



MULTİDİSİPLİNER ÇALIŞMALAR (Dil ve Edebiyat Üzerine Araştırmalar)

Multidisciplinary Studies

1. KİTAP

1. BOOK

EDİTÖR

Doç. Dr. Bülent KIRMIZI

MULTİDİSİPLİNER ÇALIŞMALAR I

Multidisciplinary Studies I

EDİTÖR

Doç. Dr. Bülent KIRMIZI



Multidisipliner alıřmalar

(Dil ve Edebiyat Üzerine Araştırmalar)

Osmaniye Korkut Ata University
Department of English
Language and Literature
Osmaniye/ TURKEY

© Her hakkı saklıdır. Bu kitabın tamamı yada bir kısmı, yazarın izni olmaksızın, elektronik, mekanik, fotokopi yada herhangi bir kayıt sistemi ile çoğaltılamaz, yayımlanamaz, depolanamaz.

Bu kitaptaki bilgilerin her türlü sorumluluęu yazarlarına aittir.

Editör

Doç. Dr. Bülent KIRMIZI

ISBN: 978-605-2131-55-8

AKADEMİK YAYIN

Sertifika No : 43907

KONYA - ARALIK - 2019

 **AYBİL**
YAYINLARI

Tevfik Fikret'in Şiirlerinde İmge Kurgusu ve Görüntü Düzeyleri

Veysel ŞAHİN¹

M. Fatih AYDIN²

Özet

Tanzimat'tan sonra Batı tesirinde ortaya çıkan ve gelişen Servet-i Fünûn Edebiyatı, süre gelen edebi zevkin içerisinde farklı bir akıntı olarak şiir geleneğinin seyrini değiştirmiştir. Servet-i Fünûn edebiyat geleneği içerisinde müstesna bir yeri olan ve bu şiir anlayışının uygulama sahasında önemli eserler vücuda getiren şair Tevfik Fikret'tir.

Kendine ait "aşıyan" içerisinde salt bireysel bir tavır takınmadan sözünü topluma ve toplumsala açan Fikret, istibdat döneminin yoğun sisi ardında duran bir tarihi kendi mizaç ve tecrübesi parantezinde açılmayarak kendine has bir duyuş ve düşünüş geliştirmiştir. Şiirine hâkim duyguları, çeşitli teşbih, istiare ve mecazlarla ifade eden Fikret, dilin tüm olanaklarını şiirini kurma aşamasında kullanır. Görme duyusu sayesinde ve resim kabiliyetinin de verdiği ölçüde şair, tablo altı şiirler de yazar. Fikret'in şiirlerinde imge, toplum nazarında entelektüel bir bireyin, her sözün söylenemediği bir dönemde, imge analogisi içinde bulunan imge türlerinden- yayılğan, batık, radikal, yoğun ve süsleyici/coşkun-daha çok batık imgeyi kullanır. Aktarmak istediği anlam dünyasını doğadan yaptığı ödünclemelerle aktarır. İnsan ile doğa arasındaki anıştırmaları kurduğu söz dizimi ile imleyen şair, nesnel gerçekliği bireysel kimlikle yeniden düzenler.

Anahtar Kelimeler: Tevfik Fikret, şiir, imge, yayılğan, batık, yoğun ve süsleyici/coşkun

Image Editing and Image Levels in Tevfik Fikret's Poems

Abstract

Servet-i Fünûn Literature, which emerged and developed in the Western influence after the Tanzimat, changed the course of poetry tradition as a different current in the literary pleasure. Servet-i Fünûn is the poet Tevfik Fikret who has an important place in the literary tradition and brings important works in the field of application of this poetry concept.

Fikret has opened his own word to society and societal without having an individual attitude in his own uş aşıyan uş and has developed a unique feeling and thought by opening a history behind the dense fog of the period of despotism in his temperament and experience. Expressing the feelings that dominate his poetry with various preaching, metaphor and metaphor, Fikret uses all the possibilities of language in the process of forming his poetry. Thanks to his sense of sight and the ability of painting, he also writes poems and taboos. In Fikret's poems, the image uses a submerged, sunken, radical, intense and ornamental / exuberant-submerged image from an imaginary individual in the eyes of society and every kind of image that is in the analogy of image. He transfers the world of meaning that he wants to transfer through the loans he made from nature. The poet who marks the interplay between man and nature with his syntax reconstructs the objective reality with an individual identity..

Key Words: Tevfik Fikret, poetry, image, sprawl, wreck, intense and embellishing / exuberant

¹ Doç. Dr. Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

² Arş. Gör. M. Fatih AYDIN, Kilis Yedi Aralık Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

GİRİŞ

Klasik şiirin sorgulanamaz tavrının vermiş olduğu statiklik, Osmanlı'nın son dönemlerine doğru Klasik şiirde de birtakım değişikliklere neden olur. Batı etkisi altına giren medeniyet dairesi kendini, Klasik şiir poetikasında da gösterir. Batı medeniyeti dairesi içerisine giren şiir, kimi yerde geleneğe yaslanan bir direnç gösterir, kimi yerde de; “*düşman medeniyetin maddi ve manevi kullanmayı*” (Özgül, 2018: 11) dener. Yeniye deneyen şairler Bergsonvari bir tavır takınarak, geçmişi hep hafıza da sürdürür. Dolayısıyla şair; “*dönüşüme cesaret edemediği yerde, şiirini yenilemek için geçmiş örneklerden cevaz bekler.*” (Özgül, 2018: 13).

Klasik şiirin hayal dünyası hakkında, Tanzimat Dönemi'nden itibaren çeşitli tenkitler yer alır. Namık Kemal; “*Hakikatten uzak, vehimler dünyasından iktibas edilmiş tasavvurlar*” (Erbay, 2007: 346) olarak nitelendirdiği hayal dünyası genelde olağanüstülüklerle dayanır. Rezaizade Mahmut Ekrem, şiirde hayale karşı değildir;

“*Edebiyatta kuvve-i hayaliyye sanat-ı tersimde elvân hükmündedir. Bu parlak ve yaratıcı kuvvete eşyânın in'itâfi gayet serî' ve bedî' olur. Bu kuvvettir ki eşyaya asalet ve ulviyet verir. İsteddiği şekil ve surete sokar. Eşyâ-yı hakikiye bulunamadığı zaman kendi âleminde icad eder, cisim verir, can verir, onları hakikat kisvesinde gösterir.*” (Ekrem, 1299: 48)

Fikret'in en çok etkilendiği şairlerden biri, hocası Rezaizade Mahmut Ekrem'dir. Ekrem'in hayal konusundaki düşünceleri şiirin imaja dayalı bir içerikte olması gerektiğini belirtir. Ekrem, şiir için gerekli gördüğü hayal ifadesini imge olarak değerlendirsek de; “*Bu iki mefhumun benzer yönleri bulunmakla birlikte aralarında önemli ayrımlar mevcuttur.*” (Can, 2015: 6) anlayışı da bazı araştırmacılarca tartışılır bir durumdur. İmaj ifadesi “görüntü”, “görünüm” anlamlarında ilk olarak Rezaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası isimli romanında geçer. Ekrem'in dil konusundaki hassasiyeti, etrafına bakış açısı görünür olanların bir yazarın muhayyilesinden nasıl şekiller aldığı Ekrem'de o dönemde görülür. Şairin eşyaya bakışı, eşyayı değiştirip dönüştürmekte ve şiirin asıl dili bu noktada ortaya çıkmaktadır.

Tevfik Fikret de dönemi içerisinde Cenab Şehabettin ile birlikte müstesna bir yere sahiptir. Cenab Şehabettin'e göre bireyselliğin yanında sosyal konulara da eğilen Fikret, devrini ve bir medeniyeti etraflıca okur. Romantizmden gelen santimental bir duygulanmanın yanı sıra, parnas ekolüne dayanan kuvvetli bir gözlem yeteneği şiirde aklın ve gönlün mutabakatını sağlar.

Değişen sosyal ve siyasal ortam, şairin mizacını da bu noktada harekete geçirir. Düşünce yapısının değişmesi, dilin değişim çizgisine de yansır. “*Yaratılan sıra dışı (alışılmadık) bağdaştırmaların oluşturuluşunda kullanılan dilsel kaynaklar da buna uygun imgelerin üretimine öncülük*” (Bülbül, 2007: 242) eder. Şairin şiire karşı sergilediği tutum paradoksal bir tutumdur. Şiir kurgusu içinde şiir özneleri de birbirinden farklı özellikler taşır. Değişim ve dönüşüm geçiren kahramanların yanı sıra kimi kahramanlar da olumsuz bir yaşamın atıkları olarak değerlendirilir. Şairin sesini

yükselttiği yerlerde başkaldıran bir şiir öznesinin görüntüsü yer alır. Özellikle umut/umutsuzluk zıtlığı içinde karamsarlığa kapılan şair, Halûk'nun ve tüm Halûk'ların bedeninde umut sesini yükseltir. Çünkü Halûk, şairin bilinçdışında yeşerttiği çocukluğudur. Yeni bir düzenin umut meşalesidir. Şair, âtî olanın yeni nesilde gerçekleşeceğinin farkındadır; “*Absüird duvarlar karşısında, irrasyonel dünyada absüird bir hayatın farkına varan bilinç, yeni bir hayat arar.*” (Gündoğan, 2018: 91). Yeni bir hayat ise şair için, Halûk'larda vücut bulur. Umut ve umutsuzluğun bilincinde olan ise artık geleceğe ait değildir. Şiirlerde, özellikle, batık imgeler, şairin bu kavramlara felsefik bir alt yapıyla bakmasıyla meydana gelir.

Alışılmadık bağdaştırmalar ve bu bağdaştırmaların zihinde oluşturduğu görüntüler yeni görüntülere ve yeni anlamalara yol açtığından okura da sınırsız bir hayal imkânı sunar. Bu noktada şiir, Yayılğan/gelegen imajlara dönüşür. Keskin zıtlıkların varlığı ve paradoksal durumlar Radikal imajları kurarken şairin resmin imkânlarına yer vermesi ve tabiata bir ressam duyarlılığıyla bakması durumu da şiirlerde yoğun imajlar oluşturur. Tek bir zihinden ve ruhtan bölünme yoluyla ilksel olanı arzulamak tekrar erginleşip var olmayı zorunlu kılar. Bu devr-i daim içinde şair göksel ve yersel unsurlarla imaj evrenini oluşturur. Madde ile kurulan katı tahakküm imge yoluyla akıldan duygu ve sezgi âlemine taşınır.

Son olarak, özellikle şairin ilk dönem şiirlerinde yer alan eski şiirin hayal dünyasına yaslanan bağdaştırmaları, imajları bayat imajlar kategorisinde değerlendirilir. Tevfik Fikret'in şiirlerinde imge kurgusu ve görüntü düzeyleri konusu çerçevesinde şairin şiirlerinde, sınıflandırılan, imge türlerinin hepsi yer alır.

GELİŞME

İnsanoğlu yeryüzünde var olduğundan beri en büyük meşguliyeti yaşama tutunma eylemi olmuştur. Tutunma aşamasında verdiği mücadele bireyin sanatsal yaratıcılık özelliğini de beraberinde getirerek ona soylu bir eylemin kapılarını aralama imkânı vermiştir. “*Bu yaratıcı cesaret, insanın bilinçdışı karanlığında taşıdığı korku ve kaygıların tetiklediği bir var etme yetisidir.*” (Gezgin, 2017: 23) Bu yeti ile sanatçı bilinçdışından gelen korkularını terbiye etmeyi öğrenmiştir.

İnsanın ilk çağlardan beri gelen etrafındaki nesne ve olayları görüntüler üzerinden anlamlandırma çabası ona sınırsız bir yaratı yetisi kazandırır. İmgenin; “*görünür kılma, aynada yansıma; resim, suret, görüntü vb. bilinen ilk anlamları Antik Yunan felsefesindeki mimesisi(e)*” (Can, 2015: 30). uzanan anlam başlangıcı, imge kavramı hakkında elde edilen ilk ipucu bilgisidir. Kant, Schelling ve Schopenhauer, Henri Bergson gibi filozofların da imge konusunda görüş bildirmesi imgeyi tartışılır, sorgulanabilir bir ifade olarak felsefenin konusu yapar. Her bir filozof da kendi düşüncesine uygun olarak imgeyi yorumlar. Soyut ifadelerle dayanması, “*duygusal her türlü etki, her türlü çarpıcı hayal, çağrıştırdığı her türlü yeni anlam(i) imge olarak*” (Karataş, 2007: 228) çağrıştırmaları imgeyi şiirin ana malzemesi yapar.

Sıradanlaşan bir yaşamın eyleme dönük öznesi olan insan için, karşısına dikilen bilinmeyen, insan tarafından somutlaştırılmaya çalışılmıştır. Bu nedenle dış çevreyi

algılama anlamlandırma aşamasında olan özne, kendine ait bir tasarımlar dünyası kurmuştur. “Gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu sınırlı ve iğreti olandan sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılması” (Korkmaz, 2014: 298) olan imge kavramı, şiir öznesine sınırsız bir tasarım dünyası sunarak dilin imkân boyutlarını üst seviyeye çıkarmıştır.

İmge, dilin imkân boyutlarını üst seviyeye çıkarırken, “sözcüğün belirtme, gösterme ve adlandırma yeteneğine” (İnce, 1985: 13) çağrışım değerini de eklemektedir. Kimi zaman bir sözcük tek başına bir anlam ifade etmeyebilir. Sözcükler birbirleriyle girdiği ilişkiler ağıyla yeni anlamlar türetirken, sözcüklerin çağrıştırdığı anlam değerlerinin karanlıkta kalmış olan yönlerini, henüz girilmemiş yanlarını vererek algılanan nesnelere dünyasını yeniden biçimlendirir. “A’nın özellik ya da özelliklerini B’ye çağırduğumuz” (İnce, 1985: 13) şey bir imgedir. İmge ayrıca bu özellikleriyle dilbiliminin inceleme alanı içerisine girer.

İmaja yaslanan şiirde aktarılmak istenen kavramlar, duygu ve tasarımlar, o kavramı gösteren birtakım göstergelerle verilir. “Anlamsal niteliklerden ve göstergeye bağlı tasarımlardan yararlanılarak okuyun/dinleyenlerde daha zengin bir duygu, görüntü, çağrışım yumağı oluşturma” (Aksan, 2016: 98) aracı olarak şiirin temel görüntüleri imge kurma becerisine bağlıdır.

İmge, sanat ya da düşünce yapıtlarında, resim, söz, yazı ve/veya edim şeklinde ortaya çıkan bir ifade, bildiri, işaret, tasarım ya da görüngü olarak yaratılırken, sadece beş duyuyla değil, farklı duyum kaynaklarıyla, bilinçdışıyla, sağduyu ya da okült denen duyumlarla ve başkaca duygulanımlarla da beslenir. (Taburoğlu, 2016: 18) Sözü, resmin ve yazıların tuhaf karışımı “görsel bir vızıltı”, “uğuldayan kokular”, resim ve sesin sağlıksız birleşimleri hipnotik etkilere, sanrılara ve türlü hezeyanlara neden olurlar. (Taburoğlu, 2016: 19) Bu çoklu etkiler imge kavramının şiirdeki fonksiyonunu üst seviyeye çıkarır.

Nesnel ve öznel olanı bünyesinde barındıran imge, nesnelere çevrili bir alanın özneliğin parmak izleriyle dokunuşlarını vermektedir. Bir nesne ve o nesnenin ilişkiler ağı metin içerisinde bize çağrışım imkanları sunmaktadır. Somut-soyut, somut-somut, soyut-somut ve çağrışımlar bize imge oluşturma seçeneklerini çoğaltabilir;

“İmge asla var olanla yetinmez, var olanın ötesindeki bireysel ve toplumsal belleği, dilin söz ve sözcük diziminde yeniden betimler. Bu betimleyişle ötekileştirme, eğretileme, benzetme, mecaz, bağdaştırma ve değişme gibi söz sanatlarına başvurarak yeni anlamsal tasarımları özgün ve özgürlükçü bir çığlığa dönüştürür.” (Şahin, 2015: 398).

Çeşitli söz sanatlarının kullanımı imge oluşturmada ve kurulan imgenin etki oranının artırılmasında önem arz eder. Fikret’in şiirinde yer alan imajlar da genellikle alışılmamış bağdaştırmalardan yola çıkarak oluşturulmuş bir şiir çizgisi taşımaktadır. Bu şiir oluşturma cehdi şairin kimi zaman mısra kimi zaman ise şiirinin bütününe yayılan bir imaj oluşturma telakkisine dönüşür.

Galatasaray Sultanisini birincilikle bitiren Fikret, devlet memurluğuna başlamış ve çok genç yaşta edebiyat alemine atılmıştır. Dayısı kızı ve Trabzon valisi Mustafa

Bey'in kızı Nazıma hanımla evlenmesi ve Halûk'un dünyaya gelmesi, Tevfik Fikret'in mutlu olabilmesi için yeterli sebeplerdendir. Bu sebeple 1901 yılına kadar onun şiirinde çok büyük kırılmalar görülmez;

“*Servet-i Fünûn topluluğu dağıldıktan sonra Fikret'in sanatında yeni ve farklı oluşumların neticesi olarak şiir anlayışında ve yapısında birtakım değişimlerin olduğunu görmekteyiz. Bu değişimlerin temelinde dış dünyadan kopması ve inzivaya çekilmesinin payı büyüktür.*” (Parlatır, 2004: 70).

Bu durum şair için bir kaçış yoludur. Bu kaçış yolu Fikret'in şiirini farklı kanallara sokar. *Aksaray'da doğmuş, ezan sesiyle büyümüş, İstanbul'dan bir adım ayrılmamış Tevfik Fikret'in memlekete bütün bir Avrupa aşkını sokmasına mukabil* (Tanpınar, 1977: 257) şiirlerinde de şarklı bir kültürün yanında garba dair kavramların yer alması bu edinilen yeni kanal aracılığıyla şiire girer.

Fikret yirmi bir yaşına kadar, aile ve okul çevresinin kuvvetli tesiri altında kalmak ve kendinde onların verdikleri mükemmel surette aksettirmekle beraber sonradan görünen mizaç ve karakterini ifşa eden bazı tezahürler arz eder. Bunlardan bilhassa üç vasfı dikkat çekicidir: a) Aşırı duyarlılık; b) İçine Kapanma; c) Şekil cehdi (Kaplan, 2017: 62). Fikret'in şiir evreninin oluşumu da bu üç cihetten beslenir.

Servet-i Fünûn edebi zevkinin oluşmasında payı olan Recaîzade Mahmut Ekrem “*İlk poetika yazarımız olarak kabul edilmektedir.*” (Okay, 2015: 150). Tevfik Fikret'in sahip olduğu edebi zevkin oluşmasında en büyük etki payı yine Ekrem'indir. Fikret de Ekrem gibi şiirlerinde, “*Tablo-tasvir anlayışını verirken yer yer sübjektif hayallere yönelir.*” (Parlatır, 1995: 165). Fikret'in şiirlerinde geçen his, düşünce, hayal, tabiat gibi mevzularda Ekrem etkisi Tevfik Fikret'in şiirlerinde bariz bir şekilde görülür. Fikret'in hayata bakışındaki intizam, şüphesiz şiirinin genel çerçevesini de oluşturmaktadır. “*Okul sıralarından başlayarak, bütün hayatı boyunca, kıyafetinden yazısına, evinin planına ve iç tertibine, hatta kitapların basımına kadar dikkat, titizlik ve kılı kırk yararçasına bir itina gösteren*” (Okay, 2015: 151). Fikret, ahenk ve armoni kavramlarına da önem vermesine rağmen onda imajlar genelde dağınık bir biçimde görülür. Tevfik Fikret, kimi zaman dış âlemi olduğu gibi tasvir etmekle birlikte duygu, düşünce ve hayalleri durmadan değişmektedir. “*Duygu ve düşünceler, kendilerine uygun edebî sanatlar, hayaller ve semboller bulduğu zaman güzellik kazanır.*” (Kaplan, 2017: 241) Fikret de özellikle tabiata ait olandan hareketle cisim ve renkleri kendileri dışında herhangi bir şeye benzetme konusunda ısrarcı ve başarılıdır. Gözle görülür olan somut dünya, duygu ve düşünceler için birer rehber olur.

Fikret; “*Küçük, fakat müreffeh bir memur ailesinin çocuğu*” (Tanpınar, 1977: 260) olmasına rağmen, imparatorluğun tevarüs eden yazgısına paralel olarak, hayat da Fikret için bir kayıplar ve felaketler silsilesine dönüşür. II. Abdülhamit devrinin istibdat devrini de derinden hissederek Fikret, şiir dünyasını bir baskı ve yıkım terminolojisi bağlamında oluşturur; *Şiirinin bir zaman sadece melûl besteler çıkaran ferdi melankolisini tam lazım olduğu bir zamanda bir cemiyetin ıstırap ve ümitlerine tercüman* (Tanpınar, 1977: 260) yapan şair, baskı ve istibdata duçar olan halkın da sesi olmuştur; “*Melankoli, kriz zamanlarında kendini dayatır, konuşulur, arkeolojisini*

oluşturur, temsillerini ve bilgisini üretir.” (Kristeva, 2009: 17). Düsturundan hareketle şairin sosyal ve siyasi değişimlerden etkilenerek melankolik bir ruh hali içerisinde dış dünyaya baktığı görülür. “Lisân-ı şî'r, lisân-ı tahassüs, lisân-ı rûhtur.” şiarından hareketle, elem ve melali anlamının şiiirin dilini anlamlandırmakla örtüşmesi biçimini alır ve içeriğin de ötesinde dilde hissedilen Fikret'e göre, bir solgunluk, kansızlık, bitkinlik halidir.

Sosyal ortam etkisinin yanı sıra şiiirleri bir mizacın ürünü olan şair; “*Aşırı duyarlılık sahibi, şekle yani dış görünüşe önem veren, yalnızlıktan, tabiatla baş başa kalmaktan hoşlanan, öfkelenme, paralama ve saldırma hislerinin de*” (Akay, 2015: 25) yoğun olduğu bir çocukluk dönemi geçirir. Bu noktada şairin, şiiirde ulaştığı nokta genellikle “zulmet” olmaktadır. Beslediği ümit duygusu onda kısa bir süre kendini gösterir. Devrin hususiyetlerinden kaynaklı olmak üzere romantik duygular besleyen özneler gerçekliğin siyah tonlarında kaçıışı ararlar. Gururundan asla ödün vermeyen, sınıfsal ayrımların farklı tonlarında kendi rengini arayan bireyler Fikret'in şiiir dünyasının baş kahramanlarını oluştururlar.

Şiiir dünyasını, insan, hayat, doğa gibi kavramlara ait görüntüleri kendi mizacıyla dilin dünyasına taşıyan şair, imgelere yaslanan bir şiiir evreni kurar; “*Şiiirinin bir zaman sadece melûl besteler çıkararak ferdî melankolisini tam lazım olduğu bir zamanda bir cemiyetin ıstırap ve ümitlerine tercüman yapan*” (Tanpınar, 1977: 260) şair, imge kurgusunu da bu noktada kurar. Şiiirlerinin yer aldığı “Rûbab- ı Şikeste”, onun bir fikr-i sabiti değil, gündelik olaylar karşısında olaylara karşı verdiği tutumu da belirtir. “*Psikişik dalgalanmaları, değişimleri sergileyen bir günlük niteliğini*” (Teber, 2002: 11) taşıması şairin imajlara bakış açısını da etkiler.

Fikret, güzelliğin asıl olana meyleden ruhta bir etki yaratabilmesi için duyuusal deneyimin önceliğini şart koşar. Fikret'e göre, güzellik önce duyu organlarına nüfuz eder. Dış dünyadan gelen tesirleri “latif te'essürler” olarak alan duyu organları ise bunları hayret, sevinç, tutkunluk biçiminde önce hayal gücüne, sonra da kalp ve ruha nakleler. Bu nakille beraber olağan üstü bir uyarılma ve aydınlanma neticesinde insanın manevî varlığında ansızın bir değişme, bir coşku meydana gelir. Bu nedenle, Fikret'e göre; “*güzelliğin insana tecellisi, dış dünyanın bilgisini alan duyu organları ve iç dünyanın güçlerinin birlikte çalışmasıyla meydana gelir.*” (Parlatır, 1987: 223) hakikatin sanat eserinde güzel olabilmesi için “şa'şaalı bir şekil alması” ya da diğer bir deyişle “*âdetâ piş-i nazarda tecessüm etmesi*”, canlanması gerektiğini ifade eder. Hayal unsuru Fikret'te duyu melal yüklü imgeler halini almaktadır. Bu da “*Duygular dünyasının gerisinde sezilenen bir ruh dünyasına başvurur.*” (Alkan, 2005: 67). Şairin şiiirlerinde imge oluşturma noktasında genel anlamda imgeye dair tüm nitelikleri bulundurmasına rağmen özellikle Yayılğan - Gelegen imgeler, Radikal imgeler, Batık imgeler ve Yoğun imgeler olarak şiiirlerde tasnifi bu yönde kılar.

Şairin Rûbâb-ı Şikeste'nin giriş kısmında yer verdiği kendi kişiliğinin, felsefesinin ve poetikasının ipuçlarını bulabileceğimiz;

“Kimseden ümmîd-i feyz etmem, dilenmem perr ü bâl,

Kendi cevvim, kendi eflâkimde kendim tâirim.

İnhinâ tavk-ı esâretten girândır boynuma;

Fikri hür, irfâni hür, vicdâni hür bir şâirim.” (Fikret, 2018: 35).

Mısralarında Namık Kemal’in hayata bakışının bir başka ifadesini buluruz. Kitapta yer alan birçoğu şiirde de bu şiirden izler vardır. Şairin kanat, gökyüzü, uçmak gibi söz varlıkları görüntü değerleriyle kuş ve kuşa ait imaj kurgusu oluşturur.

Şairin, nazarında dış dünyaya ait olan görünüşler çoğu kez şair tarafından ifade edilirken kimi zaman da alegorik bir biçimde gerçeğin içinde hayale yaslanan kahramanlarca ifade imkânı bulur. Yabancı olanla kendi olanın yüz yüze gelmesiyle; “kendini “yabancı” olanın alanına yerleştiren” (Mete Yuva, 2011: 118). Edebiyat-ı Cedide sanatçıları, ferdi üsluplarla kurdukları üslûplarını Arapça ve Farsça kelime ve terkiplerle Batı kaynaklı bir imaj dünyasına yaslanmayı tercih ederler. Bu noktada Fikret de dilin özellikle yan anlamlarından da faydalanarak yerli olanla yabancı olan arasında mutabakat kurar. Yaşanılan zamana sansür vazifesi gören imajlar, aynı zamanda Fikret’in özellikle “taklit” ile edindiği birtakım görüntüleri de şiirin ana eksenine oturtur.

Rübâb-ı Şikeste, Fransız edebiyatı kaynaklı bir bakış açısının terkip bulmuş halidir; “Müzik aletinin adı yalnız olarak veya şairin çektiği acıyı gösteren kırık, ağlayan, üzgün” (Mete Yuva, 2011: 175) sıfatlarla nitelendirilmesi Fikret’in bahse konu eser içerisinde yer alan imaj dünyasının da habercisi niteliğindedir.

Tevfik Fikret’in Şiirlerinde İmge ve Nitelikleri

1- Yayılğan-Gelegen (Yaygın) İmgeler

“Zihin kendisini korktuğu nesneyi üretmeye zorlar.”

Pierre Janet

Şiirde kavramlar ve onları karşılayan kelimeler birbirleriyle olan münasebeti çerçevesinde görüntü ve ona bağlı olarak anlam olanakları sağlarlar. İnsana dair tüm duygulanımların verildiği ve bu çerçevede anlam genişlemesini veren “*Estetik açıdan en makbul sayılan imge türü, zihinsel kurguya geniş bir bakış açısı kazandıran ve yaratıcı öğeleri*” (Korkmaz, 2002: 276) harekete geçiren imge türü yayılğan – gelegen imge türüdür. Bu durum da bizi şiirlerin genelinin bir örüntü oluşturduğunu ve bu örüntülerin genel ağının da konu ve kişiler düzeyine yoğunlaşılması gerçeğini verir. Çünkü; “*şiirsel imge incelemelerinin hepsi ozanı habersiz yakalama ya da onun iç yaşamını izleme girişimleri değildir.*” (Wellek, Warren, 1982:284).

Yayılğan imgeler, *şiirde gösteren ile gösterilen, söylenen ile kastedilen veya benzeyen ile benzetilen arasındaki anlamsal bağlantıyı sıradan olmaktan çıkararak bilişsel yönden derin ve zengin bir özelliğe kavuşturur. Bu durum okuyucunun kavrama, sezme, algılama ve dönüştürme yetisine göre metin bağlamında yeni hayâl ve anlam dünyası kurmasını gerekli kılar.* (Şahin, 2015:399). Fikret’in tasarladığı şiir evreninde kelime ve kelimelerin yaslandığı anlam katmanları geleneğin getirdiği statikliğin

karşısında dinamik bir duruşu sergiler. *Şiir bize tıpkı hayatta olduğu gibi müşahhas malzeme ile mücerred bir alem yaratır. (Toprak-Gökyüzü) (Çelebi, 1985: 111). Düsturundan hareketle alışılmadık türde bir alem tasarımı yaratan şairin, imgelem dünyası bu çerçevede olgunlaşır.*

İmgeler, “tin ve beden arasındaki doğru ilişkinin” sonucu tasarımlar, duyumlardır. İmge, sesle, resimle, sözellikle ve daha çok edimle ilişkilidir. Beden her zaman için imgeler içerisinden dolayımlanır. Kendini imgeler yoluyla işiten, anlayan varlık dışıdır algıları, duyuları yoluyla içerisine de duygulanımlar, tasarımlar yoluyla göz gezdirir ve iç sesini işitir.” (Taburoğlu, 2016: 297). Kendi iç sesinde teselli bulan şair için kelimeler imge kurgusuna eşlik eder. İç sesinin dış dünyaya erkekçe bir edayla çıkması şiirin fonem dünyasına da etki eder. “Edebiyat-ı Cedide” neslinin Batı Emperyalizminin karşısında Osmanlılık şairinin soluğunu gittikçe kaybettiği bir döneme denk” (Mete Yuva, 2011: 84) düşmesi özellikle Fikret’te kendini fazlasıyla belli eder. Erkekçe bir edayla başlayan söylem, Batı burjuvazisinin etkisiyle ortaya çıkan hayal dünyasıyla yavaş yavaş kısılır ve yerini dişil bir söyleme terk eder. Bu da Fikret’in şiirinin söylem ve imaj grafiğini oluşturur;

“Küçük, muttarid, muhteriz darbeler

Kafeslerde, camlarda pür-ihizâz

Olur dembedem nevha-ger, nağme-sâz

Kafeslerde, camlarda pür-ihizâz

Küçük, muttarid, muhteriz darbeler

Sokaklarda seylâbeler ağlaşır,

Ufuk yaklaşır, yaklaşır, yaklaşır;

Bulutlar karardıkça zerrâta bir

Ağır, muntazır dalgalanmak gelir;

Bürür bir soğuk, gölge etraftı hep,

Nümâyân olur gündüzün nısf-ı şeb.

...

Açılmaz ne bir yüz, ne bir pencere

Bakıldıkça vahşet çöker yerlere.

Geçer sokaktan hayâlet gibi,

Şitâbân u pûşide-ser bir sabî.

O dem leyl-i yâdımda, solgun tebâh,

Sürür bir kadın bir ridâ-yı siyâh.

Saçaklarda kuşlar – hazindir bu pek!-

Susarlar, uzaktan ulur bir köpek.

Öter gûş-ı ruhumda boş bir enîn,

Boğuk bir tezâd-ı sükûn u tanîn:

...”

(Yağmur, s. 141)

Ev, içi ve kamusal alanın birlikte verildiği “Yağmur” isimli şiir, resmin imkânları kullanılarak pencere önünden şiir öznesince elde edilen tasarımların bir ürünüdür. Şiirde çocuğa vurgu yapan “sabî” kelimesi, “ridâ-yı siyâh” a bürünmüş bir kadından doğrudan bahsederken, “baba” şiir öznesince imajlara yaslanan bir şekilde sezdirilir. Pencere, kafes gibi mekânlar, mecaz-ı mürsel yoluyla ev içi görüntüsünü bize verir;

“Pencere aynı zamanda korunmanın geçirgen mekânı olarak görsel ve affektif (duygusal) bir algı sunar. Korku ve endişe pencere yoluyla içeriye sızar. İnsan, pencereden bakarken denizi, gökyüzünü veya el değmemiş bakır doğayı görmez; hemen önünde büyük bir ritimle devam eden hayatı görür.” (Narlı, 2007: 155).

Bu sayede ev, insanın düşüncelerine, düşlerine, arzularına ve “leyl-i yâdına” yani hatıralarına denk düşer. Gerçeği ve huzuru kendi kökü, evi, yuvası, geleneklerinde bularak kendi içtenlik değerlerine dönmekte bulan şair için, Evden uzaklaşma, evin dışında olma hali, kamusal alanın kaosunda hem bedensel hem de ruhsal anlamda kopuşu beraberinde getireceğinin öteki olanın alanına gireceğinin farkındadır. Bu yüzden dışarının kaosundan evin kozmosuna sığınmanın çabası vererek sokağa ve eve dair görüntü değerlerini şiirde verir.

Hatıralara eşlik eden tabiat nazarında dünya, çevre koşulları, tarihsel/tinsel ortam sanatçının hiddetli, hırçın, taşkın psikhelerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Temele insanı yerleştiren ve “bu insan ırkının” atılmışlığının çılgınlığını şiirde duyuran şair, isyanla itaat arasında bir noktada durur. Kimi zaman beşerî ulvi yerinde seyrederken diğer taraftan gayya çukurunda eziyet çekişini izler; “*Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğinde görülen sarsıntı*” (Aktan Küçük, 2014: 17) onun şiirini dünyevileştirmektedir. Tabiata da bu noktada bakan şair için tabiat, eksik yanları sadece duygu ile değil düşünce ile doldurulması gereken *ressamca bir imajı doğurur*. “*Muhteriz, Pür-İhtizâz, Muhtazır, Pûşide-ser, Enin, Tezâd-ı sükûh-ı tanîn*” gibi söz varlıkları şairin şiirde aynı zamanda “baba” imajının da belirleyen sıfatları oluşturur. Baba ve “*Tanrı merkezli geleneksel şiir tarz-ı kâdim olarak ayırıştırıp hem tarz-ı kâdimin hem de Tanzimat sonrasının yeni yönelimlerinin ya da diğer bir deyişle Garp edebiyatının şiirdeki*” (Parlatır, 1987: 195) yerini tayin eden şair, fikir ve his konusunda Avrupalılarla bizler arasında bir ayrıma giderken bile, peder ile çocuk eğretilmesinden yararlanır. Fikir ve hislerimizi Avrupalılardan farklı olarak isti’ârelerle verdiğimizizi düşünen Fikret, şiirinin kelime ve kelimelere yaslanan anlam dünyasına da bu noktada

kurmuş olur. Kendi ruh halini tabiatta neticesi bereket ve rahmet olan yağmurla eşleştiren şair için yağmur ve yağmurun sonucunda oluşun şey bu kez sıkıntı, bunalım ve baskıcı bir ruh haline denk düşer. Şiir içerisinde yer alan soğuk gölge kavramı aynı zamanda korkuları ifade etmektedir.

Kamusal alana hâkim olan korku neticesinde bir “sabi” boş sokaktan hayalet gibi geçerken, bir kadın siyah örtüsünü sürütürerek yürümektedir. Çizilen bu imaj, bir korku ve endişenin ürünüdür. Saçaklarda ise özgürlüğün simgesi olan kuşlar, suskun bir görüntü halindedir. Yağmur, metinde düşünce manasına denk düşerken küçük, tekdüze, çekingen ve titreşen bir durum içerisinde verilir. Özgür bir düşünce ortamına tezat oluşturan “*gölge arketipi*” (Gökeri, 1979: 18) konumunda “soğuk” sıfatı ile nitelendirilen otoriter bir baba, padişah ve yaptırımlarının kendisidir.

Şiirden hareketle de denilebilir ki Osmanlı’da “Nizam-ı Alem” kavramının dayandığı sistem, kendini sosyal, toplumsal, siyasi, kültürel vs. anlamda kendini hissettiren ve önem verilen bir durumdur. Tüm baskın, otoriter, büyük, kocaman olana ait imgesel değerler bu nizam çerçevesinde peyda olmaktadır. Bu değer yargılarında meydana gelen çözümler ve otoritenin bu çözümlere karşı gösterdiği direnç, dışliler arasında yer alan tüm parçalara aks etmekte ve bir bozulma, yıkım neticesinde de nefret, bunalım, başkaldırı gibi ruh halleri meydana getirmektedir. Bu durum kendini sadece toplumsal hayatta değil, edebiyatta da kendini gösterir ve bir yapı bozumuna uğratır.

Bir terkibe ulaşamama sorunu böylelikle kendini şiirde gösterir. Biçim ve muhtevanın eski ile yeni arasında meydana getireceği çatışma, şiirin imge kurgusunu oluşturan söz varlığında da bir terkip sorununu dikkate sunar;

“Osmanlı aydınları kaygan ve korumasız bir zemindeydiler. Artık mutlakçı ve ataerkil bir sultanın otoritesine eskisi gibi yaslanamayan mutlakçı bir kültür, simgesel bir baba arıyordu. Metinler yetimdir.” (Parla, 2010: 15).

Söz konusu olan artık adil, şefkatli, terkipini bulmuş bir “baba”dır. Bu edebi söyleme de yansımaktadır. Halk ise baba karşısında bulunan korunmaya muhtaç bir çocuktur. “Çocukların korkusunda annenin, babanın, çevrenin, anneannenin, babaannenin, ninenin, dedenin büyük etkisi vardır; *“Korku bir baskı, denetim, disiplin, eğitim, engelleme, erteleme aracı olarak kullanıldıkça çocuğun duygulanımları arasında etkili ve önemli izler bırakır.”* (Köknel 1990: 63). Böylelikle baba kavramı aynı zamanda bir korku imgesine dönüşür. Fikret’in çocuklar için yazdığı “Şermin” isimli şiirde de dini öğretilerin yanlısını öğreteceğine dayak atan bir baba ve korku duyan bir çocuğa yer verir. Şairin şiirlerini oluştururken his dünyasını imajın emrine verir. Bunun içindir ki Fikret; *“Asabi ve methuş hissini anlatmak için, tabir, kelime, tebessüm, nazar, tavr, bulamayarak hırçın bir kadın, çocuk”* (Yücebaş, 1959: 34) olur.

Fikret’in şiirleri incelendiğinde onun çocukluğundan beri gelen “aşıyan” kurma isteği şiirlerinin birçoğunda kişiler düzleminden de hareketle bir terkip meydana getirir. Bu durum da saray istiaresinin etrafında oluşan bir durumdur. “Saray istiaresi” çerçevesinde, *“Bütün bir tabiat ve eşyanın, müesseselerin sarayın tanzim ettiği bir hiyerarşiye göre tanzim edilmesi”* (Tanpınar, 2009:23) eski şiirin hususiyetlerindedir. Fikret’in şiirinde meydana gelen saraydan bozma bir aşıyanın tüm istiarelerinin terkip

halinde bir özelliği görülür. Fikret'in bu terkibe ulaşma arzusunu şiirlerinde oldukça derinden hissedilir. Bu terkip düşüncesi şair için genel manada bir zıtlıklar evreni de çizmektedir. Gerçeğin içinde düş kurmanın, imkân içinde imkânsız olma durumunun ve ümitsizlik içinde ümit duyma gibi çatışma halindeki ruh halleri, sorgulayan bir düşüncenin temel zıtlıklarını oluşturur.

“Mütehâlik, samut bir mahşer...

Nâzil olmuş edim-i arza kamer;

Toplanıp seyr için bütün kişver,

Ediyorlar büyük küçük, mebhût,

Karşıdan ihtirâz içinde sükût.

Gündüzün böyle zulmet-i yeldâ,

Sonra toprakta mâh-ı arş-ârâ,

Bütün ezhâna bir kesel veriyor;

Hepsi parmaklarıyla gösteriyor

Bu yatan kitle-i münevvereyi,

Kumlar üstünde mevc uran dereyi,

Ki onun hûn-ı şu'le-perveridir;

Soruyorlar: “Kimin bu iş, bu sihir?

“Hahgi sehhâr-ı mu'cizin bu füsûn?

Hangi Hârût olup acibe-nümûn

...

Tâ uzaklarda bir ses gülüyor;

Bir ses, bir ses ki şimşek saçıyor,

Veriyor toprağa heyecanlı bir titreyiş;

Bunu dehşetle izliyor

Kükreyen bir devin sessiz şamatası...

...

Sonra bir kötü suratlı baykuş, uğursuz

Çırpınışlarla yükselip gitti...” (Hande-i Bûm, s. 299)

“*Hande-i Bûm*” şiirinde tabiat ve onun unsurlarını kendi duygularına tercüman yapan şair; bu kez ay, toprak, dalgalanan dere, şimşek, böcek, engerek, çıyan, akrep ve baykuş gibi tabiat canlılarından faydalanır. Şiire korkunç bir tahayyül ile başlayan şair, “kötü suratlı” baykuşun gidişiyle bitirir. Sessiz bir mahşer söz grubuyla şiire başlayan şair, mahşer kelimesini sessiz olarak vasıflandırmıştır. Bu vasıflandırma mahşer kavramına ters düşen bir vasıflandırmadır. Mahşer günü alameti de sayılabilecek yeryüzüne inen ay imajı, gizlendiği yerde belli olan, görülen bir şey olarak yakamozu meydana getirmektedir. Şair, şiirinde normal bir tabiat olayını ayın kendi altında kalanlara (himaye) ışık verme özelliğinden de faydalanarak otoriter bir görüntü kurgusu kurar. Herkesin sessizce ve çekingen olarak baktığı ay, göksel bir unsurken yere inmiş ve yerle yeksan olmuş bir vaziyette durmaktadır.

Şairin “içselleştirilmiş bir otorite figürüne” yönelik bu yere iniş imajı, “*Bir yönden otoriter figürlere isyan etme, bir yandan da onla uyum içinde olma ihtiyacı, birbirini izleyen isyan ve barışma girişimleriyle karakterize*” (Cebeci, 2016:294) edilmektedir.

Ay, geleneksel şiirde benzetme unsuru olarak en çok sevgiliye benzetilmektedir. Özellikle divan şiirinin imaj dünyasında ay ve güneş sevgiliyi yani padişahın mevcudiyetine denk düşmektedir. Bu klasik edebiyatın çok bilindik bir imaj çizgisidir. Sevgili olan yâr da, “*semadan inen bir meh, bir nurdur.*” (Baş, 1996:56). Bu da etrafına ışık olan, otoriter olan, kapsayıcı olanın yere inişidir. “*Doğrudan doğruya parlak bir saltanatın yıkılışının*” (Uçman, 2011: 157) anlatıldığı bu şiirde, büyü ve sihir ilmi verilen ve Kur’an’da bir ayette geçen Hârût’a da telmih yapılmıştır. “Bedri, pâ-yı türaba indirmiş” olan Hârût, verilen sihir ilmini kötüye kullandığı için Bâbil’de bir kuyuya saçlarından asılarak kıyamete kadar cezalandırılmıştır. Cezanın otorite elinden verilen bir şey olması suç ve cezanın dolayısıyla devlet ve tabanında yaşayan halka uygulanan yasalar bütününe vermektedir. Ayrıca; “*Hârût’un türetildiği kök olan harata*” harap etti, tahrip etti” ve “Hârût, ay anlamına gelen hamka’nın, Mârût Müşteri yıldızının Arapçalaşmış hâli” (Kardaş, 2013: 33) anlamına gelir. Ayın kaybolması, baykuşun uçup gitmesi durumu gecenin tamamen bitmesi durumunu, günün doğduğunu haber verir. Şimdi kırlarda, hayatlarının besinini arayan acı ve öfkeyle beslenmiş olan engerek, çıyan, akrepler yeryüzünü arşınlamaktadır. “*Baykuşlar, harabelerde yaşadığı ve sadece geceleri ortaya çıkıp bir hayalet gibi sessizce uçtuğu için halk kültürlerinde genellikle uğursuz bir kuş olarak kabul edilmiştir.*” (Altan Türe, 2004); ayrıca, “*baykuş figürü muhtemelen; dişiliğin, çelişki ve gizemin, ölüm ve yaşamın, karanlığın, bilgeliğin, sanatın ve bilinmeyenin*” (Başkırkan, s.58) temel göstergesi de olmaktadır. Bu da şiirin imaj dünyasını uğursuz, çelişkili, gizemli ve ölümlü olana götürür.

“*Hande-i Bûm*” şiirinden de hareketle denilebilir ki; Sosyal hayat içerisinde kendini gösteren bir “yetimlik” hali, eğitici, korumacı, yönlendirici bir baba eksikliğini hissetmek bir otorite boşluğunu da meydana getirir. Fikret’in nefreti, isyanı, başkaldırısı da baba yani padişah kavramlarının getirdiği bir baskıya olmasına rağmen şairde özellikle iktisat mevzularında yine bir korumacı babaya ihtiyaç, özlem ve sığınma isteği görülür.

Bu durum bize ahlak kavramının da önemini arz eder. Tevfik Fikret'in şiirlerinin temel sözcük dağarcıklarından bazıları *hor görülmek, aşağılanmak* vs. gibi fiiller üzerinedir. Tanzimat dönemi ile birlikte farklı bir kültür dairesi içerisine giren kültür değerleri inancın sarsılmasına sebebiyet verir. Kabullenilen değil sorgulayan bir eylem dünyası içerisinde bulunan şairler, değerler dizgesinin hiçleştirilmesinin öyküsünü anlatır. Hiçliğe duçar olmamanın temel reçetesi de babasızlık psikolojisinin getirdiği nasihat kavramı üzerinden değer taşır. Bu nasihat kavramının temel anlam dairesi Tevfik Fikret'in oğlu Haluk'a gösterdiği ilgi alaka ile de ilişkilendirilebilir; "19. Yüzyılda çok sayıda 'oğula nasihat' ya da 'çocuk terbiyesi' kitabına rastlarız." (Parla, 2010: 29). Şiirlerinin birçoğunda aile hayatına vurgu yapan şair için halk ve saray tabakası da bütüncül anlamda değerlendirilmesi gereken bir husus olmaktadır. Haşmetli sıfatıyla korku veren ve zorunlu bir saygı duyulan otoriter imgenin anlam dairesi ikili bir görüntü arz eder. Zira; Haşmetli sıfatı, "hem korku hem huşu" (Sennett, 2017: 30) ifade eder.

"Küçük Aile" şiirinde tabiat unsurları etrafında yeni doğan bir çocuğun benzeyen ve benzetilen ile verilmesi, "Üryan", "Mükedder", "Teessür", "Eb-i müşfik" Hiss-i übüvve" gibi kelime ve kelime grupları şairin "Küçük aile" isimli şiirinde açar sözcüklerini oluşturmaktadır;

"Son gonca-i sevdâsını dökmüştü nihâlân,

Son katre-i gevherle bezenmişti çemenler...

Yani çocuk doğduğu gün, pembe vü üryan,

Kış en acı bir fakr ile gelmişti beraber;

Olmuştu küçük ailenin kalbi mükedder.

...

-Lakin bu teessür ne için, ey şeb-i müşfik?

Yavrun sana bir hiss-i übüvvet de mi vermez?" (Küçük Aile, s. 65)

Şair bu şiirde doğuran anneden (tabiattan) doğan bir meyvenin (çocuğun) babanın kucağına verilmiş sahnesini bir bakıma imgeleştirir. Babanın şefkat yönüne vurguda bulunarak aynı zamanda devlet baba ile halkı arasındaki bağı da işaret etmektedir. Tabiatın bahar mevsimine ve kış mevsimine vurgu yapması çocuğun "mübeşşer" oluşuna ters bir durum ile "Teessür" ve kış ile karşılaşılması geldiği dünyanın acımasızlığına vurgu yapar. Bu acımasız olan dünyanın şefkat tarafını da bir "babadan" uman şair, şiirini bu noktada oluşturur. Bu durumda; "Doğa evrensel ve sınırsız güce sahip anneydi; çocuk için aynı zamanda besleyici ve yoksun bıraktıracı annenin imgesine göre" (Mendel, 2000: 20) de değerlendirilmesi gereken doğa anlayışı Fikret için iyi/kötü anneye yaslarken, tarih anlayışı ise baba imajına yaslanmaktadır. Bu baba imajı tahripkâr bir görüntü ile birlikte korumaya çalışan bir iyilik imgesine dönüşür. Diğer bir taraftan anne/doğa; "aynı zamanda mekândan kaçıştır." (Alkan, 2005: 67) düsturuyla romantik anlayıştan gelen bir kaçışın mekânı haline gelir.

2- Batık İmgeler

Her imge şiirde alelade bir şekilde görülmeye bilir. Yazarın ana metne taşıdığı tasarımların fon kısmında işitilen bir koku yahut tat gizlidir. Bu nedenle bu tip imgeler; “İyice görülebilirliğin altında bir yeredir. Duyularla kavranabilecek somut nesneyi açıkça yansıtmadan ya da ortaya çıkarmadan anıştırır.” (Wellek-Warren, 1983: 273). Şiirin genel manada imgeler yoluyla bulanıklaşması bu esnada batık imgeleri daha işlevsel kılmaktadır. Bu anıştırma dolaylı yollarla elde edilmekle birlikte; “var olmayan bir nesnenin bilince imge yoluyla sunulması” (Durand, 2017: 14) bizi imgenin gizil olan gücüne ulaştırır. Zaman ile kuşatılmış olan insanın kendisini zamandan soyutlayamaması, değişen doğanın insan ruhundaki yansıması, mekâna dönüşen veya mekânı zamanla kendine dönüştüren insan doğası, ben’in öteki ile çatışmasına neden olurken zıtlıklarla örülü karşılıklı bir ilişkinin varoluşsal anıştırmaları verilir.

Fikret’in “Rübab-ı Şikeste'nin hemen her sahifesinde bu "depression" u bulmak mümkündür.” (Tanpınar, 1977: 267) ifadeleri Fikret’in ruhi durumu hakkında birtakım tetkiklere götürür. Bu ruhi durumun tezahürü olan şiirlerde, şizoid bir görüngü evreninin özne-nesne bazında ilişkisi görülür; “Şizoid durum, öncelikle dış nesne ilişkilerini ortadan kaldırmaya ve kopuk, geri çekilmiş biçimde yaşama çabasına dayanır.” (Guntrip, 2018: 13). Bu çabanın ürünü olan kaçma isteği Fikret’in şiirinin santimental bir etkiyle de uzaklaşıp yalnızlaşmaya ve yabancılaşmaya doğru gidişinin çizgisi görülür. “Bu nefret ya da öfkeye dönüşen sevgi sorundur.” (Guntrip, 2018: 19). Suçluluk duygusuna dönüşen bir korku titreme ve çekinme halleriyle neticelenir. “Depresif nesneyi nefret uyandıran bir yadsıyıcı, yerini iyi bir nesneye bırakması gereken yok edilmesi gereken reddedici bir nesne olarak görür.” (Guntrip, 2018: 19). Depresif konum çift değerli bir özellik taşımaktadır.

Düş gücünü gerçeğe olan uyumsuzluğundan alır. Bu bağlamda ölen emeller şaire keder verdiğinden ötürü kedere ölü imajı vererek kefenle birlikte sunan şair, hayalin, ölen emellerin gerçeğini omzuna alarak gömmeye götürdüğü bir portre çizmiştir. Şair için “Giry-e Hüsrân” şiirinde yer alan şiirinin ölmesini duyduğu hezeyanlar emelleriyle birlikte toprağa gömülüdür;

*“Her yanda sükût bir boğuk ses
Ağlar gibi ta uzaklarda yalnız.
Oldukça bu savta ruhu ma'kes
Ağlar o da giryesiz, figansız;
Eyler yüzü an-be-an tegayyür.*

*Vehindeki zehr-i igbirârı
Mass eyleyerek olur nümayan*

Her şeyde alil bir teessür;

Düştükçe nigâh-ı jâle-dârı

Yerlerde nizâr u zerd ü üryan

Bir hüsn-i melül eder tezehhür.” (Peri – i Hazân, s. 139)

Kadınla özdeşleştirilen sonbahar, ihtiyarlık, bitkinlik, yaşlılık ve ölüm simgesi olarak kullanır. Şiirde yer alan “tegayyür” kelimesi, başkalaşım manasına gelmektedir.; “Başkalaşım, çok hızlı değişim süreçlerinin yarattığı şok dalgalarının bilinçteki izdüşümleri” (Parla, 2012: 13). Şiirin masalsı bir atmosfer içerisinde bilinçdışı öğelerle başlarken başkalaşım neticesinde bilinç durumuna geldiği görülür. Aynı zamanda; “Başkalaşım arzusu, bir nesne ya da bir bitkiye dönüşüm, kişilerin birbirlerine dönüşümü, beden ya da mekân özdeşliği, bedenin parçalanması, grotesk imge ve üslubun, fantastik anlatı biçimlerinin baskınlığıyla ortaya çıkar.” (Parla, 2012: 14). Bu başkalaşım sonbaharda ağaçların yapraklarını döküp “üryan” bir hal alması, dünyadaki her şeyin sürekli bir değişikliğine delalet eder. Zira insanın yeryüzüne düştüğü zamanki çıplaklığına da vurgu yapılır. İnsanın dünyadaki çilesi, yorgunluğu, acılığı, nefreti şair birçok şiirinde olduğu gibi burada da zehir motifi ile vermektedir; “*Bunların birçoğunda tasvir ögesi olarak, bazen da şairin kendi psikolojisinin dışı vurumu olarak sık sık zehir vokabülerinin kullanıldığını*” (Andı: 2003: 36) görülmektedir. Bakışa çığ düşmesi de şiirin başkalaşıma yaptığı vurguya yardımcı olur niteliktedir. Hazan mevsimi genellikle renkleri kırçıl gösterir; “*Buradaki kırçılık aynı zamanda saçına, sakalına ak düşmüş orta yaşlı bir insanı*” (Tolasa, 1973: 456) da çağrıştırmaktadır. Yani hazan mevsimi orta yaşlı, ömrünün sonuna yaklaşmış insan gibidir. Çünkü sonbaharda doğanın renkleri, yaşlanan insanın saçının, sakalının rengi gibi solmuştur. Sonbaharda ve yaşlanan insanda değişim vardır. “Giryesiz ve figansız” yüz başkalaşıma uğrayarak yüzünü toprağa dönen insanın bakışlarındaki görüntüyü verir. Yanaklara dökülen gözyaşları hazan yaprağı üstüne düşen yağmur damllarına benzetilir. Yanak sararmış ve solgun rengiyle hazan yaprağı, göz yaşı da yağmur damlasıdır. Ayrıca yaşlı insanın yüzü ve bu yüz üzerine düşen göz yaşıdır. Şiirin “Bir hüsn-i melül eder tezehhür” mısrasında çürümeye zıt bir durum olarak bezgin güzelliğin çiçeklenmesi hususu dikkat çeker. Bu da Ovidius’un başkalaşım öykülerindeki gibi her şey değişim ve dönüşüme doğma, büyüme, çürüme, yok olma ve yeniden doğmaya yazgılıdır. Bu durum da her şeyin sürekli değişmesi ama hiçbir şey ölmemesi düsturundan hareketle açıklansa gerek; “*İnsanın bireysel dünya serüveni ile özellikle de bitkilerin hayatı arasında bir benzerliğin olduğu düşüncesi*” (Korkmaz, 2014: 314) nden hareketle bu şiiri batık imaj kategorisinde değerlendirebiliriz.

“Gayyâ-yı Vücûd”, “İnanmak İhtiyacı”, “Kocaman Sâate”, “Yine Halûk” gibi birtakım şiirlerde de yine Fikret’in batık imajları görüntü düzeyine çıkardığını görmekteyiz.

3.Radikal-Köktenci İmgeler

*“Pencereden bakınca Özgürlük Heykeli’ni görüyorsun
Başka bir duvardaki pencereden bir harp görüyorsun.”*

Radikal-köktenci imgeler, benzeyen ile benzetilen unsurların ya da değerler düzleminin açıkça ya da basit bir şekilde ortaya konmasından ziyade en sonunda varılacak amaç ya da nedensellik bağıntısı, kökte görünmeyen mantıksal ilişkiler bağlamında ele alınır. Radikal köktenci imgelerde benzetilen şeyin faydacı, basit, bilgi vermeye dönük olmasından dolayı daha çok düzyazı (nesir) diline uygundur. (Wellek-Warren, 1982: 274). Şiir diliyle nesir dilinin aynı yüzeyde bir kerte de buluşturan şairin şiir dünyası içerisinde kavramlara, görüntülere zıtlıklar nazarından bakması radikal-köktenci imgelere de olanak sağlar;

“Anlaşılır, estetik ve çağrışımsal açıdan zengin kelimelerle oluşturulan radikal imgeler şiirsel metaforu keskin zıtlıklarla bir araya getirmesinden ötürü düşünsel çatışma durumlarını ifade etmede oldukça başarılıdır.” (Korkmaz, 2014: 318).

Servet-i Fünûn şiirinin genel özellikleri, olaylara bakış açısı ve şiirlerinde meydana gelen duygu durumları dikkate alındığında çoğu kez birbiriyle çatışma halinde bulunan kişi/kavram/simge ve haliyle de imajların varlığı anlaşılır. Bu da Fikret’in şiirlerinde radikal imajların olduğunu gösterir.

Dış dünya tabiat gibi nazariyelerin insan ruhunda oluşturduğu duygulanımlar insanı bir süre sonra şüphesiz düşünmeye de sevk eder. Günün temelde sabah ile akşamdan oluşması birbirine zıt olan görüntülerin de oluşmasına neden olmaktadır;

“Saat altı vardı. Temmuz güneşinin öğle vaktine mahsus olan o ateşli şu’â’î renklere bir baygınlık, şekilleri bir kuruluk getirerek menâzırı -üç dört saat evvelki terâvetine nisbetle- adeta tanınmaz bir hale sokar. Öyle mevkiler var ki sabahleyin bir cennet-âbâd-ı letâfet iken, güneş yükseldikçe âb u tâbını kaybede ede nihayet sararmış ot yığınları, kavrulmuş yaprak çitirtuları ile duzahtan nişan eder.” (Parlatır, 1987: 228)

Şeklinde belirten Fikret bu görüşlerini Ma’lûmat’ta “Hepimiz Tabi’atın Birer Acemi Şâkirdiyiz.” Başlıklı yazısında belirtir. Ekrem tabiatı ‘hâce-i bedâyi’ olarak görmesi ve romantik duygulardan gelen birbirine zıt bu duygu değişimleri Fikret’in de şiirinin imaj kaynağı haline gelir. *“İcat edicilik, güzelleştiricilik ve süsleyicilik”* (Yetiş, 1996: 180) gibi vasıflara sahip olan hayal unsurunun düşünce unsuruyla birleşmesi, Fikret’i dağılan tabiat imajlarına “güzellik” ideali amacıyla terkibine zorlar. Bu durum da çeşitli duygu yoğunluklarını meydana getirir.

Bu tip duygu yoğunlukları belli kişilik bozukluklarına da sebebiyet verebilir; *“Duyguda, düşüncede, davranışta, tutum ve davranışta iki değerliliğin (ambivalence) etkili olması, kişilerin nesnelere olayların, olguların çirkin-güzel, doğru-hata, iyi-kötü, olumlu-olumsuz yönleri arasında sürekli çatışma ve çelişme içinde bulunması”* (Köknel, 1992: 82) Fikret’in de şiirlerde sergilemiş olduğu genel ruh halini yansıtır. Bu da şiirsel metaforların keskin zıtlıkların karşılaştırılmasıyla da oluşturulduğundan *“yoğun düşünce çatışma durumlarının”* (Korkmaz, 2014: 318) doğmasına neden olarak Fikret’in şiirlerini bu noktada *“radikal imajlar”* bağlamında da değerlendirmemizi

gerektirir. Bu duyuş biçimi çatışmanın ürünü olması nedeniyle uzlaşmaz bir duyuş düşünce evreni oluşturur.

Servet-i Fünûn döneminin tipik özelliklerini sergileyen “Mai ve Siyah” romanının ana karakteristiğini yansıtan Süha ve Pervin şiiri, düzyazıyla şiir karışımı bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şiirde beden-ruh, hayal-gerçek, gökyüzü-toprak, yükselmek-alçakta kalmak gibi zıtlıkların yer alması metni radikal imaja yaslanan bir görüntü evrenine götürür. “Süha'nın mavi gökyüzündeki beyaz bulutla kurduğu hayal ile siyah toprağa bağlı olan ve hayatı sevenlerin zıtlığı” (Okay, 2016: 174) eser içerisinde temel zıtlığı oluşturur. “Toprağa mensup olanların” gerçekleri ile gökyüzü merkezli bir hayale sığınışı Süha ve Pervin bedeninde verilir. Mavi, dünyanın değerlerinden uzaklaşmayı temsil eder. Rousseau'nun düşüncelerinde yer alan insan doğuştan saf ve temiz bir ruha sahiptir, onu toplum bozar anlayışı ruh ve bedenin temsili değerlerini oluşturur. Ruh saf ve temiz iken, beden günahlara gark olan ve dünyada tüm pisliğiyle kalacaktır. Tefik Fikret'in şiir evreninde Süha ve Pervin gibi şiirlerde de görülen bir bölünmüş benlik durumu görülür;

Nasıl Fikret biraz da Süha ise, Mai ve Siyah'ın kahramanı Ahmed Cemil de Süha'nın öz kardeşi, daha doğrusu bir çeşit "dublör"ü idi. Bu benzeş istenirse bütün hayata da teşmil edilebilir. (Tanpınar, 1977: 279).

“Mehd-i Âmâlim”, “Mâzî Âtî”, “Mavi Deniz” gibi şiirlerde radikal imajlar yaratma anlamında şairin üretken bir özelliği olduğu görülür.

4. Yoğun İmgeler

“ben de/ Sabahın duvarda sertleştiğini gördüm.”

Thomas Hardy

Tefik Fikret, diğer Servet-i Fünûn sanatçıları gibi dış hayatı metne resimsel bir üslupla yansıtmayı başarmıştır. Fikret'in birçoğu şiirinde tablo gibi şiir yazma veya tablo altına şiir yazma becerisi göze çarpar. Hayatı idrak noktasında ve izlenimlerini kendi üsluplarına göre şiirde verme noktasında şair, şiirine resmi refakatçi yaparak yoğun imajlara (Korkmaz, 2014:320) yaslanmayı tercih etmiştir. Yani Fikret; “Görmenin insan zihnindeki derin uyarımlarını” (Korkmaz, 2014: 322) imgeler yoluyla şiirlerinde bahsetmiştir. Şair, Malumat'ın ilk nüshasında yazdığı “Güzellik” adlı makalesinde; “göz” e verdiği (Kaplan, 2017: 76) önemi belirtir ve denilebilir ki Fikret; “artık kâinatı tablolar halinde” (Kaplan, 2017: 77) gören bir şairdir. Bu noktada şairin şiirlerinin birçoğunda yoğun imgeler kullanıldığı anlaşılır;

“Açık, seçik ve anlaşılır olmanın yanında küçültücü ve çizgilerle gösterici olan yoğun imgeler, bireysel ve toplumsal hafızanın tarihsel bir görüntüsü olarak karşımıza çıkar. Bu imge türünde geleneksel simge ve metaforlar yoğun bir şekilde kullanılarak yeni ve aşılımadık çağrışım değerleri oluşturur. Zira yoğun imgeler, metin içinde evrensel- geleneksel simge, fikir ve metaforların bireysel tasarımlarla yeni ve özgün anlamsal bütünlük kazanması sonucu ortaya çıkar.” (Şahin, 2015: 406). Şiirleri bireysel bir duyuş ve düşünüşün ürünü olan şairin aynı zamanda toplumsal bir hafızanın da görüntülerini resmin imkânları çerçevesinde yoğunlaştırılmış bir şekilde şiirlerinde işler.

Resmin amacı, görünür olanı görünmez olana, bedensel olanı tinsel olana doğru giderek aşmayı zihinsel olarak öğretmektir. İmajlar duygu değeri yaratır. Duygular da imajlar şeklinde ortaya çıkar. İmajlar yarattığı duygular yoluyla fikirlerle, anlamlarla da bağlantı kurarlar. Tevfik Fikret de yine sanata resim sanatının arkasından bakan şairlerdendir. Hatta denilebilir ki, “*Onda, şiirden önce resim merakı baş göstermiştir.*” (Kaplan, 2017: 63). Fikret’i esasen bir sübjektivist olarak değerlendiren Rıza Tevfik, şairi aynı zamanda natüralist, sembolist ve idealist olarak da değerlendirir. Rıza Tevfik’e göre; “*Fikret’in bütün şiirlerinde her şeyden önce heyecan zirvededir; bu heyecan bazı şiirlerinde lirizmin doruğuna kadar varır. Ressam yaratılışından dolayı zihninde netleşen hayalleri şiire dönüşünce, bunlar resme benzer.*” (Uçman, 2011:157). Fiziki çevrenin renk ve şekillerinden yola çıkarak sanatkâr bir ruhun verdiği imkanlarından yararlanır. Böylelikle şiiri çeşitli renk ve şekillere refakat ederek eşyanın ötesine geçer;

Şairin, Aveng-i Şühûr’u, Coppe’nin “Les Mois” isimli eserinden alınmıştır. Gönderme ve anıştırma seviyesinde beliren metinler arasıllıklar şairin kendine özgü imge dünyasıyla başkalaşmaktadır. Bu şiir ayların, mevsimlerin resimsel imajlarını yansıtmaktadır;

“Birkaç nazîr-i tayf – cadem – zâg-ı bed nigâh

Teşkil eder bu sahnede bir tûde-i siyah

Bunlar kışın nümûne-i râz-ı derûnudur.

....

Yine kar... Bir sükûn-ı câmidle

Yine her yer melûl ü mevt-âlûd;

Bir donuk perde, bir nikâb-ı anûd

Saklıyor çehre-i semâvâtı

Beşerin çeşm-i ibtihalinden;

Beşerin nazra-i münâcâtı

Titriyor bir hirâs-ı bâridle

O donuk perdenin zılâlinden.” (Aveng-i Şühûr, s. 399)

“*Aveng- i Şühûr*” isimli şiirde “*İmgelemdeki nesnenin yaşamsallık ve canlılıktan yoksun olduğundan yakınmak, onun bir algı nesnesi olmadığından yakınmaktır.*” (Scarry, 2006: 12). Bu nedenle Fikret’in özellikle hüznü bulaşmış nesnelere koyu olan siyah rengi yüklemesi bundandır. Bu aynı zamanda siyahın renk anlamının parantez içinin hüznü melâle olan tutkusudur. İşlenmemiş bir suçun cezasına mahkûm olma psikolojisi ömür boyu insanın çilesi haline gelir. Tabiat olaylarının düzenleyicisi konumunda olan Tanrı inancının suç ve ceza kavramlarının getirdiği itaat ve isyan arasında bir yerde kalan şair, şiirin bu tonunda yine cezanın rengini kullanır. Şefkati baharda bırakan şair Tanrı’ya atfettiği “baba” kavramının bu kez kahır sıfatını hisseder.

“Herhangi bir hayal edilmiş imge, Satre’nin söz ettiği solgunluk ve şeffaflık niteliklerine sahiptir.” (Scarry, 2006: 30). Karın yağmadan hemen önceki görünüşünü çizen şair, “çehre-i semâvâtî” azametli ve korkunç olarak hayal eder. Zihinlerde canlanan her bir resim şairi, başka imgelere götürür. Görsellik üzerinde oluşun bu katı duruşu saklayan perde arkasında duran azametli duruşa göre daha şeffaf durduğundan arkasında duranı daha bir azametli kılar. Bu da bilinenle bilinmeyen arasında kalan insanın korku dolu yakaran bakışlarına sebep olur. Kışın karga ile ilişkilendirmesi de özellikle yoksul olanlar için ve “baba şefkatinden” mahrum olanlar için bir uğursuzluk simgesidir. Karga’nın olumsuz özelliği Fikret’in imaj dünyasında yer alan cezalandırma – bağışlanma gibi özelliklere denk düşen bir değer taşır. Karga Apollon’un cezalandırdığı bir hayvan olması nedeniyle cezalandırılanlar grubunu temsil eder. Bu nedendir ki uğursuzluk sembolü olur. Resimlerde çizgilerin yerine nesnelere birbirinden ayıran gene renklerin birbiriyle karışarak yarattıkları ayrımlar, gölgelerdir. Bu resimlerde çizgi gibi gözüken de renklerin iç içe geçmesiyle ortaya çıkar. “Renkler birbirine dönüştükçe ve karışıkça nesnelere arası ayrımlar da belirginleşir.” (Taburoğlu, 2016:45) bu ayırım noktaları Fikret’in şiirini bize yoğun bir şekilde vermektedir.

Ölüm hakikatının her saniye kendisini hatırlattığı bir dünyada, insanın da ölümle zulmete, sükûnete, toprağa, kurtlara, karanlık bir istirahate, hudutsuz bir pus içerisinde meçhul esrara ya da hiçliğe karışması fikrinin reddi de bu bağlamda vücut ile beraber ruhun da mahvolduğunu sanan, kadere inanmayan, ruhları karışmış, altüst olmuş bahtsızların inkâr, şüphe ve körlüğünün reddi biçimini alır. (Kerman, 1978: 181).

Bu ölünün diri kalma umudunu taşıyan mumya halidir. Bu noktada denilebilir ki “Fikret’in imajlarında bu küçük mumyaları hatırlatan bir taraf vardır.” (Tanpınar, 1977: 307)

*“Gurûb edib de bir veremli tâze gibi
Çökünce mağribe reng-i memat olan zulmet,
“Çıkar yakınındaki bir külbeden cenâze gibi
Perîde reng-i tahassür, melül, bî-tâkat;
-Bakılsa hüsnüne subh-ı şebâbdan terdir,
Bakılsa veçhine hem-reng-i şâm-ı esmerdir;-*

*Kılar ümîdi kadar ince bir yolu ta’kîb,
Tarîk-i ömrü gibi müntehi o yol ademe;
Alîl bir çamın altında bir mezâr-ı garîb,
Ki müntehâ-yı azîmet o şeb-rev-i eleme,
Mezâr-ı yâr, bu bir kabza hâk-i muğberdir;
Hazân-resîde çemen sanki sût-re-i zerd*

Mezâr-ı yâre bu bir kabza hâk-i muhtereme... ” (Hayâl-i Zâir, s. 586)

Gençliğinde verem hastalığı geçiren şairin, şiirde “veremli, reng-i memat, cenaze, reng-i tahassür, tarik-i ömür, alil, mezâr-ı yâr” söz varlıkları bize dünyaya ziyarete gelmiş birinin ömür yolunu, ömrün sonunda gelinen ölüm ve ölüme dair olan cenaze, hastalık, toprak gibi kavramların çağrışım değerlerini imlemektedir;

“Mekânın ya da zamanın, nesnenin ya da benin bütünlüğü için, parçaları sebep ve sonuç, amaç ve vasıta kıstaslarıyla diğerine bağlanan olay kesitlerinden oluşan dizilerin birleştirilmesi ya da bir şeyin bütünlük kazanması için onun unsurlarının ilişkilendirilerek birleştirilmesi” (Cassirer, 2015: 59).

demek olan çağrışım yoluyla resimsel öğeleri de kullanarak ölümü, hayatın kendisini imajlar yoluyla anlatır. Sabah ve akşam zamanlarının insan yaşamı ile arasında yapılan anıştırmalar, bireyin algısında işlenen zamanın izlenimlerini verir. Güneşin veremli bir genç kıza benzetilmesi durumu güneşin batma yönünden kızın da verem hastalığına yakalanma sonucu ölmesi yönünden ölmüş olana ve gömülmüş olana yapılan bir anıştırmadır. Şiirde yer alan “batmak ve çökmek” fiillerinin şairin insanın ölümüyle karanlığın çökmesi, güneşin batması ve yere dökülmüş yaprakların hallerinden aldığı intibai orijinal bir imaj şekline dönüştürür. İnsan ömrünün sabah ve akşam zamanları arasında sınırlandırılması şairin şiirde sabaha doğumu, gençliği; akşama da ölümü ve yaşlılık durumunu atfeder. Güzel olan gençlik sabahı ile esmer gecenin tek bir yüzde vücut bulması insanın hem doğumlu hem de ölümlü olan özelliğini vurgulama amacı taşır. Ömür yolunun dikenli bir yol olması şair için insanoğluna biçilmiş güçlükleri, sıkıntıları verir. Ömür yolu aynı zamanda yârın mezarına giden mezarlık yoluna da denk düşer. Burada şairin diğer şiirlerinde olduğu gibi gerçek görüntülerden edinilen hayali görüntüleri okuyucuyu vermektedir. Güz mevsimine de temas edilmesi altın renkleriyle sararan ve düşün yaprakları anıştırmaktadır.

Hayata gelen insanın bir ziyaretçi gibi bir süre durup sonra ölüme gitmesinden faydalanarak, bir mezarlık ziyaretine giden sevgilinin arasında kurulan bağla şair, her iki anlama da gelebilecek bir durumu görüntü seviyesinde verir. Zira varlık varoluşsal bir yolculuk içindedir ve kaçınılmaz bir sona, yok oluşa doğru giderek seven ve sevilenin kader birlikteliğini gözler önüne serer.

Şairin, yoğun imajlar yaratma noktasında özellikle “Sis”, “Nef’i” şiiri gibi çeşitli şairlerin portrelerini aktardığı şiirler, “Resim Yaparken”, “Sabah Olursa” şiirlerde başarılı olduğu görülür.

5. Süsleyici, Coşkun, Bayat İmgeler

Divan şiiri, genel bir yargının aksine kendi yüzyılları içerisinde basmakalıp bir halde kalmayıp, sürekli bir değişim içerisinde çizgisi izler; “*Şiirin değişmesi için şairin, şairin değişmesi içinse sosyal bir hareketliliğin olması gerekir.*” (Özgül, 2018: 138-139). Bu noktada değişen dönüşen şiir-şair-sosyal hareketlilik üçlüsü birtakım farklılıklar arz eder. Bu değişim ve dönüşüm eskinin reddi yeninin kabulü şeklinde olmayıp, eskiyi de hep bünyesinde taşıyan bir durum özelliği taşır. Bu noktada “klasik” olan yeni olana sürekli bir direnme gösterir. Hâmîlik geleneğinin getirdiği caize ile saray-şiir ilişkisinin varlığı kanonlaşmış bir edebiyatın varlığını gösterse de kimi zamanlarda bu durumun aksi de görülür. Eski şiirin biçimsel özellikleri, muhteva yapısı ve imaj dünyası Servet-i Fünûn döneminde devam eder. Tevfik Fikret’in de özellikle Batı kaynaklı şiir eksenine yer alması eski şiirin birtakım özelliklerini terk ettiği söylenemez. Şairin özellikle de ilk dönem şiirlerinde kullanılan ve eski şiirin rüzgârıyla oluşturulmuş eğretilmeler bütününü anlamsal bir derinliği olmayan imgeler seviyesinde kalır; “*Estetik açıdan fazla bir değeri olmayan benzeyen ile benzetilen arasında bire bir ve basit olarak nicelik benzeşmesi kuran bir yapı arz eder.*” (Korkmaz, 2002: 298). Birtakım bağdaştırmalar ne kadar yeni de olsa aradaki bağlayıcılar arasındaki bağın zayıf bir anlam katında olması bu imge türünü yüzeysel planda bırakır;

“*Duyu organlarının algısal anlamda mana bütünlüğü ve derinliğini zorlayan süsleyici imgeler, şiirde simgesel bir dilin kullanımını gerekli kılar.*” (Şahin, 2015: 408). Bu simgesel dil de genelde Klasik şiirin imkânları çerçevesinde meydana gelir;

*“Onun safâ-yi visaliyle şa’ir olmuşken,
Nasıl fiâkını tasvire iktidârım olur?
Şu âteşîn katarât-ı dümû’ hepsinden
Fasîh terceme-i hüzn ü inkisârım olur.*

Evet bu şi’r-i ter ol meh-likâya âiddir;

Hayır, bu zulmetin ol meh-likâya nisbeti yok.” (Subh-ı Baharân, s.536)

“*Subh-ı Baharân*” isimli şiirde, şiirin ismi klasik şiirin imaj dünyasının getirdiği bir terkiple kurulduğu görülür. Klasik şiirin çok bilinen “fırak” imajından elde edilen görüntüyle oluşturulan şiirde, kavuşmak bir safa, ayrılık da bir “*âteşin katarât-ı dümû*” şeklinde belirir. Taze şiir bağdaştırması da yine klasik şiir şairlerinin çokça kullandığı bir terkiptir. Özellikle her şair, kendi şiirinin yeni, orijinal şiir olduğu savını belirtmek için kullanılır. Meh-likâ olan ay yüzlü sevgilinin hançeri, ayın hilal olma özelliğinden de şairin bağrını ayrılık ateşiyle delen ve yakan bir özellik gösterir. Zulmet yani karanlık kelimesiyle de meh-likâ göstereninin bir arada olması sevgiliyi aydınlatıcı özelliğiyle gözler önüne serer. Fikret, sevgiliye aydınlık olana yakıştırır. Aynı zamanda ışık ardında bulunan zulmetin asli olan olduğunu da belirtir. Kavuşmak aydınlığa, ayrılık da karanlık olana denk düşer; “*Fikret, aşk söz konusu olduğunda karanlığı daha çok sevgilinin yokluğunu*” (Şahin, 2002: 89) anlatmak için kullanır. Zulmeti diğer birçok şiirinde de olumsuz manada kullanan şair, tüm olumsuz kavramları zulmet olarak sembolleştirir.

SONUÇ

Servet-i Fünûn döneminin müstesna şairi olan Tevfik Fikret; siyasi, sosyal ve edebi alanlarda meydana gelen değişimin kavşak noktasında durarak bu değişime tanıklık etmiş bir sanatçıdır. Devrin birçok şairi gibi Fikret de sadece bireysel temaları ön planda tutmamış aynı zamanda toplumsal olana da yönelmiştir. Şair bu noktada şiirlerinde hem bireysel bir duyuş düşünüş geliştirir, hem de şiirlerinde toplumsala açılan bir çizgide durur.

Tevfik Fikret, edebî zevkinin oluşmasında kendisinden önce gelen geleneğin ve yenileşme döneminde Muallim Naci, Abdülhak Hamid ile Recaizade Mahmut Ekrem’den etkilenir. Batı şairlerden özellikle, François Coppée, Charles Baudelaire, Alfred de Musset, Victor Hugo, S. Prudhomme, Leconte de Lisle, Edgar Allan Poe gibi sanatçılardan etkilenir. Fransız edebiyat akımının -Romantizm, Parnasizm, Realizm ve Sembolizm- gibi akımlar çerçevesinde şiirini yoğurur özellikle resim-şiir anlayışının önemli temsilcisi olur.

Tevfik Fikret'in şiirlerinin temel hususunun tabiata dayandığını, tabiat ve tabiata dair olan görüntüler içerisinde duygusal bir bağ kurar. Tevfik Fikret; his, düşünce, hayal gibi unsurları şiirlerine malzeme yapar. Fikret; şiir yazma serüvenini, çeşitli şairlerin onların üslubuna uygun portrelerinin şiirleşmiş hallerini, aile ve yuvaya dair olan kavramların işlendiği, varlık-ölüm diyalektiğinin irdelendiği derin bir imgesel evren oluşturur.

Seminerde yer alan imge tasnifine göre şairin şiirlerinde yayılğan-gelegen, batık, radikal, yoğun ve süsleyici/bayat imgelerin hepsinin var olduğu görülür. Şair, şiirlerde kendi sanatçı kimliğinden yola çıkarak klasik şiire nazaran dilin imkânlarını zorlayan bir tutumla insan zihninde zengin bir anlam derinliğine varması noktasında yayılğan imge çeşidine temas ederken, özellikle felsefeye ve çeşitli çatışmalı ruh hallerine yaslanan şiir görüntüsüyle de batık ve radikal imge çeşidine, resmin imkânlarını kullanarak yoğun imgeye ve son olarak klasik şiirin görüntü düzeylerinden faydalanarak süsleyici/bayat imge çeşidine şiirlerinde yer verir. Bu durum da şairin somut dünyaya ait durum nesne ve varlıkları soyut evren süzgecinden geçirir. Hayal hakikat, güzellik, tabiat, yoksulluk gibi durumlarda yayılğan imajlara yer veren şairin, özellikle isyan ve kabullenişleri noktasında yaşadığı karamsarlık ve çelişkiler şairi felsefe ve mitolojiyle birlikte batık ve radikal imajlar noktasında değerlendirmeyi gerekli kılar. Resmin ve renk dilinin tabiatta insanın ruh dünyasında karşılık bulması durumu da şairin şiirlerinde yoğun imajları oluşturur.

Sonuç olarak yenileşme dönemi Türk edebiyatı içerisinde önemli bir yer edinen Fikret, dilin verdiği olanakları çok iyi ve verimli bir şekilde kullanarak dönemi içerisinde farklı olmayı becerebilmiş bir şairdir. Yeni imajlar, alışılmamış bağdaştırmalar, felsefi olarak yeni sorgulama biçimlerini geleneksel şiir kalıplarına da yer vererek şiirlerinde kullanır.

KAYNAKÇA

Akay, Hasan (2015), **Tevfik Fikret**, Şule Yay., İstanbul.

Aksan, Doğan (2016), **Şiir Dili ve Türk Şiir Dili**, Bilgi Yay., Ankara.

Aktan Küçük, Deniz (2014), *“Human Voice Echoing In The Silence Of God: Worldliness And Death In Tevfik Fikret’s Poetry”*, **Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Doktora Tezi), İstanbul.

- Alkan, Erdoğan (2005), **Şiir Sanatı**, İnkılâp Yay., İstanbul.
- Andı, Fatih (2003), “*Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Olumsuz Bir Psikolojinin Yansıması Olarak Zehir Motifi*”, **İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**, İstanbul, s. 29-42.
- Baş, Selma (1997), “*Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Tabiat Unsurları*”, **Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), Van.
- Başkırkan Hasan, “*Geçmişten Günümüze Seramik Sanatında Baykuş Figürü*”, **Sanat ve Tasarım Dergisi**, Anadolu Üniversitesi Yay., Eskişehir.
- Bülbül, Melik (2007), Karl Henckell’in “Berliner Abendbild” ve Tevfik Fikret’in “Sis” Adlı Şiirlerinde İmgelerle Büyük Şehir Sorunsalı, **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, C. 10, S. 2, s. 239-252, Erzurum.
- Cassirer, Ernst (2015), **Sembolik Formlar Felsefesi I**, Hece Yay., Ankara.
- Cebeci, Oğuz (2016), **Komik Edebi Türler Parodi, Satir ve İroni**, İthaki Yay., İstanbul.
- Can, Adem (2015), “*Şiir Üzerinde Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi*”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S. 12, s. 29-59, Eylül.
- Ekrem, Recaizade Mahmut (1299), **Tâlim-i Edebiyat**, Mihrân Matbaası, İstanbul.
- Elaine, Scarry (2006), **Kitapla Hayal Etmek**, Metis Yay., İstanbul.
- Fikret, Tevfik (1987), **Dil ve Edebiyat Yazıları**, Haz. İsmail Parlatır, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara.
- Fikret, Tevfik (2017), **Rübâb-ı Şikeste**, Akçağ Yay., Ankara.
- Guntrip, Harry (2018), **Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik** (Çev. İpek Babacan), Metis Yay., İstanbul.
- Gündoğan, Ali Osman (2018), **Albert Camus ve Başkaldırı Felsefesi**, Öteki Yay., İstanbul.
- Kaplan, Mehmet (2017), **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yay., İstanbul.
- Karataş, Turan (2007), **Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü**, Akçağ Yay., Ankara.
- Kardaş, Sedat (2013), “*Divan Şiirinde Sibir ve Büyünün Kaynağı: Hârût ve Mârût*”, **A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]**, Erzurum, s. 29-46.
- Kerman, Zeynep (1978), **1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

Korkmaz, Ramazan (2014), **İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yay., Ankara.

Köknel, Özcan (1992), **Korkular, Takıntılar, Saplantılar**, Altın Kitaplar, İstanbul.

Mendel, Gerard (2000), **Babaya İsyân**, (Çev. Hüseyin Portakal), Cem Yay., İstanbul.

Mete Yuva, Gül (2011), **Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları**, YKY Yay., İstanbul.

Narlı, Mehmet (2014), **Şiir ve Mekân**, Akçağ Yay., Ankara.

Okay, Orhan (2016), **Edebiyat ve Edebi Eser Üzerine**, Dergâh Yay., İstanbul.

Özgül, M. Kayahan (2018), **Divan Yolundan Pera'ya Selamtle**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

Parla, Jale (2012), **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, İletişim Yay., İstanbul.

Parlatır, İsmail (1995), **Recaî-Zade Mahmut Ekrem Hayatı-Sanatı-Eserleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yay., Ankara.

Parlatır, İsmail (2004), **Tevfik Fikret**, Akçağ Yay., Ankara.

Sennett, Richard (2017), **Otorite**, (Çev. Kamil Durand), Ayrıntı Yay., İstanbul.

Şahin, Seval (2002), "*Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerinde İnceleme ve Değerlendirme*", **Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.

Şahin, Veysel (2015), "*Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirlerinde İmge*", **7. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu**, 16-18 Ekim/Elâzığ, s. 397-410.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (1977), **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yay., İstanbul.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2009), **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Yapı Kredi Yay., İstanbul.

Teber, Serol (2002), **Aşiyandaki Kâhin**, Okuyan Us Yay. İstanbul.

Tolasa, Harun (1973), **Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası**, Sevinç Matbaası, Ankara.

Türe, Altan (2004), **Takılar ve Süs Eşyalarında Sembollerin Dili**, Goldaş Yay., İstanbul

Uçman, Abdullah (2011), **Rıza Tevfik'in Sanat ve Düşünce Dünyası**, Dergâh Yay., İstanbul.

Wellek-Warren, R. A. (1982), **Yazın Kuramı** (Çev. Yurdanur Salman – Suat Karantay), Altın Kitaplar Yay., İstanbul.

Yetiş, Kazım (1996), **Talîm-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasında Getirdiği Yenilikler**, Atatürk Kùltür Merkezi Başkanlığı Yay., Ankara.

Yücebaş, Hilmi (1959), **Bütün Cepheleriyle Tefvik Fikret**, Dizerkonca Mat., İstanbul.