünmeyerek bir kez daha sevgiliyi değil onun hayalindeki güzelliği tercih etmiş olur ki ilk sonenin “aydınlık” yapısı bu ifade şeklini zaten önceden imler.

“Zerrişte” şiirinde ise şiir boyunca bir “kedi”ye dair anlatılan aşkın, son bölümde ironik bir üslubun parçası olduğu; kedinin tırnakları ile sevgilinin yaralayıcılığının birleştiği görülür. Buradaki “sevgi” aşk ile nitelendirildiğine göre öznenin aşk hususunda “yara”lanması gündeme getirilmiş olur:

Hep tırmalanır, tırmalanır, tırmalanırdım!..
...
Hepsinde bu tırnakları, hepsinde bu hâli,
Hepsinde bu hırçın kedi sîmâsını gördüm...
Bir ömr-i cahîmin bütün ezvâkını sürdüm!

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere;

aşk ~ acı

yerdeşliği şiirin merkezine yerleştirilmiş durumdadır. “Cahîm” ve “ezvâk” sözcükleri arasında tezada dayanan ironi dost/düşman görüntüsüne de vurgu yapmış olur.

Şiirde “kedi” üzerinden sevgili karşısında âşığın aldığı hal dikkatlere sunulur. Bu sözcükler birer gösterge değeri olarak okunduğunda “tırnaklan”manın sebepleri daha doğru anlaşılacaktır. Sevgilisinin karşısında “şefkat”, “tahammül”, “müteellim”, “meshûr”, “âciz”, “kâni” olan âşık, Erich Fromm’un “sevginin yozlaşması” başlığında anlattığı ve “büyük aşk” şeklinde ifade edilen “putlaştırıcı sevgi”nin işaretlerini sergilemiş olur. Bu sevgi türünde âşık “kendini tüm güçlerinden yoksun bırakır, sevdiği kişide kendisini bulacağı yerde onda kendini yitirir. Hiçbir put kendisine tapan kişiye kendinden beklenenleri veremeyeceği için

geçen zamanla birlikte düş kırıklıkları başlar.” (Fromm, 2003: 92) Tefvik Fikret’in klâsik şiir estetiğine uygun yazdığı ilk dönem şiirlerinde sıkça görülen bu “put”laştırıcı hal böylece gösterilmiş olur.

“İlebed” şiiri aşk ve sonsuzluk fikrinin hayal ve hakikat bağlamında ele alındığı, kadına ve aşka dair bir başka halin irdelendiği şiirdir. Şüphesiz “her aşk peşinde bir ezeliyet fikrini taşır.” (Tanpınar, 2005: 132) Dolayısıyla “pîş”inde de bir sonsuzluk fikrini barındırır. Ezelden ebede giden bu yolculukta hayata ve hayale dair bir cennet Tefvik Fikret’te yine ışığa dair bir imgeyle gelir:

Tasavvur-ı ebediyyet hayât ü sevdâda,
Bu bir hayâl idi, lakîn hayâl-i dîberdi;
Evet bu rû’yâda
Cinânı görmeğe benzerdi, rûh percerdi!

Sanatkârın şiir evrenine dair bir başka ipucu bu şiirde görünür kılınmıştır. Tefvik Fikret, geçmişe dair kurduğu hayallerde daima neşeli, aydınlık iken şimdiye dair hakikatte mutsuz ve karamsardır. Yukarıdaki alıntıda ışığa koştur olarak ayrılığa dair olan diğer satırlarda “leyâl” söz konusu olur. Öte yandan aşktaki karşıtlık şöyle belirmiş olur:

Aşk ~ $\frac{\text{hayat}}{\text{hayal}}$ ~ $\frac{\text{zail}}{\text{ebedi}}$

“Perrân ü münevver” sözcükleriyle yapıyı devam ettiren “Baharda” şiiri “ebed” kavramına katkıda bulunmuş olur. Işığa dair bu iki sözcükle şiire başlayışı, devamındaki yapı hakkında bilgiyi de önceden okuyucuya sunar. Tabiatla (=“kır”) sevgili ile dolaşmak isteyen öznenin aşka ve kadına dair hayali şu dizelerde sunulur:

Gel toplayalım gel
Ben mısra-ı berceste, sen ezhâr-ı mutarra

Başta anlattığımız üzere kadın ve erkeğe dair iki farklı duyarlılık bu mısralarda ortaya çıkar. Erkek güzelliğin peşinde iken kadın görünür kılınmanın peşinde olarak düşünülmüştür:

kadın	~	görünür olan
erkek		güzelliği arayan

Bu gösterge şiirin devamında gösterenini bir kez daha kullanır:

Sen şi'r-i mücessem
Ben şâir-i mülhem

“Mücessem” sözcüğü bahsettiğimiz görünür kılınmayı, “mülhem” sözcüğü ise güzelliği aramayı gösteren bir yapı olarak okunabilir.

Sevgilinin yokluğunun düşünsel planda “hayâl” edildiği “Sen Olmasan...” şiiri tabiatla kadının yokluğu arasındaki ilişkiyle gösterenini bulan göstergeleri içermektedir. Sevgilinin yokluğu beraberinde “zulmet”, “leyl-i serd”, “soğuk”, “muzdarib” sözcüklerinin çağrışım değerlerini getirir. O zaman sevgilinin varlığı da bu kavramların zıddını imleyecektir.

sevgilinin varlığı	~	zulmet + leyl + soğuk + muzdarib
sevgilinin yokluğu		aydınlık + gündüz + sıcak + neşeli

“Sühâ ve Pervîn” şiirinde Pervîn’in Sühâ için söylediği “şâirâne”, “hülyâ”, “çocuk” sözcükleri ile Sühâ’nın “-sa” kipiyle çekimleyerek bahsettiği hayal, şiirde iki sevgilinin varlığında yarım kalmış bir yapı göstermekteydi. Sadece bir dize ile başlayan ve Pervîn tarafından devamına izin verilmeyen bu hayaller Pervîn’in yokluğunda “Ömr-i Muhayyel”⁵⁰ şiirinde ortaya çıkar. “Gülbünler içinde” ve bir “göl” kenarında “hayâl” edilen bu muhayyel ömür tabiatın “vecd-âver” görüntüsünün yanı sıra “Baharda” şiirinde belirtilen “şiir”i de yanına alarak tabloyu tamamlar. Öte yandan seven, sevilen ve şiir üçlüsü “hakikat”ten uzak olarak anlamlandırılır. Yukarıda hakikatin hangi tabiat tablosuyla ve hangi anlam alanıyla geldiği gösterilmiştir. Özne bu yapıdan hareketle “sukut” a uğramamak için “bir kelebeğin” veya “bir dalgacığın” ömrü kadar kısa da sürse hakikati dışlayan bir anlatım tercih etmektedir.

⁵⁰ Bu bölümde şiirin yalnızca “kadın ve aşk” başlığı içerisindeki göstergeleri değerlendirildiğinden şiirin diğer iletileri göz ardı edilmektedir. Şiirin detaylı olarak incelendiği bölüm için bkz. “4.3. Ömr-i Muhayyel”

Bahsedilen bu üçlü yapıdaki şiirin varlığının niçin zorunlu olduğu “Subh-ı Bahârân” şiirinde anlatılmaktadır. “Semâvâta” giden “rûhun” anlatıldığı şiirde neşenin kedere, aydınlığın karanlığa (=“zalâm”) dönüşmesi anlatılır. Ayrıca sanatkârın şairliğinin bu “dilber çocuk”la meydana geldiği, “onun ifâza-i şevkiyle şair ol”duğunu söylenir. O halde seven ve sevilenin (özne ve nesne) varlığı şiir ortak paydasında varlık ve anlam bulmaktadır:

sevgi ~ şiir

Şair aynı yapıyı “Eş’âr-ı Muhabbetten” başlıklı şiirinde de sunar. Burada muhabbetin (=sevgi) “eş’ar”a olan etkisi şiir boyunca değerlendirilir ki yukarıdan beri söylediklerimiz burada tam bir kompozisyon dâhilinde sunulmuş olur. Şiirin yazılış tarihi dikkate alındığında bu şiir Tevfik Fikret’in şiir evreninde daha sonra kadına ve aşka dair söylenecekler hakkında ipuçlarını içermektedir:

“Ooh” ve “gel” sözcükleri kullanılarak arzuya dair göstergeleri okuyucuya sunan “Leyl-i Vedâ” şiiri iki sevgilinin “belki de son” aşk geceleri olduğu varsayımına dayanır. Hayatın bilinmezliğinde her geceyi son geceymiş gibi yaşama fikrini merkeze alan bu şiir sevgilinin varlığında, onun yokluğunda yaşanacak acıları önceden “tazmin” etmek ister. “Koyun” ve “sîne” sözcükleri tabiata has unsurlarla birleştirilerek sevgiliye dair istekleri gösterir:

Ooh, bak dalgaların cezbe-i sâfiyetine;
Sanki bir hamle-i sevdâya açık bir sîne.

Alıntıda geçen “hamle” sözcüğünün nasıl anlaşılması gerektiği “ooh” ile başlayan ve “gel” emir kipiyle devam eden başka bir ikilikte şöyle gösterilir:

Ooh, gel gel, bu hafâ-gâha beraber gidelim;
Orda sensiz geçecek günleri tazmîn edelim.

“Hafâ-gâh” ibaresi ile birlikte öznenin “tazmîn”ini hangi yoldan yapacağı da anlaşılmış olur. Bu ibare “Ömr-i Muhayyel” şiirinde niçin yalnız üç şeyden başka bir şeyin istenmediğini de açıklamış olur. Öte yandan “hayâl”e ilişkin unsurların bu şiirde de aynen devam ettiği

düşünüldüğünde reel aşk tecrübesinden ziyade hayâle dair arzuların daha geniş bir yer tutmakta olduğu anlaşılır.

Tevfik Fikret'in *Rübâb-ı Şikeste*'deki şiirleri tanzim ederken bir gösterge değeri olarak belirli temalara dikkat ettiği ve şiirleri öncelikle buna göre bir araya getirdiği görülür. "Ömr-i Muhayyel" ile devamında sıralanan "Krizantem", "Leyl-i Vedâ", "Bir Hicrân-ı Muvakkatten Sonra" ve "Şekvâ-yı Firâk" gibi şiirlerin arka arkaya gelmesi bir tesadüften değil sanatkârın sevgiliye ve onun yokluğuna dair halleri arka arkaya görünür kılmak endişesinden ileri gelmektedir. "Leyl-i Vedâ"da sevgilinin olmaması ihtimaline karşı varlığında yapılmak istenenler sıralanmışken "Şekvâ-yı Firâk" şiirinde bu yokluk halinin hissettirdikleri anlatılır. Şiirin başlığındaki "şekvâ" kelimesi bu yerdeşliğin hangi yönde anlam bulacağını gösterir.

Arzudaki şiddet (=“iştîyâk”) özneyi rahatsız etmiş olduğundan bir “kurtulma” çabası olarak “iftirâka” katlanan özne daha büyük “ızdırabı tat”maya başlar. Bu ızdırabın kaynağı “bütünlüğ”ün bozulmuş olmasındandır (Fromm, 2003: 57). Kendisini sevgili ile “bir” hale getirmiş olan özne sevgilisini, yukarıda açıklamaya çalıştığımız putlaştırıcı bir sevgiyle sevmeye başladığında, bundan rahatsız olarak ayrılığı tercih etmiştir. Ancak bu sefer ayrılık bütünlüğü bozmuş ve bu da öznenin kendisini “bî-çâre” hissetmesine sebep olmuştur. “Sen Olmasan...” şiirinde ve burada da aynen geçen “onsuz yaşayama”ma ifadesi bu çaresizliğe vurgu yapar:

ayrılık ~ yarımlik ~ çaresizlik

Özne çaresizliğini gidermenin yolunu “Firâk u Telâkî” şiirinde bulur. İki sevgiliyi ayıran ölüm olduğuna göre o zaman sevenin ölümü tekrardan kavuşma anlamına gelecektir. Burada sevgili ile kavuşmanın hayali önceki şiirlerde görülmemiş bir benzetme ile okuyucuya sunulur. Sevgilinin sunacağı neşeyi;

Bir mu'tekif-i harîse Rabbi
Bahş eylese arşı cennetiyle!

yine veremeyeceği söylenir.

“Dinle, Rûhum...” başlıklı şiirde sevgiliye dair üç hususiyete öznenin kendisine doğru bir seslenişi olan “dinle, rûhum” söz grubuyla dikkat çekilir. Burada ayırdına varılan ilk husus öznenin de bu sayılacak olanlara karşı agâh olması arzusudur. Üstelik bilinmesi veya duyulması gerekeni algılayacak olan beden değil “rûh”tur. Öznenin maddeden çok mânâ cephesinde olacağını imlediği bu hususiyetlere karşı kendisine dahi emir vermesi hem önemine vurgu yapmak hem de hatırdan çıkarılmamaya karşı bir kaygı ileldir.

İlk bölümde sese ait unsurlar “güzellik” paydasında birleşebilecek tarzdadır. Ağlayışında bir “sadâ-yı şegâf” olan (=“sevgi çılgılığı”) nesnede dikkat çeken ve duyulması istenen “rûh-ı giryân”dır. Ağlayan ruh, ikinci bölümde ortaya çıkan aşk (=“garâm”) ile birlikte “rûh-ı nâlân” haline gelir. Yine aynı emir kipiyle ruha seslenildiğine göre o zaman ilk bölümde sevgilinin kendisi yani varlığı; ikinci bölümde ise aşkın ortaya çıkaracağı “inle”me ruh tarafından bilinmelidir. Üçüncü ve son bölümde ise sevgilinin yokluğunda beliren ayrılık (=“hicrân) kendisini gösterir. O zaman artık aşkta “nevmîd” oluş gerçekleşmiş demektir. Bu ümitsizlik ise şiirde “rûh-ı uryân” olarak nitelendirilir ve bunun duyulması istenir.

Aşkın ümitsizliğe düşüşü ile ruhun çıplak kalması aynı kesit içinde ilişkilendirildiğine göre özne ontolojik olarak varlığını ve mutlak emniyet alanını bu aşk ile sağlamış demektir. Onun ortadan kalkışı varlığın temelini sağlayan rûhın çıplak, yani savunmasız kalması anlamına gelir. Yukarıda belirtildiği üzere onun yokluğunda bölünmüş olan benliğini tamamlamaya çalışan özne burada ruhun yalnızlığını sevgili ile gidermiş ve aynı zamanda kendisini güvenli bir sığınakta korumuş olur. Bir sevgilide bütünleşme aynı zamanda “varoluşsal yalıtım”dan insanı koruyan bir edim içerir (Yalom, 2001: 598). Yalom’a göre “insanın kendisi ve başka biri arasındaki kapatılmayan uçuruma gönderme yap”an bu yalıtım (2001: 560) öznenin uzun süre katlanamayacağı bir durumdur. Bu durumdan kurtulmanın yollarından biri de kendi benliğini bir başkasının benliği ile bütünlemekten geçer ki Tevfik Fikret’in şiirindeki temel endişe de buradan kaynaklanır. Bütünlenme meydana geldiğinde denizin “durgun”laşması, havanın “aydınlan”ması gibi kavramlar hep bu anlam alanına gönderme yapan göstergeler olarak karşımıza çıkar.

“Dinle, Rûhum...” şiirindeki üç kesitle beraber Tevfik Fikret’in şiir evrenindeki kadına ve aşka dair bütünlüklü yapı bir araya getirilmiş olur. Buna göre öznenenin yanında sevgilisi

varsa neşe, yoksa kederli hal ve eğer bir daha olma imkânı da yoksa inleyen bir ruh hali söz konusu olur ki bu durum hemen her şiirde parça parça veya bütün halinde kendini gösterir.

“Bisiklet” şiirindeki nesne kendi fenomenolojik görüntüsüyle değil onu kullananın kendisine verdiği anlam yüküyle karşımıza çıkar. Adeta “uçup gitmek” deyimi bisiklete dair kullanılmasa nesneye dair tek sözün edilmeyeceği şiirde “lezzet” ve “neş’e”nin kaynağı “taze kadın”dır. Aynı yapı “Salıncakta” şiiri ile karşımıza çıkar. Burada da salıncak üzerine ayağıyla basan kadından “mes’ûd”, etraftaki ağaçlar ve çiçekler kadının eteğiyle “raksân”dır. O halde kadın Tefik Fikret’in şiir evreninde varlığıyla;

kadın ~ neşe + lezzet + aydınlık

yerdeşliklerini içerir.

“Tesâdüf” şiirinde ilk karşılaşmaya dair bir an, şiirin merkezine alınır. Özne gördüğü “çehre” ile birdenbire “titrer” ve bu titreme ile gelenlerin sebeplerini keşfetmeye çalışır. “Bu yüz”ü bir daha görme imkânı olmadığı için hakikat âlemindeki başlangıç “hayâl” âleminde devam ettirilir.

Bu yüz hayâlime -gittikçe- hiç yabancı değil;

Sürekli düşünmenin göstergesi olan “gittikçe” sözcüğü ile birlikte kullanılan yabancı olmayış Glenn D. Wilson ve Chris McLaugh’in John Money’den aktardığı “aşk haritası” kavramına denk düşer. Yaşamın erken dönemlerinde oluşturan bu haritaya çok yakın bir görüntü ile karşılaşıldığında vücutta meydana gelen “hem fiziksel hem de duygusal” değişiklikler şöyle sıralanır: “Kalp atışlarınız hızlanır, kan basıncınız yükselir, daha sık nefes alıp vermeye başlarsınız, cildiniz kızarır ve avuçlarınız terler.” (Wilson&McLoughlin, 2002: 71) Tefik Fikret’in şiirde kullandığı “Niçin? Niçin?.. Bu Niçin?” şeklinde arka arkaya sıralanan sorular, “pür-halecan”, “titre”mek gibi sözcükler böylelikle gönderge değerlerini açığa çıkarmış olur.

Niçin o çehreyi görmekle titredim birden,

O dîdelerde niçin gizli bir nigâh aradım?

Değil garâm-ı heves-perverâne mu'tâdım,
Niçin o gözlere dikkatle baktım öyle iken?..

Buradan da anlaşılacağı üzere üst söylemde aşkın “sosyolojik trajedisi”nden bahsediliyor gibi görünse de aslında aşkın “metafizik trajedi”sinden (Moscolo, 2012: 13) bahsedilmektedir. Sürekli olarak sevgiliyi geçmişte hatırlayarak mutlu olma, şimdi ise bu hayale daha fazla dalma ve an’ı kaçırma aşkın kendi yapısı içindeki çelişkiden başka bir şey değildir.

Tevfik Fikret’in şiir evreninde ister sevgili ister anne, isterse herhangi bir kadın olsun çirkinliği ve olumsuz yönüyle şiire dâhil tek kadın “Rakîbe”⁵¹ şiirindedir. Ancak burada çirkinlik kavramı tek başına bir gösterge değeri olarak değil güzel kavramının yanında anlam alanı genişletilerek verilir. Öznenin subjektif tercihinden ziyade zıddıyla verilerek etki alanının genişletilmeye çalışıldığı düşünülebilir. Tevfik Fikret’in şiirlerinde biçim yönündeki simetri çoğu zaman anlama da nüfuz eder. “Rakîbe” başlıklı sonenin de ilk iki dörtlüğü sırasıyla güzel ve çirkin bir kadına; son iki üçlüğü de yine aynı sırayla aynı unsurlara ayrılmıştır.

Güzel ve çirkin diye adlandırılan bölümlerde güzelliğin ve çirkinliğin (=“gılzet”) varlığı değil hangi göstergelerle birlikte bir gönderge değerine ulaştığı önemlidir:

Birinde hüsn-i tabî’î şafak-nisâr-ı gurûr,
Bedâa-zâr-ı tecellîsi nûr-ı îcâdın;
Lâtîf-i lükneti bir tıfl-ı hande-mu’tâdın
Verir lisânına pek tatlı bir edâ-yı vakûr.

Birinde eski bir âlüfte hâlidir manzûr,
Durur sevâd-ı cebîninde köhne bir yâdın;
Fasîh-i gılzâtı bir suhre-kâr-ı üstâdın
Olur dehân-ı kadîdinde nükte-zâr-ı zuhûr.

⁵¹ “Çirkin” başlıklı sone, nazım biçiminin göstergesinin aksine olarak olumsuzlanan bir anlam alanı olarak karşımıza çıkar. Ancak buradaki çirkinliği doğrudan bir kadına izafe edebileceğimiz bir gösterge yoktur.

Görüldüğü üzere şiirdeki simetri yalnız biçim ve tematik düzeyde değil kullanılan tamlamalara kadar uzanır. İlk dörtlükte kullanılan altı tamlamaya koşut ikinci dörtlükte de altı tamlama vardır. Her bölümde tamlamalardan yalnızca birer tanesi alışılmış bağdaştırma (hüsn-i tabî'i, âlüfte hâl) iken diğer beşer tanesi alışılmamış bağdaştırma örneğidir.

“Vakûr” edalı “güzel çocuk”un “bedîa-zâr” hallerine mukabil “fertute” bir “karı”nın koşutluk kurduğu şiirde asıl söylenmek istenen sonenin son bölümünde net bir şekilde ortaya çıkar:

Nasıl rekâbet eder gölge nûr-ı lâhûte?

Aydınlık ve karanlığa dair yukarıda söylediklerimizle beraber düşünüldüğünde şairin şiir evrenindeki yapı tekrardan ortaya çıkmış, öte yanda şiir evrenindeki kadının yapısı da böylelikle tamamlanmış olur.

Aşkın nesnesi olan kadının değil de nesneyle özneyi bir arada tutacak olan “âşiyân-ı aşk”ın (=aşk yuvası) anlatıldığı şiir “Nakş-ı Nâzenîn” başlığını taşır. “Çamlar” arasında yarı görünen, “zılâl”in sinesinde süs ve “hayâl” köşkünde bir saray (=“serâçe”) olan bu yuva, koynunda “zamân-ı aşk”ın geçirildiği bir mekân olarak karşımıza çıkar. “Sehâib-i keder”in “gölge”sinin bu “yuva”ya değmemesinin sebebi elbette anlam alanını aşk ile doldurmasından ileri gelir.

Şiirdeki tüm fiil ve ek-fiil çekimlerinin geçmiş zamanda olması (köşk idi, periydi, olmazdım, eylerdi, konardı, düşmezdi) bu mekânın hatırlama ile ortaya çıktığını/okuyucuya sunulduğunu gösterir. “Âşiyân”ın (kuş yuvası) Tevfik Fikret’in şiir evreninde oldukça büyük bir yer tuttuğu bilinen bir gerçektir. Bu şiirde “aşk” ile anlam bulması ise ayrı bir önem arz eder. Gaston Bachelard, *Mekânın Poetikası*’nda edebi eserde “yuva hayali”nin “fazla çocukça” olduğunu (2014: 126) belirtir. Bu ifade başta işaret edilen “Sühâ ve Pervîn” şiirindeki “şairâne hülyânız” ve “çocuksunuz” sözcükleriyle birleştirildiğinde Tevfik Fikret’in şiir evreni için önemli bir gösterge çözümlenmiş olur. Bu yapıda ortaya çıkan “kozmetik güven” duygusuyla ilgili olarak Bachelard şunları söyler:

“Kuşun içinde, dünyaya güven duyma duygusu olmasaydı, yuva yapar mıydı hiç? Eğer bu çağrıyı duyuyorsak, eğer eğreti bir barınak olan kuş yuvasını (kuşkusuz paradoksal olarak ama hayal gücünün atılımı içinde) mutlak bir sığınağa dönüştürüyorsak, düşsel evin kaynaklarına geri dönüyoruz demektir. Düşselliğin gücü içinde kavradığımız evimiz, dünyadaki bir kuş yuvasıdır.” (Bachelard, 2014: 136)

Görüldüğü üzere Tevfik Fikret’in düş gücünde kavradığı yuva aşk ile geçmiş zamandadır. Şair, sığınağını daima geçmişte bulur ve orada huzurlu bir şekilde yaşamayı tercih eder.

Hatırlama ile gelen başka bir şiir “Bir Sabâh İdi...” başlığını taşır. Bundan önceki şiirlerde olduğu gibi bir an’ın anlatıldığı şiirde iki sevgilinin deniz kenarındaki gezintileri hatırlanır.

Senin letâfetin benim muhabbetim kadar güzel:
Bir yanda pembe bir deniz, o yanda mâî bir sehâb.

Tevfik Fikret’in çok az şiiri müstesna, şiirlerindeki atmosfer bir fotoğraf makinesinin veya bir tablonun üzerine düşen görüntünün anlatılmasına dayanır.⁵² Bu şiirde de sevgili ile yapılan bir gezintideki intiba tabiat unsurlarıyla birlikte verilmiştir. Yukarıda anlatılan mavi bulut ve pembe deniz bu tablonun empresyonist yönüne vurgu yapar. “Âb u tâb” (=parıltı) içinde olan mükevvenat hemen daima şairin hayal dünyasına birer “nümûde” olmak için yerleştirilmiş unsurlardır. Elbette bunun sebebi “vuslat”ın, şiirin merkezine konulmuş olmasından ileri gelir. Bu yapı ilk karşılaşmaya dair yukarıda belirttiğimiz şiirin yapısını da içine alarak “Bir Subh-ı Safâ İdi” şiirinde de görülür. Şiirlerin yazılış tarihleri dikkate alındığında sanatkâr bu şiirde ele aldığı konuyu ikiye ayırarak yeniden işlemiştir.

Tevfik Fikret’in şiirinde hiçbir hayal, dolayısıyla hiçbir birliktelik uzun sürmez. Yukarıdaki şiirin de huzur ve “sükûn”u o şiirin içinde olmasa bile hemen arkasından gelen “Ayrılmam” şiiriyle bozulacaktır. Şair her hayalin ardından mutlaka o hayale ket vuracak bir duruma girer. Bu durum her bölümü “ayrılmam” redifiyle biten şiirin merkezine yerleşir.

⁵² Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: “3.2. Tabiat ve Tablo”

“Senin Yerinde” başlıklı şiir ise öznenin, sevgilinin yerine kendisini koyduğunda âşıkına neler yapacağını örnekleyen bir şiirdir. Burada Tevfik Fikret’in şiir evreni boyunca şikâyet ettiği tüm unsurları sevgiliye nasihat olarak tekrar sunduğu görülür:

Bütün gönülleri meshûr-ı iştiyâkım eder,
Ve bî-sebeb muğber,
Uzaklaştım... O bî-çâre kalpler o zaman

Muhabbetimle, firâkımla mübtehil, nâlân
Sönüp giderlerken
Durur gülerdim uzaktan, semâ-yı hüsnümden.

Daha da uzatılabilecek olan bu alıntıda aslında dikkat edilmesi gereken husus; bölümün başında söylediğimiz üzere Tevfik Fikret’in şiir evreninde kadının gözüyle anlatılan satırlara yalnızca iki şiirde karşılaşıyor oluşumuzdan kaynaklanan bir durumdur. Tevfik Fikret’in sevgiliye izafe ederek söylediği unsurların aslında yine kendi zihninin muhayyel unsurları olduğu bu şiirdeki yapıyla ortaya çıkmış olur.

Sanatkârın klâsik şiirin estetik ve aşk anlayışıyla yazdığı “Anlaşılmasın” şiiri de yine “Senin Yerinde” başlıklı şiirde söylenenlere yerdeş bir yapı arz eder. “Hayal”, “hülya” gibi sözcüklerle örülen şiirin merkezinde gizlilik yer alır. “Sühâ ve Pervîn” şiirinden buraya kadar gördüğümüz tüm şiirlerde çamların arası, yarı görünen bir köşk, bir aşk yuvası veya muhayyel bir mekân ön plana çıkar ve özne daima nesne ile yalnız kalmak ister. Bu yapının bütünlendiği şiirde de sevgiliye dair tüm hallerin ve sözlerin başkası tarafından anlaşılmasının istenmediği tekrar vurgulanmış olur. Öte yandan sevginin gerçekliği ile mekânın hayali oluşu ile bir anlam birliği de kurulmuştur. Zira Ortega Gasset’in de belirttiği üzere gerçek sevginin en büyük belirtisi “yer birliğinin sağladığından daha derin bir bağlılık ve içtenlikle yakın olmak”tır (2014: 25). Sanatkârın mekânlarının daima zihinde belirginleşmesi bu yüzdendir.

“Âh, Bilsen Ne Âfet Olmuşsun!” başlıklı şiir Tevfik Fikret’in şiirinde sevgilinin dış görünüşü ile en çok ortaya çıktığı şiir olma özelliğini taşır. Başlıkta ve her beşliğin sonundaki sözcükte yardımcı fiil çekiminden anlaşıldığına göre bir süre görülmedikten sonra

karşılaşılan ve “sevdiğim!” şeklinde hitap edilen nesne iki görüş arasındaki zaman farkında öznenin “hayret”le karşılayacağı kadar büyük bir değişim getirmiştir.

Üç beşlikten oluşan şiirin her beşliğinin sonunda kafiye unsuru olarak kullanılan sözcükler hem kendinden önceki dört satırı özetler hem de “güzel”liğin unsurlarını belirlemiş olur. Buna göre;

güzel ~ letafet + kıyamet + afet

şeklinde gösterilebilir. Burada sayılan üç unsur şiirin kesitleri içinde anlatılan üç kavramla ilişkilendirilerek verilmiştir. Buna göre “letâfet”;

Yine vechinde bir sabâhat var

mısrandan anlaşılacağı üzere yüz güzelliği ile şekillendirilirken “kıyâmet”;

Sen bu âfet-nümûd kâmetle

mısranda görüldüğü şekliyle sevgilinin boyuyla ve son olarak “âfet” sözcüğü de

Seherî bir tarâvet-i rengîn;

mısranda görülen “tarâvet” (=gençlik, tazelik) sözcüğüyle ilişkilendirilmiştir. Böylelikle Tevfik Fikret’in şiir evreninde sevgiliye dair güzellik unsurlarını oluşturan yapı belirlenmiş olur: güzel yüzlü, uzun boylu ve genç. Buradaki tazelik, yüz güzelliği ve uzun boyla zorunlu olarak ortaya çıkan bir durumdur. Zira yaşlanan insanın yüz güzelliği geçecek, uzun boy bükülecek ve küçülecektir. Glenn’e göre “çoğu toplumda bir kadının çekici sayılabilmesi için gerekli olan fiziksel özellikler, onun genç görünmesini sağlayanlardır. Çünkü gençlik üretkenlikle bağlantılıdır. Ayrıca dişilik işaretleri de taşır.” (2002: 29) Zaten görenlerin “vakf-ı haybet” olduğu bu güzele yapılan vurgu onun dişiliğinedir. Daha önce belirtildiği üzere erkekteki güdülenme görüntü ile ortaya çıkmaktadır. İşte burada özne ortaya çıkan güdüsünün göndergesini de sıralamış olur.

Şi'rim de, hayâlim de fedâdır,
Aşkım da senin hüsnüne kurbân!

şeklinde sevgiliye seslenen “Hüsnün” şiiri ise yukarıda sayılanları tekrar etmekle beraber ışığa dair unsurların “nigâh” (=bakış) ile birlikte anlatıldığı yapı olarak karşımıza çıkar. Buradaki asıl vurgu ise güzelliğin mühim olduğu ancak vuslatın arzulandığına dair şu beyittir:

Hüsnünle gider hüzn-i dil ammâ
Vaslınla gelir câna tesellâ

Burada gönül ve can kavramlarının insanın mana ve madde yönlerini gösterdiği, öznenin her ikisini istemekle beraber maddesel birlikteliği de önemseydiği görülmüş olur.

Ellerinde çiçeklerin olduğu ve bir tezgâhın arkasında duran iki “genç” kızın tablosunun altına yazılmış olan “Gül-Efşân” şiiri yukarıdaki “tarâvet” sözcüğü etrafında söylenenlerin resimde cisimleştiği bir şiir olarak karşımıza çıkar. Burada kızların elinde tuttuğu çiçekler ilk kesitte âşık ile imgesel düzeyde birleştirilmiş; kurulan bu batık imge şiirin ikinci kesitinde aşkın kendisinin yerine geçmiştir. Dilbilgisel açıdan etken fiiller bu iki kıza, edilgen hal ise âşığa aittir. O halde âşık, nesnesi için “sevmek” işinden başkasını yapamaz. İkinci kesitte âşığın etken fiilleri ise kılış fiili değil, durum fiilleridir. Burada öznenin hareket hâli aşkı yönlendirecek kuvvette değildir. “İsrâr” eden ve “terk-i isrâr” edecek olan nesne olduğuna göre şiirin merkezinde sevmek değil, sonrası önemli hale getirilmiştir. Zira sanatkârın şiir evreninde sevginin yaşandığı an’a dair anlatılanların oldukça az yer tutarken geçmişe, hatırlamalara dayanan ve özlenen anlatımlarının fazlaca yer tutmasının sebeplerinden biri de budur.

Çiçek ve genç kız birlikteliği bir başka tablo altı şiir olan “Bir Timsâl” şiirinde karşımıza çıkar. Ancak burada çiçek sözcüğü daha ilk beyitten itibaren güzelliği açısından genç kızın güzelliğini temsil eder ve şiir boyunca başka bir işlev yüklenmez:

Bu güzel hangi işve-zârındır;
Bu çiçek hangi nev-bahârındır?

Şiir ilk beyitte sorulan bu sorunun cevabını vermek üzere inşa edilmiştir. Tevfik Fikret'in şiir evreninde "güzellik" hemen daima hiçbir şeye benzetilemeyecek kadar güzel olan, tasvir edilemeyecek kadar sözün üzerinde ve mutlaka ilahi bir hediye olarak anlaşılacak kadar müstesna bir yapı arz eder. Bu şiirde de sorulan sorunun cevabı aranır ama sonuç yine söylediğimiz şekilde olacaktır:

Âdeta bir musavvir-i üstâd
Arz için bir nümûne-i îcâd

Onu hak eylemiş hayâlinde,
Süslemiş dâr-ı iştigâlinde!.

Buradaki mükemmeliyete götüren yapı Mascolo'nun "tatmin" kavramıyla açıkladığı yapıya denk düşer. Ona göre "dünyada, herhangi birinin içindeki sevmeye ihtiyacını tatmin edecek hiçbir şey yoktur". Dolayısıyla özne bu sevginin tatmine ulaşabilmesini sağlayacak ve bunun yolunu da "cazibe"de bulacaktır. Bu cazibe ise sevgiliyi "kelimenin tam anlamıyla, sevilir kılan"dır (Mascolo, 2012: 81).

3.7.2. Valide, Hemşire ve Diğerleri Üzerine

"Vâlîde" şiirinde anne, doğrudan çocuğunun varlığı ile kendisi olan bir yapıya bürünür:

Fakat bulur yine rûhuyla iştigâle zamân:
Olunca tıfl-ı melek-çehre leb-küşâ-yı figân
Kapar dehânını gül-bûse-i muhabbetle.

Anneliğin bir unsuru olarak "şefkat" bu şiirde görünür kılınan başka bir unsur haline gelir. Çocuğunun ağlamasıyla (= "dürr-i nâb) gözyaşına boğulan annenin en önemli hususiyeti olan şefkat, vicdanları bir tercüman haline getirir:

Diyor ki: "Vâlidelik en safâlı gâiledir!"

O halde;

kadın ~ anne ~ müşfik

Alıntıda geçen “gâile” sözcüğü hayatın tüm alanlarına dair bir fedakârlığı imler. Anne bu fedakârlıkları severek, “sefâ” duyarak yapan kişidir. Bir insanın ömrü boyunca yapabileceği en pahalı alışverişin bir çocuk sahibi olmak olacağını belirten Zygmunt Bauman bir aile kurup çocuk sahibi olmak için “öngörülmesi imkânsız, henüz denenmemiş ve meçhul olan, baştan çıkarıcı başka tüketici zevklerini yitirmek ya da ertelemek, ihtiyatlı bir tüketicinin alışkanlıklarıyla hiç uyuşmayan muazzam bir fedakârlıktır” (Bauman, 2012: 69) yorumunu yapar. Bu yorum ancak, anne gibi kutsal bir varlığın yapabileceği türden bir fedakârlıktır ki şiirin dikkat çektiği asıl anlam alanı da budur.

Tevfik Fikret’in şiirinde özlenen kadınlardan biri de “on sekiz” yaşında “bî-vefâ” ve “bî-kayd” ellerin defnettiği “bî-çâre” kız kardeşe ait şiirdir. “Hemşirem İçin” başlığını taşıyan şiir geçmişe dair hatırlamalarla başlar. “Biz çocuktuk” ibaresinden anlaşıldığına göre özne, kardeşler arasında yalnız değildir; ancak “çok ağladım” ibaresindeki ekten anlaşıldığına göre kız kardeşin ölümü onun şahsi dünyasında büyük bir yara açmıştır.

Eugenio Borgna’nın da işaret ettiği gibi “yalnız başına ölünür; ama sevilen kişi öldüğünde de yalnız kalınır.” (2013: 17) Şüphesiz ikisi arasında esaslı bir fark vardır. Üstelik hangi durumda neyin hissedildiğini de aynı açıklıkta bilmemiz mümkün değildir. Ancak ortak olan iki seven insanın birbirinden ayrı düşmesi, kendi varlıklarında yalnız kalmaları görünür olandır. Burada öznenin “hemşire”sinin ölümünü hatırlaması hem kardeşin yalnız ölüşüne, hem de öznenin yalnız kalışına vurguyu içerir. Yalnız kalınan yerin “mezbele” olarak nitelendirilmesi, öte yandan geride kalanın “çok ağla”ması bu yalnızlığın getirdiği “kırılgan ve gölgeli” (Borgna, 2013: 16) duygu durumları olarak okunmalıdır.

Şiirde mezarlığa “mezbele” denmesi, şimdi “her nerde isen, her ne isen” gibi söz grupları acılı bir kardeşin ruhundaki “keder”i veya “nefrîn”i ortaya koymasından önemlidir. Ancak şiirin anahtar sözcükleri genç bir kadının “ezilme”sine dair olan “turnak, çamur, tokat” sözcükleridir. Şiirde üç satırda ayrı ayrı tekrar edilen bu söz grubu;

Endîşeler, kederler, eziyetler, iğneler!

mısraıyla birleşerek devam eder. Dolayısıyla öznenin, kardeşinin öldüğüne değil öldürüldüğüne inanması farklı bir anlam katmanı oluşturmuş olur. Elias Canetti'nin dikkat çektiği gibi hayattaki en büyük “olgu” olan ölümün özneye uyandırdığı duygunun, onun adeta bir kurban oluşuna verilen tepki olduğunu görürüz. Canetti, bu duygunun gayet normal olduğunu söylediği çalışmasında ölenin, “hayatta kalanın gözünde bir tür kurban dönüş”tüğünü (2001: 33) belirtir. Bu kurban oluş değişik şekillerde karşımıza çıkabilir. Şiirde öznenin ölüme değil öldürülüşe inanıyor olması bu yüzdendir. Kadının eziyet çeken bir ailede bulunmasındansa

Kurtuldun işte lâhzada bin kerre ölmeden

mısraında anlatılan haliyle “kurtulması” yeğ tutulmuştur. Öte yandan kardeşinin “her nerede” ve “her ne” oluşunu bilememesi Lévinas'ın *Ölüm ve Zaman* adlı çalışmasında başkasının ölümü ile bilgi sahibi olamayacağımızı söylemektedir. Ona göre bu “sıra-dışı ilişkinin bilgisi olamaz.” (Lévinas, 2014: 21)

“Vâlîde” ve “Tecdîd-i İzdivaç” şiiri ile birlikte bu şiire bakıldığında Tevfik Fikret'in şiirinde sevgili olan kadınların dışındakilerin daima bir eziyet ve fedakârlık içinde olduğu; bu hal ile kutsal bir yapıya büründükleri görülmektedir.

Tevfik Fikret'in “Bir Kız Mektebi İçin” başlıklı şiiri yukarıdaki şiirde görülen “ezilme”nin karşısına eğitimi koyar. Milletin “âciz” ve “felek-zede” kızlarının cehaletle kardeş olmaması gerektiğini söyleyen şair “kalb”, “semâhat” ve “ilmin yarattığı” ne varsa kızların da bunda hakkının olduğunu vurgular.

“İlk eserlerimden” ibaresi ile sunulan “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyaret” şiiri öznenin geçmişe dair hatırlamalarında annenin görüntüsü ile başlar. Burada anne yine “şefik” sözcüğüyle anlam bulurken özne;

Rûhum sıkılma bilmez idi, hâtırım melâl,
Âzâdegî-i mihnete ben bir misâl idim.

dizelerinde görüldüğü üzere bu şefkatli gölgenin altında huzurludur. Ancak bu huzur hatırlanan, yani geçmişe dair bir huzurdur ve şimdiye olan yansıması “ağla”mak şeklinde gerçekleşir. Şiirin ilk kesitinde geçmişe dair hatırlamalar;

Hicrânı pek dokundu dil-i gam-nihâdîma;
Geldikçe ağladım o hazîn hande yâdîma!

beytiyle sona erer ve özne hal’e dair duygularını anlatmaya başlar. Alıntılanan bu beytin her kesitin sonunda aynı şekilde tekrar ediliyor oluşu geçilen hal’in ve duygu durumunun şiirin sonuna kadar devam ettirildiğini göstermiş olur. Şimdiye dair ortaya çıkan “ahzân ü ıstırâb”, Fikret’in şiir evrenindeki genel bir görüntü olarak tabiatın da bu ruh durumuna uygun hâle gelmesine sebep olacaktır:

Âfâk sanki hâlîmi tanzîre başladı,
Bir hâl-i mâtem etti garîbâne iktisâb:

“Girye-i Mâtem” şiirinde ise başlıktaki matem sözcüğü ile yukarıdaki şiirin ruh halinin devam ettiğini görmek mümkündür. Ancak bu şiirde annenin yokluğu veya ölmüş olmasına üzülme, hatıralardaki mutlu günleri hatırlamak unsuru yerine bizzat annenin öldüğü an’ı anlatan bir yapı dikkati çeker. Şiirdeki ikinci önemli fark ise şiirin söyleyicisinin kadın olmasıdır. Bu sözü destekleyecek tek beyit ise

Çıkamam ortaya, iffet mâni,
Bu kadınlık... Bu kabâhat mâni!

şeklindedir. Bu yönüyle Tefik Fikret’in şiir evreninde tek olan şiir, “kabâhat” sözcüğü ile kadının kendisine olan bakışını da göstermesi bakımından önemlidir. Ünlem işareti ile birlikte verilen bu sözcük ironik bir şekilde toplum eleştirisidir. Öte yandan ölüm anını hatırlama ile sunmayı o anın anlatılıyor oluşu şiirde telaşlı kadının cümleleriyle verilerek

anlatım düzlemi ile söylem düzlemi arasında birliktelik kurulduğu görülür. Kurulan kısa ve telaşlı cümleler şiirin bütününe kaplar:

O ne?.. Tekbîr alıyorlar, feryâd!
Gidiyor anneciğim, âh! İmdâd!

Geliniz... Rahmediniz, dâd ediniz,
Gittim elden bana imdâd ediniz!

Geliniz, kim gelecek? Beyhûde!
Ettiğim velvele pek beyhûde!

Şiirin geri kalanı bu yerdeşliği aynen devam ettirmekle birlikte “Vâlîde” şiirinde gösterdiğimiz yapıyı devam ettirir ve kadına dair sevgilide olmayan çile çekme, feryat etme gibi unsurlarla son bulur.

“Nevha-i Bî-Sûd” başlıklı şiir ise “edîbe-i necîbe Makbûle Leman Hanım’ın irtihâline aittir” açıklamasıyla verilerek sevgili dışında bir kadına dair şiir olma özelliği ile dikkat çeker. Ancak burada asıl dikkat edilmesi gereken nokta ise ölen sanatkârın “fazilet”, “dehâ” sahibi bir “ruh” ile ön plana çıkarılması ve hastalık ıstırapları ve kahır çekerek ölmüş olmasıdır.

BÖLÜM IV

KÜÇÜK EVREN İNCELEMELERİ

4.1. İNANMAK İHTİYACI

4.1.1. Giriş Gözlemleri

Tevfik Fikret'in "İnanmak İhtiyacı" başlıklı şiiri Selanik'te haftalık olarak "Fünûn ve edebiyattan bahseden Osmanlı gazetesidir" alt başlığıyla çıkan Mütâlâ gazetesinde, 19 Teşrinisani 1313 (1 Aralık 1897) yılında yayımlanmıştır.

Daha sonradan *Rübâb-ı Şikeste*'ye de dâhil olan "İnanmak İhtiyacı", Mehmet Kaplan'ın *Tevfik Fikret* adlı çalışmasında "dini konulu şiirler" başlığı içinde değerlendirdiği¹ ve Tevfik Fikret'in ben'ini "bir tablo veya sembol arkasına gizlemeden, direkt olarak" konuşturduğunu söylediği şiirdir (Kaplan, 1995: 151). Bir doğrudan anlatım ifadesi olarak gösterdiğimiz kısma katılmakla birlikte şiirin dini bir şiir olup olmadığı, daha doğrusu "inanmak" kelimesinin mutlak surette dini bir lügat ile açıklanmasının gerekip gerekmediği; şiirin hangi anlam alanlarında neler söylediği bu bölümünün hareket noktasını oluşturacaktır.

4.1.2. Anlatım Düzlemi

Şiir başlıktan ayrı düşünüldüğünde iki parça olarak yazılmıştır. Her parçanın yedi mısradan oluştuğu şiir aruzun mefâîlün / mefâîlün / mefâîlün / mefâîlün kalıbı ile yazılmıştır. Şiirin başlığı da müstezat nazım şeklinin ziyade mısraların kalıplarından olan mefâîlün feûlün kalıbı ile benzerlik göstermektedir.

Şiirin aruz vezni ile yazılmış olması, ahenk noktasında, kendi içinde oldukça tutarlı bir yapı sergilemesine yardımcı olur. Hece sayıları, kafiyeleniş şekli, kullanılan hecelerin ses ve ahenk değerleri gibi pek çok husus aruz vezninin kuralları çerçevesinde şiirin içine

¹ İsmail Parlatır da Mehmet Kaplan'la aynı doğrultuda olarak bu şiiri "dini şiirler" başlığı altında değerlendirmekte ve şiir hakkında "evrenin sırrına ermedeki yetersizliği(n)" götürdüğü "çaresizlik ve umutsuzluk"tan bahsetmekte olduğu yorumunu yapmaktadır (Parlatır, 2011: 70).

kendiliğinden siner. Toplam altı imale ve bir zihaf'ın kullanıldığı şiirin takti'i yapıldığında ortaya çıkan görüntü ve kelimelerin vezne göre nasıl bölümlendiği aşağıdaki şekilde gösterilmiştir. Bu bölümde yalnızca biçimsel düzey değerlendirilmesi yapılacağından şiirin takti'i yapılarak teknik hususiyetleri gösterilecek, derin düzey çözümlemede ise bu bölümlenmenin ve vezne uygun okuyuşun anlam üzerindeki tesirleri incelenecektir. Şiirin takti'i şu şekildedir:²

İNANMAK İHTİYACI

Bütün boşluk: / Zemîn boş, â / sümân boş, kal / b ü vicdan boş;

. _ _ _ / . _ _ _ / . _ _ _ / . _ _ _

Tutunmak is / terim, bir nok / ta yok pîş-i / hasârımda.

Bütün boşluk: / Döner bir hî / cî-i mühiş / civârımda;

Döner beynim / berâber; ih / tiyârım, san / ki bir sarhoş,

Düşer, lagzî / de-pâ, her sâ / ha-i ümmî / de bir kerre...

Bu yalnızlık, / bu bir gurbet / ki benzer gur / bet-i kabre;

İnanmak... İş / te bir âgû / ş-ı rûhânî / o gurbette.

Karanlık: Her / taraf, her şey / karanlık, bir / hazîn yeldâ!

Karanlık: Feh / m ü dâniş, ak / l ü istih râc / hep muzlim;

Bütün ruhum / da müz'îç bir / cemâdiyyet / olur nâim,

Kesâfetten / ibâret bir / tecellî arz / eder eşyâ,

Hakîkat zâ / hir olmaz dî / de-i idrâ / ke bir zerre...

Bu vehm-âlûd / bir zulmet / ki benzer zul / met-i kabre;

İnanmak... İş / te bir şeh-râ / h-ı nûrânî / o zulmette.

Şiirin kullandığı alfabeyi esas alarak söyleyecek olursak; ilk parçada bir şemsi, iki kameri kafiyenin; ikinci parçada ise üçünün de kameri harflerden kafiyenin oluştuğu görülür. Her iki parçada ilk dörder mısra birbirine koşut olarak abba şeklinde kafiyelenmişken diğer mısraların her iki parçayı birbirine bağlayan bir biçim olarak kendi aralarında kafiyelendiği

² Metinde imaleler ve zihafın altı çizili olarak gösterilmiş, ulama ve medler gösterilmemiştir.

görülmektedir. Ayrıca şiirdeki tüm kafiyeler ad cinsinden kelimelerle yapılmıştır. Şiirin kafiye düzeni şu şekilde şematize edilebilir:

1. parça	2. parça
a	f
b	g
b	g
a	f
c	c
d	d
e	e

Her iki parçanın birbiriyle olan biçimsel bütünlüğü hem aruz kalıbının takti'nden hem de kafiyelenişin şeklinden açıkça görülmektedir. Bu bütünlüğün anlam noktasındaki karşılığı ise derin düzey çözümlemeye gösterilecektir.

Şiirin bütünü 24 tümceden oluşmaktadır. Bunlardan 14'ü ilk parçada, 10'u ise ikinci parçada bulunmaktadır. Her mısradaki en az bir tümcenin bulunduğu şiirin bu mısralardaki tümce sayıları ve çeşitleri şöyle gösterilebilir:

1)	4	(hepsi isim cümlesi)
2)	2	(bir isim, bir fiil cümlesi)
3)	2	(bir isim, bir fiil cümlesi)
4)	2	(bir isim, bir fiil cümlesi)
5)	1	(fiil cümlesi)
6)	1	(isim cümlesi)
7)	2	(bir isim cümlesi, bir eksilteli cümle)
8)	2	(iki isim cümlesi)
9)	2	(iki isim cümlesi)
10)	1	(fiil cümlesi)
11)	1	(fiil cümlesi)
12)	1	(fiil cümlesi)

- 13) 1 (isim cümlesi)
14) 2 (bir isim cümlesi, bir eksilteli cümle)

Mısralardaki tümcelerin dağılışına bakıldığında kafiyeleşme koşutluk oluşturan son üç mısraın tümce sayısı ve niteliği bakımından da birbirine koşut olduğunu, ancak diğerlerinde böyle bir koşutluğun olmadığı görülmektedir.

Şiirin her iki kesitinde cümleler kuruluşu itibariyle birbirine benzer bir yapı arz etmektedir. Her iki öbekte de soyut bir durum ve canlı bir özne karşımıza çıkar. İlk kesitte “boşluk”, ikinci kesitte ise “karanlık” birbirlerine koşut oluşturacak şekilde kullanılmış ve her iki parçanın ilk kelimesi olarak şiire yerleştirilmiştir. İkinci özne ise isim ve fiillere getirilen birinci tekil şahıs veya aynı kişinin iyelik eki ile gösterilmiştir.

Boşluk ve karanlık kelimelerinin tavsifi bu eklerle birlikte bir kişi üzerine çevrilerek anlatılır. Bu noktada yan önermelerin de devreye girdiği her iki parçada da görülür. Devamında ise yine boşluk ve karanlık kelimeleri her iki kesitin altıncı mısraında “bu” sıfatı ile tekrar işaret edilir ve kelimenin anlam alanında sapmaya yol açar. Boşluk kelimesi “yalnızlık”a, karanlık kelimesi ise “zulmet”e genişleyerek sonrasında her ikisi de “kabr” yalnızlığı ve “kabr” zulmetine evrildiği görülür. Böylelikle her iki parçanın tümleçleri de başı ve sonu itibariyle birbirlerine denk bir yapı sergilemiş olur. Parçaların iç kısımlarını ise aynı denk yapıyı kendi bütünlüğü içinde devam ettirir. Boşluk, nesnenin ve eşyanın somut kelimeleri ile bağlanırken; karanlık, zihin ve mevhumların soyut kelimeleri ile bağlantılı hale getirilir.

Şiirin dilbilgisel anlamdaki bir başka görüntüsü de sıfat kullanımındadır. Şiirin her iki kesitinde de kullanılan sıfatlar (bu, bir, bütün, hep...) belgisiz sıfat durumundadır. İlk kesitin üçüncü mısraındaki “mûhiş” ile ikinci kesitin yine üçüncü mısraındaki “müz’ iç” sıfatları; ikinci kesitteki “vehm-âlûd sıfatı şiirin belgisiz sıfat dışındaki sıfatları iken daha önce söylediğimiz ve birbirine denk olarak yerleştirilmiş olan “bu” ve “o” sıfatları haricinde kullanılan on altı sıfat, belgisiz sıfattır. Bir eşyayı veya durumu daha belirgin hale getirmek temel görevindeki sıfatların, kullanımda belgisiz (veya belirsizlik) sıfatlarının kullanımı anlam alanındaki boşluk, karanlık ve inanmak kelimelerinin ifade tarzına denk gelecek şekilde seçildiği görülmektedir.

Şiirin ses birim dokusunda sert ünsüzler belirgin bir şekilde görülmektedir. Bu sesler şiirin ilk kesitinde 7/11/6/6/3/4/7 şeklinde iken ikinci kesitte 10/11/4/8/5/3/6 şeklinde sıralanmaktadır. Burada mısra içinde kullanılan sayıların birbirinden farklı olsa da yoğunluklarının nasıl koşut olacak şekilde yerleştirildiği; kafiyeleniş ve diğer gösterdiğimiz hususlarla nasıl uyum içinde olduğu açıkça görülmektedir.

Şiirin her iki kesitindeki son dizeler hem anlam olarak hem de gramatikal olarak üstteki mısraları ve şiirin kesitlerini birbirine bağlayan bir yapı sergilemektedir. Her ikisi de fiilden isim türeten “mek” ekini alan bir isim-fiilden oluşan eksilteli cümle ile başlar. Hemen ardından anlam bağlantısını oluşturan “işte” sözcükleri ile ikinci cümle başlar. Bu ikinci cümle yine birer belgisiz sıfat ve işaret sıfatı ile parçaların anlam alanına uygun iki tamlamayı barındırır: “âgûş-ı rûhânî” ve “şeh-râh-ı nûrânî”. Bu iki tamlama anlam olarak “gurbet” ve zulmet”i yer tamlayıcısı olarak almışlardır. Böylelikle kesitlerin ilk sözcükleri ile söylenenlerle birlikte düşünüldüğünde şiir dikey bir yapı sunar. “Gurbet” ile bağlanan “boşluk”ta inanmak bir “âgûş-ı rûhânî” haline gelirken; bir mekân olarak “zulmet” ile bağlanan karanlık ise “şeh-râh-ı nûrânî” haline gelir. Dolayısıyla “inanmak” kelimesi her iki kesitte birbirine koşut olarak iki şekilde ortaya çıkarılmış olur. Bu tanımlamalar büyük bir tümce olarak düşünüldüğünde her ikisi de “inanmak” öznesine bağlanmış olmaktadır.

Son olarak şiirde kullanılan fiil ve isimlerin bildirim düzlemindeki çekimleri incelenmelidir. Şiirde ister fiil isterse isim cümlesi olsun tüm yüklemlerin geniş zamanda çekimlendiği görülmektedir. Bu zaman dilimi dünü, bugünü ve eğer gerçekleşecekse yarını da içine alan özel bir zamandır. Dolayısıyla şiir “ihtiyac”ın herhangi bir zaman dilimi ile kısıtlanamayacak bir şekilde karşımızda durduğunu bize göstermektedir. Üstelik bu ihtiyacı oluşturan ve içerik düzleminde izah etmeye çalışacağımız durumlar da yine aynı değerlendirme içinde düşünülmelidir. Geniş zaman kullanımı burada basit bir genelleme veya sıradanlık ifadesi olarak değil, ruhun içinde bulunduğu durumu ortaya koyan yegâne zaman dilimi olarak sunulmuştur. Böylelikle öznenin anlatım şeklini basit bir düz değişmece olarak değil, eğretilmeli bir anlatımın olanakları açısından incelenmesi gerekliliği kendini göstermiş olur.

4.1.3. İçerik Düzlemi

Şiir anlamlanma dizgesinin ortaya koyduğu açıdan çözümlendiğinde, yani şiire dilbilgisel açıdan değil anlam açısından bakıldığında ilk olarak karşılaşılan hususun “inanmak ihtiyacı”nda olan bir öznenin var olduğudur. Bu ihtiyacı hisseden insan bireyinin, ihtiyacı hissetmesini sağlayan iki eyleyen ise “boşluk” ve “karanlık”tır. Bu eyleyenler, şiirin her iki kesitinde de oldukça bol nesne içerirler. Boşluk, “zemin” ve “asuman” gibi maddî âlemi ve “kalb ü vicdan” gibi manevî âlemi içine alan bir şekilde nesne alırken karanlık “her taraf” ve “her şey” şeklinde daha muğlak, ancak tıpkı boşluk gibi hem maddî hem de manevî âlemi kuşatacak iki nesneyle bütünlenmiştir. Böylelikle inanmaya duyulan ihtiyaç iki kavramın bütünleşmesiyle ortaya çıkmış olur:

inanmak ihtiyacı: boşluk + karanlık

Elbette bu iki kavram inanmak ihtiyacının temel iki unsurunu oluşturmakla beraber tamamını kapsamamaktadır. Boşluk, yukarıda bahsedilen maddî ve manevî hususiyetlerin haricinde özneye yönelerek varlığını daha görünür kılar. “Hiçî-i mühiş” içinde “tutunmak” isteyen özne “ihtiyar”ını adeta “sarhoş” hissedecektir. Boşluğun buradaki en büyük belirteci öznenin tutunmak istemesindedir. Ancak boşluk buna müsaade etmeyecektir. Buradaki hiçlik, Arno Gruen’in dikkat çektiği “özerklik” arzusu ile yakından ilgilidir. “Hiçliğin öğrenilerek tecrübe” edilmesi üstü kapalı / kendiliğinden bir tecrübe olsa da devamında özerkliği, kişinin kendi benini ve varoluşunu tamamlaması şeklinde bir neticeyle sonlandırması beklenir (Gruen, 2008:19). Ancak hiçliğin “vahşi” oluşu bu bahsedilen varlık alanının nasıl bir tehditle kuşatılmış olduğunu gösterir. Bu vahşilik gaddarlık, zalimlik gibi bir anlamdan ziyade medeniyetten uzak olma anlamına gönderme yapacaktır. Bu durum şöyle izah edilebilir:

Tutunmak arzusu ve inanmak ihtiyacı kelimenin anlam alanlarındaki sapmalar ile daha derin bir yapıda ifadesini bulur. “İsterim” sözcüğüyle birlikte düşünülmesi gereken bu ifade soyut ve somut hususlarda boşluk fikrine kapılan öznenin bir eyleyen olmak üzere şiirde yapmak istediği tek hareket haline gelir. Bu ise tamamıyla öznenin güven içerisinde olmak arzusudur. Zira “inanmak” bir arzu, bir gereklilik olarak değil “ihtiyaç” olarak ortaya çıkmıştır. Anthony Giddens güvenin “zaman ve uzam içindeki mevcudiyetle ilişkili” olduğunu

söyledikten sonra güven için bilgi eksikliğinin olduğunu belirtir; ayrıca bir diğer unsur olarak da “simgesel işaretlere” duyulan güvenin de yine aynı şekilde “haklarında bir şey bil”inmeyen ilkelerin doğruluğuna olan inanç olduğunu savunur (Giddens, 2016: 39). Buradan da anlaşılacağı üzere özne, boşluk olarak tarif ettiği bilgi veya ilke eksikliğinin bir neticesi olarak inanmak ihtiyacı hissetmektedir.

Şiirin ikinci kesitindeki “karanlık” ise “fehm ü dâniş” ve bu iki kelimeyi anlam olarak bütünleyen “akl ü istihrâc” sözcükleriyle birlikte yeni bir sapmaya uğrayacaktır. İlk kesitte tutunmak fiilini “iste”yen özne burada “ruhum” diyerek karanlığı yine kendi üzerine çevirir. Burada karanlık, öznenin ruhunda bir eyleyen olarak “müz’iç” bir “cemâdiyyet” oluşturacaktır. Müz’iç sözcüğü yine bu oluşun bir istek veya gereklilik olarak değil “ihtiyaç” olarak ortaya çıkmasına vurgu yapar. Bu halde ise cemadiyet sözcüğünü ilk anlamı olan “cansızlık” olarak değil “ruhsuzluk” manasında anlamak daha doğru olacaktır.

Karanlık, muzlim ve zulmet gibi birbiriyle aynı doğrultuda üç sözcükle imgesel içerik düzlemi şekillenen ikinci kesitte sözcüğün ayrıca gizleyen / örten yanına dikkat çekmek gerekir. Bu ise Arno Gruen’in ifade ettiği üzere özneyi “gerçek karşısında duyduğu korkuyla yüzleşmek zorunda kalmaktan koru”yan bir işleve sahiptir (Gruen, 2010: 127). Bu ifadeyi ikinci kesitin beşinci mısraını oluşturan tümce tamamıyla destekler mahiyettedir:

Hakikat zâhir olmaz dîde-i idrâke bir zerre...

Özgür Taburoğlu *Boşluk, Aşırılık ve Keyfilik* adlı çalışmasında Doğu ve Batı’da boşluk kavramının görüntüsünü çizer. Buna göre Doğu’da boşluk ve doluluk, tıpkı karanlık ve aydınlığın birbirini tamamlaması gibi birbirini bütünleyen unsurlardır (2016: 161). Öte yandan Batı’da boşluk “hareket ve eylem üretmenin” koşulu olarak görülür. Değişim ve başkalaşım eşyanın barındırdığı bu boşluk sayesinde mümkün olur (2016: 163). O halde her iki kadim kültürün de ortak özelliği boşluk ve doluluğun veya karanlık ve aydınlığın birinin diğerinin temel şartı olduğu iki kavram olduğudur. Dolayısıyla şiirde görüldüğü gibi boşluk ve karanlık, doluluk ve aydınlığın tamamlayıcısıdır. Doluluk ve aydınlık ise “inanmak”tan başka bir şey değildir.

Varlık ve Hiçlik adlı ontolojik denemesinde Jean Paul Sartre (2014), inanmak ile kendini aldatma arasında esaslı bağlantılar olduğunu söyler. Kendini aldatmanın karar verdiği ilk şey “orada varlığın ne değilse o olması ve orada ne ise o olmamasıdır” (2014: 118) diyen Sartre’dan yola çıkarak meseleye bakıldığında inanmak ihtiyacında olan bireyin “boşluk” kavramını ve hemen devamında “karanlık” kavramını niçin kullanmış olduğunu daha iyi kavramış oluruz. Zira kendini aldatmada, özne, kanıtlarını da hazır eden nesnelere beraberinde bulundurur. Burada Sartre, “inanmak, inandığını bilmektir ve inandığını bilmek de artık inanmamaktır” (2014: 119) diyerek şiirde öznenin vardığı yeri de aslında özetlemiş olur. Zira ihtiyaç duyan özne (yukarıda saydığımız hususları da düşünerek) bu ihtiyacını karşılamış olduğuna dair herhangi bir emare olabilecek bir göstergeyi şiire yerleştirmiş değildir. Hemen devamında şiirin anlam alanına dahil olan “hîç-i mûhiş”, bu göstergebirimciğe bağlanan ikincil bir anlam alanı oluşturur. Bilinç, varlığını kendi kendisiyle algılar. Dolayısıyla kendini aldatma durumunda kendinden sıyrılmaya çalışacaktır. Bu sıyrılmaya çabası hiçliği; hiçlik ise bilinçten sıyrılmayı, yani “ihtiyar”ın “sarhoş”luğunu beraberinde getirecektir. Bu ise bilinç olgusunun tahrip edilmesinden başka bir şey değildir. Bilinç olgusu tahrip edilmiş birey “ruhani” bir “aguş”a ve “nurani” bir “şeh-râh”a yönelmek isteyecektir. İşte inanmanın niçin bir “ihtiyaç” olduğu birbirine bağlanan göstergebirimlerin oluşturduğu anlam alanında bu şekilde ortaya çıkarılmış olmaktadır.

Yine burada “boş” ve “hiç” sözcüklerinin, birer gösterge değeri olarak, üzerlerinde durmak iktiza eder. Hegelci mantıkla hareket ederek “hiç”liği “eksiksiz boşluk” olarak düşünen Sartre, bu belirlemesiyle “saf varlık” ve “saf hiçliği” aynı şey olarak görür (2014: 56). O zaman, şiirde boş olarak nitelenen “zemîn”, “asümân”, “kalb ü vicdan” ile ikinci kesitte karşımıza çıkan ve karanlıkta kalan “fehm ü dâniş”, “akl ü istihrâc”, bizleri saf hiçliğe ve dolayısıyla saf varlığa götürecektir. Bu iki kavramı eşsüremlilik olarak düşündüğümüzde her ikisinin de olumsuzlanmadığını görmüş oluruz. Özne, hiçliğin kaygısıyla değil varlığın belirsizliğiyle inanmak ihtiyacı hissetmektedir. Sartre’ın deyimiyle “varlık” mantıksal olarak hiçlikten önce gelir ve hiçliği kurar (2014: 59). İşte öznenin kaygısı varlığın kurduğu bu “mûhiş” hiçlik üzerinedir.

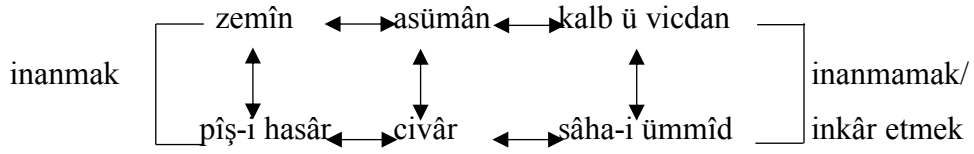
Boşluğun psikolojik boyutu burada bir göstergebirimcik olarak görülmelidir. “Sâha-i ümmid”de bulunan ve yalnızlığı beraberinde getiren bu kavram Victor E. Frankl’ın dikkat çektiği üzere bir nevrozun ortadan kaldırıldığında yerini bıraktığı bir nevi “vakum”dur. Bu

vakumun yegâne oluşma sebebi ise anlam eksikliğidir (Frankl, 2007: 14). Düşünen bir varlık olan insanda anlamlandırılmamanın getirdiği boşluk onu yeniden ve daha büyük bir nevroza sokacaktır. Zaman zaman kitlesel olarak da görülebilen bu “varoluşsal boşluk” yalnızca “anlamlandırma” ile ortadan kaybolacaktır (Frankl, 2007: 20). O zaman öznenin burada hissettiği ve kurtulmak “iste”diği durum tamamen anlamsızlığa veya anlamlandırılmayışa dairdir. Öte yandan logoterapi’nin³ iddia ettiği üzere insan, kendisine dair anlamlarını geçmişte yapar. Gelecek henüz gelmemiş, şimdi ise anlamlandırmanın değil anlamlandırılacak olanın yaşandığı andır. Asıl anlamlandırma, yani değiştirilemeyecek olan anlamlandırma ise yalnızca geçmiş için mümkündür. Bu anlamlandırma ise kendisini elbette ölümle birlikte tamamlayacaktır (Frankl, 2007: 100-102). Öznenin bu boşluk ve anlamlandırma gayretindeki ilk kesiti “gurbet-i kabr” ile bitirmesi bu sebeple anlamlıdır.

Tam bu noktada kesitin sonunda “bu” işaret sıfatıyla daha belirgin hale getirilen “yalnızlık” bir gösterge değeri olarak anlamlandırılmaya muhtaç hale gelir. Yalıtımı “kişilerarası yalıtım”, “kişinin kendi içindeki yalıtım” ve “varoluşsal yalıtım” olarak üç parçada inceleyen Irvin Yalom’a göre “yalnızlık” kişilerarası yalıtımın bir göstergesi olarak ortaya çıkar (2001: 556). Bununla birlikte kişilerarası yalıtımla “çözülemez biçimde iç içe geçen” varoluşsal yalıtımın göstergesi ise “dünyadan ayrılma” veya ölüm düşüncesiyle birlikte görünür hale gelir (2001: 561). Bu yalnızlık insanın kendisini “yap”masının, kendi benliğinin farkına varmasının yalnızlığıdır. Dolayısıyla hem etrafındaki kişilerden bir yalıtımı hem de “kabre” yani ölüme dair imgeleri beraberinde getirecektir. Ancak bu tanıma/bilme halinin öznedeki derin bir sarsıntı meydana getireceği muhakkaktır. Bu sarsıntının izleri ise “lagzide-pâ” ve “sâha-i ümmîd” sözcüklerinde görünür hale gelir.

Şiirin birinci kesitinde “bütün” sözcüğüyle birlikte kullanılan boşluk, öznenin kendi üzerine çevirdiği karşıtlıklarla birlikte üçlü bir yapı sunar:

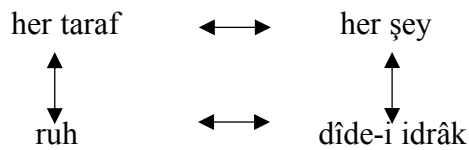
³ Logoterapi, psikanalist Viktor E. Frankl’ın psikanalizde bir yöntem olarak önerdiği ve “anlam yoluyla terapi” olarak açıklanan bir terapi yöntemidir. Buna göre insan hayatını, kendi ben’ini ve varoluşsal öznesini anlamlandırabilirse bunlara dair meselelerini halledip nevrozdan kurtulacaktır. Logoterapi hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Frankl, E. V. (2007). *Duyulmayan Anlam Çılgılığı*. (Çev.) Selçuk Budak. İstanbul: Öteki, s. 14-24.



Bu üçlü denkliğin her iki tarafına öznenin inanmak ihtiyacını ve kavramın olumsuzunu veya zıddını yerleştirdiğimizde ilk kesitteki bir diğer anlam alanı karşıtlık düzleminde karşımıza çıkmış olur. Burada dikey bir denkliğin de olduğu açıktır: zemîn / pîş-i hasâr, asümân / civâr, kalb ü vicdan / sahâ-i ümmîd. Buna göre özne zemini karşısında düşünürken asumanı ise civarı olarak kabul etmektedir. Aynı şekilde kalb ü vicdan sahâ-i ümmîd ile bir arada düşünülmüştür. Bu üçlü denklikte dikkat edilmesi gereken asıl nokta denkliğin üst kısmındaki göstergeler genele dair göstergelerken denkliğin altındakiler ise öznenin iyelik eki kullanılarak kendinde topladığı göstergeler olmasıdır. Böylelikle boşluk her iki haliyle de tanımlanmış ve üçlü denklikte özne tarafından nasıl anlamlandırıldığı gösterilmiş olmaktadır.

Kesitteki denkliğin hem dilbilgisel hem de anlamsal ilişkisi birbirleri arasındaki bağlantının rastlantısal olmadığını gösterir. Zemin ve asuman ile ön'ün (pîş-i hasâr) ve etrafın (civâr) zikredilmesi şimdiye dair göndermelerde bulunur. Zira özne ayaklarını yere basmak ve etrafında olup biteni görmek, daha doğrusu “anlamak” istemektedir. Ancak “sahâ-i ümmîd” ibaresi geleceğe dair bir göndermede bulunur. Geleceğe dair göndermenin karşılığında ise “kalb ü vicdân” bulunmaktadır. Yani ümit, akıl veya aklın etki alanındaki bir unsurla değil; tam aksine kalp ile ilişkilidir.

İnanmak İhtiyacı adlı şiirin ikinci kesitinde temel anlam alanına oturan karanlık sözcüğü ise birinci kesitin aksine ikili bir yapıda karşımıza çıkar:



İlk kesitteki dikey denklik ilişkisi burada da varlığını korumaktadır: her taraf / ruh, her şey / dîde-i idrâk. Taraf sözcüğünün maddî âleme dair olan ilk anlam alanıyla düşünüldüğünde denkliğin buna müsait olmadığı, göstergenin ruh sözcüğü ile olan ilişkisinde belirir. O halde

taraf ile asıl kastedilen ruhun, diğerk anlamda benliğin etrafını çeviren unsurlardır. Aynı durum her şey'in idrâk gözü ile olan ilişkisinde de karşımıza çıkar.

Yukarıda da belirtildiği üzere anlamlandırma ve kendini tanıma / bilme sürecindeki özne yalnızlaşma içine girecektir. Bu yalnızlaşma hem kişiler arasında hem de varoluşsal alanda olabilmektedir. Bu açıdan bakıldığında şiirin her iki kesiti arasındaki denklik derin düzey anlamda da devam etmektedir. Zira ilk kesitte “varoluşsal yalıtım” ile ilgili söylenenler ikinci kesitte “her taraf” ve “her şey” söz gruplarında yeniden ifadesini bulur. Şüphesiz, “zemîn”siz kalan, “tutunmak iste”yen özne Heidegger’in tabiriyle tam bir “fırlatılmışlık”⁴ hali yaşamaktadır. Böyle bir durumda özne tekrardan anlamsızlık hali yaşayacak, dolayısıyla her “taraf” ve her “şey”i karanlık olarak görecektir: Karanlık, yani “bildik olandan uzaklaşma.” (Yalom, 2001: 564)

İçerik ve anlatım düzlemlerinde iki kesite ayırdığımızda şiir, bir başka açıdan daha bölümlenebilir bir yapı sunmaktadır. Anlatım düzleminde söylendiği üzere yedişer dizeden oluşan iki parça halinde sunulan şiir her parçasının ilk dört dizesi kendi içinde kafiyeli iken son üçer dize kendi içinde birbirine koşut olarak kafiyelenmiştir. Bunu diğerk gramatikal benzerlikler de takip eder. O zaman ilk dörder dizeyi birer bölüm, biçim ve içerik bakımından son üçer dizeyi de kendi içinde birer bölüm olarak düşünmek mümkündür. Burada bölümler arasında sıkı bir bağıntı ortaya konmuştur.

Her iki kesitin dört dizesi devamındaki üç dizeden bakış açısının ve dolayısıyla anlatımın öznelliği bakımından ayrılır. İlk dörder dizede öznenin şahsi bakış açısı ve iyelik ekleri ile üzerine aldığı durum / kavram söz konusu iken son üçer dizede öznenin bu bakış açısından sıyrılıp daha genel bir ifade tarzının seçildiği görülür. Bununla birlikte anlatım düzleminde de sıfatların belirsizlik sıfatları ile işaret ve nitelendirme sıfatlarının kullanılmasında da koşut bir devinim oluşmaktadır. Yani ilk dörder dize belirsizlik sıfatları ile betimlenmişken son üçer dizede sıfatlar işaret ve nitelendirme sıfatı haline gelir.

⁴ Heidegger, “dasein”in varoluş kısmını geçişli kabul ederken geçişsiz kısmı için bu kavramı kullanır. Bu konuda daha geniş açıklama için bkz. Safranski, R. (2008). *Bir Alman Üstat Heidegger*. (Çev.) Ali Nalbant. İstanbul: Kabalıcı, s. 49-58.

İçerik düzleminde öznenin şahsi düşüncelerini ve iyelik eki ile belirttiği kısımları belirsizlik sıfatları, diğerlerini ise niteleme ve işaret sıfatları ile anlatmış olması bu bağıntının bir diğer yönünü oluşturur. Dolayısıyla her iki kesitteki ilk dörder dizinin getirdiği uzamsal ve süremsel sınır devamında gelen üçlüklerle ortadan kaldırılmış olur. Son bağıntı olarak, yine her iki kesitin ilk dörder dizesi inanmaya olan ihtiyacın devinimsel görüntüsünü verirken üçlükler bu ihtiyacın kavramsal görüntüsünü imler.

Biçimsel ve anlamsal temelleriyle bağlantılı anlattığımız bu geçici bölümlenin sunduğu anlam derinliğinden sonra şiirdeki kesitlerin ilk dizelerindeki benzerliklere koşut olarak son dizelerin de belli bir denklik içinde sunulduğu; sapsmaların, tamlamalarda karşımıza çıktığı açık bir şekilde görülmektedir. Buna göre şiirin anlatım düzlemindeki birliktelik, aynı düzlemde şiirin içerik düzleminde, göstergebirimcikler ve göstergebirimler arasına da belirli bir düzen içerisinde devam etmektedir. Buradaki sağlam yapı aruz vezninin sağladığı bir imkândan faydalanıldığı açıktır. Ancak bunu yalnızca izah etmek elbette bir eksiklik doğuracaktır. Şiirin her iki kesitindeki görüntü şu şekildedir:

- | | | | | | | |
|------------------|---|--------------|---|------------------|---|---------------|
| 1. Kesit 6. Dize | : | Bu yalnızlık | - | bir gurbet | - | gurbet-i kabr |
| 2. Kesit 6. Dize | : | Bu vehm-âlûd | - | bir zulmet | - | zulmet-i kabr |
| 1. Kesit 7. Dize | : | İnanmak | - | âgûş-ı rûhânî | - | o gurbette |
| 2. Kesit 7. Dize | : | İnanmak | - | şeh-râh-ı nûrânî | - | o zulmette |

Görüldüğü üzere karşılıklı yerleştirilmiş her dizede sıfatların dizilişleri, isimlerin ve isim tamlamalarının kullanılışı gibi pek çok gramatikal benzerlik bulunmaktadır. Bununla birlikte anlam katmanları açısından da izaha muhtaç bir yapı olduğu da görülmektedir: Buna göre birbirleriyle bağlantı içindeki ögeler “boşluk” ile belirlenmiş yalnızlık, gurbet ve gurbet-i kabr; “karanlık” ile belirlenmiş vehm-âlûd, zulmet ve zulmet-i kabr.

Şiirin son dizelerinde de üçlü diziliş “inanmak” ile belirlenmiş ikili kavramda dizgelenir. Birinci kesitin anlam alanına uygun olarak inanmak, “gurbette” bir “âgûş-ı rûhânî” olurken ikinci kesitin anlam alanına uygun olarak “zulmette” bir “şeh-râh-ı nûrânî” olmuştur.

Şiirdeki kesitlerin son iki dizesinde dikkati çeken bir diğer husus ise kesitin kendi içerisinde ve şiirin toplam anlamı içerisinde yatay ve dikey denklik sunuyor olmasıdır. Buna göre ilk kesitte varoluşsal bir anlam içeren “yalnızlık”, bu haliyle “gurbet” ile ilişkilendirilmiş ve içinde bulunulan mekân “kabr” ile nitelendirilmiştir. Gurbet sözcüğü sözlükbirimsel olarak “vatanından uzakta olma” anlamını sunar. Bu anlam, yalnız olmayı yalnızca ontolojik olarak desteklemektedir. Dolayısıyla yukarıda söylediğimiz üzere, Heidegger’in “fırlatılmışlık” kavramı ile şiirin alanındaki bağlantı tekrar ortaya çıkar ve yeni bir sapma ile derinleşir. Dünyaya fırlatılmış olan ve dolayısıyla ontolojik olarak “yalnız” kalan özne inanmayı bir “âgûş-ı rûhânî” olarak görecektir. Buradaki rûhânî / manevi kucak dikey ve yatay derinliğin temel göstergesi olarak karşımıza çıkar:

Âgûş-ı rûhânî söz grubunun, kucağın anneyle olan ilgisinin düşünülerek anlamlandırılmasında bir engel yoktur. Ancak “o gurbette” tamlamasının ve gurbet’in de “gurbet-i kabr” olduğunun unutulmaması gerekir. Dolayısıyla buradaki ruhânî ve kabir sözcüklerinin oluşturduğu sapma bizi anneye değil “yeniden doğuş arketipi”ne götürür. Bu arketipin pek çok biçiminin⁵ olduğunu hatırlatan Carl Gustav Jung, öznel dönüşüm için “iradenin azalmasını” (2005: 52) bir semptom olarak belirler. Âgûş-ı gurbette kalan öznenin “sanki bir sarhoş”çasına tasvir ettiği “ihtiyar”ının kaybolması tam olarak burada ifadesini bulmuş olur. Böylelikle inanmanın sağladığı ruhani âgûşta bu yeniden doğuş gerçekleşmiş olur.

Dikey derinlikte ise âgûş-ı rûhânî ve şeh-râh-ı nûrânî kavramlarının birlikteliği yukarıda söylenen hususları tekrar ve teyit eder mahiyette karşımıza çıkar. Zira ontolojik benliğini tamamlamaya çalışan özne bu kez inanma sayesinde, “zulmet” içerisinde nurdan bir “şeh-râh”a kavuşmuş, “kabir karanlığı” (zulmet-i kabir) aydınlatılmış olur. Her iki kesitte geçen kabir sözcüğünün İslâm inancında yok olmayı değil yeni bir dünyaya / âleme göçü, yeni bir başlangıcı temsil eden imge olduğu hatırlanırsa, Jung’un belirttiği yeniden doğuş sürecinin şiirde nasıl karşımıza çıktığı daha anlaşılır hale gelmiş olur.

⁵ Jung, bu biçimlerin artırılabilceğini, pek çok görüntüsünün olabileceğini belirterek beş tanesini şöyle sıralar: ruh göçü, reenkamasyon, diriliş (recurrectio), yeniden doğuş (renovatio), dönüşüm sürecine katılım (2005: 46-48).

4.1.4. Sonuç Gözlemleri

İnanmak İhtiyacı'nın her iki düzlemde okunmasından da görüldüğü üzere bir ihtiyaç olarak beliren durumun göstergeleri oldukça açık bir şekilde boşluk ve karanlık sözcükleri üzerine kurulmuştur. Ancak göstergeler görünür olsa da gramatikal ve anlamsal düzeyde oluşan sapsmalarla izaha muhtaç imgeler haline gelmiştir. Bu iki göstergenin metne yerleştirilişi dilbilgisel açıdan olduğu kadar, derin düzeyde, anlam bakımından da pek çok denklikler sunmaktadır. Buradaki temel bağıntı en soyut haliyle varoluşsal bir problemdir. İnsanın kendi ben'inin inanmak ihtiyacı üzerinden sorgulandığı bu şiirde, sorgulanan öğeler, birbirinden farklı ama birbirini tamamlayan unsurlar olarak şiire yerleştirilmiştir.

Gösteren'in kavramlardan (ikinci durumda bürünbirimlerden), gösterilen'in ise her durumda imgebirimlerden oluştuğunu söyleyen Mehmet Yalçın'ın belirttiği üzere (2010: 250) şiirde asıl çözmeye çalıştığımız derin düzeyde bulunan yapı ve bu yapının temelini oluşturan imgelerdir. Boşluk ve karanlık sözcükleri tek tek incelendikten sonra ortaya çıkan sonuç her ikisinin de ortak bir temayı farklı bir şekilde gösteriyor olmasıydı. Bunu yaparken de her iki sözcüğün, şiir dilinin imkânlarıyla ürettiği imgesel anlamları yığın olarak kullandığını göstermiş olmaktadır.

Gurbette bir kucak ve zulmette bir şeh-râh olan inanmanın ihtiyaç halinde ortaya çıkması bu açıdan zorunludur. Bununla birlikte yalnızlaştıran ve vehm-alûd zulmet ile inanmak birbirlerini anlatım ve içerik düzlemlerinde tamamlamaktadırlar.

Yukarıdaki iki gösteren, varoluşsal bir problem olarak ele alınan gösterilen'in (şiirde inanmaya duyulan ihtiyaç) iki farklı imgelemi olarak karşımıza çıkar. Buna göre hiç'liği göstermesi bakımından boşluk kavramsal imge, öte yandan maddi varlığı gizlemesi bakımından da karanlık ise görüntüsel bir imge durumundadır. Gösterilen ise bu iki imgenin oluşturduğu ortak görüntüdür. Burada her iki imgenin tüm anlam sapsmalarıyla birlikte varoluşsal bir problemi ortaya koyduğu görülür. Bu iki imgenin anlatım düzleminde karşımıza çıkan tamamlayıcı unsuru ise "tutunmak" ve "nâim olmak"tır. Burada söylediklerimiz anlatım ve içerik düzlemlerinde şu göstergebirimcikleri oluşturur:

Anlatım düzleminde

tutunmak : görüntüsel devinim (g_1)

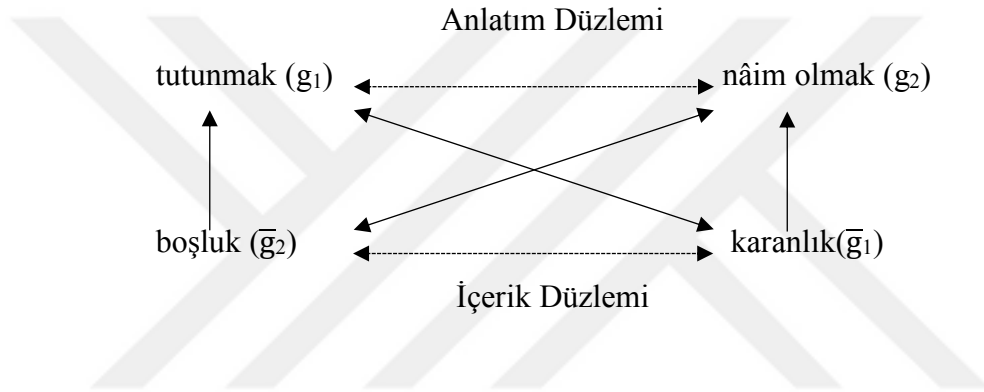
nâim olmak : kavramsal devinim (g_2)

İçerik düzleminde

karanlık : kavramsal devinim (\bar{g}_1)

boşluk : görüntüsel devinim (\bar{g}_2)

Bu ise oluşturulan simgelerle birlikte şöyle bir göstergebilimsel dörtgen ortaya koyacaktır:



Neticede şiirin temelinde duran varoluşsal problem imgesel bir gösterge olarak işlemektedir. Anlatım düzleminde tutunmak ve nâim olmak gibi durumsal bir devinimle ortaya çıkan göstergebirimci, içerik düzleminde karanlık ve boşluğun kavramsal görüntüsü ile netleşir. Göstergebilimsel dörtgenden görüldüğü üzere boşluk, tutunmak göstergebirimciğini; karanlık ise nâim olma göstergebirimciğini bütünleyicilik bağıntısıyla içermekteyken boşluğun nâim olmayı, tutunmanın ise karanlığı çelişkinlik bağıntısıyla değillediği görülür. Bu çelişkinlik bağıntısı sözcüklerin sözlükbirimleri üzerinden değil imge yapılarında ortaya çıkan anlam alanı ile sağlanmaktadır. Dolayısıyla boşluk, içerdiği hiçlik ile nâim olmayı, diğer taraftan karanlık da yine tutunmayı çelişkinlik bağıntısı ile birlikte geçersiz kılacaktır.

4.2. ÖMR-İ MUHAYYEL

4.2.1. Giriş Gözlemleri

Bir bütün olarak Servet-i Fünûn neslinin ruhî durumlarının ve mizaçlarının önemli bir kısmını teşkil eden “realiteden kaçma” ve “hayal-hakikat çatışması” temlerini (Ercilasun, 1998: 577) gözler önüne seren Ömr-i Muhayyel adlı şiir önce “Es’ad Necîb” mahlasıyla Servet-i Fünûn dergisinde 5 Teşrinisani 1314 (17 Kasım 1898) tarihinde yayımlanmıştır. Dergide yayımlanan şekilde yapılan küçük bir değişiklikle⁶ *Rübâb-ı Şikeste*’ye dâhil olan şiir Ramazan Korkmaz’ın ifadesiyle “yer ile göğün, hayal ile hakikatin çekim alanında asılı kal”mış, ancak “göğe ulaşma”yı istemsiz şekilde “iste”yen bir durumu (Korkmaz, 2006: 111) ifade etmektedir.

İnci Enginün’ün *Rübâb-ı Şikeste*’de toplanan şiirlerden “Hayal-Hakikat” başlığında “kümelen”dirdiği (Enginün, 2003: 535) Ömr-i Muhayyel şiiri, göstergebilimin sınırları dâhilinde ve şiirin içerdiği göstergelerden hareketle fenomenolojik ve psikolojik cepheleriyle birlikte açıklanmaya çalışılacaktır.

4.2.2. Anlatım Düzlemi

Şiirde kullanılan uyaklar ile dilbilgisel bağıntıların sıkı bir bağ kurduğu görülmektedir. Bahsedilen bağıntı şiirin dilbilgisel seçimleri ile uyakların önemli bir işlev sunduğunu gösterir. Bu cümleden olarak, şiirin tüm dizeleri adla bitmektedir. Kullanılan bu adların kimileri doğrudan bir ad iken kimileri görevi itibarıyla sıfattır. Uyakları oluşturan sözcüklerin de yine bu sıfat veya ad oluşa göre birbirlerine koşut oluşturacak şekilde dizildikleri görülmektedir. Ayrıca kafiyelerin şemsi ve kameri harf sırasından bir düzlemle, belli bir düzen içerisinde durduğu görülmektedir. Birinci ve sonuncu bölümlerin sonuna konan ziyade mısralar da biri kameri diğeri şemsi harfle biten kafiyesi ile birbirine koşut oluşturmaktadır. Şiirdeki kafiyelerin şemsi ve kameri harflere göre dizilimi şu şekildedir⁷: K,Ş,Ş,K,K; K,K,K,K; Ş,K,K,Ş; K,Ş,K,Ş; K,Ş,Ş,K,K.

⁶ Şiirin üçüncü dördlüğünde “sayd-ı hayâlât” söz grubu “sayd-ı huzûzât” şeklinde yer almaktadır. Biz incelememizde *Rübâb-ı Şikeste*’deki halini, yani “sayd-ı hayâlât” şeklini tercih ettik.

⁷ Gösterime ziyade mısralar dahil edilmiştir.

Aruzun “mef’ûlü mefâîlü mefâîlü feûlün” kalıbıyla (ziyade: mef’ûlü feûlün) yazılan şiir hem vezni hem de kafiyeleniş şekliyle ilk bakışta bürünsel düzeyde bir koşutluk sunmaktadır. Şiirin taktii şu şekildedir:⁸

ÖMR-İ MUHAYYEL

Bir ömr-i / muhayyel... Ha / ni gülbünler / içinde

_ _ . / . _ _ . / . _ _ . / . _ _

Bir kuşça / ğızın ömr-i / bahârîsi / kadar hoş;

Bir ömr-i / muhayyel... Ha / ni göllerde, / yeşil, boş

Göllerde, / o sâfiyye / t-i vecd-âver / içinde

Bir dalga / cıĝın ömrü / kadar zâîl / ü muĝfel

Bir ömr-i / muhayyel!

Yalnız i / kimiz, bir de / o: Ma’bûde- / i şî’rim;

Yalnız i / kimiz, bir de / onun zıll-ı / cenâhı;

Hâkîle / re bahş eyle / yerek hâk-i / siyâhı

Dûşunda / beyaz bir bu / lutun gökle / re âzim.

Her sahn-ı / hakîkatten / uzak, herke / se mechûl;

Bir safve / t-i mâ / sûme / nin âĝûş-ı / terinde,

Bir leyle / -i aşkın mü / teennî se / herinde

Yalnız i / kimiz sayd-ı / hayâlât i / le meşĝûl.

Savtında / ki eş’ar-ı / pür-âhenk i / le mâlî,

Şî’rimde / ki elhân-ı / muhabbetle / nagam-saz,

Âh isti / yorum, gökle / re âmâde / -i pervâz

Bir lâne / -i âvâre / de bir ömr-i / hayâlî...

Bir ömr-i / hayâlî... Ha / ni gülbünler / içinde

⁸ Metinde zihafaların altı çizili olarak gösterilmiş, ulamalar gösterilmemiştir.

Bir kuşca / ğızın ömr-i / bahârîsi / kadar hoş;
Bir ömr-i / hayâlî... Ha / ni göllerde, / yeşil, boş
Göllerde, / o sâfiyye / t-i vecd-âver / içinde
Bir dalga / cıĝın ömrü / kadar zâil / ü hâlî
Bir ömr-i / hayâlî!

Görüldüğü üzere şiirin ilk ve son beşliklerinde görülen küçük bir vezin hatasından başka hiçbir hata veya daha doğru bir ifade ile vezin gereği yapılan bir zorlama ile şiire yerleştirilmiş sözcük bulunmamaktadır. Bu durum ahenk noktasında şiire büyük bir akıcılık kazandırmıştır. Ayrıca vezinlerin kelimelerin yapılarına ve cümle kuruluşlarına uygun olarak yerleştirilmiş olması anlam ile yüzeysel yapının nasıl sıkı bir bağ içinde olduğunu da göstermektedir. Şiirde vezin gereği kapalı bir hece olması gerekirken açık hecenin kullanıldığı tek yer “zâil” sözcüğündedir. Sözlük anlamı “yok olan” mânâsında olan sözcükteki bu yokluk, bir zorunluluk veya hatadan dolayı değil de derin yüzeyle yüzeysel düzeydeki koşutluğun bir gereği olarak istenerek oraya konulmuş intibai uyandırmaktadır. Yoksa baştan aşağı bütün betiğin bu kadar ahenk dolu ve vezin açısından kusursuz olduğu bir durumda böylesine bir küçük zorlama istense olmayabilirdi.

Şiirin tamamında yalnızca bir adet çekimli fiil bulunur. Şimdiki zaman kipi ve birinci tekil şahıs ekiyle çekimlenmiş bu fiil, aslında şiirin tamamında cümlelere ulamlanabilecek ve bağımsız önermeler oluşturabilecek yapıdadır. Cümlelerin bağlanması ve önerme şekilleri üzerine inceleme şiirin içerik düzleminde ayrıca gösterilecektir. Bununla beraber noktalama işaretlerine bakılırsa şiirin ilk ve son birimleri içinde ikişer kez üç noktanın olduğu eksiltili cümleyle beraber sonlarında ünlem işaretiyle biten birer cümle içerirken aradaki üç dörtlükten ikisi sonlarında nokta, üçüncüsü üç nokta ile biten birer cümle içermektedir.

Ömr-i Muhayyel’in ilk ve son birimlerindeki beşlik, ziyadeleriyle beraber birbirinin aynı kelimelerle oluşturulmuş durumdadır. Tek fark ilk birimde üç kez yinelenen “muhayyel” sözcüğü yerine son birimde aynı kökten gelen ve aynı sözlükbirim değerine; aynı vezin değerine sahip “hayâlî” sözcüğünün kullanılmış olmasıdır.

Şiirin başı ve sonu arasındaki bu koşutluk şiirin iç kısımlarında da simetrik bir koşutluk şeklinde görülmektedir. Buna göre ilk birimden son birime doğru şiirin kesitlerinde

anlatılanların zamir olarak gösterimi şu şekildedir: o, biz, o, ben, o. İkinci ve dördüncü dörtlükteki zamirlerin birbirlerinin tekil ve çoğul değerleri olduğu farkı göz ardı edilirse koşutluk kendiliğinden ortaya çıkarılmış olur.

Şiirdeki bu dikey koşutluğun yatay düzlemde de birbirini desteklediği görülür. O zamirine denk gelen bölümler cansız nesnelere tasvirini içerirken, ben/biz zamirine denk gelen bölümler ise canlıları belirtmektedir. Bu ulamlamanın bir diğer cephesi ise kesitlerin özneleri ile tümleçleri arasındaki bağıttır. Her kesit kendi bütünlüğü içinde, kendi niteliğiyle ortaya çıkmaktadır. Buna göre kesitlerdeki öznelerin niteliği ve bu öznelerin tümleçlerindeki durum şöyle gösterilebilir:

	<u>Özne</u>	<u>Tümleç</u>
1.	cansız	canlı
2.	canlı	cansız
3.	cansız	canlı
4.	cansız	cansız
5.	cansız	canlı

Yukarıdaki şekil, daha önce belirtilen uyakların koşutluğu ile paralel bir yapı göstermektedir. Her ikisinde de ortaya çıkan en belirgin görüntü şiirin simetrik bir şekilde dizilmiş olduğudur. Elbette bu görüntünün koşutu olarak içerik düzlemi de aynı paralel yapıyı sunmaktadır.

Şiirin abba şeklinde sarmal kafiyelenişine mukabil her kesitin içinde en az bir kez iç kafiyenin de bulunduğu görülmektedir. Birimlerin dize içlerindeki ses benzerlikleri şu şekildedir:

1. bir ömr-i muhayyel - bir ömr-i muhayyel
kuşcağızın - dalgacığın
hani - hani
2. yalnız ikimiz - yalnız ikimiz
bir de o - bir de onun
zıll-i - hâk-i

- | | | | |
|----|--------------------|---|--------------------|
| 3. | safvet-i masumenin | - | leyle-i aşkın |
| 4. | savtındaki | - | şi'rimdeki |
| | eş'âr-ı | - | elhân-ı |
| | ahenk ile | - | muhabbetle |
| 5. | bir ömr-i muhayyel | - | bir ömr-i muhayyel |
| | kuşcağızın | - | dalgacığın |
| | hani | - | hani |

Anlatım düzleminin başından beri vurgulanan dilbilgisel koşutluk ve uyak koşutluğu yukarıdaki tabloda da açıkça tekrar görülmektedir. Burada dikkati çeken bir diğer husus ise simetrik dağılımın iç uyaklarda devam etmiş olduğudur. Ayrıca şiir genelinde sıfat kullanımı epey fazla olmasına rağmen iç uyaklarda yalnızca simetrisinin ortasına denk gelen birimde sıfatla uyak yapıldığı diğer birimlerde ise adların kullanıldığı görülmektedir.

Şiirde ad ve ad soylu sözcüklerden sıfatların yoğun olarak kullanıldığını daha önceden belirtmiştik. Şiirsel bütünlüğün en önemli taşıyıcılarından olan sıfatların dizelere göre dağılımı şöyledir⁹:

2, 2, 3, 2, 3, 2;
 -, -, 2, 3;
 2, 2, 2, -;
 2, -, -, 4;
 2, 2, 3, 2, 3, 2;

Yukarıdaki sayılar incelendiğinde şiirde sıfatların dağılımında herhangi bir denklik görülmemektedir. Şiir boyunca toplam kırk beş sıfat kullanılmıştır ve bu sıfatlardan on altısı belgisiz sıfat iken geri kalanlar niteleme sıfatı durumundadır. Şiirde toplam sözcük sayısı edatlar dahil edilmediğinde 109'dur. Şiirde kullanılan toplam sıfatların sözcüklere oranı ise % 41 gibi büyük bir rakama denk gelmektedir. Diğer taraftan şiirin kesitlerinde kullanılan sözcüklerin toplam sayılarında belirgin bir durum vardır. Şiirin son beşliğinin ilk beşlik ile aynı olduğunu görerek dört parça olarak düşündüğümüzde kullanılan sözcük sayıları

⁹ Gösterime ziyade mısralar da dâhil edilmiş, kesitler arası noktalı virgül (;) gösterilmiştir.

şöyledir: 33, 24, 21, 18. Görüleceği üzere vezin ve diğer unsurlar sabit kalmak şartı ile şiirin kesitlerinde bulunan sözcük sayısı giderek azalmaktadır. Bununla beraber kullanılan sıfatların sayılarında ise ciddi bir değişikliğin olmadığı görülür.

Sıfatların durumuyla ilgili başka bir durum söz konusudur. Şiirde beş dize hariç her dizede ve şiirin başlığında dahi sıfat kullanılmıştır. Sıfat kullanılmayan dizelerin ortak özelliği ise içlerinde zamir barındırıyor olmalarıdır. İçinde zamir olmadığı halde sıfatın da kullanılmadığı tek dize ise betiğin tek çekimli eylemini barındıran dizedir. Burada dizeye bağlanan birinci tekil şahıs eki de ben zamirinin sağladığı bir işlevi dolaylı olarak yerine getirmiş olur.

Betiğin bütünü içerisinde Türkçe kökenli sözcüklerin oranı % 30.30 iken % 69,70'lik büyük bir kısım Arapça ve Farsça kökenli sözcüklerden oluşur. Şiirin ses dokusunda ise ön damak ünsüzleri (g, k, l, r, y) belirgin bir görev yapmaktadır. Şiirin % 40'ı bu ünsüzlerden oluşurken birinci kesitte önce artan ve sonra azalan bir simetrik yapı (7, 6, 10, 5, 7, 5) sunar. İkinci kesitte artan, üçüncü kesitte azalan ama her ikisinde de tam tersi yönde birden artan ve azalan (2. Kesit: 5, 6, 9, 6; 3. Kesit: 5, 3, 2, 9) bir görüntü sunarlar. Son kesit ise daha dengeli (6, 5, 6, 6) bir görüntü sunmaktadır.

Şiirin tamamına bakıldığında ilk kesitte 40, ikincide 26, üçüncüde 19, dördüncü kesitte ise 23 ön damak ünsüzü kullanılmıştır. Şiirin bütününde bu denli kullanım genişliğine sahip başka hiçbir ünsüz grubu yoktur. Harflerin tamamına bakıldığında ise her ikisi de ötümlü olan “r” harfi 57 kez ve “l” harfi 48 kez kullanılmıştır.

Şiirde aliterasyonu oluşturan bu sesler Macar filolog İvan Fonagy'nin belirttiği üzere (1988: 94) sert ve yumuşak duygu değerine sahip çağrışımlar uyandırmaktadır. Ayrıca “r” sesi “erkeksi”, “l” sesi ise “kadınsı” çağrışım değerine sahiptir. Şiirin derin düzey çözümlemesinde gösterileceği gibi, şiirde, sevgilisiyle hayali bir ömür yaşamak isteyen özne (ister kadın, isterse erkek olsun) bu hayali ömrü tasvir eder. Dolayısıyla o zamiri ile belirtilen “mabude-i şiir” müstesna olmak üzere, biri özne iki kişi üzerine kurulu bir şiir vardır. Jakobson'un belirttiği gibi (Fonagy, 1998: 97) sesbirimciklerin manaya ulaşmadaki bu durumu r ve l seslerinin kadına ve erkeğe yaptığı çağrışım değeriyle iç ve dışa dönük çözümlemenin koşutluğunu göstermesi bakımından önemlidir. Şiir, yalnız gösterebirimcik

değeri ile değil, sesbirimcik değeri ile de iki öznenin varlığını şiirin anlam alanına taşımaktadır.

4.2.3. Söylem Düzlemi

4.2.3.1. Var Olanın Dışında Bir Arayış

“Hayal edilen, zihinde canlandırılan” anlamına gelen “muhayyel” sözcüğü ile “ömr” sözcüğünün oluşturduğu tamlama şiirin yalnız başlığı olmakla kalmaz, aynı zamanda şiirin oturduğu fikrî ve zihnî temelleri de gösterir. Muhayyile gücünü elinde bulunduran yegâne varlık olan insanın bu tahayyül gücü pek çok açıdan incelenebilir. Şüphesiz bu gücü fenomenolojik bir bakış açısıyla da sorgulayabiliriz. Malumdur ki insanın tahayyül edişi gündelik mevzulardan bilimsel meselelere, siyasetten sanata kadar pek çok alana yayılabilir. Ancak bunlardan hiçbiri şiirsel muhayyile kadar derinlikli ve insan ruhunda etki bırakan bir yapıya sahip değildir. Edward L. Murray’ın şiirsel muhayyile için “yaratıcı muhayyile” karşılığını kullanması (2008: 34) bu açıdan ayrı bir önem arz etmektedir. Elbette bu yaratıcı gücün temelinde dilin gücü yatmaktadır. Şiirsel dil sembol ve imgelerle birlikte bu yaratıcı gücü ortaya koyar. Sembolü “yatay olarak genişleyen ve dikey olarak kök salan” bir kavram olarak tanımlayan Murray onu bu yönüyle incelerken dikkatli olunmasının altını çizerek (2008: 202-203). Açıktır ki sembolün derinliğine ve yataylığına genişlemesi dilin anlamlar noktasında katmanlaşmış yapısında ortaya çıkar. Bunu sağlayan ise dilin ev sahipliği yaptığı varlığın¹⁰ ontolojik yapısıdır.

Ricœur’ün işaret ettiği gibi sembol ve imge tahayyül gücünün anlamsal boyutunu dile getiriyorsa (1999: 178), bu dile getirilişin söz boyutu da ayrı bir önem kazanıyor demektir. Dilin kendi kendisinin başlı başına bir gösterge olduğunu hatırladığımızda bu göstergenin sembolik ve imajinatif boyutunu da daha iyi kavramış oluruz. Varlığı anlamlı ve görünür kılan dil bu haliyle ontolojik ve fenomenolojik açıdan değerli hale gelir. Tahayyülün anlam alanı ile paranteze alındığında Ricœur durumu şöyle açıklıyor: “(Şiirsel söylem) kendi varlığımızı başka varlıklara ve genel olarak varlığa iliştiren ontolojik bağın ifade edilmesini

¹⁰ Martin Heidegger “dil, varlığın evidir” derken felsefesini varlığın kapsayıcılığı üzerine kuran Karl Jaspers Heidegger’e bu konuda karşı çıkar. Çünkü “‘kapsayıcı’ olarak ‘varlık’, hiçbir eve, dilin geniş evine bile sığmaz.” (Safranski, 2008: 541)

sağlar.” (1999: 178) Ricœur’un bahsettiği ontolojik bağ dilin göndergesindeki anlam ile mümkündür. Bu anlam da tahayyülün sınırlarında (daha doğrusu sınırsızlığında) genişleyecektir. O zaman muhayyel ömür şiirin eyleyeni (actant) olarak karşımıza çıkar. Her şeyden önce tahayyül edilmesi dahi bir istencin varlığını gösterir.

Yukarıdaki açıklamalardan hareketle söyleyecek olursak şiirin anlam alanında iki türlü muhayyile ile karşılaşırız: İlki şiirin kendi kendisine bir yaratıcı güç olması, ikincisi bu yaratıcı gücün kendi içerisinde muhayyel bir ömrü tahayyül etmesi. Dolayısıyla, apriori¹¹ olarak, anlatılacak olan “hayal edilen ömr”ün nasıl olacağı sorusu gereksiz hale gelir. Asıl olan öznenin hayal unsurlarını yaratırken “receptif” mi yoksa “spontan” mı (Mengüşoğlu, 1976: 118) davrandığıdır. Başlıktaki iki sözcükten kurulan tamlamanın bize sunduğu ilk gösterge özneyi harekete geçirebilecek ve tamlamayı üzerine çekebilecek herhangi bir zamir ve ek olmadığıdır. Yani hayalin veya ömrün özneye dönük olması söz konusu değildir. Ancak bu, öznenin spontan olabileceği anlamına gelmez. Kendisinden bir şeyler katabilecek, “receptif” bir tavır sergileyebilecek bir tutum içerisine girecektir.

Yukarıda Ricœur’dan hareketle söylediklerimiz öznenin durumu ile birlikte düşünüldüğünde öznenin receptif/algılanan bir halde olduğu sonucuna varılabilir. Zira dünyanın gerçekliğinde yaşanan bir ömür değil de “hayal edilen” ömrün şiire konu edilmesi ilk bakışta asıl gerçekliğin reddi veya istenmemesi anlamına gelir. Var olan durumun istenmemesi, özneye yeni bir durumun var edilmesi istencini uyandırıyor, o zaman, bir eyleyen olarak bu muhayyel ömür sığınılacak bir mekân durumuna gelmiştir. O halde şiirin ilk kesiti olarak ele aldığımız başlığın göndergesi;

var olan	-	muhayyel olan
arzulanmayan	-	arzulanan
pasif olarak yaşanan	-	aktif olarak hayal edilen

karşıtlıkları üzerine kurulmuştur. Böylece muhayyel olan ile reel olanı birbirinden ayıran eksen “ömür” olarak karşımıza çıkar:

¹¹ Apriori hakkında daha geniş bilgi için bkz.: Mengüşoğlu, 1978: 114-141.

ömür : muhayyel olan vs reel olan

Ancak burada dikkat edilmesi gereken asıl husus ömür ekseninin karşıtlıklarını oluşturan her iki durumun hangi göstergelerle bize sunulmuş olduğudur. Reel olan, içinde bulunulan ömür özne tarafından kabul edilmediği veya istenmediği için muhayyel olan ömrün ortaya çıktığını söylemiştik. O halde bu iki durum yukarıda işaret edildiği üzere zorunlu olarak arzulanan ve arzulanmayan karşıtlığını da beraberinde getirmektedir.

4.2.3.2. Pitoresk Bir Dünyanın Peşinde

Başlıktaki söz grubunun önüne “bir” belgisiz sıfatını alan ikinci kesitte, ziyade mısra ile beraber toplam altı dizeden beş tanesi bir belgisiz sıfatı ile başlamaktadır. Sıfatların nesne ve kavramların belirgin kılınması ile vazifeli olduğu bilinen temel gerçeklerdendir. Fakat belgisiz sıfatlar bu belirgin kılma işinin pek çoğunu tahayyül gücüne havale eder. O halde altı dizeden beşi belgisiz/belirsiz sıfatla başlayan şiir kesitinin en önemli göndergesi tahayyül gücüne yaptığı vurgu olmaktadır.

Şiirin bu bölümünde muhayyel ömrün geçirileceği yer anlatılır. Belgisiz sıfatla (bir) başlayıp üç nokta (...) ile bitirilen ilk söz grubu anlam alanı olarak yukarıda söylediğimiz hususlara yerleşirken “bir” belgisiz zamiri tahayyül gücüne gönderme yapar. Bu sözü destekleyecek olan ilk göstergebirimcik ise “hani” sözcüğüdür. Günlük hayatta söylenen bir sözü örneklendirmeden hemen önce kullanılan sözcük hayal gücünü harekete geçiren bir diğer unsurdur. Bununla beraber TDK sözlüğünün “karşısındakinin daha önceden bildiği bir şey kendine hatırlatılmak istendiğinde kullanılan bir söz” anlamını verdiği sözcük, bu ulamda muhayyel ömrü tahayyül eden öznenin karşısında bir başka kişinin varlığını zorunlu kılar. Kesitte doğrudan doğruya gösterilmemiş olsa da göstergebirimcik olarak varlığını kavradığımız bu ikinci kişi şiirin anlam alanını farklı bir boyuta taşıyacaktır.

Öznenin tahayyül ettiği ömür bir ikinci kişi ile birlikte pitoresk bir atmosferde sunulur. Tenasüp sanatının güzel bir örneği olarak “gülbün”, “kuşcağız”, “bahari”, “göl”, “yeşil”, “boş”, “sâfiyyet”, “dalgacık” sözcükleriyle hayal edilen ömrün geçirileceği mekân ortaya çıkarılmış olur. Bu mekân “hani” sözcüğünün barındırdığı hatırlatma ulamıyla

düşünüldüğünde, öznenin yanında bulunmasını istediği ikinci kişiyle daha önceden yaşanmış veya karşılıklı olarak tahayyül edilmiş bir mekândır.

İster birlikte yaşanmış¹² isterse birlikte tahayyül edilmiş olsun ömrün geçeceği bu muhayyel mekân en nihayetinde bir hatırlatmaya (hani) dayanmaktadır. Mekân ve belleğin ilişkisi hatırlama ile olur. Zira Jennifer M. Groh'un da belirttiği üzere hatırlamanın büyük çoğunluğu veya akılda tutmaların büyük çoğunluğu mekânla olan ilişkilerine bağlıdır (2016: 183). Öznenin muhayyel ömrü anlatırken mekân ile başlayıp son beşlikte yine mekân ile bitirmesi bu açıdan önemli bir göstergedir.

Mekânı “varoluş kaygısıyla ilgili bir durakmasa” olarak tanımlayan Ramazan Korkmaz (2015: 80), bu duraksamayı Lucaks'tan hareketle herhangi bir duraksama değil “sorunsal ben”in “kendini dinlemek, tanımak ve dünyada konumlamak üzere seçtiği” duraksama yeri olarak belirler. Muhayyel mekânla ilgili bir başka husus mekânın tasvir şekli ile ilgilidir. Duraksanarak farkına varılabilen ve bu farkına varışla tasvir edilen mekân, şiirin başlığını açıklarken kurgusunu gösterdiğimiz karşıtlıklardan hareketle “arzulanan” olarak tanımlanmıştır ve bu arzu zihinde olumlu intibalar uyandıracak sıfatlarla anlatılmıştır: kuşçağız, bahârî, hoş, yeşil, sâfiyyet-i vecd-âver, dalgacık... Arzunun nesnesi haline gelen mekân böylelikle soyutlaşmış olur. Henri Lefebvre mekân üzerine çalışmasında tasarlanan değil “yaşanan” mekânı “mutlak mekân” olarak tanımlar. Bu mekân zihne değil, bedene hitap eden anlamlar yüklüdür (2015: 247).

Kesin bir formu olan mutlak mekâna karşılık, şiirde, belgisiz sıfatların yoğunluğuyla bu kesinliğin bozulduğu “soyut mekân”a girildiği görülür. Soyut mekân ibaresi ile asıl kastedilen daha özel ve homojen bir mekân olmasıdır. Soyut mekânın en önemli özelliği ise “geometrik ve görsel olarak birbirini tamamlama”yan bir yapısının olmasıdır (Lefebvre, 2015: 294). Kesitin her bir göstergebirimciği bu “tamamlama”ya hizmet edecek şekilde ortaya çıkmaktadır. Tablonun tamamı kuşçağız, gül ağaçları, yeşil ve boş gül, coşku veren saflık ve dalgacık ile birlikte pitoresk bir manzara sunmaktadır.

¹² Şiirin hem başlığı hem göstergeleri birlikte yaşanmış olmasını dışlar. Ancak önermemiz her iki hali için de doğrudur sona varacaktır.

Bahsedilen imajinatif inşa, kesitin son mısraında birdenbire kesintiye uğrar. “Kuşcağız” sözcüğü ile aynı vezin değerine sahip olan sevimlilik ve merhamet duygusu uyandıran “dalgacık” sözcüğü, kuşcağızın “baharlı ömür” söz grubundaki anlamını devam ettirmeyerek “zâil ü muğfel”e (=yok olan ve aldatici) dönüşüverir. Ardından ziyade mısra olan ve üçüncü kez tekrarlanan “bir ömr-i muhayyel” söz grubu ile bitirilir.

Aynı söz grubunun üç kez tekrarlanmasını veznin kolaylığı ve kalıbın yerine oturmuşluğu ile açıklamak doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Sık tekrar etmenin asıl göstergesi öznenin soyut mekânı oluştururken kendisinin de hatırdan tutmasını ve inanmasını kolaylaştırmaktır. Ancak özne ne yaparsa yapsın mutlak mekân tahayyül edilen mekânı bir anda “zâil ü muğfel” hale getirir. Bu aldaticılık ve yok oluş şiire sonradan eklenmiş veyahut öznenin güzel bir mekân tahayyül ederken birdenbire karamsarlığa düşmesi sonucu ortaya çıkmış bir söz grubu değildir. Bu, soyut mekânın kendi iç yapısında olan bir durumdur. Lefebvre bu durumu şöyle açıklar:

“Soyutlama, nesnelere, şeylerin somut ‘mevcudiyetine’ karşıt bir ‘namevcudiyet’ olarak görülür. Bundan daha yanlış bir şey yoktur. Soyutlama tahribatla, (kimi zaman yaratıcılığın habercisi olan) yıkımla hareket eder. İşaretlerde ‘gizlilikler’ ve bilinçdışı denenen güçler yoluyla değil, tersine, soyutlamanın doğaya zoraki dâhil edilmesiyle ortaya çıkan ölümcül bir yan vardır.” (2015: 296)

İşte bu “ölümcül yan”, öznedeki son iki göstergebirimcikte ortaya çıkar ve kendini “zâil ü muğfel” olarak gösterir. Bu yok oluş veya aldaticılık ise “kadar” sözcüğü ile ulamlaşmıştır. “Sadece bir dalganın ömrü kadar, daha fazlası değil” anlamı okuyucu üzerinde bir kesinleme yapar, okuyucuyu sınırlar. Öte yandan dalga sözcüğüne getirilen ek onun da ne kadar küçük düşünülmesi gerektiğini gösterir.

Şiirdeki “kuşcağız” ve “dalgacık” ile birlikte karşıtlık ve yerdeşlik yapısına oturan “zâil ü muğfel” sözcüklerinin anlam alanları birer göstergebirimcik değeri olarak karşımıza çıkar. Kuşun avlanmak için aldatılması ile bir arada duran “muğfel”, dalgaların geliş ve gidişlerinin hakikate dair bir algısıyla “zâil” sözcüğü bu koşutluğu kurar.

Şiirin bu kesiti için dikkat çeken son bir husus ise söylem düzeyinde üç kez yinelenen ama devamında farklı noktalama işareti alan “bir ömr-i muhayyel” söz grubunun aldığı noktalama işareti ile birlikte içerik düzleminde oluşturduğu anlam etkisidir. İlk iki söz grubu (1. ve 3. dizeler) üç nokta ile biter. Gramatikal olarak bir tamamlanmamışlığı ifade eden bu noktalama işaretinin ifade ettiği bu anlatım devamındaki “hani” sözcüğü ile pekiştirilmiş olur. Ancak ziyade mısramın hemen önündeki “zâil ü muğfel” söz grubu inşa edilmeye çalışılan mekânı yıkıcı bir etkiye sahiptir ve ziyade mısra, bir ve üçüncü dizelerle aynı sözcüklerden oluşmasına rağmen ünlem işareti ile biter. Buradaki ünlem işareti önündeki “zâil ü muğfel” ile birlikte düşünüldüğünde hayali ve hatırlamayı değil gerçeğe dönüşümler.

4.2.3.3. Zıtlıkların İçindeki Zamirler: “Biz” ve “O”

Şiirin üçüncü kesiti dört dizeden oluşmaktadır ve ilk iki dizesi “sadece” anlamı veren “yalnız” edatı ile başlamaktadır. Yapılan bu vurgu yine her iki dizenin devamında aynı şekilde gelen “ikimiz” sözcüğünedir. “Biz” zamiri anlam itibarıyla özne olan “ben”in içinde bulunduğu birden fazla kişiyi ifade edebilir. Ancak biz yerine ikimiz denildiğinde ben ve sen zamirlerinden dışarıya çıkmak mümkün değildir. Öte yandan “biz” sözcüğü Martin Buber’e göre “henüz şahsiyetin ortaya çıkmadığı, korunmalı, çocukça bir dünya”yı da imler. (2017: 28) Özne böyle bir algının önüne de bu kullanımıyla geçmiş olmaktadır. Böylece özne kendisinin de dahil olduğu zamiri, anlam alanını çoğaltacak şekilde kurgulamamış, yalnızca iki kişiye yer olduğunu bildirmiş olur.

Dünyanın merkezine “ben” ve “sen”in konulmuş olduğu yapı bu iki zamirin ifade biçimlerinde şekillenir. Martin Buber’e göre bu iki sözcük “kişinin ancak bütün varlığıyla söylenebilir.” Bu söyleyiş ben veya sen tarafından başarılacak bir şey de değildir. “Ben olmak için, bir sen’e gerek vardır; ben, ben olmak için, sen der.” (2017: 80) Dolayısıyla burada sen ile olan ilişki aracasız bir ilişki haline gelir. “Hiçbir gaye, hiçbir hırs ve ümit, ben ve sen arasına giremez.” (2017: 81)

İkinci kesitte muhayyel ömrün tasvirine mekân ile başlanmış olduğunu belirttik. Üçüncü kesitte ise bu tasarı devam edecek ve bu mekânın sahipleri ortaya çıkacaktır. Ancak dikkati çeken asıl husus “yalnız ikimiz” diye iki kez vurgu yapan öznenin aynı şekilde bu

sözcüklerden hemen sonra “o” zamiri ile yaptığı eklemidir. Bu göstergebirim psikanalizin de verileri kullanılarak şöyle izah edilebilir:

Ben ile sen arasındaki söylenenler simgesel hale gelmediği için içe dönüklük devam ediyor ve hemen arkasından “bir de o” ortaya çıkıyor. Yani “söyleşim dışında kalan dünyanın betimlemesi” (Boileau, 2007: 36) yapılmaya başlanıyor. Dolayısıyla özne bir çaba göstererek, kendisini, nesneden (veya sen zamiriyle gösterilenden) farklı olarak tasarlamaya çalışıyor. O halde öznenin tasarladığı dünyanın sadece tasarıda kaldığı ve gerçeğe dönüşme ihtimalinin olmadığı aşkar olur. Ulaştığımız bu netice ikinci kesitin son parçasında ortaya çıkan “zâil ü muğfel” ile de desteklenmektedir.

Tahayyül edilen / tasarlanan muhayyel ömründe mekân son parçada yadsınmış iken ardından gelen kesitte yine sen ve ben zamirlerinin hemen yanına getiren “o” zamiri ile ikinci bir yadsımaya daha uğramıştır.

Elbette tahayyül edilen ömrün¹³ birtakım gerekleri ve sorumlulukları olacaktır. Özne her iki kesitte yadsıdığı bu tahayyülün sorumluluğunu almak istemez. Tasarımdan sorumlu olmak için kurgunun öznenen bağımsız olması gerekir. Oysa burada tam bir yadsımadan söz edilemez. Her ne kadar özne ben ve sen zamirlerinin yanına o zamirini yerleştirerek bir çelişkinlik bağıntısı ortaya koyduğunu belirtmiş olsa da yadsıma olmadığı için sorumluluk, diğer bir ifade ile sözü edilenleri gerçekleştirme arzusuna yakalanacaktır. Bu tasarının gerçekleştirilememesi halinde ise ne olacağı şiirde söylenmez. Özne her iki kesitte de anlamı tamamlayan diğer unsurların varlığını belirtir (zâil ü muğfel, o) ancak bu yadsımayı tam olarak göstermez.

Bahsedilen yadsıma hali iki şekilde izah edilebilir: İlk duruma göre özne koşutluğun diğer tarafını şiiri alımlayacak olana, yani okuyucuya bırakmıştır. İkinci olarak özne koşutluğun diğer yarısını sezse de dile getirmek istememiştir. Bu durum bizi “tartışmalı olumsuzluk (négation polémique)” kavramına götürür. Özne bu sayede anlam alanını genişletmiş; söylenenlerin tasarlandığını, söylenmeyenlerin ise yadsındığını belirtmiş olur. Dahası bu

¹³ Ömr kelimesi yerine “yaşamak” gibi bir karşılık önermek şu aşamada doğru görünmemektedir. Misalli Büyük Türkçe Sözlük ömr/ömür sözcüğüne “yaşama veya var olma süresi” (2008: 2457) karşılığını verir. Kesitin devamında da görüleceği üzere ömür için şiirin gösterdiği asıl anlam alanı yaşamaya değil var olmaya ilişkindir.

yadsıma sayesinde özne tasarlanan / tahayyül edilen ömrün gerçekliği ile ilgilenmeyecek ve bunu kanıtlamak zorunda olmayacaktır.¹⁴

O zamiri ile gösterilen “mabûde-i şîr” ve onun “kanadının gölgesi” üçüncü kesitin ilk dizesinde anlamlandırılması gereken bir başka unsur olarak belirir. Söz grubu Arapça bir tamlamadır ve isimlerden biri müennes (dişi)’dir. Ayrıca bu “tanrıça” ikinci dizede kanatlı olarak tahayyül edilmiştir. Kimi zaman ilham perisi olarak da kullanılan şiir tanrıçası Yunan mitolojisine göre Zeus’un Yunan tanrıça Mnemosyne ile dokuz kez birlikteliğinden olan dokuz kızdan biridir. Bu kızlara Yunanca “akıl, yaratıcılık gücü” anlamına gelen “men” kökünden gelen Musalar denir. Kendilerine özgü bir “yetki alan”ları olmayan Musaların görevleri genellikle şöyle bölümlenir: “Kalliope, destan şairi ya da lirik şiir; Klio, tarih; Polhymnia, pantomim; Euterpe, flüt; Terpsikhore, dans; Erato, konulu şiir; Melpomane, tragedya; Thalia, komedy; Urania, gökbilimi.” (Erhat, 2008: 208-209)

Yukarıdaki bilgiye göre lirik şiirin Musa’sı ve genellikle ilham perisi diye adlandırılan isim Kalliope’dir. Yunan tanrıçalarının zaman zaman kanatlı olarak tasvir edildikleri görülse de Kalliope hiçbir zaman kanatlı olarak tasvir edilmemiştir.¹⁵ Burada ayrıca asıl önemli olan onun tanrıça olarak söylenmiş olmasıdır. “Kanadının gölgesi” söz grubu bir mecaz olarak koruyuculuğu, himaye ediciliği karşılayacak şekilde konumlandırılmıştır. Bu göstergebirimcik “ikimiz” ile karşılanan ben ve sen’i koruyacak / himaye edecek bir anlamı ulamlar ki bu da muhayyel ömrün masumluğunu, korunmaya muhtaçlığını imleyen önemli bir gösterge haline dönüşür.

Muhayyel ömrün geçeceği yerdeki üç varlık, “o” olarak gösterilen şiir tanrıçasının kanadının gölgesinde ikinci fiilimsinin bildirdiği¹⁶ “bahş eyle”mek sözleri ile tekrardan harekete geçerler. Bahş eylenecek, yani bağışlanacak, ihsan edilecek olan “kara toprak”ın nesnesi “hâkîler”dir. Yüzeysel anlamda kara toprağın toprakla ilgilenenlere verileceği anlamı varken derin düzeyde “hâkî” sözcüğünü mecazın âdemoğlu anlamından faydalanılır. Güzel bir tezat örneği olarak “hâk-i siyah” (kara toprak) “beyaz bir bulutun” omzunda (düş) göklere

¹⁴ Gerçekliğin kanıtlanması ve varlık algısının Freud’un bakış açısıyla daha geniş bir incelemesi için bkz.: Boileau, 2007: 46-50.

¹⁵ Bu tasvirlerin en eskisi Boston Güzel Sanatlar Müzesi’nde 98.887 katalog numarasına kayıtlı ve İ.Ö. 450 tarihli tasviridir. Kalliope, bu tasvirde ve sonrakilerde elinde lir ile tasvir edilmesine rağmen kanadı yoktur.

¹⁶ İlki önceki kesitte karşımıza çıkan “vecd-âver” idi.

çıkılırken “hâkîlere” (insanlara) bağışlanmıştır. “Bahş eyle”mek sözcüğünün öznenin kendisinden bir şeyler vermek anlamını beraberinde getirdiği açıktır. İkinci kesitte ortaya çıkan “kuş”un uçmaya ve özgürlüğe dair imgesi ile buradaki “bahş eyle”menin vermekle beraber yükselmeyi (=“azîm”) sağlaması arasındaki anlam ilişkisi açıktır. Ancak bu yükseliş “beyaz” sözcüğünün saflığa, pazarlıksız oluşa dair kültürel imgesi de unutulmamalıdır. Böylece “bahş eyle”mek ile hem herhangi bir amaç gütmekten vermek, hem de saflığa ermek için vermek anlamları yananlam dizgesi olarak karşımıza çıkmış olurlar.

Bahşedilen, ihsan edilen nesne doğası gereği değerli olan bir nesneyi ifade eder. Ancak bu değer bahşeden ve bahşedilen açısından aynı derecede olması gerekmez. Bir nesnenin değerli oluşu o nesneyi alacak olandan ileri gelir. Dolayısıyla özne bu kara toprağı isteyen; toprakla ilgili, alakalı olanlara bahşederken yalnız ikisi dışında kalanların toprağı verdiğı değeri ifade etmiş olur. Anlamı devam ettirirsek beyaz bir bulutla göklere yönelen, göç eden (âzim) özne ise neyin daha önemli olduğunu böylece göstermiş olur.

Burada bir başka husus olarak tezada tekrar bakmak icap eder. Toprak kelimesinin anlam değeri ile gök kelimesinin anlam değeri arasındaki fark, kara ve beyaz kelimeleriyle daha da vurgulanmıştır. Koşutluğun bir tarafına yer ve kara, öte tarafına gök ve beyaz konumlandırılmıştır. Ancak bahşetmek, sözcüklerin anlam değeri göz önüne alındığında koşutun ikinci tarafına, yani gök ve beyaza ait olmalıdır. Ancak özne toprak ve kara ile negatif anlam değerine sahip sözcüklere bahşetmeyi uygun görür. Burada asıl söylenmek istenen görünenin ardındaki anlam değeridir.

İlk iki kesitte melek, tanrıça (cenah, mabude) sözcükleriyle birlikte düşünüldüğünde gökyüzüne ait imgelemin devam ettiği anlaşılır. O halde özne muhayyel ömrü yaşanan dünyada tahayyül etmemekte veya dünyada yaşanmayacak denli güzel olduğunu imlemektedir. Burada söylenmek istenen ömrün tam olarak bir dünyanın dışında ve öte dünyaya ait bir kavram olduğu değildir. Özne tasarladığı muhayyel ömrün toprağı ait olmamasıyla, neyi kastettiğini bir sonraki kesitte detaylandıracaktır. Öznenin sen ve o zamirleriyle anlattıkları ile birlikte muhayyel ömrü nasıl geçireceğı, orada ne yapmak istediğı bir sonraki kesitte şöyle açıklığa kavuşur:

4.2.3.4. Haz ve Hayal Avlamakla Meşgul Bir Ömür

İstek kipinde çekimlenmeye müsait ve tek bir cümleden oluşan dördüncü kesit, okuyucuyu, muhayyel dünyanın içindeki muhayyel şahıslarla beraber bir yaşantının içine sokar. Bir önceki kesitte vurgulanan “yalnız ikimiz” söz grubu burada yine karşımıza çıkar. Ben ve sen şahıslarını içine aldığı söylediğimiz “ikimiz”; hayaller avlamakla meşgul olmayı istemektedir. Ancak hayaller avlamanın nasıl bir gösterge olduğunu izah ettikten sonra önemli olan bu hayallerin nasıl, ne zaman ve ne şekilde avlanacağı sorularının şiirde nasıl cevaplandırıldığı gösterilmesidir.

Bir sanat eserinin özüne dair hakikati yakalama işini ciddiye alan pek çok kuram veya inceleme yöntemi bulunduğu bir gerçektir. Ancak malumdur ki incelenen nesne kendi bütünlüğünü ve kendi anlam alanını oluşturma kudretine de sahiptir. Bu sebeple inceleme yöntemimiz işin merkezine sanat eserinin kendisini koyan bir yöntemeye dayanmaktadır. Öte yandan metinde söylenenler yorumcunun söylediklerine dayanak oluşturmaz. Aksine yorumcu veya araştırmacı kaynağı görerek tutarlı bütünleri bulur ve bunu herkes için görünür kılar. Dolayısıyla tüm söylenenler metinden hareketle söylenmeli ve metnin kendi iç dinamikleri tüm yorumları ve izahları bünyesinde barındırmalıdır.

Muhayyel bir ömür tasarlayan özne şiirin bu bölümünde hayaller avlamakla meşgul olmayı ister. “Hayal” sözcüğü şiirin başlığından itibaren söylendiği için ilk bakışta bir sapma olarak durmaz. Ancak “sayd” sözcüğü bu sapmayı belirginleştirir. Her şeyden önce avlanacak olan şey, yakalanması zor olan, özel bir çaba ve maharet isteyen bir konumdur. Günlük hayatta tutulan balıktan sembolik olarak kullanılacak herhangi bir kavrama kadar durum böyledir. Şiirde avlanacak olan şey soyut olarak “hayâlât” (hayaller) şeklinde karşımıza çıkar. Demek ki özne için hayal kurabilmek veya tahayyül etmek maharet gösteren bir iştir ve dolayısıyla hayal de tıpkı bir av gibidir. Av gibi oluş ise iki yönden gösterge değerine sahiptir: İlki avın avcıya göre daima daha naif, kırılğan ve zayıf yapısına olan vurgudur. Dolayısıyla kurgulanan ömrün ve kurulacak olan hayallerin yapısı hakkında böylece fikir verilmiş olur. İkincisi av, avcı için hayati bir öneme sahiptir. Öyleyse bu ikinci anlam alanıyla, özne, muhayyel ömrün devamını, hayalleri avlamaya devam etmede görmektedir.

Yukarıda hayal avlamanın önemli bir gösterge olduğunu fakat nasıl, ne zaman ve ne şekilde avlanacağını yani bir anlamda yönteminin şiirde nasıl görüldüğünün önemli olduğunu belirtmiştik. Buna göre hayallerin avlanacağı yer her şeyden önce “hakikat sahnesinden uzak” ve “herkese meçhul” bir yerdir. Bu iki söz grubu aslında şiirin başından beri anlatılan muhayyel ömrün geçirileceği yerin de nasıl bir yer olduğunu gösterir.

Gerçeklik algısını öznenin nasıl geride bıraktığını göstermiştik. Bununla beraber tahayyülün doğası gereği herkese meçhul, kimsenin bilmediği bir halde tezahür etmesi de normaldir. Özne daha önce paralellik ve karşıtlık bağlamında tahayyül ettiği mekânı daha sonraki kesitte ve üzerinde durduğumuz bu kesitte işlev ve içerikleriyle ortaya koymakta, mekânın daha ziyade özüne doğru bir betimlemeyi tercih etmektedir.

Hayallerin avlanacağı yer böylece belirlendikten sonraki iki dize hayal avlama işinin nasılını ortaya koyan göstergebirimcikleri ihtiva edecek şekilde ulamlanmıştır. “Safvet-i masume” söz grubunda “masume”nin yine müennes (dişi) şekliyle tercih edildiği görülmektedir. Masume sözcüğü “günahsız, namuslu, iffetli kadın” anlamına geldiği gibi “suç ve günah işlemesi düşünülemez kadar küçük olan kız çocuğu” anlamını da barındırır. Saffet ise mecazen “kolay kandırılabilen” anlamına gelse de “saflık, temizlik” anlamındaki ilk karşılığı ile şiirin bütünündeki anlam alanına daha uygun düşmektedir.

“Masume” sözcüğünün kız çocuğu anlamının da “günahsız, iffetli kadın” anlamının da şiirin anlam alanına uygun olduğu görülmektedir. Zira bir önceki kesitte iki kez tekrarlanan ve bu kesitte yine söylenecek olan “yalnız ikimiz” ibaresi üçüncü bir kız çocuğunun anlam evrenine girmesine müsait görünmese de tanrıça şeklinde müennes olarak gösterilen ve günahsızlığa yapılan vurgu bu anlamı mümkün kılar. Öte yandan hayali ömrün geçirilmek istendiği ve bir anlamda eyleyen görevi gören şahıs için de ikinci anlam alanı uygun düşmektedir.

Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* adlı eserinde “uçsuz bucaksızlık” için “düşlemenin felsefi bir kategorisi” tanımlamasını yapar. Ona göre düşünme “doğuştan gelen bir eğilimle büyüklüğü temaşa eder.” (2014: 223) Dolayısıyla özneyi bulunduğu dünyanın dışına çıkarır. Peki uçsuz bucaksız bir iç genişlemeye özne neden ihtiyaç duymuştur? Şiire göre bunun cevabı “leyle-i aşkın” (aşk gecesinin) “seherinde”, “müteenni” (ihtiyatlı, temkinli) olan özne

ve “ikimiz” ile belirtilen diğerk kişidir. Bachelard’a göre “yaşamın yavaşlattığı, tedbirli olmanın durdurduğu ama yalnız kaldığımızda yeniden işe koyulan bir tür varlık genişlemesi” uçsuz bucaksızlığın harekete geçmesine neden olur. Üstelik temel şart “hareketsiz kalma”ımızdır (2014: 224). Zira hareketsiz kaldığımızda düş kurmaya / tahayyül etmeye başlarız. O halde “müteenni” sözcüğünün şiirde bize gösterdiği iki temel anlam vardır: İlki öznenin niçin muhayyel bir ömür içinde yaşamak istediği ile ilgilidir. İkincisi ise öznenin yalnız olduğudur. Demek ki sen ve o zamirleri ile gösterilenler de yalnızca muhayyel ömrün içinde varlıklarını korumakta ve öznenin yalnızlığı ile birlikte ortaya çıkabilmektedirler.

4.2.3.5. Melankolik Bir İstek: Ömr-i Hayâlî

Şiirde sezdirme yolu ile değil de açık bir şekilde yazılan tek fiil ve çekimi beşinci kesitte kendini gösterir. Hemen öncesinde hasreti veya iç çekişi ifade eden “âh” ile kullanılan fiille beraber kesitin bütününde kompozisyonun son parçası olan “ses”e dair öğeler sunulur. Burada fiil çekiminin şimdiki zamana dair olması önemli bir göstergebirim olarak karşımıza çıkar. Martin Buber’e göre “öze ait olan şey, şimdide yaşanandır; objeler ise, geçmişte.” (2017: 82) O halde “iste”mek fiilinin şimdiki zamanda çekimlenmesi bu fiilin anlam alanının öze ait bir kavram olduğu, objelerle ilgilenmediğini okuyucuya imlenmiş olur. Zira şiirin başından beri söylenegelenler de öznenin objelerden çok öze ait olanla ilgilendiğini göstermiştir.

Şiirin başından itibaren sunulan melankolik hal burada belirgin olarak kendini gösterir. Elbette burada klinik bir vakadan değil bir ruh hali (stimmung) olarak melankoliden söz ediyoruz.¹⁷ İlk kesitten itibaren ortaya çıkan kaygı, tecrit olma gibi unsurlarla gördüğümüz melankolik hal, manik halden farklı hususiyetler gösterir. Öznenin melankolik halinin manik bir hal aldığı söylenemez.

Her şeyden önce melankolik halde şimdiki zamana ait bir belirti yoktur. Zaman kavramı an’a değil belirsiz bir hale yayılmıştır. Melankolik hal ise şimdiki zamanla beraber derinliği olan bir temas haline gelir (Borgna, 2014: 126). Eugenio Borgna, Minkowski’nin fenomenolojik

¹⁷ Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: Freud, S. (2015). *Yas ve Melankoli*. (Çev.) Aslı Emirsoy, İstanbul: Telos.

ve Bergsoncu söylemine katıldığını belirttikten sonra ikinci kesitte bahsettiğimiz üzere yaşanan / tasarlanan mekânın manik halde “dur durak bilmez bir hareket içinde” olduğunu (2014: 131) söyler ve bakışın dışa dönük olduğunun altını çizer. Oysa melankolide hareket son derece yavaşlamış ve bakış içe dönmüştür.

Üçüncü kesitle bağlantılayarak söyleyecek olursak sen ve o zamirlerinin şiirin tek eyleminde ortadan kalkması¹⁸ şimdiki zamanda bir olumsuzluğa işaret eder. En başından beri öznenin eylemine gönderme yapan göstergebirimcikler, “yalnız ikimiz” şeklinde üç kez tekrarlanan söz grubuyla birlikte tekrar okunduğunda bahsettiğimiz melankolik hal iyice belirginleşmiş olur. Artık farklı ve umut dolu fenomenolojik bir deneyim halinde görünür.

“Lâne-i âvâre” söz grubu birer sözcükbirim olarak melankolik halin en önemli göstergesini oluşturur. Gaston Bachelard kuş yuvasının fenomenolojisini yaptığı yazısında terk edilmiş, boş bir yuvanın “melankolik” olduğunu belirttikten sonra boş yuva için şunları söyler:

“Böylece o eski yuva, bir nesne kategorisine girer. Nesnelere çeşitlendiği oranda kavram da basitleşir. Biriktirdiğimiz yuvaların sayısı arttıkça, hayal gücümüzü rahat bırakırız. Yaşayan yuvayla temasımızı yitiririz.

Oysa doğada bulunan, gerçek yuvanın fenomenolojisini ortaya koyabilecek yuva canlı yuvadır.” (Bachelard, 2014: 130)

Öznenin boş yuvada tekrar yaşamaya başlamak istemesi ise bu kuş yuvası ile güven duyulacak, sığınılacak bir evi yine fenomenolojik bir halde birleştirmesinden kaynaklanmaktadır. Hayaller bu kesitte yalınlaşarak o pitoresk dünya herhangi bir kaygı ibaresi olmadan yaşamaya başlar. Zira iki ve üçüncü kesitlerde gösterdiğimiz yadsınan hal artık bu kesitte ortaya çıkmamaktadır. Bachelard’ın dediği gibi kuş yuvası bir diğer açıdan “kozmetik güven”in göstergesidir. Her ne kadar eğreti bir yapı olarak dursa da bir kuş için dünyaya olan güvenin sonucudur. “Düşselliğin gücü içinde kavradığımız evimiz, dünyadaki kuş yuvasıdır.” (Bachelard, 2014: 137) Böylece yuva göstergebirimciği şiirin bütün kompozisyonunu ve anlam dünyasını tamamlayan bir işlevi yerine getirmiş olur.

¹⁸ Kesitteki fiil şimdiki zamanın birinci teklik şahsı (-yorum) ile çekimlenmiştir.

Pür-âhenk, mâlî, elhân, nagam-saz sözcüklerinin oluşturduğu tenasüp; kuş yuvasının sakinlerinin çıkardıkları seslerle ayrı bir gösterge değerine sahip olur. O halde öznenin şiiri için söylediği sözler bu anlam alanına uygun düşmekle beraber öte yandan “lâne”nin anlam alanına gönderme yapar.

Kesitte dikkati çeken bir diğer husus “ömr-i hayâlî” sözcükleri üzerinedir. Bu sözcükler aynı zamanda şiirin son parçası olan başlığın ayırt edici sözcükleridir. Şiirin ilk kısmında üç kez tekrarlanan “bir ömr-i muhayyel” şiirin son kısmında “bir ömr-i hayâlî” şeklini alır. “Muğfel” ise “hâlî” şeklini alır. Onun haricindeki tüm sözcükler aynı kalır. Bu ifadenin ilk olarak ortaya çıktığı yer ise üzerinde durduğumuz kesittir. Muhayyel ve hayâlî sözcükleri aynı vezin değerine sahip ve aynı kökten türemiş olsalar da aralarında şöyle bir anlam farkı mevcuttur: Misâlli Büyük Türkçe Sözlük’e göre hayâlî, “hayal ürünü olan” (2008: 1237) anlamına gelir. Muhayyel ise “zihinde canlandırılan, hayal edilen” (2008: 2150) demektir. İlk sözcük için gerçekleşme imkânı söz konusu değilken ikincisi gerçekleşme imkânını içinde barındırır. Şiirin başında öznenin tahayyül ettiği ömrü “muhayyel” ile ifade ettiği, şiirin sonunda ise bu muhayyelin bir “hayâlî” hale dönüştüğü görülmüştür.

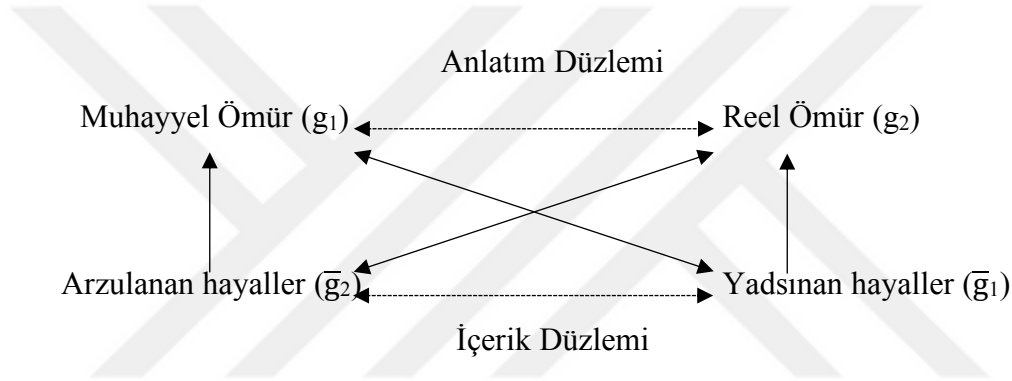
Bahsedilen dönüşümün son kesitteki görüntüsü öznenin şiiri, şiirindeki aşk nağmeleri (elhân-ı muhabbet) ve boş yuvada (lâne-i âvâre) yaşama arzusuyla birleşir. Bu üç sözcükbirim muhayyel’i hayâlî’ye çevirir. Bu ise melankolik halin bir devamıdır. Melankolik özne bir ömür tasarlamış, tasarlanan bu ömür dile getirilmiş ancak bu üç kavramla birlikte sekteye uğramıştır. Bu dönüşüm şiirin son dizesindeki dönüşümü de beraberinde getirir: “zâil ü hâlî”. İlk kısımdaki “muğfel” (aldatıcı) artık burada “hâlî” (boş) hale gelmiştir.

4.4. Sonuç Gözlemleri

Şiir dilbilgisel ve anlamsal açıdan kesitlere ayrılmıştır. Buna göre şiirin başlığı bir kesit, ziyadeyle beraber altı mısra ikinci kesit, diğer dörtlükler de sırasıyla birer kesit olarak düşünülmüştür. Son parçada ise ikinci kesitle yalnız iki kelime farkı olan (muhayyel-hayâlî, muğfel- hâlî) sözcükleri üzerinde durularak açıklanmaya çalışılmış ve ayrı bir kesit olarak düşünülmemiştir.

Oluşturulan bu kesitlerde tahayyül edilen ömrün parçaları birer birer sergilenmiştir İkinci kesit bu ömrün geçirileceği mekânı anlatırken üçüncü kesit burada yaşayacak olanlara yönelir. Dördüncü kesit hayallerin nasıl, ne zaman ve ne şekilde gerçekleşeceği üzerinde durur. Son kesit ise boş / terk edilmiş yuva sözcüğü ile birlikte güven üzerine yoğunlaşır.

Şiir en genel ifadeyle muhayyel bir ömrü ve bu ömrün içinde olması istenilenleri anlatır. Ancak öte yandan şiirde hiç bahsedilmeyen ama içinde yaşanan ömür ve yadsınanlar da ortaya çıkarılmış olur. Bu söylediklerimiz anlatım düzlemi ile içerik düzlemini içine alacak şekilde gösterebilimsel dörtgende şu şekilde gösterilebilir:



4.3. SİS

4.3.1. Giriş Gözlemleri

Başlığının hemen altında 18 Şubat, 1317 (3 Mart 1902) tarihi kayıtlı olan “Sis” şiiri Tanpınar’ın ifadesiyle “belki Abdülhamit devrinin bir hasta odasını andıran vehimli İstanbul’unun geniş bir visionda toplanmış geniş bir romanıdır.” (1936: 14) Herhangi bir yerde yayımlanmadan doğrudan *Rübâb-ı Şikeste*’nin son baskısında yer alan şiir, Atatürk’ün, Tevfik Fikret’in şiirlerinden en çok sevdiği şiir olarak gösterilir.¹⁹

Kenan Akyüz’ün “bütün ülkeyi boğan hürriyetsizliğe karşı en muhteşem çıkış” (1995: 96) olarak nitelendirdiği “Sis” şiiri, Tevfik Fikret’in *Âşyan*’da göz hapsinde tutulduğu (Ünaydın, 1919: 105) dönemde yazıldığı sıklıkla vurgulanır. Buna göre Marmara denizine çöken sis ile kendi hayatındaki kırgınlıkları birleştiren sanatkar bu şiiri yazmıştır.

Tevfik Fikret’in şiirindeki üçüncü ve son evrenin, yani toplumsal temaların görülmeye başladığı evrenin ilk şiiri olarak gösterilen “Sis” şiirinin genel kabul ve devrin sosyolojik durumunu anlatan hatıralardan hareketle yorumlanmasından ziyade kendi bütünlüğü içerisinde nasıl bir yapı sergilediği incelenmeye muhtaçtır. Çalışmanın bu bölümünde şiirin, göstergebilimin çizdiği sınırlar muhafaza edilerek taşıdığı anlamsal yapı ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır.

Aruzun “mef’ûlü mefâilü mefâilü faülün” kalıbıyla yazılan şiir, dolayısıyla biçim ve ahenk yönünden pek çok birbirine koştur durumu beraberinde getirmiş olur. Bunun yanında, bu uzun manzumenin yalnızca bir zihaf, beş imale ve yirmi yedi vasl (=ulama) ile yazıldığı düşünülürse biçimsel yüzeyde nasıl bir sağlam yapının ortaya çıktığı daha iyi anlaşılacaktır.

Öte yandan biçim düzeyde en dikkat çeken husus Tevfik Fikret’in şiir evreninde sıkça görülen anjanbuman tekniğinin bu manzumede oldukça az kullanılmış olduğudur. Sanatkar burada daha çok konuşma dilinin rahatlığı ile kısa cümlelerin bir araya getirilmesini arzu etmiştir. Bu ise onun hitabete verdiği önemi gösterir.

¹⁹ Bununla ilgili olarak pek çok anekdot yayımlanmışsa da üç tanesi için bkz.: Baydar, M. (1967). *Anılarla Fikret ve Atatürk*. İstanbul: Varlık, s. 8-9.; Yücel, H. A. (1959). *Diyorlar Ki...*, İstanbul: Cumhuriyet.; Arıkan Z. (1998). “Türkiye’nin Çağdaşlaşmasında Tevfik Fikret ve Atatürk”. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, ss. 119-140.

Noktalama işaretlerinin çok sıkı bir disiplinle şiirde yer almış olması, bahsettiğimiz hitabetin tonunu koruma endişesindedir. Üstelik vasl ile çözülebilecek bir vezin hatası, sanatkârın bu endişesinden ötürü olduğu gibi bırakılmıştır:

Ey sahn-ı mezâlim... Evet, ey sahne-i garrâ,

Yukarıdaki dizeden altı çizili kısımdan virgül olmadığına yapılacak ulama ile vezin düzelir. Ancak virgül bu ulamaya engel olmaktadır. Sanatkâr, şiirin hitabetini, “evet” sözcüğünün duraksanarak söylenmesini ve devamındaki “ey” sözcüğüyle yapılacak sesleniş duyurabilmek için vezindeki hataya göz yumar.

4.3.2. Kesitleme

Hem metnin anlam ilişkileri arasındaki tutarlılığa hem de yöntemin tutarlılığına büyük önem veren göstergebilimin metin incelemesinde başvurduğu yöntemlerden biri de metni kesitlere ayırmaktır. Söz konusu kesitleme işlemi metni dilbilimsel araştırmalarda kullanılabileceği gibi anlam düzeylerinin de incelenmesinde kullanılabilir.

Mehmet Rifat’ın belirttiğine göre kesitleme işlemi, “anlam kavşaklarını gösterecek olan okuma biçimlerini saptamaya yarar.” (2011: 104) Söylemsel düzeyden anlamsal düzeye değin çözümlenecek metni çeşitli kriterlere göre kesitlere ayırmak mümkündür. Metnin temel yapılarını kavrayıp anlam üretiminin nasıl gerçekleştiğini bulmak için yapılan bu işlem çeşitli kriterlere göre yapılabilirse de (Rifat, 2011: 104) bu işlem kapalı bir liste değildir. Her metin kendi oluşturulmuş şekli, kendi anlamsal yapısı itibarıyla kendi kesitleme kriterlerini kendi bünyesinde taşımaktadır. Bu itibarla “Sis” şiiri de kendi iç dinamiklerine göre bir kesitleme işlemine tabi tutulmuştur.

Birinci Kesit:

SİS

-18 Şubat, 1317-

Sarmış yine âfâkını bir dūd-ı mu'ânnid,
Bir zulmet-i beyzâ ki pey-â-pey mütezâyid,
Tazyîkinin altında silinmiş gibi eşbâh,
Bir tozlu kesâfetten ibâret bütün elvâh;
Bir tozlu ve heybetli kesâfet ki nazarlar,
Dikkatle nüfûz eyleyemez gavrine, korkar!

Şiir harekete dair anlamını fiil çekimi ile tamamlanmış olan “sarmış” sözcüğüyle başlar. Bu sarmış olma durumu şiirin başlığından hemen sonra geldiği için saran şeyin ne olduğu anlam olarak açıktır. Ancak hemen devamındaki “yine” ifadesi ile bu sarma işleminin daha önce birçok kez yinelendiği anlaşılır.

Şiir, fiilin zamana ilişkin vurgusunun (yine) hemen ardından uzama yaptığı vurgu takip eder: “Âfâkını”. Ufuklar, anlamına gelen bu sözcük uzamın bildirmesinin yanında aldığı çoğul ekiyle beraber derinlik algısına da sahip olur. O halde şiir sözceleyim unsuru olarak uzama tek bir yerden ve tek bir açıyla bakan yapıda değildir. Buradaki bakış açısını, sözcüğün yananlam değerinde kullanmıyoruz. Bahsedilen uzamın ufuklara sahip oluşu bakışın tek bir hamlesiyle görünenin bize anlatılmadığını, bunun sürerliliği olan bir işlem olduğunu göstermektedir.

Metindeki “dūd” (=duman) sözcüğü sis yerine kullanılmıştır. Onun niteleyicisi olarak “mu'ânnid” (=inatçı) sözcüğünün tercih edildiğini görmekteyiz. Bu sözcük sisin dağılmadığını anlatan bir ifade alanı oluşturabileceği gibi “yine” sözcüğüyle birlikte düşünüldüğünde tekrar tekrar “sar”an anlamında kullanıldığı düşünülebilir. Üçüncü olarak da “pey-â-pey” (=yavaş yavaş) artan “tazyik”in de tamamlayıcısı olarak düşünülmelidir.

Tevfik Fikret’in şiir evreninde karanlık ve karanlığı imleyen sözcüklerin daima sıkıntıyı, kederi vs. beraberinde getiren sözcükler olduğu temel karşıtlık ve yerdeşlik incelemelerinde

belirlenmişti. Buradan hareketle beyaz olmasına rağmen sıkıntılı bir hali imleyen sise dair tanımlama aynı yapıyla yapılmış olur. Bu beyaz karanlığın asıl ayırıcı özelliği ise tazyikiyle “eşbâh”ı silmiş olmasıdır. Bir taraftan birbirine benzeyen tüm unsurların silindiği, benzerliklerin ortadan kaldırıldığı söylenmekte; diğer taraftan ise “gibi” edatıyla bunun sanatkârın zihnindeki bir görüntü olduğu hissettirilmektedir.

Kesitin devamında “bir tozlu kesafet” tamlaması iki kez kullanılır. İlkinde gözün gördüğü ve yukarıda bahsedilen “âfâk” bir tablo olarak nitelendirilir ve bu tablonun görüntüsü tozlu bir yoğunluk olarak adlandırılır. İkinci kullanımda ise bu tamlamaya sıfat olarak “ve heybetli” söz grubu eklenir. Bu göstergebirimcik, kesitin son sözcüğündeki “kork”mak çekimli fiili ile yerdeşlik kurar. “Nüfûz eyle”mek ve “kork”mak çekimlerinin ikisi de hem biçim olarak sürerliliği hem de anlam olarak heybeti bir arada tutan bir yapıdadır. Diğer taraftan bu yananlam değerine düz anlam değerinin de uygun düştüğü belirtilmelidir. Bakış, yoğun bir siste dikkatle odaklanamaz. Ancak bu odaklanamayışın “korku” ile birlikte verilmesi görüntüsel göstergeye yoğunsal bir derinlik verir.

İkinci Kesit:

Lâkin sana lâyıık bu derin süt-re-i muzlim,
Lâyık bu tesettür sana, ey sahn-ı mezâlim!
Ey sahn-ı mezâlim... Evet, ey sahne-i garrâ,
Ey sahne-i zî-şâ’şa’a-i hâile-pîrâ!
Ey şa’şâ’anın, kevkebenin mehdi, mezârı;
Şarkın ezelî hâkime-i câzibedârı;
Ey kanlı muhabbetleri bî-lerziş-i nefret
Perverde eden sîne-i meshûf-ı sefâhat;
Ey Marmara'nın mâî der-âgûşu içinde
Ölmüş gibi dalgın uyuyan tûde-i zinde;
Ey köhne Bizans, ey koca fertût-i musahhir,
Ey bin kocadan arta kalan bîve-i bâkir;
Hüsnünde henüz tâzeliğın sihri hüveydâ,
Hâlâ titirer üstüne enzâr-ı temâşâ.

İkinci kesit, ilk kesitte söylenen ve olumsuzlanan durumu tersine çeviren bir edatla başlar. Anlatılan durum olumsuzdur “lâkin” layıktır. Layık oluş “sen” zamiriyle belirlenmiştir. İlişki dünyasında “sen” ile birlikte üç alan belirleyen Martin Buber’e göre bu alanların ilki “tabiat ile hayat” arasındadır. Buradaki ilişkide “sen kelimesi, dil eşliğini geçemez.” (2017: 74). Şiirde tabiata ait bir unsura, “sana” ifadesinin kullanılması bu açıdan önemli bir göstergedir. Zira ilk kesitte yoğunluğu ile tabloları belirsizleştirdiği ve “eşbâh”ı sildiği söylenen sis ile “sen”in sınırlarının olmayışı birbirini bütünler. Buber’e göre “sen diyen kimse, obje olarak” bir şeye sahip değildir.” Dolayısıyla “sen’in sınırları yoktur.” (2017: 73) Şiirde bu sınırsızlık şiirin bir yaratıcı edimi olarak gösterilmiş ve “süt-re-i muzlim” ile gösterge değerine kavuşmuştur. İlk kesitte beyazlığı ile karanlığa eğretilenen bu sis, ikinci kesitte sen’in belirsizliğinde “süt-re”ye (=örtü) eğretilenir.

Eğretilenen sütrenin şiirde olumsuzlanan durumu devam ettirdiği “lâyık” sözcüğünden anlaşılmaktadır. İki kez tekrar edilen bu sözcük yine “sana” zamiri ile birlikte kullanılmıştır. O halde aynı olumsuzlama pekiştirilir. Diğer taraftan sütrenin nasıl bir örtü olduğu da bu satırda ortaya çıkmış olur. Sis, bir “tesettür” olarak düşünülmüştür. Buradaki anlam alanı ikisi de aynı kökten gelen “gizle”mek fiiliyle şekillenir. İkinci bir husus olarak daha ziyade kadınların yaptığı bir işlem olarak tesettür hatırlanarak, “sen” diye hitap edilene dişil özellikler yüklendiği tahmin edilebilir. İleriki satırlarda bu durum daha da netleşecektir.

Kesitin iki ve üçüncü dizelerinde tekrar edilen “sahn-ı mezâlim” (=zulümlerin sahnesi) tamlaması bu örtünmenin, gizlenmenin layık oluşunun nedenini açıklar. Ufuklarıyla beraber zulümlere sahne olana gizlenmek layıktır. Öte yandan kesitte arka arkaya üç tamlamada bu sahne sözcüğünün tekrarı dikkat çekmektedir: “sahn-ı mezâlim”, “sahne-i garrâ” ve “sahne-i zî-şa’sa’â-i hâile-pîrâ”. Bu üç tamlamanın hepsi “ey” ünlemini başına alarak kullanılmıştır. Buradaki sahne sözcüğü sisin ufuklarını kapladığı uzama dair göndermeler yapar. O halde uzamın;

mezâlim ~ facia ~ zî-şa’sa’â-i hâile-pîrâ

olmak üzere üç niteliği belirmiş olmaktadır. Şüphesiz bu üç nitelik uzama dair olmakla beraber o uzamdaki hadiselerin sonucunun nitelendirilmesine dairdir. Uzamın kendisine dair

olan hususlar ise kendi karşıtlığıyla beraber aynı satır içerisinde verilmektedir. Anlatımın gücünü artıran bu yöntem okuyucunun zihninde bir karşıtlık oluşmasına imkân vermeden kendi kurduğu karşıtlık üzerinde düşünmesini sağlamaktadır. Üstelik her satırda peş peşe veriliyor oluşu, nesir cümlesinin sağlayamadığı akışkanlıkla birlikte zihni daima canlı tutmaktadır. Bahsedilen durum şöyle karşımıza çıkmaktadır:

muhabbet	~ lerziş-i nefret
perverde	~ meshûf-ı sefâhat
ölmüş gibi	~ tûde-i zinde
köhne Bizans	~ fertût-ı musahhir
bin koca	~ bîve-i bâkir
hüsn	~ enzâr-ı temâşa

Marmara'nın kucağı, tamlamasından hareketle İstanbul olduğunu öğrendiğimiz bu uzam için görüldüğü üzere karşıtlıkların tamamı “mezâlim”e sahne olan uzamı olumsuzlamaktadır. Bu olumsuzlama, o uzamı yakından tanıyanların bilebileceği bir durumdur. Onu yakından tanımayanlar içinse üçüncü kesitte şunlar söylenir:

Üçüncü Kesit:

Hâriçten, uzaktan açılan gözlere süzgün,
Çeşmân-ı kebûdunla ne mûnis görürsün!
Mûnis, fakat en kirli kadınlar gibi mûnis;
Üstünde coşan giryelerin hepsine bî-his.

Birinci kesitte harekete dair fiil çekimleri, ikinci kesitte alışılmamış bağdaştırmalarla sıfatlara yönelmişken üçüncü kesitte tekrardan fiil çekiminin gösterge değerine kavuştuğu yapıya geçilir. Buna göre İstanbul, kendisine dışardan bakanlara “mûnis” görünmektedir. Bu munislik denizden hareketle mavi gözlü olarak tanımlanan gözüyle süzün bir bakışın birleştiği bir cana yakınlıktır.

Cana yakın görünen şehrin bu cana yakınlığının gerçekte nasıl olduğu “fakat” sözcüğü ile bildirilir. İlk kesitteki yapının aynısı burada tekrar edilmiş olmaktadır. Buna göre gözyaşlarına hissiz kalan ve “en kirli kadınlar”inkine benzeyen bir yakınlık şehrin munisliğini tamamlar. Birinci kesitte “tesettür” aile ortaya çıkan dişil öge, ikinci kesitte “bin kocadan artakalan bîve-i bâkir” ve “hüsn” söz gruplarıyla devam ettirilir. Üçüncü kesitte ise “kirli kadınlar” tamlamasıyla yeni bir boyuta taşınmadan anlamın yapısı tamamlanmış olur. Görüleceği üzere ilk kesitteki “tesettür”ü ibadet değil gizlenmek maksadıyla yapması istenen kadın eğretilmesinin tamamında, olumsuzlama birbirini tamamlayan bir yapı olarak sıralanmış olmaktadır.

Bir diğer husus anlatıcının, “nazar”ında beliren şehrin “en” zarfı ile derecelendirilmiş bir kirliliğe yaptığı vurgudur. Dışardan bakanların anlamayacağı veya yanlış anlayacağı bu cana yakınlığı daha da vurgulayan sözcük, hemen devamında bu “kirli kadınlar”ın başka bir özelliğini de şiire yerleştirerek kirliliğin anlam alanını genişletir. Buna göre bu kirli kadınlara benzeyen şehir gözyaşlarına da hissiz kalmaktadır. Kendisini tanımayanların farkına varmayacağı bu davranış; tecrübesiz ve çaresiz bir delikanlının “kirli” bir kadına karşı döktüğü gözyaşı ile şehrin üstünde yapılan mezalimlere sessiz kalışı arasında bir eğretilme kurulmuş olmaktadır. Diğer taraftan bu sessiz kalışa neden olan edimin öznelinin neler olduğunu ve bunların neler yaptıkları bir sonraki kesitte sıralanacaktır.

Dördüncü Kesit:

Te’sîs olunurken daha, bir dest-i hıyânet
Bünyânına katmış gibi zehr-âbe-i la’net!
Hep levs-i riyâ, dalgalanır zerrelerinde,
Bir zerre-i safvet bulamazsın içerinde.
Hep levs-i riyâ, levs-i hased, levs-i teneffu’
Yalnız bu... Ve yalnız bunun ümmîd-i tereffu’
Milyonla barındırdığın ecsâd arasından
Kaç nâsiye vardır çıkacak pâk u dırahşan?

Kesitin anahtar sözcüğü, dört kez maddi yönüyle ve birçok kez de onu hatırlatan söz gruplarıyla tekrarlanmış olan “levs” sözcüğüdür. Bu levsin en önemli sebebi sanki şehir kurulurken “bünyânına” bir hain elin kattığı “zehr-âbe-i la’net”ten (=lanetin zehirli suyu) kaynaklanmaktadır. Bu yüzden her “zerre”sine “riyâ” pisliği bulaşmıştır. Öte yandan içinde yaşayanlara da “riyâ”, “hased”, ve “tereffu” (=faydalanma) pisliği bulaşmış olur. Sayılan üç pislik hem şehre ait bir gösterge değeri olarak okunabilirken diğer taraftan kesitin son iki dizesinden hareketle içinde yaşamış olan insanlara ait bir gösterge değeri olarak da okunabilir. O zaman şehirde yaşayan bu insanlar bahsedilen pisliğe bulaşmışlar ve yukarıdaki kesitte de geçtiği üzere, şehir de buna göz yummuş demektir.

Temiz ve parlak bir alına sahip olmadığı düşünülen şehrin geçmişi önceki kesitlerde “köhne Bizans”a kadar dayandırılmıştı. Burada alının temiz olmaması insani ve ahlaki değerlerden uzaklığı imlemektedir. Diğer taraftan “zerre”, “yalnız”, “levs” ve “riyâ” gibi sözcüklerin tekrar tekrar söyleniyor oluşu yukarıdan beri anlatılan, şehre duyulan kini hınca çevirmiş olur. Buradaki hınç sözcüğünü Max Scheher’in ifade ettiği anlam alanı içinde değerlendirmek daha doğru olur:

“Hınc”ı “zihnin karanlık dehlizlerinde gezinen, egonun eylemliliğinden bağımsız, bastırılmamış bir gazap duygusu” (2004: 3) şeklinde tanımlayan Scheher’e göre bu hıncın ortaya çıkmasında “intikam, nefret, kötü niyetlilik, haset” gibi duygu durumları etkili olmaktadır (2004: 7). Bu duygulanımların hiçbirisi oldukları halde hınca neden olmazlar. Ancak insan benindeki görüntüleri ve bastırılmış durumları ile hınç ortaya çıkar. Örneğin intikam duygusu tek başına hınca yol açmazken bu intikam “ahlaki bir kendine hakimiyet veya bir eylem” yoksa ve “bu dizginlenmeye belirgin bir iktidarsızlık bilinci neden olmuşsa” ortaya hınç olarak çıkacaktır. Şiirde suskunluğu ve zulümlere sahne oluşuyla eleştirilen şehir bu açıdan hıncı doğrudan üzerine çekmez. Öte yandan sürekli tekrar edilen “levs” sözcüğü ve bu sözcüğe bağlanan “riyâ”, “hased”, “tereffu” sözcükleri şehre duyulan nefreti ortaya çıkarır. Diğer taraftan “safvet” olmayışı da başka bir açıdan değerlendirilmelidir. Kesitte bu varların ve yokların, varlık ve yokluklarına öznenin müdahalede aciz kalışı bu hıncı ortaya çıkarmaktadır.

Beşinci Kesit:

Örtün, evet, ey hâile... Örtün, evet, ey şehir;
Örtün ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!..

Yukarıda bahsedilen duygusal ve ahlaki bir sebeple değil sadece çaresizlikle engellendiği için hınca dönüşen kinin en açık ifadesi bu kesitte ortaya çıkmış olmaktadır. İlk dizedeki koşut yapı hemen dikkat çeker. Dolayısıyla “hâile” (=facia, dram) sözcüğü ile “şehir” sözcüğü birbirine teşbih edilmiştir. Öte yandan birinci kesitte karşımıza çıkan “tesettür” sözcüğünün anlam alanı burada da tekrar edilir. O zaman iki kesit arasındaki söylenenler, bu tesettürün, gizlenmenin niçin yapılması gerektiğine dair söylem olarak karşımıza çıkar.

Facia, dram ile şehir sözcüğünün; üzerinde yaşanan ve “levs” diye adlandırılan eylemlerden hareketle bir arada düşünüldüğünü biliyoruz. Önceki kesitte bahsettiğimiz kinin hınca dönüşmüş hali ise ikinci satırda belirir. Üçüncü kez “örtün” sözcüğü emir kipiyle çekimlenmiş halde karşımıza çıkar. Hemen ardından gelen ebedi uyku ile bu örtünme arasında bağlantı kurulmalıdır. Öncelikle ilk kesitteki tesettür ve beyaz sis ilişkisi değerlendirilirse buradaki “örtün” emri ebedi uykuyla beraber kefenlenmek manasında kullanılmış olur. İkinci olarak üçüncü kez “ey” ünlemi ile seslenen şehre bu sefer “fâcîre-i dehr” (=dünyanın kahpesi) denilmiştir. Buradaki hakaret ve ölüm isteği yine kinin hınca dönüşmesinden başka bir şey değildir.

Altıncı Kesit:

Ey debdebeler, tantanalar, şanlar, alaylar;
Kâtil kuleler, kal'alı zindanlı saraylar;
Ey dahme-i mersûs-i havâtır, ulu ma'bed;
Ey girre sütunlar ki birer dîv-i mukayyed,
Mâzîleri âtilere nakletmeye me'mûr;
Ey dişleri düşmüş, sırtan kâfile-i sûr;
Ey kubbeler, ey şanlı mebânî-i münâcât;
Ey doğruluğun mahmil-i ezkârı minârât;
Ey sakfı çökük medreseler, mahkemecikler;

Ey servilerin zıll-ı siyâhında birer yer
Te'min edebilmiş nice bin sâil-i sâbir:
"Geçmişlere rahmet!" diyen elvâh-ı mekâbir;
Ey türbeler, ey her biri pür-velvele bir yâd
Îkâz ederek sâmit ü sâkin yatan ecdâd;
Ey ma'reke-i tıyn ü gubâr eski sokaklar;
Ey her açılan rahnesi bir vak'a sayıklar
Vîrâneler, ey mekmen-i pür-hâb-ı eşîrrâ;
Ey kapkara damlarla birer mâtem-i ber-pâ
Temsîl eden âsûde ve fersûde mesâkin;
Ey her biri bir leyleğe, bir çaylağa mavtın
Gam-dîde ocaklar ki merâretle somutmuş,
Yıllarca zamandan beri, tûtme ne... unutmuş;

İlk beş kesitte sırasıyla şehri kaplayan sisin yoğunluğuna ve insana korku veren derinliğine, ardından şiirin örtme/gizleme işlevine ve bunun niçin olması gerektiğine, üçüncü olarak şehrin kirli bir kadın gibi munis oluşuna ve son olarak da şehirde yapılan “levs”e dair bir anlatım gerçekleştirilmişti. Kompozisyonu tamamlayan bu kesitte ise şehri oluşturan parçalara tek tek bakıldığı ve her biri üzerinde bu örtünmeye, ölmeye “lâyık” olarak nelerin görüldüğü anlatılmaya başlanmıştır.

Şehrin içinde bulunanlara dair ilk ayrıntı “kule” ve “saray”lardır. Buradaki kulenin “kâtil” oluşu; üçü Osmanlı, dördü Bizans yapısı yedi kuleden oluşan (Tan, 1937: 5) “Yedikule”yi hatırlatır. İster şehri korumak gayesi güttüğü zamanlar (şiirde “köhne Bizans”) ve isterse öznenin anlatma zamanı içinde bulunduğu dönemdeki gibi zindan görevi görsün aldığı can itibariyle “kâtil” olarak nitelendirilmiştir.

“Zindan” görevi yalnızca Yedikule’ye ait değildir. “Saraylar”ın zindanları da şehre dair bir başka ayrıntı olarak karşımıza çıkar. Burada saraylar üzerine dikkat edilecek ilk husus mimari kıymetleri, tarihi tanıklıkları veya devlet müessesesi gibi yönleriyle değil bünyelerinde barındırdıkları zindanlarla görünür kılınmış olmalarıdır. O halde sarayda yaşayan da (imparator, kral, padişah...) ülkeyi yöneten bir devlet adamı değil insanları zindana atan bir insan olarak gösterge değerine kavuşmuş olur.

“Ulu ma’bed” ise fikirlerin sağlam bir mezarı olarak görülmektedir. Bahsedilen şehir İstanbul olunca hem kilise hem de cami “ulu ma’bed” söz grubunun içinde düşünülebilir. Bu yönüyle İstanbul’un fethindeki kilisenin durumu diğer taraftan Osmanlının son döneminde beşik ulemasının ortaya çıkardığı sıkıntılar şiirin yapısına uygun düşmektedir. İbadet edilen yer anlamındaki “ma’bed”in fikirle mezar olması bu açıdan geniş bir anlam ilişkisi kurduğu gibi “havâtır” sözcüğünün “kalbe gelen hitap” anlamı da şiirin anlamlandırılmasında göz önünde bulundurulmalıdır. Mabedin, manevi hitapları ortadan kaldırmıyor oluşu, özneye göre, onun işlevi ile taban tabana zıt bir durum içerisinde olduğunu göstermektedir.

İlk kesitte “âfâk” sözcüğünden hareketle dile getirilen sürerliliği olan bir eylem olarak seyretme durumu kesitin en belirgin özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Dizenin sınırlı yapısı içerisinde şehre ait bir yer ve onun öznenin zihnindeki izlenimi sunulmaktadır. Buna göre şehrin diğer mekanları ve öznenin zihnindeki görüntüsü şöyle sıralanabilir:

- sur ~ dişleri düşmüş
- kubbe ~ niyaz binası
- minareler ~ doğruluğun mahfili
- medreseler, mahkemeler ~ alnı çökük
- türbeler ~ velveleli
- sokaklar ~ toz ve çamur yeri
- viraneler ~ haydutların uyku dolu pusu yeri
- damlar ~ matemli
- ocaklar ~ gam-dîde, tütmeyi unutmuş

Yukarıdaki yerdeşliklerde ilk dikkati çeken unsur minare ve kubbeye düzdeğişmece unsuru olan camilerin olumsuzlanmadığı, sayılan diğer uzam unsurlarının ise olumsuzlandığıdır. Buna göre dini gösterge değeri ile dünyevi gösterge değerini birleştirmiş olan medrese ve Türk kültür hayatında önemli bir yeri olan türbelerin de bu olumsuzlamaya dâhil edildiği anlaşılır. Medrese ve mahkemelerin alnının çökük olması yukarıda da izah edildiği üzere alnın yananlam düzeyinde temizliğe, saflığa ve dürüstlüğe dair kazandığı yapıyla ilgilidir. O

halde ilim ve adaletin “çök”müş olması yalnız şehrin bir özelliği olarak karşımıza çıkmaz, aynı zamanda sosyolojik bir eleştiri olarak da şiirin yapısını tamamlar.

Diğer taraftan gösterilen yerdeşlikte şehrin etrafını çevreleyen “sur”lardan “ocaklar”a doğru uzanan bir çerçevenin çizildiği görülür. Bu çerçeve genelden özele doğru bir kompozisyon barındırmaktadır. Şehri bir bütün olarak olumsuzlayan özne, özelde ise her evin içinde bir “matem”in olduğunu ve “ocaklar”ın söndüğünü söyleyerek beşinci kesitte sunduğu şehir ve “hâile” yerdeşliğine göndermede bulunur.

Belirtilen kompozisyon dâhilinde şehrin mimari yapıları geçmişle şimdi arasında kurdukları köprüde bozulmanın göstergelerini taşımaktadırlar. Mimari yapıdaki zamana dayalı deformasyon ile toplum ve insan özelindeki deformasyon birbirine yerdeş olarak görülmüştür. Bununla beraber ikinci bir husus ise kullanılan sözcük ve sözcük gruplarının durum ifade eden sözcük sınıfından seçilmiş olmalarıdır. Diğer taraftan şehrin şimdisine dair olan kısımlarda mimari unsurlardan çok insana dayalı bir anlatımın tercih edildiği görülür. Bu anlatış tarzında da şehrin mazisiyle olan irtibatından çok şimdisine dair görüntü düzeyi sergilenmektedir.

Viranelerin eşkıya yurdu olduğu belirtildikten sonra evlerde de “matem” sözcüğü gösterge değerine kavuşmuştur. Bilindiği üzere bu sözcük daha çok ölünün ardından tutulan yası anlatır. Evin ölü yası tutması ile bacaların tütmeyerek kuşlara yuva haline gelmesi ise birbirine koştur iki durum olarak karşımıza çıkar. Öte yandan bacası tütmeyen ve matem tutan evler aynı zamanda “eşirrâ”ya (=kötüler, hayırsızlar) yuva olan “virâne” haline de gelmektedir.

Bir mekân olarak ele alınan İstanbul, yukarıda bahsedilenlerden hareketle içine yerleşen nesnelere bir arada değerlendirilmiş ve şehir John Urry’nin ifadesiyle “mutlak bir kendilik olarak görülmeme”miştir (2015: 104). Urry mekânın “içinde bulunulan salt nesnelere indirgeneme”yeceğini belirttikten sonra bu nesnelere ile “mesafe, süreklilik, arasındalık, kapsama” gibi terimlerle bu ilişkilerin araştırılması gerektiğinin altını çizer (2015: 104). Kesitte mekânın sürekliliğine dair vurgunun mimari değeri olan nesnelere yapıldıktan sonra cami ve minarelerin durumu ise “zindan” ile “mekâbir” (=kabirler) arasında bir yere konumlandırılmıştır. Diğer yandan “virâne”ler ve bu viraneleri oluşturan “matem”li evler

şehrin en dar anlamda kapsamını oluşturan bir kompozisyon olarak okuyucuya sunulmuş olur.

Kesitin dikkat çeken bir diğer unsuru “âsûde ve fersûde” sözcüklerindedir. “Ve” bağlacı ile birbirine bağlanan bu iki sözcük her şeyden evvel “ve”nin tamamlayıcılığı veya bağlayıcılığı ile bir arada duran sözcükler olmaktan uzaktır. İlki; sıkıntıdan uzak, sessiz bir anlam alanı içinde bulunurken ikinci sözcük yıkılan, harap olan bir evi tanımlar. Bu yönüyle biraradalıkları belli bir gösterge değerine ulaşmaktan uzaktır. Ancak bitmiş, tükenmiş bir varlığın, bitip tükenmesine dair endişeleri de ortadan kaldırmış olması burada yananlam değeri olarak karşımıza çıkar. Zira bir “nesne”nin varlığı, onu kaybetme korkusunu veya anksiyetesini beraberinde getirir. Bu ise mutlak bir huzursuzluk halidir. Öte yandan onun artık kaybedilmiş olması bir çaresizliği imlemekle beraber hıncı ortaya çıkarabilirse de bu nesneye dair huzursuzluğu ortadan kaldıracığı kesindir. Bu yüzden harap olan, yıkılan evin huzurlu olması metnin bütünlüğü açısından gayet anlamlıdır.

Yedinci Kesit:

Ey midelerin zehr-i takâzâsı önünde
Her zilleti bel' eyleyen efvâh-ı kadîde;
Ey fazl-ı tabîatle en âmâde ü mün'im
Bir fitrata makrûn iken aç, âtıl ü âkim,
Her ni'meti, her fazlı, hep esbâb-ı rehâyı
Gökten dilenen züll-i tevekkül ki... mürâyî!

Önceki kesitte genelden özele doğru şehrin nesnelere dair sunular dikkatlerin bu kesitte şehrin içinde bulunan insana döndüğü görülür. Şimdiye kadar şehrin nesnelere ile insani vasıflar arasında kurulan eğretileme burada kalkacak, öte yandan yerdeşlikler halinde ilerleyen yapı burada zıtlıklar haline dönüşecektir. Dolayısıyla buradaki vurgu “mün'im” sözcüğüne yapılan gönderme ile netleşecektir. Buna göre her şeyi gökten bekleyen ağız ve mide sahibi, “tevekkül”ün zilleti içinde “dilen”en bir “mürâyî” (=riyakâr, ikiyüzlü)'dir. “Gök” sözcüğüyle ilahi bir yönlendirme yapılmış olur. Dünyaya ait nimet dünyaya ait olmayandan istenir. Ancak buradaki isteyiş bir “zillet” olarak belirlemektedir. Zira tabiatta

“âmâde” olanlar çalışarak elde edilebilecekken sadece “gökten” istemekle yetinilir ki bu da bir “zillet” şekli olarak sunulur.

Diğer taraftan “iken” ile belirlenen derin düzeye ait zıtlık, yapmaya gücü yeterken yapmayıp kolayca kaçanları birbirine bağlamıştır. Kolaya kaçmak deyimi ile kastedilen şiirin anlam içerisinde kalmak şartıyla “tevekkül”dür. Gücü yeter“ken” yetmiyor gibi görünen insanın bu hali “mürâyî”lik olarak tanımlanmış olur.

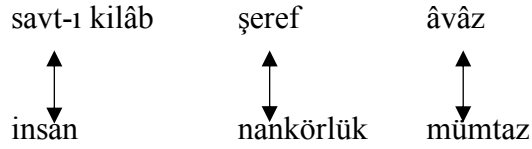
Bahsedilen ikiyüzlü davranış insanın sorumluluk duygusundan kurtulmak istemesinde önemli bir yer tutar. Zira çalışmamızla elde edilebilecek ve “fazl-ı tabiatle” görünür kılınacak bir durum her zaman sorumluluk imgesini beraberinde getirir. Bunu yapmayıp tevekkül etmek ise sorumluluğu ortadan kaldırmaktır. Modern toplumun, insanın karakterini “aşın”dıran bu durum “irade gücü”nün elinden alınmasına ve “herkes”leşmesine (Sennet, 2014: 30) neden olur. Özne ise bunu ikiyüzlü bir davranış olarak görür.

Sekizinci Kesit:

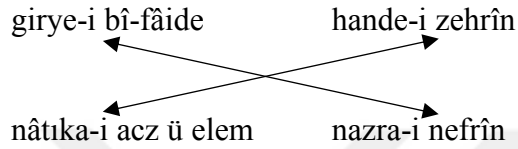
Ey savt-ı kilâb, ey şeref-i nutk ile mümtâz
İnsanda şu nankörlüğe tel'in eden âvâz;
Ey girye-i bî-fâide, ey hande-i zehrîn,
Ey nâtuka-i acz ü elem, nazra-i nefrîn;

Yedinci kesitte ikiyüzlü olduğu söylenen insanın anlatımına devam edilen sekizinci kesit yönünü ağız ve mide ilişkisinden ağız ve bakış ilişkisine çevirir. Her şeyden evvel “nankör” olarak tanımlanan ve konuşma şerefiyle şerefendirilmiş olan insana bu nankörlüğü köpeklerin havlamaları “tel'in” eder. Buradaki tezat varlığıyla sadakatin timsali olmuş köpeğin, sesiyle nankörlüğü “tel'in” etmesidir.

Kesitteki dört dizenin ikişerli gruplara ayrılabilmesi rahatlıkla görülmektedir. İlkinde mürettep leffüneşr, ikincisinde ise gayri mürettep leffüneşr hemen dikkat çeker:



Köpek ve insanın mürettep bağlantısına koşut olarak ikinci grupta kurulan bağlantıda ise bakış ve ses unsurları dikkat çeker:



Bu karşıtlığa göre zehirli gülüş, acz ve elemin ifadesi haline gelirken nefret dolu bakış ise faydasız gözyaşına sebep olmaktadır. Koşutluğun ilkinde somuttan soyuta, ikincisinde de soyuttan somuta doğru bir anlatım tercih edilmiştir. Bununla beraber koşutluk içerisinde gülüşün ve bakışın gösterge değerinin ne olduğu da şiir içinde okuyucuya sunulmuş olur. Burada oluşan zıt durum aynı zamanda bir önceki kesitte geçen “mürâyî” sözcüğüyle kurulan yapıya dâhil olmaktadır.

Dokuzuncu Kesit:

Ey cevfi esâtîre düşen hâtıra: Nâmûs;
 Ey kible-i ikbâle çıkan yol: Reh-i pâ-bûs;
 Ey havf-i müsellâh, ki hasârâtına râci'
 Öksüz, dul ağızlardaki her şekve-i tâli';

İki kesit boyunca insana dair hallerle ilerleyen şiirin dokuzuncu kesitle beraber daha özel ve daha soyut bir anlatıma yöneldiği görülmektedir. Buradaki “nâmus” ve “havf” iki anahtar sözcük olarak karşımıza çıkar. Namus, “cevf-i esâtîre düşmüş”tür. Sözcüğü niteleyen tamlamanın her iki ögesi de muhal oluşa vurgu yapar. Efsaneler, insanların doğüstü olayları açıklamak için kullandıkları kurgusal yapılar olduğu; öte yandan Claude Lévi-Strauss’un tırnak içinde “ilkel” olarak tanımladığı (2016b: 50) yapısıyla birlikte düşünülmelidir.

Lévi-Strauss'a göre ilkelliğin temel göstergelerinden birisi “yazı” yerine “söz”ü kullanıyor (2016b: 52) olmaktır. İkisi arasında gerçeklik olgusu ontolojik olarak çok ayrı durmasa da görüngü olarak birbirinden ayrılır. Her şeyden önce yazıcı kalıcı olanı imlerken söz şimdinin anlam alanı içinde bir hakikate sahiptir ve sonrasında varlığını zihinsel olarak devam ettirir. Şiirde “cevf” sözcüğü ile ortaya çıkan bu durum “nâmus”la gösterge değerine kavuştuğuna göre o halde namus söylendiğinde varlığını bildiren ama yalnızca o an içinde kalan, sonrasında yok olan bir kavram olarak görülüyor demektir. Öte yandan “havf” (=korku) yazıya benzer bir şekilde “müsellah” (=silahlı) sözcüğünün yanında bıraktığı “hasarât” (=hasarlar, yaralar) ile kalıcılığına dair yapıya kavuşmuş olur. Bununla beraber ilkinin yokluğu ile ikincinin varlığı/kalıcılığı aynı yerdeşlikte olumsuzlanmış olur.

Namus ile korku kavramlarının kimi doğrudan ilgilendirdiği kesitin son dizesinde bahsedilir. Düşen namus, ayak öpmeyele çıkılan “ikbal” yolu ve hasarlar/yaralar bırakan korku, kaderden şikayet, burada klâsik edebiyatın imge dünyasından oldukça farklı bir bakış açısıyla ortaya çıkmıştır. Namus, ikbal ve korkunun ortaya çıkardığı bu durum “öksüz” ve “dul”ların ağzında şikayet halini almıştır.

Daha çok annesi ölmüş kişiler için kullanılan “öksüz” sözcüğü “garip, kimsesiz” anlamında yananlam değeri de kazanmıştır. “Havf” sözcüğüyle birlikte kurduğu ilişki sözcüğün her iki anlam alanına da uygun düşmektedir. Diğer taraftan kocası ölen veya kocasından boşanan kadın anlamındaki “dul” ise namus sözcüğüyle yerdeşlik kurar. Kültürel dizgede açıklanabilecek olan her iki yerdeşlik yapısı olumsuzlanan ve bu haliyle kaderden (=“tali”) şikâyeti getiren söz grupları haline getirir. Öte yandan şehrin içinde bulunanlara dair kompozisyona eklemlenen bu yapı bozulmaya dair büyük yapıyı tamamlar mahiyettedir.

Onuncu Kesit:

Ey şahsa masûniyyet ü hürriyyete makrûn
Bir hakk-ı teneffüs veren efsâne-i kânûn;
Ey va'd-i muhâl, ey ebedî kizb-i muhakkak,
Ey mahkemelerden mütemâdî sürülen hak;

Ey savlet-i evhâm ile bî-tâb-ı tahassüs

Şiirin bu kesitiyle beraber şehrin başkent oluşuna dair göstergeler karşımıza çıkmaktadır. Kanunların çıkarıldığı ve ülkenin yönetildiği yere ait kavramlar ve kavramlarda birlikte gelen bozulmalar kesitin merkezine yerleşir. Kesitin anahtar sözcüğü “hak” olarak belirir. İnsanın toplum içerisindeki sosyal durumunu ve hem de bireysel yaşam alanını içermeyen bu kavram şiirde de aynen ele alınmıştır.

Kişiyeye hürriyet ve yaşama hakkı (=“hakk-ı teneffüs”) sağlayacak olan kanunlar yukarıda “efsane” sözcüğü etrafında söylenen yapıyla yerdeş hale getirilmiştir. Ancak burada efsane sözcüğü yanında “muhal” ve “evham” sözcüklerinin de eklendiği görülür. Karşımıza çıkan bu üç sözcük de “kanun”un tanıyacağı haklara dair olumsuzlamayı içerir.

Kesitte dikkat çeken bir diğer göstergebirimcik ise “ebedî” ve “mütemadî” sözcükleriyle beliren yapıdır. Sonsuz ve devamlı anlamlarına gelen bu iki sözcük yalan olan ve “sürülen” hakka dairdir. Yokluğa ilişkin üç kavramla birlikte düşünüldüğünde, başta söylediğimiz insana verilmesi gereken yaşama haklarının ortadan kalkmış olduğunu da gösterir. Dolayısıyla burada hem kamusal hakların hem de bireysel hakların yokluğuna dair eleştiri kendini göstermektedir.

On Birinci Kesit:

Vicdanlara temdîd edilen gûş-ı teccessüs;
Ey bîm-i teccessüsle kilitlenmiş ağızlar;
Ey şöhret-i millîye ki mebgûz u muhakkar;
Ey seyf ü kalem, ey iki mahkûm-ı siyâsî;
Ey behre-i fazl u edeb, ey çehre-i mensî;
Ey bâr-ı hazerle iki kat gezmeye me'lûf
Eşrâf ü tevâbi', koca bir unsûr-ı ma'rûf;
Ey re's-i fûrû-bürde, ki ak pak, fakat iğrenç;
Ey tâze kadın, ey onu ta'kîbe koşan genç;
Ey mâder-i hicran-zede, ey hem-ser-i muğber;

Ey kimsesiz, âvâre çocuklar... Hele sizler,
Hele sizler...
Örtün, evet, ey hâile... Örtün, evet ey şehir;
Örtün, ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!..

Şiirin on birinci ve son kesiti, altıncı kesitte olduğu gibi bir dize içerisinde kavrama ve o kavramla ilgili olarak sanatkârın zihninde oluşan görüntünün aktarılmasına yönelir. Buradaki yapı şiirin ritmini hızlandırmakla kalmaz, söylenecek sözün daha doğrudan ifade edilmesine de zemin hazırlar. Şehirden nesnelere olan mimari yapıya; en küçük mimaride yapı olarak eve ve orada yaşayan insandan hareketle insanın derinliklerine doğru özele ve soyuta doğru ilerleyen yapı bu kesitle beraber tekrar dışa dönük bir hal alır ve şiirin yapısı bu şekilde tamamlanır.

Şiirin bu kesitinde birbirine görece bağımsız, üç farklı şekilde kurulmuş yapı dikkat çeker. Birincisi insana dair iki uzvun kültürel dizgede ortaya çıkan eğretileme öğeleridir:

kulak ~ vicdanlara uzanan
ağız ~ korkuyla kilitlenen

Bu iki uzuv, şiirin önceki kesitlerinde sırasıyla nankörlüğün “telkin” edildiği ve mideyle ilişkisi akımından ikiyüzlülüğü barındıran unsurlar olarak karşımıza çıkmıştı. Şiirin bu kesitinde ise nankör olan bu kulak vicdanlara uzanmış olarak gösterilir. Öncelikle nankörlüğün telkin edildiği kulağın bu telkiden sonra vicdana uzanması, şüphesiz insanların bireysel özgürlüklerine dair en önemli tehdittir. Bu tehdidin farkında olan birey “kork”arak “ağız”ını “kilit”yecektir.

Kesitin ikinci yapısı bir kavrama yöneltmiş iki farklı sıfatı içerir:

gayret-i milliye ~ mebgûz + muhakkar
öne eğilmiş baş ~ pak + iğrenç

Buradaki yapının ilkinde sıfatların ikisinin de aynı anlam yönüne baktığı, ancak ikinci grupta ise sıfatların birbirinden farklı yönlere bakan imge alanı sunduğu görülür. Ancak ilk grubun

bağlacı “ve” iken ikinci grubun bağlacı “fakat”tır. Dolayısıyla biçim düzeydeki bu farklılık derin düzeyde ortadan kalkar. O zaman milli gayrete ve öne eğilmiş başa dair olumsuzlama ortaya çıkmış olur. Kültürel dizede edep ve saygı gibi öne eğilmiş bir baştan söz edilebilir. Şüphesiz bunda olumsuzlanacak bir yön yoktur. Ancak yukarıdan beri olumsuzlanan durumda baş eğmek eleştirel bir şekilde dile getirilmiş olur.

Kesitin üçüncü yapısı ise “ve” bağlacı ile birleştirilmiş iki unsura dair tek bir kavramın izlenim değeri olarak sunulmasıdır:

seyf ü kalem ~ siyasi mahkûm

fazl u edeb ~ unutulmuş yüz

eşrâf u tevâbi ~ unsur-ı ma'rûf

Görüleceği üzere burada da izlenim kısmı, anılan öğelere olumsuz bir bakışla gösterge değeri yükler. Yüklenen bu olumsuz değere sahip öğeler ilk iki yapıdaki aksine daha geneli kapsamaktadır. Burada bahsedilen bozulma öğelerin varlıklarını tartışmalı ve sorgulanabilir hale getiren hususlardan seçilmiştir. “Seyf ü kalem” ifadesi devlet kurumu içerisindeki askerî ve ilmî unsurları düzdeğişmece olarak sunar. Onlardaki olumsuzlama siyasi birer mahkûm oluşlarıdır. Fazilet ve edep ise unutulmuş yüz (=“çehre-i mensî”) şeklinde verilir. İnsanların mesleklerine dair bozulma, burada kişiliklerine dair bir bozulma halini alır. Son olarak toplumdaki zengin-fakir herkes buraya dâhil edilir.

Kesitin son bölümünde iki kez tekrarlanan “hele sizler...” söz grubunu içine alan unsurlar bu söz grubunda ortaya çıkan şefkat ve acıma duygusuna daırdır: Acılı anne, dargın karı koca, kimsesiz çocuklar... Genel ve soyut olan yukarıdaki ifadelerden sonra burada tekrar özel ve somut sözcüklerin kullanımına geçildiği görülür ki şiirin anlam alanında dinamizmi sağlayan en önemli unsurlardan biri de budur. Dikkat edilirse burada sayılan üç unsur toplumun temeli olan üç unsura daırdır ve bunlarla ilgili izlenim okuyucuya verilmez, doğrudan sıfatlarla birlikte anılır. Arkalarına konulan üç nokta hem bu sayılan üç unsurun çoğaltılabileceğini, hem de “hele sizler” ifadesiyle birlikte söylenecek pek çok söz olduğunu vurgulamış olur.

Sonuç Gözlemleri

Tevfik Fikret'in "Sis" şiiri; şehri saran sisin utanmaya ilişkin bir eğretilenleyle örtünmesi/gizlenmesine vurgu yapar. Yapılan bu vurguda örtünmesi veya gizlenmesi gerektiği genelden özele, mimari yapının imge değerlerinden insana doğru bir kompozisyon şeklinde okuyucuya sunulur. Burada ortaya çıkan en önemli kavramlar saray, mahkeme, minare gibi mimari yapıların ortaya koyduğu anlam alanı ile ağız, kulak gibi uzuvların kültürel dizge içerisinde almış oldukları anlam alanındaki genişlemelerdir. Diğer taraftan şehrin içerisinde bulunan hiçbir unsur şiir içerisinde olumlu yapı ile anılmaz veya hiçbir unsura olumlu bir anlam üretimi sağlayacak sözcük veya söz grubu bağlamaz.

SONUÇ

Yalnız Servet-i Fünûn neslinin değil Türk edebiyatının şiir sahasındaki önemli isimlerinden biri olan Tefik Fikret; aruza hâkimiyeti, sözcük dağarcığı, imge dünyası ve yeni anlatım imkânlarını sürekli arayan sanat anlayışıyla dikkatleri üzerine çeker. Sanatkârın bu şiir anlayışı -bir edebiyat araştırmacısı için- yoğun bir dil işçiliğinin görüldüğü şiirlerin kendi iç dinamikleriyle incelenmesi ihtiyacını beraberinde getirir.

Şüphesiz, sanatkârın mizacının ve biyografisinin olduğu kadar devrin zihniyetine dair unsurların, sanatkârın şiir evreninin oluşmasında önemli bir yeri ve katkısı vardır. Ancak bunların şiire ne şekilde ve ne ölçüde yansıdığı sorusuna cevap vermek de hayli güçtür. Üstelik verilen cevapların bir varlık ve ifade biçimi olarak şiirin kendisine ne katacağı konusu da halen tartışılmaktadır. Her ne kadar bir şairin elinden çıkmış olsa da diğer taraftan kendi başına bir varlık alanı oluşturan şiir evreni, bu açıdan, kendine has inceleme yöntemiyle ve referansını doğrudan kendisinden alan bir bakış açısıyla ele alınmaya muhtaç görünmektedir.

Göstergebilim tam olarak bu noktada şiirin biçim ve içerik düzlemlerini kendisine referans olarak inceleme alanını oluşturur. Sanatkârın oluşturduğu bu iki düzlemi ele alırken ortaya çıkan göstergeleri, aralarındaki “ilişki”yi göz ardı etmeden inceleyen göstergebilim, bu sayede rastlantısal veya keyfi yorumlardan da kendini korumuş olur. Öte yandan araştırmacının söylediklerini metinle destekleyen yorumlardan çok metinde gördüklerini anlatan tutarlı bir yapıyla karşımıza çıkar.

Bu itibarla, başlığındaki “Anlamsal Yapılar” söz grubunda yöntemsel ifadesini bulan ve Tefik Fikret’in şiir evreninin merkeze alındığı çalışma dört bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm “Göstergebilim” başlığını taşımaktadır. Göstergebilimin gelişimini ve bu gelişim evresinde ortaya çıkanları göstermeye çalıştığımız bölüm, başlı başına bir göstergebilim

anlatımına dayanmaz. Daha çok göstergebilimsel inceleme yönteminin şiire bakan yönünü ve çalışma boyunca referans alınacak noktalara değinmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümü sanatkârın şiir evrenine dair “biçim düzey”i esas almaktadır. Burada öncelikle şiir evrenindeki yapıyı ortaya çıkarmak istediğimiz Tevfik Fikret’in sanatkârlığı ve hakkında yapılan çalışmalar incelenmiştir. Ortaya çıktığı üzere Tevfik Fikret hakkında yapılan çalışmalar sanatkârın şiiri üzerine üç başlık altında gruplandırılabilir bir yöntem etrafında birleşmiştir. Bunlardan ilki sanatkârı şiir noktasında etkileyen isimlere yönelirken ikincisi sanatkârın biyografik hayatındaki gelişmelerin şiirine olan yansımalarını inceler. Üçüncü başlıkta ise onun şiirleri üzerine düşünceler bir araya getirilmiştir. Bu başlık altında daha çok sanatkârın tema değerleri, vezin ve nazım biçimi tercihindeki yenilikleri ile toplumsal ve bireysel meselelere bakış tarzı ele alınmaktadır. Bu ifadelerden anlaşılacağı üzere Tevfik Fikret’in şiir evrenindeki şiirlerin anlam ilişkilerine, doğrudan şiirlerini referans alarak yapılan çalışmalar oldukça sınırlıdır.

Çalışmamızdaki somut verileri ortaya çıkaran biçim düzey değerlendirme, ilk olarak Fikret’in kullandığı nazım biçimlerini ortaya koymuştur. *Servet-i Fünûn*, *Mâlumât*, *Maârif*, *Rübâb*, *Mütalaâ*, *İrtika* gibi mecmualar yeniden taranarak Tevfik Fikret’e ait tespit edilen 373 şiir ilk olarak nazım biçimleri noktasında tasnif edilmiş olmaktadır. Burada görüldüğü üzere serbest müstezat, sone, beyit gibi nazım biçimlerini kullanan şairin asıl dikkat çeken yönü “karışık kalıplar” ve “diğerleri” başlıklarıyla tasnif edilen iki grubun şiir evreni içinde oldukça büyük bir yer tutmuş olmasıdır. Bu, sanatkârın yeni biçimleri denemesi noktasında gayreti hakkında ilk verileri sağlamış olur.

Sanatkârın *Şermin* dışındaki şiirlerinin tamamını aruz vezniyle yazdığı bilinmektedir. Çalışmamızda şiirlerin tamamının vezinleri tespit edilmiş ve gruplandırılmıştır. Gruplanan bu tablodan hareketle vezin noktasında sanatkârın bir arayış içinde olmadığı; geleneğin en ince zevklerle damıtılarak kendisine kadar getirdiği birikimi kullandığı söylenebilir. Türk edebiyatında çok kullanılmayan vezinlere sanatkârın rağbet etmediği, öte yandan değişik tema değerlerine sahip şiirleri de aynı vezinle yazabildiği anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sanatkârın ruh haline göre vezin seçtiğine dair herhangi bir çıkarımda bulunmak bu noktada mümkün görünmemektedir. O vezin arayışında olan değil, var olan vezinleri hatasız bir şekilde şiirin anlam alanıyla bütünleştirmeye çalışan bir sanatkârdır.

Biçim düzeyindeki bir diğer çalışma Tevfik Fikret'in şiir evrenindeki sözcüklerin etimolojik dağılımına dairdir. Burada dilin yaşayan bir varlık olduğu, dolayısıyla yabancı bir dilden almış olduğu sözcüğü işleyerek kendine mal edebileceği gerçeği çalışmanın sıhhati açısından görmezden gelinmiştir. Dolayısıyla şehit, hayal, vatan, rüzgâr, ruh gibi Arapça ve Farsça kökenli pek çok sözcük kaynak diline dâhil edilerek bir çalışma gerçekleştirilmiştir. Buna rağmen Tevfik Fikret'in şiir evrenindeki sözcüklerde yabancı kökenli sözcüğün iddia edildiği kadar fazla olmadığı görülmektedir. Klâsik edebiyatın etkisiyle oluşturulmuş ilk dönem şiirlerinde ve tevhit, tesdis, gazel, nazire gibi şiirlerinde şiirin konusundan hareketle yabancı sözcük kullanımı fazladır. Öte yandan ahenge dair endişeler de bu sözcük seçimine etki etmektedir. Örneğin "kasımpatı" yerine "krizantem" sözcüğünün kullanılması böyle bir kaygıdan oluşmaktadır. Bunun yanı sıra Servet-i Fünûn neslinin şiir sahasında önemli bir yeri olan "Hasta Çocuk" manzumesinde Türkçe kökenli sözcüklerin oldukça yoğun olduğu görülür. Üstelik bu yoğunluk yukarıda ifade edildiği üzere dilimize mal olmuş pek çok sözcüğün dışarda bırakılmış olmasıyla meydana gelir. Dolayısıyla Tevfik Fikret'in dilinin ağır olduğuna dair oldukça genel ve herhangi bir bilimsel gerçeğe dayanmayan değerlendirmelerin dayanaksızlığı ortadadır. Böylelikle yaptığımız bu çalışmadan hareketle Tevfik Fikret'in şiir dili üzerine yapılacak yorumlar daha bilimsel ve nitelikli yorumlara kapı aralayacaktır.

Tevfik Fikret'in dilinin, onun yaşadığı çağın dili olduğu unutulmadan yorumlandığında, akıp giden bir imge yapısına sahip olduğu görülür. Modern çağın tükenmeyi reddeden ve anlatıyı hiç olmazsa zihinde kesintiye uğratmaya çalışan anlamsal yapısı Tevfik Fikret'in şiirinde görülmez. Neşe ve hüznün merkez karşıtlığında oluşturulmuş olan şiir evreni, hem biçimsel yapıyı hem de anlamsal yapıyı bu düzlemde bir araya getirir. Anlamsal yapı hızlı bir şekilde kendini ele verir fakat sese ve ses üzerindeki işçiliğe dair unsurlar kolay kolay kendini ele vermez.

Biçim düzey incelemenin son kısmında şiir evrenindeki tüm şiirler, yerdeşlik ve karşıtlık dizgelerinin tanımlanmasına imkân verecek tüm dökümlerle ilerlemiştir. Harf ve kelime sıklıkları ile birlikte tekrar tekrar okunan şiirlerde ortaya çıkan temel izlenceler belirlenmiş, herhangi bir tekrarı ve göstergesel değeri olmayan artık iletiler çıkarılmıştır. Burada değişik düzlemlerde üç karşıt ve üç yerdeş dizge karşımıza çıkmıştır. Oluşan altı dizgenin birbirine

indirgenemeyecek yapıda olmalarının yanı sıra hepsinin merkezinde neşe/hüzün karşıtlığının bulunduğu tespit edilmiştir. İlk ortaya çıkan dizgeler ve içeren şiirler çalışma ilerledikçe değişikliğe uğramış; şiirlerin birer küçük evren kabul edildiği okumalar esnasında yeniden şekillendirilmiştir ve “6. Tablo” son şeklini almıştır.

Çalışmanın derin düzey incelemeyi içeren üçüncü bölümü, biçim düzeyin ön okumaları ve somut verileriyle beliren temel dizge yapılarını kendi içindeki bütünlükleriyle ele almaktadır. Buradaki alt inceleme grupları ikili yapılarda kendini göstermektedir. Yapıların çözümlenmesi şiir evreninin kendi iç bütünlüğünü sunmaktadır. Burada her alt dizgenin içine giren neşe ve hüznü dair göstergelerin genel yapının tamamını kapsadığı görülmektedir. Yine bakışlımlı karşıtlık ve yerdeşlik yapısı hatırlamaya dair neşeyi şimdide ve şimdide dair yaşantıda ise huzursuzluğu bünyesinde barındırmaktadır. Küçük evrenlerde oldukça hızlı bir şekilde kendi üstüne kapanan bu anlamsal yapı sözcük dağarcığına da doğrudan müdahale etmekte, öte yandan ontolojik bir yalnızlığa doğru sürüklenmektedir. Öznenin bu yalnızlığı geçmişin hatıralarında telafi edilmektedir. Tabiat unsurlarından “deniz” ve “kuş” imgeleriyle beraber ortaya çıkan her izlek bu salt yalnızlığı neşe ve hüznü bağlamında yinelemektedir.

Büyük evren düzeyinde ortaya çıkan neşe/hüzün karşıtlığı merkezi bir hal almakta ve belirlediğimiz altı karşıt ve yerdeş alt dizgede biçim değiştirerek devam etmektedir. Çalışmada bu tekrarı artzamanlı yapının dikkatiyle değerlendirmek gerektiği ortaya çıkmıştır. Zira geçmişe dair hatırlamalar, su ve ışık imgelerinin farklı görüntüleriyle ortaya çıkan neşe geri dönülemez ve daima özlemlerle anılan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan şimdide dair söylenenler de geçmişle bağlantısını net bir şekilde kesen şekilde sunulmaktadır. Bununla birlikte hayal ve hakikat unsurları bahsedilen neşe/hüzün karşıtlığının içerisinde asıl anlam alanını bulmaktadır. Hayal Tevfik Fikret’in şiirinde imgesel bir söyleyişle birlikte ortaya çıkan, çoğu durumda da geçmişe ait bir hususla birleşen yapıyı; öte yandan hakikat ise ortaya konan imgeyi yıkan ve özneyi şimdide döndüren bir yapıyı işaret etmektedir.

Bahsedilen yapı her zaman olumlu bir anlam evreninde sunulmaktadır. Bu olumlu anlam alanı hayale veya geçmişe dair bir yapı ise özne tarafından şiirin sonuna kadar devam ettirilmekte, öte yandan hakikate ve şimdide dair bir durum ise hemen olumsuzlanmaktadır.

Ardından bu olumsuzlamanın yarattığı ruh hali dikkatlere sunulur. Dolayısıyla özne şimdideki arzularını hiçbir zaman doyuramaz. Bunları ya geçmişle telafi eder ya da şimdide karamsarlık, nefret, hınç gibi duygu hallerine yönlendirir.

Sanatkârın yerdeşlikleri, şiir evreni boyunca görülen bu durumu destekler mahiyettedir. Onun sese ve musikiye dair söylemleri yine neşe/hüzün bağlamında ve hatırlamayla an'ı yaşama şeklinde şekillenir. Tabiata dair içerimler bildirişim imkânlarının elden geldiğince okuyucuyla buluşmasına yöneliktir. Ancak sanatkârın tabiat karşısındaki duruşu onun tabiatla iç içeliğinden değil tabiat karşısında aldığı izlenimci tavırla nitelik kazanır. Tefvik Fikret, tabiatı bir varlık alanı olarak değil zihnindeki hayale/hatırlamalara/değerlere uygunluğu veya zıtlığı bağlamında tanımlamayı ve okuyucuya sunmayı tercih eder. Burada en önemli göstergeler onun kimi şiirlerinin hemen yanı başına ilave ederek bütünlük oluşturduğu tablo metinlerde ortaya çıkmaktadır. Bu tablolar ve resimler iki düzleme yerleşir. Birincisi sanatkârın tabloda gördüklerini dille ifade etme çabasıdır. İkincisi ise dille ifade edilmiş, şiir şeklinde biçim bulmuş duygu hallerinin tablo ile görünür kılınma gayretleridir. Her iki durumda da sanatkâr hayalinin somutlaştırılmasında ifade imkânları aramaktadır. Tablo şiirlerinde ortaya konulan insan figürlerinin de bu açıdan kendi içinde tutarlı bir yapı arz ettiği görülmektedir. Buna göre tabloda görülen genç bir kadın daima neşeyi ve hayali imlerken erkek ve yaşlı kadın ise hüznü ve hakikati temsil edecek şekilde şiir evreninde kendine yer bulmaktadır.

Tefvik Fikret'in şiir evreninde kadın iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan ilki aşkı da beraberinde getiren genç ve güzel kadındır. "Sevgili" olarak sunulsun veya sunulmasın genç ve güzel olan kadınlar onun şiirinde neşe/hüzün zıtlığının neşeye bakan yönünü temsil eder ve hayal unsurlarını beraberinde getirir. Öte yandan anne veya kız kardeş gibi özneye akrabalığı olan kadınlar merhamet bağlamında ele alınır. Merkezi zıtlığın "hüzün" kısmına bakan bu kadınlar daima merhamet duyan ancak kendilerine merhamet edilmemiş olan kadınlardır. Bu ise neşe/hüzün zıtlığına ayrıca bir katkı sunmuş olur. Öte yandan tabiat ve tablo başlığı içerisinde kadınların genç ve güzel oluşlarının tabloya yansiyışları ile bir annenin tabloya yansiyışı ve bunun şiirde ele alınışı ile bu başlık altında vurgulanan hususların birbirine koşut oldukları görülmektedir.

Tevfik Fikret'in tüm şiirlerinin dökümünden hareket eden ve onun anlam yapılarını ortaya çıkarma gayretinde olan bu çalışma hiçbir zaman bu büyük sanatkâr hakkında söylenecekleri tüketmiş olma iddiasında değildir. Aksine referansı yine kendisi olan şiirlerin daha görünür hale getirilmesine, bu şiirler üzerine yapılacak olan çalışmalara yol gösterebilme gayesine doğru atılan adımlardan bir adım olabilmişse kendini yeterli sayacaktır. Yalnız yaşadığı çağın değil bütün olarak Türk edebiyatının önemli sanatkârlarından olan Tevfik Fikret; şiirindeki bedii zevki hem biçimsel hem de anlamsal yapılarla bir bütün halinde kurmuştur. Bu sebeple aradan geçen zaman şairin unutulup gitmesine değil, aksine kıymetinin anlaşılmasına ve şiirinin hâlâ okunuyor olmasına hizmet etmiştir. Sanırız bir sanatkârın bundan büyük bir emeli olamaz ve görünen odur ki Tevfik Fikret bu emeline ulaşmış olarak aramızdan ayrılmıştır.



KAYNAKÇA

- Abrams, M. H. (2005). *A Glossary of Literary Terms*. Boston: Thomson.
- Adorno, T. W. (2012). *Sahicilik Jargonu, Alman İdeolojisi Üzerine 1962-1964*. (Çev.) Şeyda Öztürk. İstanbul: Metis.
- Akarsu, B. (1963). "Kant'ta Mekân ve Zaman Kavramları". *Felsefe Arşivi*. 14.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarasılık*. Ankara: Öteki.
- Aktulum, K. (2004). Göstergibilim. *SDÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*, 7, 1-12.
- Akyüz, K. (1947). *Tevfik Fikret*. Ankara: Ankara Üniversitesi DTCF.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp.
- Altuğ, T. (2013). *Dile Gelen Felsefe*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Arıkan, Z. (1998). "Türkiye'nin Çağdaşlaşmasında Tevfik Fikret ve Atatürk." *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*. s. 119-140.
- Aristoteles (2014). *Doğa Bilimleri Üzerine*. (Çev.) Elif Günçe. İstanbul: Morpa Kültür.
- Aristoteles (2014). *Retorik*. (Çev.) Mehmet H. Doğan. İstanbul: Yapı Kredi.
- Ayverdi, İ. (2008). *Misâlli Büyük Türkçe Sözlük, 1-3*. İstanbul: Kubbealtı.
- Bachelard, G. (2010). *Sürenin Diyalektiği*. (Çev.) Emine Sarıkartal. İstanbul: İthaki.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın Poetikası*. (Çev.) Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki.
- Badiou, A. (2015). *Gerçek Mutluluğun Metafiziği*. (Çev.) Murat Erşen. İstanbul: Monokl.
- Barthes, R. (1982). *Göstergibilime Bir Yaklaşım*. (Çev.) Mehmet Yalçın. Yazko Çeviri, 9, 130-132.

- Barthes, R. (2009a). *Yazının Sıfır Derecesi ve Yeni Eleştirel Denemeler*. (Çev.) Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi.
- Barthes, R. (2009b). *Yazı ve Yorum, Seçme Yazılar*. (Çev.) Tahsin Yücel. İstanbul: Metis.
- Barthes, R. (2012). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev.) Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi.
- Barthes, R. (2014). *Camera Lucida, Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. (Çev.) Reha Akçakaya. İstanbul: Altıkırkbeş.
- Barthes, R. (2016). *Eleştiri ve Hakikat*. (Çev.) Elif Bildirici, Melike Işık Durmaz. İstanbul: İletişim.
- Barthes, R. (2016). *S/Z*. (Çev.) Sündüz Öztürk Kasar. İstanbul: Sel.
- Barthes, R. (2017). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. (Çev.) Ayşenaz Koş, Ömer Albayrak. İstanbul: Yapı Kredi.
- Barthes, R. (2017). *Sesin Rengi, Söyleşiler*. (Çev.) Ahmet Nüvit Bingöl. İstanbul: Metis.
- Başlangıçtan Günümüze Kadar Büyük Türk Klâsikleri*. (1988). 8/14. İstanbul: Ötüken-Sögüt.
- Bauman, Z. (2012). *Akışkan Aşk, İnsan İlişkilerinin Kırılğanlığına Dair*. (Çev.) Işık Ergüden. İstanbul: Versus.
- Baydar, M. (1967). *Anılarla Fikret ve Atatürk*. İstanbul: Varlık.
- Bergson, H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül*. (Çev.) Mustafa Şekip Tunç. İstanbul: Dergâh.
- Bennett, T. J. (2014). Charles Sanders Peirce in His Own Words. In T. Thelleffen; B. Sorensen (Eds.), *Semiotic Propedeutics for Logic and Cognition* (pp. 259-262). Boston: De Gruyter.
- Berger, J. (2014). *Görme Biçimleri*. (Çev.) Yurdanur Salman. İstanbul: Metis.
- Beyatlı, Y. K. (2006). *Siyasî ve Edebî Portreler*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Birgören, H. (2006). Türk Dünyası Edebiyat Terimleri ve Kavramları Ansiklopedik Sözlüğü. Sadık Tural (ed.). *Serbest Müstezad*. (s. 268). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Boileau, L. D. (2007). *Psikanaliz ve Dilbilim, Sözceleme Öznesi*. (Çev.) Mehmet Baştürk. Ankara: De Ki.
- Bolayır, A. E. (1900, Kasım 15). *Makâle-i Mahsûsa: Şiirimiz*. Servet-i Fünûn, 505. 163-170.
- Borgna, E. (2013). *Ruhun Yalnızlığı*. (Çev.) Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi.
- Borgna, E. (2014). *Melankoli*. (Çev.) Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi.
- Borgna, E. (2015). *Bekleyiş ve Umut*. (Çev.) Meryem Mine Çilingiroğlu. İstanbul: Yapı Kredi.
- Bressler, C. E. (2007). *Literary Criticism, An Introduction to Theory and Practice*. New Jersey: Pearson.
- Breton, D. L. (2015). *Acının Antropolojisi*. (Çev.) İsmail Yerguz. İstanbul: Sel.
- Buber, M. (2017). *Ben ve Sen*. (Çev.) İnci Palsay. İstanbul: Kopernik.
- Campbell, J. (1982). *The Mythic Image*. New Jersey: Princeton University.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev.) Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı.
- Canetti, E. (2001). *Sözcüklerin Bilinci*. (Çev.) Ahmet Cemal. İstanbul: Payel.
- Cenab Şahabeddin, (2011). *Bütün Şiirleri*. (Haz.) Mehmet Kaplan vd., İstanbul: İthaki.
- Chomsky, N. (1999). Yirminci Yüzyıl Dilbilimi. B. Vardar (ed.), *Ürerici Dilbilgisi ve Düzenlenişi* (s. 279-282). (Çev.) Emel Sözer. İstanbul: Multilingual.
- Çetin, N. (1991). *Değerlendirmeler*. Türk Dili. 469. s. 118-127.
- Çetin, N. (2006). Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü. Sadık Tural (ed.). *Sone*, (s. 333-334). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.

- Çobanoğlu, Ö. (2003). Efsane. (Ed.) Sadık Tural. *Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü* (s. 323-325). Ankara: Atatürk AKDITYK.
- Danto, A. C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (Çev.) Esin Berktaş, Özge Ejder. İstanbul: Ayrıntı.
- Deacon, W.T. (2014). Charles Sanders Peirce in His Own Words. In T. Thelleffen; B. Sobrensen (Eds.), *Semiosis: from Taxonomy to Process* (pp. 95-104). Boston: De Gruyter.
- Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. (Çev.) Ayşe Meral. İstanbul: Alfa.
- Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi Psikanaliz ve Ses*. (Çev.) Barış Engin Aksoy. İstanbul: Metis.
- Draaisma, D. (2015). *Unutmanın Kitabı*. (Çev.) Dilman Muradoğlu. İstanbul: Yapı Kredi.
- Draaisma, D. (2016). *Sıla Hasreti Fabrikası Bellek Yaşlılıkta Nasıl İşler*. (Çev.) Dürrin Tunç. İstanbul: Yapı Kredi.
- Düşünce (1334). *Nüsha-i Mahsûsa*. İstanbul.
- Eagleton, T. (2011). *Edebiyat Kuramı, Giriş*. (Çev.) Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı.
- Eagleton, T. (2015). *Edebiyat Nasıl Okunur*. (Çev.) Elif Ersavcı. İstanbul: İletişim.
- Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University.
- Eco, U. (1984a). *The Role Of Reader, Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University.
- Eco, U. (1984b). *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: Macmillan.
- Eco, U. (1991). *Alımlama Göstergelimi*. (Çev.) Sema Rifat. İstanbul: Düzlem.
- Eco, U. (2009). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. (Çev.) Kemal Atakay. İstanbul: Can.
- Eco, U. (2016). *Açık Yapıt*. (Çev.) Tolga Esmer. İstanbul: Can.
- Eliade, M. (2017). *Kutsal ve Kutsal-Dışı*. (Çev.) Ali Berktay. İstanbul: Alfa.
- Enginün, İ. (2007). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh.

- Ercilasun, B. (1998). Türk Dünyası El Kitabı. *Servet-i Fünûn Edebiyatı* (s. 557-582).
Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü.
- Erhat, A. (2008). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi.
- Erkman Akerson, F. (2005). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Multilingual.
- Ertaylan, İ. H. (1963). *Tevfik Fikret, Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: Türkiye Emekli Öğretmenler Cemiyeti.
- Eyhenbaum, B. (2010). Yazın Kuramı. T. Todorov (ed.), "*Biçimsel Yöntem*"in Kuramı, (s. 31-70). İstanbul: Yapı Kredi.
- Farago, F. (2011). *Sanat*. (Çev.) Özcan Doğan. Ankara: Doğu Batı.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev.) Cevat Çapan. İstanbul: Payel.
- Fonagy, İ. (1998). *Şiir Dili: Biçim ve İşlev*. (Çev.) Mustafa Durak. Gergedan. S. 18, s. 94-98.
- Foucault, M. (2014). *Bu Bir Pipo Değildir*. (Çev.) Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi.
- Foucault, M. (2017). *Kelimeler ve Şeyler*. (Çev.) Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge.
- Frankl, E. V. (2007). *Duyulmayan Anlam Çılgılığı*. (Çev.) Selçuk Budak. İstanbul: Öteki.
- Freud, S. (1999). *Sanat ve Edebiyat*. (Çev.) Emre Kapkın, Ayşe Tekşen Kapkın. İstanbul: Payel.
- Freud, S. (2015). *Yas ve Melankoli*. (Çev.) Aslı Emirsoy, İstanbul: Telos.
- Fromm, E. (2003). *Sevme Sanatı*. (Çev.) Işıtan Gündüz. İstanbul: Morpa Kültür.
- Fry, P. H. (2017). *Edebiyat Kuramı*. (Çev.) Doç. Dr. Ayşe Demir, Doç. Dr. İbrahim Tüzer. Ankara: Hece.
- Fuat, M. (2008). *Tevfik Fikret, Yaşamı, Düşünce Dünyası ve Sanatçı Kişiliği, Seçme Şiirleri*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Gasset, J. O. Y (2014). *Sevgi Üstüne*. (Çev.) Yurdanur Salman. İstanbul: Yapı Kredi.

- Gazâli. (2004). *Müminler İçin Yükselme Basamakları*. (haz. Abdulhalık Duran). İstanbul: Hikmet.
- Giddens, A. (2016). *Modernliğin Sonuçları*. (Çev.) Ersan Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı.
- Girard, R. (2007). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat, Edebi Yapıda Ben ve Öteki*. (Çev.) Arzu Etensel İldem. İstanbul: Metis.
- Greimas, A.J. (1982). *Göstergebilim*. (Çev.) Mehmet Rifat. Yazko Çeviri, 9, 127-130.
- Greimas, A. J. (1995). *Kusur Konusunda*. (Çev.) Ayşe Kıran. İstanbul: Yapı Kredi.
- Groh, J. M. (2016). *Mekân Yaratmak, Beyin Neyin Nerede Olduğunu Nasıl Biliyor?*. (Çev.) Gürol Koca. İstanbul: Metis.
- Gruen, A. (2008). *Kendine İhanet Kadın ve Erkeklerde Özerklik Korkusu*. (Çev.) Ülkü Hastürk. İstanbul: Çitlembik.
- Gruen, A. (2010). *Normalliğin Deliliği, Hastalık Olarak Gerçekçilik: İnsandaki Yıkıcılık Üzerine Bir Kuram*. (Çev.) İlknur İgan. İstanbul: Çitlembik.
- Guiraud, P. (2016). *Göstergebilim*. (Çev.) Prof. Dr. Mehmet Yalçın. İstanbul: İmge.
- Günay, D. (2012). Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması. (Ed.) Günay, D. & Parsa, A. F., *Görsel Göstergebilim*. İstanbul: Es.
- Hançerlioğlu, O. (1977a). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*. C. 2, İstanbul: Remzi.
- Hançerlioğlu, O. (1977b). *Felsefe Ansiklopedisi, Kavramlar ve Akımlar*. C. 3, İstanbul: Remzi.
- Hartmann, N. (2010). *Ontolojinin Işığında Bilgi*. (Çev.) Harun Tepe. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Heidegger, M. (1996). Zaman Kavramı. (Çev.) Saffet Babür, Ankara: İmge.
- Heidegger, M. (2009). *Metafizik Nedir?*. (Çev.) Yusuf Örnek. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve Zaman*. (Çev.) Kaan H. Ökten. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Heidegger, M. (2014). *Sanat Eserinin Kökeni*. (Çev.) Fatih Tepebaşı. Ankara: De Ki.
- Horney, K. (1998). *Kadının Ruhsal Yapısı*. (Çev.) Nilgün Şarman. İstanbul: Payel.
- Husserl, E. (2011). *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*. (Derl.) Martin Heidegger, (Çev.) Mesut Keskin. İstanbul: Avesta.
- Işık, G. (1978). *Montale'nin Şiir Evreninde Anlamsal Yapılar*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi.
- İhsan, A. (1931). *Matbuat Hatıralarım*. İstanbul: Tanin.
- İnce, Ö. (2011). *Şiir ve Gerçeklik*. Ankara: İmge.
- Jakobson, R. (1960). Style in Language. In T. Sebeok (ed.), *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, New York: Wiley.
- Jakobson, R. (1961). Proceedings of the Twelfth Symposium in Applied Mathematics. In R. Jakobson (ed.), *Linguistic and Communication Theory*, (pp. 245-252). New York: American Mathematical Society.
- Jakobson, R. (1999). Yirminci Yüzyıl Dilbilimi. Berke Vardar (ed.). *Dilbilim ve Yazınbilim*. (s. 204-220). (Çev.) Osman Senemoğlu.
- Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. (Çev.) Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Metis.
- Jung, C. G. (2006). *Analitik Psikoloji*. (Çev.) Ender Gürol. İstanbul: Payel.
- Kaplan, M. (1995). *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh.
- Kaplan, M. (2016). İbrahim Tüzer ile Tevfik Fikret ve Şiiri Üzerine. *bizimkülliye*, 67, s. 54-67.
- Kasar, S. Ö. (Bahar, 2017). *Algirdas Julien Greimas'ın Sémantique Structurale Adlı Yapıtını Türkçeye Nasıl Çevirmeli?*, *Cogito*, 86. 308-315.
- Keramet, S. N. (1926). *Tevfik Fikret'in Hayatı ve Eseri*. İstanbul: İlhami Fevzi
- Keramet, S. N. (1942). *İnkılâp Şairi Tevfik Fikret'in İzleri*. İstanbul: Kenan.

- Kılıç, F. (2006). Eski Türk Edebiyatı El Kitabı. Mustafa İsen (ed.), *Nazım Şekilleri* (s. 208-250). Ankara: Grafiker.
- Kılıç, S. (2013). *Deleuze-Guattari: Şizoanaliz Yaratıcı Bir Fark ve Arzu Ontolojisi*. Ankara: Sentez.
- Kıran, Z.; Kıran, A. (2010). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin.
- Kierkegaard, S. (2002). *Korku ve Titreme*. (Çev.) İbrahim Kapaklıkaya. İstanbul: Anka.
- Kierkegaard, S. (2012). *Kayı Kavramı*. (Çev.) Türker Armaner. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Kierkegaard, S. (2002). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk*. (Çev.) M. Mukadder Yakupoğlu. Ankara: Doğu Batı.
- Koestler, A. (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. (Çev.) Sevinç Kabakçıoğlu, Özcan Kabakçıoğlu. İstanbul: İris.
- Korkmaz, R. (2006). Türk Edebiyatı Tarihi. Talat Sait Halman (Ed.), *Servet-i Fünûn Topluluğu (1876-1901)* (s. 102-142). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Korkmaz, R. (2006). Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı, 1839-2000. Ramazan Korkmaz (Ed.), *Servet-i Fünûn Edebiyatı* (s. 131-182). Ankara: Grafiker.
- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit.
- Kristeva, J. (1982). *Eleştirel Bilim ve/ya da Bilimin Eleştirisi*. (Çev.) Ayşe Eziler Kıran. Yazko Çeviri, 9, 133-134.
- Kula, O. B. (2012). *Dil Felsefesi Edebiyat Kuramı 1*. İstanbul: Türkiye İş Bankası
- Laing, R. D. (2001). *Bölünmüş Benlik*. (Çev.) Ergün Akça. İstanbul: Pinhan.
- Lefebvre, H. (2015). *Mekânın Üretimi*. (Çev.) Işık Ergüden. İstanbul: Sel.
- Lefebvre, H. (2018). *Ritimanaliz Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat*. (Çev.) Ayşe Lucie Batur. İstanbul: Sel.

- Leppert R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev.) İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı.
- Lessing (1935). *Laocoon*. (Çev.) Suut Kemal Yetkin. İstanbul: Vakit.
- Levend, A. S. (1984). *Divân Edebiyatı, Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Mefhumlar*. İstanbul: Enderun.
- Levinas, E. (2005). *Zaman ve Başka*. (Çev.) Özkan Gözel. İstanbul: Metis.
- Levinas, E. (2014). *Ölüm ve Zaman*. (Çev.) Nami Başer. İstanbul: Ayrıntı.
- Levinas, E. (2016). *Husserl Fenomenolojisinde Görü Teorisi*. (Çev.) Yağmur Ceylan Uslu. İstanbul: İthaki.
- Lévi-Strauss. C. (2016a). *Bakmak, Dinlemek, Okumak*. (Çev.) Ömer B. Albayrak. İstanbul: Yapı Kredi.
- Lévi-Strauss. C. (2016b). *Mit ve Anlam*. (Çev.) Gökhan Yavuz Demir. İstanbul: İthaki.
- Martinet, A. (1998). *İşlevsel Genel Dilbilim*. (Çev.) Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.
- Mascolo, D. (2012). *Aşk Üstüne*. (Çev.) Atakan Karakış. İstanbul: MonoKL.
- Mendelsund, P. (2015). *Okurken Ne Görürüz?* (Çev.) Özde Duygu Gürkan. İstanbul: Metis.
- Mengüşoğlu, T. (1978). *Fenomenoloji ve Nicoli Hartmann*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Moran, B. (2002). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim.
- Murray, E. L. (2008). *Muhayyileye Dayalı Düşünmek*. (Çev.) Yusuf Kaplan. İstanbul: Açılımkitap.
- Nancy. J-L. (2012). *Gitmek/Yola Çıkış*. (Çev.) Murat Erşen. İstanbul: Monokl.
- Nigâr, S. K. (1942). *İnkılap Şairi Tevfik Fikret'in İzleri*. İstanbul: Kenan Basımevi.
- Onay, A. T. (2000). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*. Ankara: Akçağ.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Özkan, İ. H. (1995). TDV İslâm Ansiklopedisi. *Eviç*. (s. 521). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özkan, İ. H. (2010). TDV İslâm Ansiklopedisi. *Şehnâz*. (s. 458-459). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Özkırımlı, A. (1978). *Tevfik Fikret*. İstanbul: Cem.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Mûsikîsi, Akademik Klâsik Türk San'at Mûsikîsi'nin Ansiklopedik Sözlüğü*. İstanbul: Orient.
- Öztürk, O. M. (2010). Mehter Musikisi, *Mehter*. ss. 209-268.
- Pala, İ. (2007a). *Ah Mine'l-Aşk*. İstanbul: Kapı.
- Pala, İ. (2007b). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı.
- Parlatır, İ. (2004). *Tevfik Fikret*. Ankara: Akçağ.
- Parlatır, İ. (2011). Servet-i Fünûn Edebiyatı. İ. Parlatır (ed.), *Tevfik Fikret* (s. 23-101). Ankara: Akçağ.
- Passerat, D. Ö. (Bahar, 2017). *Yapısal Anlambilim: Eyleyenler Şemasından Tutkular Göstergebilimine*. Cogito. 86. s. 330-335.
- Paşa, A. C. (1997). *Belâgat-ı Osmaniyye*. (haz.) M. Çavuşoğlu, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi.
- Peirce, C.S. (1974). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. 5). USA: Harvard University Press.
- Propp, V. (2008). *Masalın Biçimbilimi*. (Çev.) Mehmet Rifat, Sema Rifat. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Recaizade Mahmut Ekrem, (1881). *Talîm-i Edebiyat*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Reed, E. (1995). *Kadının Evrimi: Anaerkil Klandan Ataerkil Aileye*. (Çev.) Şemsa Yeğin. İstanbul: Payel.

- Ricœur, P. (1999). Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek, Kültür ve Yaratıcılık. (Der.) Gillian Robinson, John Rundel. *Söylem ve Eylemde Tahayyül Gücü*. (s. 170-193). (Çev.) Ertuğrul Başer. İstanbul: Ayrıntı.
- Ricœur, P. (2009). *Yorumların Çatışması, Hermenoytik Üzerine Denemeler 1*. (Çev.) Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma.
- Ricœur, P. (2012). *Zaman ve Anlatı: Üç, Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*. (Çev.) Mehmet Rifat. İstanbul: Yapı Kredi.
- Ricœur, P. (2013). *Zaman ve Anlatı: Dört Anlatılan (Öykülenen) Zaman*. (Çev.) Umut Öksüzan, Atakan Altınörs. İstanbul: Yapı Kredi.
- Rifat, M. (2008a). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1 - Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Rifat, M. (2008b). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 2 - Temel Metinler*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Rifat, M. (2011). *Homo Semioticus ve Genel Göstergibilim Sorunları*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Rifat, M. (2013). *Açıklamalı Göstergibilim Sözlüğü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Roudiez, L.S. (1980). Desire in Language. in L.S. Roudiez (ed.), *Introduction*, New York: Columbia University.
- Safranski, R. (2008). *Bir Alman Üstat Heidegger*. (Çev.) Ali Nalbant. İstanbul: Kabalcı.
- Sağlam, N. (2012). *Servet-i Fünûn'a Kadar Teyfik Fikret ve Bilinmeyen Şiirleri*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, 30 (0), 403-444.
- Sarlo, B. (2012). *Geçmiş Zaman, Bellek Kültürü ve Özneye Dönüş Üzerine Bir Tartışma*. (Çev.) Peral Bayaz Charum, Deniz Ekinci. İstanbul: Metis.
- Sartre, J. P. (2006) *İmgelem*. (Çev.) Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki.
- Sartre, J. P. (2014). *Edebiyat Nedir*. (Çev.) Bertan Onaran. İstanbul: Can.

- Sartre, J. P. (2014). *Varlık ve Hiçlik Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. (Çev.) Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Esen. İstanbul: İthaki.
- Saussure, F. de. (1998). *Genel Dilbilim Dersleri*. (Çev.) Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.
- Saussure, F. de. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları*. (Çev.) Savaş Kılıç. İstanbul: İthaki.
- Scheler, M. (2004). *Hınç-Ressentiment*. (Çev.) Abdullah Yılmaz. İstanbul: Kanat.
- Sertel, S. Z. (1940). *Tevfik Fikret Mehmed Âkif Kavgası*. İstanbul: Tan.
- Senemoğlu, O. (1999). Yirminci Yüzyıl Dilbilimi. B. Vardar (ed.), *Dilbilim ve Yazınbilim* (s. 204-216). İstanbul: Multilingual.
- Sennet, R. (2014). *Karakter Aşınması*. (Çev.) Barış Yıldırım. İstanbul: Ayrıntı.
- Shayegan, D. (1991). *Yaralı Bilinç, Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni*. (Çev.) Haldun Bayrı. İstanbul: Metis.
- Sözer, E. (1999). Yirminci Yüzyıl Dilbilimi. B. Vardar (ed.), *Noam Chomsky* (s. 272-276). İstanbul: Multilingual.
- Steiner, G. (2003). *Heidegger*. (Çev.) Süleyman Sahra. Ankara: Hece.
- Şahin, İ. (2012). *Haz ve Günah: Bir Tanpınar Yorumu*. İstanbul: Kapı.
- Şklovski, V. (2010). Yazın Kuramı. T. Todorov (ed.), *Öykü ve Romanın Kuruluşu*, (s. 160-185). İstanbul: Yapı Kredi.
- Taburoğlu, Ö. (2013). *Resim, Söz ve Yazı İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*. Ankara: Doğu Batı.
- Tan, M. T. (1937, 8, 9). *İstanbul'un Taşları Yedikule*. Cumhuriyet, s. 5-7.
- Tanpınar, A. H. (1936). *Tevfik Fikret, Hayatı-Şahsiyeti-Şiirleri ve Eserlerinden Seçmeler*. İstanbul: Sühulet.
- Tanpınar, A. H. (1998). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh.

- Tanpınar, A. H. (2005). *Yaşadığım Gibi*. İstanbul: Dergâh.
- Tanrıkorur, Ç. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Müsikîsi*. İstanbul: Dergâh.
- Tanyu, H. (1972). *Tevfik Fikret ve Din*. İstanbul: İrfan.
- Tarhan, N. (2005). *Kadın Psikolojisi*. İstanbul: Nesil.
- Tevfik Fikret. (1313, Teşrinisani 19). *İnanmak İhtiyacı*. Mütalaa, S. 69, s. 1-2.
- Tevfik Fikret. (1314, Teşrinisani 5). *Ömr-i Muhayyel*. Servet-i Fünûn, C. 16, S. 401, s. 164.
- Tevfik Fikret. (1326 r.). *Rübâb-ı Şikeste*. İstanbul: Tanin.
- Tevfik Fikret. (1327a r.). *Rübâb'ın Cevâbı*. İstanbul: Tanin.
- Tevfik Fikret. (1327b r.). *Haûk'un Defteri*. İstanbul: Tanin.
- Tevfik Fikret. (1330 r.). *Şermin*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.
- Tevfik Fikret. (1984). *Geçmişten Gelen Bütün Şiirleri: 1*. (Haz.) Asım Bezirci. İstanbul: Can.
- Tevfik Fikret. (1984). *Rübâbı Şikeste Kırık Saz Bütün Şiirleri: 2*. (Haz.) Asım Bezirci. İstanbul: Can.
- Tevfik Fikret. (1984). *Halûk'un Defteri, Şermin ve Son Şiirler Bütün Şiirleri: 3*. (Haz.) Asım Bezirci. İstanbul: Can.
- Tevfik Fikret. (2000). *Dil ve Edebiyat Yazıları*. (Haz.) İsmail Parlatır. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tevfik Fikret. (2004). *Bütün Şiirleri*. (Haz.) İsmail Parlatır, Nurullah Çetin. Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Tevfik Fikret. (2016). *Rübâb-ı Şikeste*. (Haz.) İbrahim Tüzer, Selçuk Atay. Ankara: Akçağ.
- Tevfik Fikret. (2017). *Halûk'un Defteri, Şermin ve Diğer Şiirleri*. (Haz.) İbrahim Tüzer, Selçuk Atay. Ankara: Akçağ.
- Timurtaş, F. K. (1997). *Osmanlı Türkçesine Giriş, Eski Yazı, Gramer, Aruz, Metinler*. İstanbul: Alfa.
- Topçu, N. (2006). *Bergson*. İstanbul: Dergâh.

- Todorov, T. (2014). *Poetikaya Giriş*. (Çev.) Kaya Şahin. İstanbul: Metis.
- Tüzer, İ. (2016). Tevfik Fikret ve Şiirinin Dili. *Arka Kapak*, 12, s. 18-19.
- Uçan, H. (2006). *Yazınsal Eleştiri ve Göstergebilim*. Ankara: Hece.
- Uraz, M. (1945). *Tevfik Fikret. Hayatı, Edebi Şahsiyeti ve Şiirleri*. İstanbul: Tefeyyüz.
- Urry, J. (2015). *Mekânları Tüketmek*. (Çev.) Rahmi G. Ögdül. İstanbul: Ayrıntı.
- Uşaklıgil, H. Z. (2006). *Kırk Yıl*. İstanbul: Özgür.
- Ünaydın, R. E. (1919). *Tevfik Fikret Hayatına Dair Hatıralar*. İstanbul: Kitaphane-i Sudiye.
- Ünaydın, R. E. (1972). *Diyorlar ki*. İstanbul: MEB.
- Wison, G. D. & McLaughlin, C. (2002). *Aşk Bilimi*. (Çev.) Tülin Er. İstanbul: Çitlembik.
- Vardar, B. (2001). *Dilbilim Yazıları*. İstanbul: Multilingual.
- Viktor, E. F. (2017). *İnsanın Anlam Arayışı*. (Çev.) Selçuk Budak. İstanbul: Okuyanıs.
- Yaguello, M. (2008). *Hayali Diller Söylenceler, Ütopiyalar, Fantazmalar, Kuruntular ve Dilsel Kurgular*. (Çev.) Necmettin Kâmil Sevil. İstanbul: Yapı Kredi.
- Yalçın, H. C. (1999). *Edebiyat Anıları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.
- Yalçın, M. (2010). *Şiirin Ortak Paydası I, Şiirbilime Giriş*. İstanbul: İkaros.
- Yalom, I. (2001). *Varoluşçu Psikoterapi*. (Çev.) Zeliha İyidoğan Babayigit. İstanbul: Kabalıcı.
- Yazır, E. M. H. (?). *Hak Dini, Kur'an Dili*. C. 4. Ankara: Akçağ.
- Yetiş, K. (1996). *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sahasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Yuva, G. M. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: İletişim.
- Yücebaş, H. (1959). *Bütün Cepheleriyle Tevfik Fikret: Hayatı, Hâtıraları, Şiirleri*. İstanbul: Ahmet Halit Yaşaroğalu Kitapçılık.
- Yücel, H. A. (1959). *Diyorlar Ki...*, Cumhuriyet.
- Yücel, T. (1993). *Anlatı Yerlemleri, Kişi/Süre/Uzam*. İstanbul: Yapı Kredi.

Yücel, T. (2012). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası.

Yücel, T. (2015). *Yapısalcılık*. İstanbul: Can.



Resim Kaynakçası

1. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Mart 12). *Âveng-i Şühûr 1, Mart*. Servet-i Fünûn. s. 33.
2. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Nisan 23). *Âveng-i Şühûr 2, Nisan*. Servet-i Fünûn. s. 129.
3. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Temmuz 9). *Âveng-i Şühûr 3, Mayıs*. Servet-i Fünûn. s. 305.
4. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Ağustos 6). *Âveng-i Şühûr 4, Haziran*. Servet-i Fünûn. s. 369.
5. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Ağustos 27). *Âveng-i Şühûr 5, Temmuz*. Servet-i Fünûn. s. 1.
6. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Eylül 24). *Âveng-i Şühûr 6, Ağustos*. Servet-i Fünûn. s. 65.
7. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Teşrinievvel 29). *Âveng-i Şühûr 7, Eylül*. Servet-i Fünûn. s. 145.
8. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Kânunuevvel 10). *Âveng-i Şühûr 8, Teşrinievvel*. Servet-i Fünûn. s. 241.
9. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Kânunuevvel 24). *Âveng-i Şühûr 9, Teşrinisani*. Servet-i Fünûn. s. 273.
10. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Kânunusani 14). *Âveng-i Şühûr 10, Kânunuevvel*. Servet-i Fünûn. s. 321.
11. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Şubat 4). *Âveng-i Şühûr 11, Kânunusani*. Servet-i Fünûn. s. 369.
12. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Şubat 18). *Âveng-i Şühûr 12, Şubat*. Servet-i Fünûn. s. 401.
13. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Mart 28). *Bir Yaz Levhası*. Servet-i Fünûn. s. 72.
14. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Nisan 25). *Bahâr-ı Terânedâr*. Servet-i Fünûn. s. 129.

15. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Mayıs 9). *Bir Levha*. Servet-i Fünûn. s. 166.
16. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Mayıs 23). *Çiçekler İçinde*. Servet-i Fünûn. s. 198.
17. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Temmuz 18). *Beyaz Yelken*. Servet-i Fünûn. s. 329.
18. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Kânunuevvel 12). *Krizantem*. Servet-i Fünûn. s. 246.
19. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Kânunusani 2). *Şiir*. Servet-i Fünûn. s. 297.
20. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Şubat 6). *Sabah Ezanında*. Servet-i Fünûn. s. 369.
21. Resim: Tevfik Fikret, (1315, Temmuz 22). *Köyün Mezarlığında*. Servet-i Fünûn. s. 344.
22. Resim: Tevfik Fikret, (1325, Ağustos 1). *Kocaman Saate*. Şehbal. s. 174.
23. Resim: Tevfik Fikret, (1311, Kânunusani 11). *Hayran*. Servet-i Fünûn. s. 312-313.
24. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Mayıs 30). *Ukde-i Hayât*. Servet-i Fünûn. s. 214.
25. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Temmuz 4). *Vâlîde*. Servet-i Fünûn. s. 292.
26. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Eylül 5). *Bir Timsâl*. Servet-i Fünûn. s. 21.
27. Resim: Tevfik Fikret, (1312, Teşrinievvel 24). *Hediye*. Servet-i Fünûn. s. 137.
28. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Nisan 16). *Gül-efşân*. Servet-i Fünûn. s. 120.
29. Resim: Tevfik Fikret, (1314, Haziran 18). *Salıncakta*. Servet-i Fünûn. s. 260.
30. Resim: Tevfik Fikret, (1315, Mayıs 13). *Dinle, Rûhum...* Servet-i Fünûn. s. 184.
31. Resim: Tevfik Fikret, (1315, Ağustos 12). *Perî-i Şi'rime*. Servet-i Fünûn. s. 389.
32. Resim: Tevfik Fikret, (1315, Teşrinievvel 28). *Çeşme Başında*. Servet-i Fünûn. s. 148.

TEZ FOTOKOPİSİ İZİN FORMU

ENSTİTÜ

Fen Bilimleri Enstitüsü

Sosyal Bilimler Enstitüsü

YAZARIN

Soyadı : ATAY

Adı : SELÇUK

Bölümü : TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI

TEZİN ADI

SERVET-İ FÜNÛN ŞİİRİ ÜZERİNE GÖSTERGEBİLİMSEL BİR İNCELEME:
TEVFİK FİKRET'İN ŞİİR EVRENİNDE ANLAMSAL YAPILAR

TEZİN TÜRÜ

Yüksek Lisans

Doktora



1. Tezimin tamamından kaynak gösterilmek şartıyla fotokopi alınabilir.
2. Tezimin içindekiler sayfası, özet, indeks sayfalarından ve/veya bir bölümünden kaynak gösterilmek şartıyla fotokopi alınabilir.
3. Tezimden bir (1) yıl süreyle fotokopi alınamaz.

TEZİN KÜTÜPHANEYE TESLİM TARİHİ:

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİ

Soyadı, Adı : Atay, Selçuk
Uyruğu : TC
Doğum Tarihi : 18 Temmuz 1982
Doğum Yeri : Kırşehir / Kaman
Telefon : 0090 532 657 ...
email : atayselcuk@yahoo.com

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Yılı
Yüksek Lisans	KKU Türk Dili ve Edebiyatı	2012
Lisans	KKU Türk Dili ve Edebiyatı	2005

İŞ TECRÜBESİ

Yıl	Yer	Görev
2009-Şu an	Millî Eğitim Bakanlığı	Öğretmen
2007-2009	TARBİS	Osmanlıca Uzmanı

YABANCI DİLLER

İngilizce (İyi)

YAYINLAR

Uluslararası hakemli dergilerde yayınlanan makaleler

Atay. S., “Sait Faik Abasıyanık’ın Sarnıç Adlı Hikâyesinde Su’yun ‘Göstergebilimsel Serüven’i”, *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 38, 11-29 (2015).

Uluslararası bilimsel toplantılarda sunulan ve bildiri kitabında (Proceedings) basılan bildiriler.

Atay. S., “*Tevfik Fikret’in Şiir Evreninde Bir Gönderge Değeri Olarak Kadın*”, I. Uluslararası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Sempozyumu, 17 Eylül Üniversitesi, 03-05 Kasım, Bandırma, 2017. **[Bildiri Kitabında Yayımlandı.** “I. Uluslararası Eğitim Bilimleri ve Sosyal Bilimler Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Editör: Ali Yakıcı, s. 702-706 (2017).”]

Atay. S., “*Bir Semptom Olarak Şadan’ın Gevezelikleri*”, II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Dil ve Üslûp İncelemeleri), Süleyman Demirel Üniversitesi, 19-21 Ekim, Isparta, 2011. **[Bildiri Kitabında Yayımlandı.** “II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Dil ve Üslûp İncelemeleri) Bildiriler Kitabı, Editörler: V. Kartalcık; K. Çetin, s. 175-186 (2012).”]

Yazılan uluslararası kitaplar veya kitaplarda bölümler

Atay. S., *Tevfik Fikret’in “Halûk’un Defteri, Rübâb’ın Cevâbı, Şermin ve Diğer Şiirleri”nin Orijinal Metinden Aktarımı ve Günümüz Türkçesi*, (İ. Tüzer ile birlikte), Akçağ Yay., Ankara, 666 (2017).

Atay. S., *Tevfik Fikret’in “Rûbab-ı Şikeste” Adlı Şiir Kitabının Orijinal Metinden Aktarımı ve Günümüz Türkçesi*, (İ. Tüzer ile birlikte), Akçağ Yay., Ankara, 520 (2016).

Atay. S., *Halit Ziya Uşaklıgil’in “Kırık Hayatlar” Adlı Romanının Orijinal Metinden Aktarımı ve Sözlük*, (İ. Tüzer ile birlikte), Akçağ Yay., Ankara, 480 (2016).

Atay. S., *Halit Ziya Uşaklıgil’in “Mai ve Siyah” Adlı Romanının Orijinal Metinden Aktarımı ve Günümüz Türkçesi*, (İ. Tüzer ile birlikte), Akçağ Yay., Ankara, 610 (2016).

Atay. S., *Halit Ziya Uşaklıgil’in “Aşk-ı Memnû” Adlı Romanının Orijinal Metinden Aktarımı ve Günümüz Türkçesi*, (İ. Tüzer ile birlikte), Akçağ Yay., Ankara, 815 (2016).

Atay. S., “*Nihayet Firdevs Hanım’ın Kızı Olmuştur: Aşk-ı Memnû*”, Edebiyat ve Sinema (Editör: F. Sakallı), Gece Kitaplığı Yay., Ankara, s. 491-508, (2015).

Atay. S., *İnsan ve Eser: Vâlâ Nurettin Vâ-Nû*, Etkin Yay., Ankara, 400 (2012).

Atay. S., *Vâlâ Nurettin Vâ-Nû’nun “Baltacı ile Katerina” Adlı Romanının Orijinal Metinden Aktarım ve Sadeleştirilmesi*, Etkin Yay., Ankara, 224 (2012).

Ulusal hakemli dergilerde yayımlanan makaleler

Atay, S., "*Metafordan Üslûba Yalnız Bir Roman: Aynadaki Yalan*", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 17, s. 20-31, (2017).

Diğer yayınlar

Atay. S., "*Sabahattin Ali'nin Değirmen Adlı Hikâyesine Göstergebilimsel Bir Yaklaşım*", Hece, S: 253, s. 436-444, Ocak, (2018).

Atay. S., "*Paul H. Fry ve Edebiyat Kuramı*", Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, S: 18, s. 191-193, Aralık, (2017).

Atay. S., "*Merakla Başlayan Yolculuk*", Türk Edebiyatı, S: 488, s.79-80, Haziran, (2014).

Atay. S., "*Ben İsmet Özel: Şair'e Dair*", Ayraç, 14, s. 26-30, (2010).