

ŞAİRİN ZİHİNSEL RETİNASINDA ÇİÇEKLER: KARANFİL, GÜL VE KRİZANTEM-TEVFİK FİKRET, AHMET HAŞİM, MUSTAFA REŞİD VE AHMET HAMDİ TANPINAR ÖRNEĞİ-

FLOWERS IN POET'S MENTAL RETINA: CARNATION, ROSE AND CHRYSANTHEMUM- INSTANCES OF TEVFIK FIKRET, AHMET HAŞİM, MUSTAFA REŞİD VE AHMET HAMDİ TANPINAR-

Seval ŞAHİN*

Öz

Bu makalede çiçeklerin hayal edilmesinde kıvrımlar, lokallik, şekil ve boyut açısından imge oluşturmadaki rollerinde Ahmet Haşim'in "Karanfil" ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Bir Gül Bu Karanlıklarda", Tevfik Fikret'in "Krizantem" şiirleri ve Mustafa Reşit'in "Bir Çiçeğin Lisanından" parçaları esas alınmıştır. Çiçeklerin imge halini almasında, şairin imge oluşumunu başlatan talimatı ve bunun yeri önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Tıpkı hipnoz altındaki hastanın doktorun talimatlarına uyması gibi okurlar da aslında şairin seslendirilmemiş talimatlarına uyarlar. Dışarıdan içeriye doğru verilen talimatta çiçek, sabit ve geçmişi, hatırlamayı imleyen bir zamansallık yaratır. Bu zamansallık, belirli bir kronolojik zaman dizgesini taşıdığından, imge de tablo ya da resim gibi bakan tarafından seyredilen somut bir nesne gibi algılanır. Bu noktada tablo bir his yaratmaz, sadece bir hatırlatma eylemine sebep olur. Şairin bakışının içeriden dışarıya yöneldiği durumlarda, çiçekler, şekillerinin çağrışımlarıyla başka benzer şekilleri, biçimleri davet eder ve böylece çiçeği, bu şekillerin bir arada bulunduğu bir yüzeye dönüştürürler. Benzer şekillerin birlikte ancak ayrı ayrı dökülmesi, değişmesi, saçılması, yayılması ya da devinimiyle içeriden dışarıya doğru yönelen bu hareket, sadece bir çiçek imgesini değil aynı zamanda bir ruh halinin tüm değişkenliklerini de yüklediğinden gözü bir "zihinsel retina"ya çevirir.

Anahtar Kelimeler

İmge, çiçekler, Tevfik Fikret, Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar

Keywords

Imagination, Flowers, Tevfik Fikret Ahmet Haşim, Ahmet Hamdi Tanpınar

*Prof. Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü sevals@gmail.com ORCID: 0000-0003-1548-6763 İstanbul / T ÜRKİYE

Abstract

In this article, Ahmet Haşim's "Karanfil", Ahmet Hamdi Tanpınar's "Bir Gül Bu Karanlıklarda", Tevfik Fikret's "Krizantem" poems and Mustafa Reşid's passages from "Bir Çiçeğin Lisanından" have all been grounded on, due to their inclusion of curves, locality, shape, and size angles in imagining flowers. In imagining the flower, the poet's meticulous instructions take the foreground. As the patient follows the doctor's instructions under hypnosis, the readers follow the poet's unspoken instructions. From the directions given from outside, the flower creates a temporality that alludes to the presence and a recollection of the past. Since this temporality carries a certain chronological

Gönderim Tarihi: 06/04/2020
Kabul Tarihi: 09/04/2021

time frame, the imagery is perceived as a concrete object observed by the viewer, like a photograph or a painting. Initially, the painting does not evoke emotion, it simply brings forth an act of recollection. In cases where the poet's gaze inclines from inside to out; flowers, with their reminiscent semblance, connotate other similar shapes and forms to mind, thus turning the flower into a medium where these shapes coexist. This motion, moving from inside to out by shifting, scattering, spreading or pouring in tandem yet respectively not only creates the imagery of flora it also transforms the reader's eye into a "mental retina," as it also loads all the changes of a psychological state.

Giriş

Çiçekler, sanatın ilham kaynaklarının başında gelir. Özellikle şiirde, imge oluşturmada önemli bir rol üstlenirler. Çiçeklerin şiirde imge haline gelmesinde onlara has bazı özellikleri önemlidir. Tabii bunun en başında çiçeği hayal etmenin kolay olması gelir, fakat bu kolaylığın da sebepleri vardır.

Elaine Scarry (2006), *Kitapla Hayal Etmek* kitabının “Çiçekleri Hayal Etmek” kısmında, resim oluşturmada çiçeklerin boyut, kusursuz kıvrımlar, sempatik biçim, seyreklik ve lokallik unsurları sebebiyle hayal etmek ve imge oluşturmak için eşsiz birer örnek olduğunu söyler. Çiçeğin şekil olarak küçük olması, çeşitli kıvrımlarıyla bakanda sempatiklik yaratması, belirli bir yere yerleştirilmesinin kolaylığı ve taçyapraklarının inceliği onun imge oluşturmadaki eşsizliğinde ve kolaylığında etkilidir. Tabii bu özellikler çiçeğin bir şiirin bütününde nasıl bir imge oluşturduğunda da göz önünde bulundurulması gereken unsurlar olur.

Bu makalede çiçeklerin hayal edilmesinde kıvrımlar, lokallik, şekil ve boyut açısından imge oluşturmadaki rollerini Ahmet Haşim’in “Karanfil” ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Bir Gül Bu Karanlıkarda”, Tevfik Fikret’in “Krizantem” şiirleri ve Mustafa Reşid’in “Bir Çiçeğin Lisanından” başlıklı mensur şiirinden yola çıkarak incelemeye çalışacağım.

Görünmez kelimeler/ şekillerin gözü: Çiçeklerin şekilleri, onların imgeleştirilmesinde kilit bir rol oynar. Bu kilit rol, hem çağrışımları hem de çağrışımların çoğulluğunu mümkün kılar. Şeklin çağrışım yaratmasında ses, zamanla birleşen bir unsur olarak görünür. Zamanın çağrışımları çiçeğin şeklinde somutlaşır.

Çiçeklerin hayal edilmesinde yaprakların kıvrımları, zamana dair işaretler olarak ortaya çıkar. Hatta bizzat şekil ve kıvrımlarıyla zamanın kendisini imlerler. Ahmet Haşim’in “Karanfil” şiirine yakından bakalım:

“KARANFİL

*Yârin dudağından getirilmiş
Bir katre alevdir bu karanfil,
Rûhum acısından bunu bildi!*

*Düştükçe, vurulmuş gibi, yer yer
Kızgın kokusundan kelebekler,*

Gönlüm ona pervane kesildi...” (Ahmet Haşim, 2003, s. 90)

Şiirin daha başlangıcında dudak, hemen ardından katre, alev ve karanfil kelimeleri arka arkaya sıralanır. Burada şekilsel olarak bir benzerlikler ağı kurulmuştur. Katre, alev ve karanfil arasındaki şekil benzerliği her üç unsurun da damlaya benzemesidir. Aynı şekilde dudaklar da birleştiğinde bir damlaya benzerler. Dördü de aynı şekle sahip bu unsurlar şiirin devamındaki “*düştükçe, vurulmuş gibi, yer yer*” ifadesiyle karanfil yaprağının kendisinin de dâhil olduğu bir yüzeye çarparlar. Bu çarpmada, katre, alev, yârin dudağı şekiller halinde karanfil yaprağının üstüne dökülür. Böylece yaprağın yüzeyi bir alev şeklinde düşen, dönüşen bir ruh acısının da mekânı, bir başka deyişle “zihinsel retina” olur. Çünkü yaprak, sadece bu şekillerin düştüğü bir yüzey

olmakla kalmaz, aynı zamanda bir ruh halinin, ruh acısının kendini bulduğu yer olarak ortaya çıkar. Bunu yapmayı sağladığı andan itibaren de karanfil sadece görülebilir değil hissedilebilir bir imgeye dönüşür. O halde burada olan, algının ötesinde bir durumdur.

Zihinsel retina ile sadece bir yüzeyi değil, “ruh acısını” yansıtan, taşıyan çiçeğin yüzeyi, belirli bir nesne ya da özneye yönelen algıdan daha tanımlanamaz, uçucu, zapt edilemez bir alana doğru kaymaya başlar. Katre ve alev hareketlendirilerek ruhun acısı ile birleşir. Burada var olanı metaforik bir yaklaşımla açıklamak eksik kalacaktır: Çekilen ayrılık acısının ifadesi. Oysa biraz daha dikkatli bakıldığında yârin dudağı, katre ve alev her biri ayrı ayrı düşüşe geçmiştir. Birbirleriyle bir bütünlük oluşturmazlar, ayrı ayrı unsurlar olarak harekete geçerler. Düşüklerinde “yer yer” vurulmuş halin gösterdiği şey ise ışıktır. Karanfilin yapraklarındaki renk değişimleri, tonlar arasındaki farklılıklar şiirde hiç sözü edilmediği halde ışığın çiçek üzerindeki yansımalarını ifade etmektedir. “Yer yer” bu şekilde düşüş ile birlikte ışığın hiç kendisinden bahsedilmeden yani hiç ışık veya ışık ile ilgili bir kelimeye yer vermeden, ışığı imleyen bir kelime olur. Ayrıca ikinci kısımdaki “kızgın koku” ifadesi ışığa bir de sıcaklık unsurunu ekler. Çiçeğin güneşe karşı aldığı hareketlerdeki “yer yer”lik gibi güneşe doğru döndükçe sıcaklıkla büyümesi, büyüdükçe koku yayması, “kızgın koku” ifadesinde bir çift anlamlılığı yüklenir. Büyüyen sadece kızan/kızaran çiçek değildir, aynı zamanda ruhu acı içindeki âşıktır. Koku, bir hatırlama anı, geçmişi şimdiye bağlayan ama bağladığı an’dan itibaren ebedileştiren, ebedi bir şimdi yaratmaktadır. Bu da beraberinde bir devinimi getirir, nitekim şiirin son mısrasının “pervane” ile bitmesi de bu sebeptedir. Pervane de devinen, hareket halinde bir imge olarak neredeyse uçucu bir şekilde baştan sona tüm şiiri içine alan bir ivmeyle karanfilin şekli gibi şiirin kendisi üzerinde sallanan, asılı bir şimdiiyi imleyen bir itici kuvvet halini alır.

Çiçeğin hayal edilirken nasıl bir imgeye dönüştüğüne dair özelliklerinde Haşim’in “Karanfil” şiirinin ikinci kısmında ışık ve güneşten hiç bahsetmeden başka kelimeleri kullanarak bir atmosfer yaratmasının bir başka örneğini Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Bir Gül Bu Karanlıklarda” şiirinde de bulmak mümkündür.

*“Bir gül bu karanlıklarda
Sükûta kendini mercan
Bir kadeh gibi sunmada
Zamanın aralığında”* (Tanpınar, 2003, s. 39).

Burada karanfil yerine, gül vardır ve gülün birçok defa benzetildiği şekliyle kadehle, birlikte görünmesi söz konusudur. Gülün açılmamış haldeki görünüşü ile kadehin görünüşü birbirine benzer. Dolayısıyla şiirin daha başında Haşim’in şiirindeki katre ve alev şekilleri arasında kurulan ilişki burada da mevcuttur. O halde çiçek bir imge olarak ortaya çıkarken kendisine benzeyen bir başka şekli de yanına koymaktadır ve yine tıpkı Haşim’in şiirinin ikinci kısmında hiç ışıktan bahsetmeden ışığı anlatması gibi burada da hiç ışıktan bahsetmeden ışık anlatılmaktadır. Kadeh ve gül arasındaki şekil benzerliği bir başka şekli, feneri, lambayı çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla lamba ya da fenerden hiç söz edilmeden karanlığın içinde gül, çift anlamlılığıyla, gülme,

tebessüm etme anlamıyla bir saçılmayı, ışığın dağılımını da getirerek ışığı, ancak kısık bir ışığı imlemektedir.

Dökülen yapraklar/ zamanın gözleri: Karanfil ile gül arasında hayal etme, imge oluşturma ilişkisindeki bir başka benzerlik yazının başında da ifade ettiğim gibi zaman meselesinde ortaya çıkmaktadır:

*“Bir gül bu karanlıklarda
Sükûta kendini mercan
Bir kadeh gibi sunmada
Zamanın aralığından”* (Tanpınar, 2003, s. 39)

Haşim’in şiirinde koku ile sağlanan ve şimdi’yi pervane ile askıda bir ebedi şimdi’ye dönüştüren ilişkisellik burada, “mercan” ve “zamanın aralığı” ifadeleriyle sağlanır. Tıpkı gül kelimesinde olduğu gibi mercan kelimesi de çift anlam yüklenmiştir. Mercan hem bir deniz hayvanı hem de bu hayvandan yapılmış değerli taş anlamını birlikte taşımaktadır. Denizdeki mercan kırmızı renkli ve giderek saçılan, aynı zamanda bir çiçeği de andıran ve aralıkları da olan bir hayvandır. Mercan taşı ise bu hayvanın ölmüş ama ondan izler bırakan, bir başka şekilde ifade edersek yaşamış halinden izler bırakan bir şekline dönüşmüştür. Gül kelimesindeki saçılma ile mercan kelimesindeki saçılma ve şekil ilişkisi bu şekilde kurulurken zaman da bizzat kelimenin kendi varlığıyla tıpkı Haşim’de olduğu gibi ebedi bir şimdi’yi çağırır. Bu şimdi, mercan kadeh’le ve zamanın aralığıyla sağlanır. Mercan kadeh, hem gülü ve ışığı, mercan ise hem geçmişin izini, yani bir zamanların canlılığını, hem de onu hatırlatan bir unsur olarak şimdi’yi imler. Bu şimdi, mercan kadehte, sükûta kendini sunar. Sunumun sessizliğe yapılması da bununla bağlantılıdır, çünkü saçılan aydınlık ya gündeğümünü ya da günbatımını işaret eder, böylece tam bir aydınlık olmadığından kapalı bir gül şekli, ama yüzünü her ne şekilde olursa olsun güneşe dönmüş bir gül şekli ile sağlamaktadır. Nitekim ebedi şimdi’nin aranacağı yer de bu aralıktır ve tıpkı Haşim gibi Tanpınar da kokuyu başka unsurları da ekleyerek devreye sokar:

*“Başında bu mucizenin
Sesler, kokular ve renkler
Ebediyete kadar derin
Bir anın vadiyle bekler.”* (Tanpınar, 2003, s. 39)

Buradaki mucize, tam da budur: Işık ve aydınlıktan hiç söz etmeden onları ifade etmek. Gül ve mercanın çift anlamlılığı saçılma, dağılma özellikleri burada koku, renk ve sesle birleştirilir. Böylece mercan kadeh, ebediyet, an ve vaat ile kronolojik zaman ilişkisini yerle yeksan eder. İvme, sürekli inip kalkan bir kromatizme¹ dönüşür. Sabitlik yerini ebediyet, şimdi ve gelecek arasında gidip gelen bir sarkaca, ama tıpkı kalp atışları gibi yükselip alçalan bir devinime dönüştürmüştür. Buradaki anahtar kelime ise “derin”. Ebediyet, derinliğiyle bunu mümkün kılar. O derinlik, ölçüsüzlüğüyle

¹ “Kromatizm, burada skalanın yükselip alçalması anlamına gelir: tonların üstüne ve altına sürekli bir kayma ki notaların tekil, bireysel anlamlarını (baskın ve alt-baskın şeklindeki içsel mantıklarını) hiçe saymakta ve her tonu da kendi özgül rengine doğru geliştirmektedir (çalgıların kendi maddi gelişmeleriyle kazanılan bir ifade imkânı).” (Jameson, 2018, s. 53.)

kronolojikliği ve dizgeyi tamamen ortadan kaldırır. Şiirin devamında ilk dördlükteki kadeh ve güle gönderme yapmak için gözyaşlarını devreye sokar:

*“Ve diyor fecirden berrak
Sesiyle her ürperişte
Geceyi yumuşatarak
Bütün gözyaşlarım işte.”* (Tanpınar, 2003, s. 39)

Gözyaşı, kadeh ve gül ile aynı şekle sahiptir ve tıpkı şiirin ilk dördlüğünde aydınlıktan hiç bahsetmeden fenere yapılan bu şekilsel göndermeyle ışığın anlatılması gibi burada da geceyi yumuşatacak bir unsur olarak gözyaşıyla aynı şekle gönderme yapılır. Şiirin başındaki kısık ışık, burada yumuşatma kelimesiyle verilir. Fecir kelimesinin kullanımı da bunu destekler niteliktedir, çünkü fecir de aydınlık ile karanlık arasındaki bir alanı, bir bakıma kısık bir ışığı imler. Burada günlerin akışıyla birlikte çiçeklerin hayal edilmesindeki unsurlardan biri olan seyreklik, incelik için içine girer. Günlerin akışkanlığıyla hem zaman yeniden şimdi’de dönmeye başlar hem de meyve ve pınar ile bu durum, seyrekleştirilir, bir bakıma şeffaflaştırılır. Bir üst dördlükteki *“berrak fecir”* gibi burada da *“pınar”* vardır. Pınar, akışkanlıkla birlikte şeffaflığı yüklenir:

*“Serinletmesin, ne çıkar
Bu ümitsiz yalvarışı
Hiçbir meyve ve pınar
Ne de günlerin akışı.”* (Tanpınar, 2003, s. 39)

Şiirin devamında, rüya, zaman ve alın arasında kurulan ilişki doğrudan çiçeğin, burada gülün, hayal edilmesine gönderme yapar. Alın aydınlatan, gülün bir imge halini almasıdır. Gözümüzün önündeki nesneye baktığımızda, o artık alınımızdan içeri giren bir imgeye dönüşür. Bu imge ile rüya arasında ilişki kurulur. Rüya da imge gibi uçucudur, ancak aradaki fark zamansallıktır. Rüya gördüğümüzde her seferinde kaldığımız yerden devam etmeyiz, ancak imge söz konusu olduğunda nesneyi her gözümüzün önüne getirdiğimizde ya da onu elimizle gözümüzün önünde tuttuğumuzda kaldığımız yerden başlama imkânına sahibiz. Dolayısıyla burada alın önünde aydınlanan gül’ün imgesidir ve tıpkı gülün yaprakları gibi zihne taşınması, bir yıldız kervanı olarak ortaya çıkar. Böylece şiirin başında kapalı ve bir kadeh şeklinde olan gül, şiirin sonunda tüm yapraklarını açmış ve zihne taşınmış bir imge olarak görünür. Rüyanın zamana taşınması da bu şekilde mümkün olur: Zihinde imgelerin uyanmasına olanak sağlar. Bu durum, tıpkı şiirin başında kısık bir ışıkta tomurcuk halindeki gül’ün, şiirin sonunda yapraklarını açarak uyanması, bir bakıma rüyadan imgeye doğru taşınması gibidir:

*“Yetmez mi bu müjde sana
Aydınlatırsam alınını
Ben her rüyayı zamana
Taşıyan yıldız kervanı.”* (Tanpınar, 2003, s. 39)

Uzamdaki yerleşiklik/birliktelikten saçılmaya: Ahmet Haşim’in ve Tanpınar’ın çiçeklerinde kelimelerin, görünmezlikleriyle bir yer işgal ettiklerini gördük. Buradaki görünmezlik, kapladıkları mekânı, sahip oldukları uzamı anlatmak için başka

kelimelerin çağrışımlarını kullanarak kendilerini imlemek şeklinde ortaya çıkıyordu. Çiçeğin bir uzamda var olması, boyutlarının küçüklüğüyle az yer işgal etmesi hayal edilebilir olmasını kolaylaştırır, nitekim Tefik Fikret'in "Krizantem" şiiri de bununla ilgilidir. Fikret'in sadece şiirini yazmadığı tablosunu da yaptığı krizantemler/kasımpatıları çiçeğin uzamdaki halini göstermesi açısından iyi bir örnektir:

*"Şafak-âlûde bir hadîka gibi
Nazragâhında ibtisâm eyler
Sarı, fes rengi, penbe, sincâbî
Bir kucak, bir yığın şükufe-i ter."* (Parlatır & Çetin, 2004, s. 370)

Burada birden çok renkteki krizantem, bir bahçede durmaktadır, dolayısıyla gözümüzün önüne belirli bir uzamda, mekânda, ister bir vazoda ister yerde, ister birinin kucagında, birden çok çiçek, bir arada durmaktadır. Çiçeklerin "*nazragâhta ibtisâm eylemesi*" ise buketin bir tablo gibi çerçevelenmesini sağlamıştır. Neredeyse belirli bir bakış açısından bir buket farklı çiçeğin çeşitli yönlerine doğru saçıldığı bir resim sunulmaktadır. Şiirin devamında tıpkı ilk dördlükteki ibtisam kelimesinde ve Tanpınar'ın "gül" kelimesindeki çift anlamlılıktaki tebessüm ve gül'ün birlikte kullanılması gibi "*hande-i sâfa*" devreye girer. Gülümseme ve çiçekler arasındaki ilişki, dağılma ve saçılma üzerinden kuruluyor. Fakat buradaki mekânsal bir saçılmadır. Tanpınar'da bu saçılma ve yayılma zaman ile ilişkilendirilmiştir.

*"Krizantem, bu hande-i sâfa
Müñkalib girye-i yetîm-i hazân...
Nâf-ı zerrîni serper etrâfa
Acı bir nefha, bir şemîm-i hazân."* (Parlatır & Çetin, 2004, s. 370)

Şiirde, "*hande-i sâfa*" ile saçılmaya yapılan gönderme doğrudan serpme eylemiyle desteklenmiştir. İlk kısımda bir tabloya hapsedilen buket, ikinci kısımda "*nâf-ı zerrin*" ile sonbahara evrilir ve saçılma bir kez daha pekiştirilerek koku, şemim, devreye sokulmuştur. Çiçeklerin renkleriyle oluşturduğu buketi gönderme yapan birinci kısımdaki uzamsallığa, ikinci kısımda bu tabloya bakılınca oraya konulan imge eşlik etmiştir. Böylece çerçevelenen resmin çiçekleri imgeyle çerçeveyi aşmış, ona bakanın alnından içeri girerek zihne yerleşmişlerdir. Bu şekilde Haşim'in şiirindeki gibi bir "zihinsel retina"dan bahsetmek mümkündür, fakat farklı bağlamda: Haşim'de karanfil, sadece şekilleri toplayan bir yüzey değil aynı zamanda ruh acısını gösteren bir şekle evrilerek zihinsel bir retina yaratıyordu. Burada çerçeveye hapsedilen krizantemler zihinde sonbaharla birleşerek, dönüşerek, değişerek, "*müñkalib*" kelimesi şiirde bunun karşılığıdır, bir ruh halinin ifadesine evrilir, ancak hüznü olduğu hissettirilen bu halin, tam olarak ne olduğu sonraki kısımda görülür:

*"Krizantem, bu nâmu pek severim,
Önce duydum onun lisânından;
Bana mûnis bugün o hatıradır.
Hep onun yâdigârıdır kederim;
Açılır sonbahar olunca îyân,
Krizantem içimde bir yaradır!"* (Parlatır & Çetin, 2004, s. 370)

Bu ruh hali, bir ayrılık ve hatırlama ile birleşmiştir. Hayal edilen krizantemler, sonbaharda açılınca yokluğu anlatmakta, sonunda da görüntüyü “yara”ya, ama görünmeyen bir yaraya dönüştürmektedir. Haşim’in ve Tanpınar’ın şiirinde görüntüsünü ya da varolduğu atmosferi, kendi şekline gönderme yapan başka kelimelerle sağlayan çiçek, burada doğrudan kendi varlığıyla görünürken şekilsel benzetmelerden uzak, yalın bir hale bürünür. Bunun sebebi diğer iki örnekte uzamsallığın zihinde oluşandan dış dünyaya doğru iken burada dış dünyadan iç dünyaya doğru olmasıdır.

Çiçekleri hayal etmemiz için zihnimize şairler tarafından verilen talimatın yönü bu şiirlerde farklıdır. Burada talimattan kasıt, bir nesneyi hayal ederken, onu imge olarak edebi eserde gösterirken okuyana belirli bir emirler silsilesi sunulmasıdır. Bu tıpkı bir analistin hastasına telkinlerde bulunması gibidir: Psikanaliz seanslarında hipnoz halindeki hastaya, şimdi bir araba görüyorsun, biraz daha yaklaş, içine gir, yeşil çantayı al, vb. şekillerde doğrudan verilen bu talimatlar, edebiyatta, şairler tarafından imge yaratılırken, hayal ettirme aşamasında, doğrudan değil gizli olarak devreye girer. Eseri yaratan, okura doğrudan ne düşünmesi gerektiği konusunda talimat vermez gibi görünür ama aslında yaptığı budur. Fikret’in şiirinde şair bunu şu şekilde yapar. “Şafak-âlûde bir hadîka gibi (Kızıla çalan bir bahçe düşün)/Nazrağâhımda ibtisâm eyler (Gözünün önünde açılın)/Sarı, fes rengi, penbe, sincâbî (Buraya farklı renklerde, bir kucak dolusu çiçek yerleştir)/Bir kucak, bir yığın şukufe-i ter.”

Mısraların karşısında, parantez içindeki açıklamalar, şairin bize verdiği talimatlardır. Bu talimatlarda şair, imgenin yerini de gösterir. “Krizantem”de Fikret bunu, bahçeden içeriye doğru yapmıştır.

Haşim’in “Karanfil”nde ise, “Yarin dudağından getirilmiş/Bir katre alevdir bu karanfil (Yarin dudağına benzeyen alev renkli, katre şeklinde bir karanfil düşün)”, talimatlar halihazırda içeriden dışarıya doğru verilmektedir. İlkinde dış dünya ikincisinde ise iç dünya talimatın başlangıç yerini oluşturur. Tıpkı Haşim’de olduğu gibi Tanpınar da “Bir gül bu karanlıklarda/ Sükûta kendini mercan/Bir kadeh gibi sunmada/ Zamanın aralığında” (Bir gül düşün. Karanlıkta olsun. Şekli mercan bir kadehe benzesin.) derken içeriden dışarıya doğru bir talimat verir. Bu noktada çiçekleri hayal ederken önemli olan ve çiçekleri hayal etmeyi kolaylaştıran bir başka unsurdan içbükeylik/dışbükeylikten bahsetmek gerek ve bunun için bir mensur şiire başvuracağız.

Bakışın yeri/ iç ve dışbükey: Bir kubbeye dışarıdan baktığımızda tamamını göremeyiz, ancak içeri girdiğimizde kubbenin tamamını görmek mümkündür. İşte bu dışarıdan bakış dışbükey, içeriden bakış ise içbükeydir. Haşim ve Tanpınar’ın imgeyi başlattıkları yer, içbükey bir bakışı çağırır, Fikret ise bu talimatı bahçeden başlatarak dışbükey bir bakışı davet eder. Bu yüzden Haşim ve Tanpınar hatırlamak kelimesini hiç kullanmazlar ya da şiirdeki atmosferi adlandırılmamış olanla, şekilsel ilişkilerle kurarlar. Şekillerin kendileri vardır ama tek tek bir anlam üretmezler. Neredeyse “kavramın imgesi” halindedirler. Katre, karanfil yaprağı, dudak ve alev farklı ama benzeyen şekiller olarak bir aradaki şekiller yığındır, ancak birbirlerine temas etmezler, birlikte düşerler. Bu sebeple de bir devinimden bahsetmek mümkün olur.

Fikret ise hâlihazırda krizantemleri farklı renklerle bir bahçede sabitleyerek başlar ve bu sabitlik, akışkanlığı ortadan kaldırdığından şekillerle değil renklerle konuşur. Nitekim farklı görünen renkler, şiirin ilerleyen kısmında ruh hali işin içine girse dahi aynı doğrultuya, hazana, sonbahara işaret ederek tekilleşir, çoğulluğunu kaybeder.

Sadece tekilliği ama aynı zamanda gözün dışbükeyliğini yansıtmamasının çiçeğe aktarılmış hali için Mustafa Reşid'in "Bir Çiçek Lisanından" parçası, çiçeğin yerleştiği uzamda bakışın yeri kadar lokalliğini yansıtmamasının iyi bir örneğidir:

"Güzel bir dere kenarında neşv ü nümâ bulmuş idim. Bâis-i vücudum olan güneş her gün bir itinâ-yı mahsûs ile tezyîd-i tarâvetime ikmâl-i letâfetime çalışırdı.

Güneşin gurûbundan sonra semânın letâfetine müstağrak olurdum. Kâmerin, ziyâ-yı şîmîni içinde uyurdum. Ceyyid bir hava teneffüs ederdim.

En güzel, en mağrur kelekler enfâs-ı muattarımla ser-mest olur, hâk-i pâyime yüz sürerdi.

Bir gün garip bir mahlûk kemâl-i hirs ile üzerime hücum ederek kökümü yerden çıkardı; beni bir saksıya nakletti.

Bu adam ezhâr için solucanlardan daha muzır idi; bir çiçek taciri idi.

Bir müddet çiçek pazarında kaldım. Nihâyet güzel bir delikanlı beni beğenip aldı, girân-bahâ bir çini saksıya koydu, maşukasına gönderdi. Yapraklarımın arasına soktuğu kâğıt parçasında şu kelimeler muharrer idi:

"Kelebekler çiçekleri sevmekten feragat edinceye kadar sana perestiş edeceğim!"

Hayli vakitten beri o kızla beraber yaşıyoruz. O pür-sürûr, ben pür-fütûr! Çünkü o güneşini yani sevdiğini her vakit görüyor. Ben ise güneşimi hiç göremiyorum. Karanlık bir salonda, dar bir saksıda mahpusum. Hizmetkârlar beni ne tarafa çevirirlerse daima yapraklarımı ziyânın geldiği cihete doğru teveccüh ederek sevdiğimi göremeyince yaşayamadığımı lisân-ı hâl ile anlatmaya çalışıyorsam da muvaffak olamıyorum.

Sahibem hasta. Pek ziyâde bozuldu. Artık âşığı da ziyarete gelmiyor.

Bugün hava pek lâtif idi. Döşeginden kalkıp yavaş yavaş balkona çıktı. Beni de balkona çıkarıp güneşe arz etti. Heyhat iş işten geçmiş idi; ben hâlet-i nez'de idim.

Balkona çıkar çıkmaz oralarda uçmakta olan bir kelebek bana takarrüb etti. Lâkin bende eser-i tarâvet göremeyince bir buse bile almaya tenezzül etmeden yanımdan geçti, gitti.

O sırada vaktiyle beni bu kıza takdim eden delikanlı da balkonun altından geçiyordu. Bir zamanlar perestiş ettiği kıza balkonda gördüğü halde görmemiş gibi başını önüne eğerek bir sürat-i mütezayid ile gözden nihan oldu.

Kız buna dikkat ederek dedi ki:

-Hakkı var. İşte kelekler de artık bu çiçeği sevmiyor!" (Mustafa Reşid, 1887, s. 7-9).

Burada görüldüğü üzere, çiçeğin bakışında her şey sadece bir çiçeğin görüş alanından verilmiştir. Dere kenarında biten bu çiçeğin, çiçek pazarına gidene kadar

gördüğü sadece gökyüzü, günün saatleri ve kelebeklerdir. Su ise ona toprakla temas eder, koparıldığında bunu bir adamın yaptığından başka bir şey görmez. Çiçek pazarına şöyle bir değinip geçer, delikanlının kıza gönderdiği notu okumasının dışında, bir bitkinin özelliklerine sahiptir. Kızın evinde güneşi görememesi ve pencere kenarında durmak istemesi de onun bir çiçek olarak görme alanının dışına çıkmayan unsurlardır. Pencereden kızın sevgilisini görmesi de bu görüş alanının içinde kalır. Çiçeğin lisanındaki tek parazit, okuyabiliyor olmasıdır. Bunun dışında çiçek dışarıdaki dünyayı dışbükey olarak algıladığından bütünü göremez, bu yüzden de gözü bir betimleme yapmaktan ısrarla uzak durur. Sadece güneş, ay, sema, çiçek pazarı ve pencereden bahsederek sürekli baktığı konuma odaklanmamız talimatını verir. Dolayısıyla buradaki uzam, çiçeğin uzamı olarak küçük bir lokallikte, dışbükey olarak gerçekleşir.

Sonuç

Çiçeklerin imge halini almasında, şairin imgeyi başlatan talimat yeri önemli bir unsur olarak ortaya çıkar. Dışarıdan içeriye bakarak verilen talimatta çiçek, sabit ve geçmiş, hatırlamayı imleyen bir zamansallık yaratır. Bu zamansallık, belirli bir dizgeyi taşıdığından, imge de tablo ya da resim gibi bakan tarafından bakılan somut bir nesne olur. Bu noktada tablo bir his yaratmaz, sadece bir hatırlatma eylemidir.

Şairin bakışının içeriden dışarıya yöneldiği durumlarda, çiçekler şekillerinin çağrışımlarıyla başka şekilleri davet eder ve böylece çiçeği bu şekillerin bir arada bulunduğu bir yüzeye dönüştürürler. Şekillerin ayrı ayrı dökülmesi, değişmesi, saçılması, yayılması ya da devinimiyle içeriden dışarıya doğru yönelen bu hareket, sadece bir çiçek imgesini değil aynı zamanda bir ruh halinin tüm değişkenliklerini de yüklediğinden gözü bir "zihinsel retina"ya çevirirler. Bu da zaman dizgesini bozar, akışkanlık halindeki hareket kronolojisi bozarak şimdiki işaret eden çoğul bir şekiller dünyası yaratır. Bu şekillerde adlandırılmayana biçimler aracılığıyla yapılan işaretlerle bir başka zaman aralığı, varolan ile henüz varolmayan arasında bir alan yaratılır. Bu alanın varlığı devinimi de sürekli hale getirir ve şimdi, ebedi bir boyut kazanarak, ebedi şimdi'yi yaratır.

Extended Abstract

Flowers remains the main source of inspiration in art. Especially in poetry, where it plays a crucial role in creating natural imagery. Notable features of the flowers are important for becoming images in poetry. It is indeed simple to picture the flower, though there are reasons for this convenience.

Elaine Scarry (2006); in the section of "Imagining Flowers" in her book, *Dreaming by the Book*, notes that flowers are ideal examples for conjuring up creating images due to their aspects, flawless curves, sympathetic form, rarities and localities. The petit form of flower, ability to evoke sympathy on those who observe it due to its fragile folds, the ease of its placement and the fineness of its petals are effective in its unicity. Of course, these features should be considered in how they create natural imagery when the flower makes an appearance in a poem.

In this article, Ahmet Haşim's "*Karanfil*", Ahmet Hamdi Tanpınar's "*Bir Gül Bu Karanlıklarda*", Tevfik Fikret's "*Krizantem*" poems and Mustafa Reşit's passages from "*Bir Çiçeğin Lisanından*" have all been grounded on, due to their inclusion of curves, locality, shape, and size angles in imagining flowers.

In imagining the flower, the poet's meticulous instructions take the foreground. As the patient follows the doctor's instructions under hypnosis, the readers follow the poet's unspoken instructions. From the directions given from outside, the flower creates a temporality that alludes to the presence and a recollection of the past. Since this temporality carries a certain chronological time frame, the imagery is perceived as a concrete object observed by the viewer, like a photograph or a painting. Initially, the painting does not evoke emotion, it simply brings forth an act of recollection. In cases where the poet's gaze inclines from inside to out; flowers, with their reminiscent semblance, connote other similar shapes and forms to mind, thus turning the flower into a medium where these shapes coexist. This motion, moving from inside to out by shifting, scattering, spreading or pouring in tandem yet respectively not only creates the imagery of flora it also transforms the reader's eye into a "mental retina," as it also loads all the changes of a psychological state. This in turn disrupts the time system, the liquid movement disrupts the chronology, creating a world of plural shapes that point to the present. Thus, a space that the shapes do not directly name, but rather evoke take place. As a result, with the indications made by such forms, an interval, a plane of temporality is made between the existent and non-existent yet. The existence of such a plane, also makes precession continuous, gaining now eternal dimension, before creating the everlasting present.

KAYNAKÇA

- Tanpınar, A. H (2015). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Haşim. A (2003). *Bütün şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Mustafa Reşit (1887). *Cüzdanımdan birkaç yaprak*. İstanbul: Cemil Efendi Matbaası.
- Scarry. E (2006). *Kitapla hayal etmek*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Parlatır, İ. & Çetin, N. (2004). *Tevfik Fikret-bütün şiirleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Jameson. F. (2018). *Gerçekliğin çelişkileri*. İstanbul: Metis Yayınları.