



TEVFİK FİKRET'İN ŞİİRLERİNDE BAHÇE METAFORU*

Garden Metaphor in Tevfik Fikret's Poems

Bedirhan ÜNLÜ¹ ve Tarık ÖZCAN²

¹Arş. Gör. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Elazığ, bunlu@firat.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0507-0596>

²Prof. Dr., Fırat Üniversitesi, İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Elazığ, tozcan@firat.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-6674-1870>

Araştırma Makalesi/Research Article

Makale Bilgisi

Geliş/Received:

02.10.2023

Kabul/Accepted:

20.05.2024

DOI:

10.18069/firatsbed.1370004

Anahtar Kelimeler

Tevfik Fikret, metafor, bahçe, şiir.

ÖZ

Servet-i Fünun edebiyatının önde gelen isimlerinden Tevfik Fikret, eski ile yenin özelliklerine şiirlerinde yer vermiş bir sanatçı olarak Türk edebiyatı tarihinde öne çıkar. İlk dönem şiirlerinde geleneksel tarzı sürdürürken sonraki yıllarda özgünlüğüyle ve Türk şiirine yaptığı yeniliklerle adından sıklıkla söz ettirir. Bu doğrultuda eserlerindeki metaforik yapı da geleneksel kullanımlarla beraber özgün ve yeni özellikleriyle ortaya çıkar. Klasik edebiyatın mazmun kalıplarına ilk dönem şiirlerinde yer veren Tevfik Fikret, sonraki yıllarda Recaizade Mahmut Ekrem'in poetik anlayışı doğrultusunda eserlerini kaleme almıştır. Böylece şiirlerindeki metaforik söylem eserlerinin tamamında çeşitlilik gösterir. Onun eserlerine yansıyan çeşitli metafor yapılarından biri de bahçe algısıdır. Fikret'in bahçeyi ele alış tarzı, Servet-i Fünun duyarlılığını yansıtmaya kadar özgün metafor yapılarını da içinde barındırır. İlk gençlik dönemlerinden itibaren eserlerinin tamamı göz önüne alındığında Tevfik Fikret'in sanat yaşamındaki gelişim ve değişim çizgisi de bahçe metaforu özelinde takip edilebilmektedir. Bu çalışmada da bahçe metaforu bağlamında şairin ilk dönem eserlerinden itibaren görülen sevgilinin bahçesi, ben'e ait bahçe, inancın bahçesi ve devletin bahçesi şeklinde değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

Tevfik Fikret, one of the leading names of Servet-i Fünun literature, stands out in the history of Turkish literature as an artist who included the characteristics of the old and the new in his poems. While he continued the traditional style in his early poetry, he made a name for himself with his originality and innovations in Turkish poetry in the following years. In this direction, the metaphoric structure in his works emerges with original and new features along with traditional uses. Tevfik Fikret, who included the poetik patterns of classical literature in his early poems, tried to write his works in line with Recaizade Mahmut Ekrem's understanding of nature in the following years. Thus, the metaphorical discourse in his poems varies in all of his works. One of the various metaphor structures reflected in his works is the perception of the garden. Fikret's approach to the garden includes original metaphoric structures as well as reflecting the sensitivity of Servet-i Fünun. Considering all of his works since his early youth, Tevfik Fikret's line of development and change in his art life can also be followed in the garden metaphor. In this study, in the context of the garden metaphor, the garden of the lover, which has been seen since the poet's first period works, has been evaluated as the garden belonging to me, the garden of belief and the garden of the state

Keywords

Tevfik Fikret, metaphor, garden, poem.

Atıf/Citation: Ünlü, B. ve Özcan, T. (2023). Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Bahçe Metaforu. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, 2, 535-552.

Sorumlu yazar/Corresponding author: Bedirhan ÜNLÜ, bunlu@firat.edu.tr

"Bu makale, Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda Prof. Dr. Tarık ÖZCAN danışmanlığında hazırlanan 'Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türk Şiirinde Bahçe Metaforu' başlıklı doktora tezinden oluşturulmuştur."

1. Giriş

Dilin kendi içindeki felsefesini yansıtan metafor; anlam ve bildirişim değerleri açısından bağlı olduğu dilin en komplike unsurudur. Antik Yunan'dan itibaren üzerinde durulan metafor kavramı, Aristoteles'e göre "*dili beylik laflardan ve yavanlıktan kurtaracak*" (Aristoteles, 2017: 66) olan dilin en gelişkin ögesini yansıtır. Geleneksel yaklaşımda bir şeyin başka bir şeye benzetilmesi olarak algılanan metafor; modern dilbilim ve eser incelemelerinde sadece mecazî olarak kelimeler özelinde değerlendirilmez. Bu doğrultuda Kaya Bilgegil metafor için "*istiâre*" (Bilgegil, 2015: 150) terimini tercih etmiştir. Modern metafor teorisinin kuruluşunu ve bütün dünyada yaygınlık kazanmasını sağlayan isimlerin başında ise George Lakoff ve Mark Johnson gelir. "*20. yüzyıldaki metafor çalışmaları ve özellikle de Lakoff ve Johnson'un 1980 yılında yayınladıkları Metaphors We with Live by isimli eserle ortaya koydukları ve 'Çağdaş Metafor Teorisi' olarak anılan teori, günümüzde metafor kavramını, disiplinler arası uygulamalarla biliş/zihin (cognition) ve bildirişim (communication) çalışmalarının merkezine yerleştirmiştir.*" (Tokur, 2011: 107). Söz konusu bu iki ismin temellendirdiği modern metafor anlayışının özünde, metafora kavram alanlarının oluşturulması ve bilişsel düzeyde yaygınlık kazandırılması vardır. Lakoff ve Johnson'un işaret ettiği günlük tecrübeye ortaya çıkan "*Ölü metaforlar*" (Cebeci, 2019: 21) ise genellikle dilin içerisinde metaforik niteliği ikinci plana atılmış dilsel yapılardır. Örneğin "*kapının kolu*" ifadesinde canlı varlıklara ait bir uzvun cansız bir varlığa aktarımıyla oluşturulan ikincil planda kalmış bir metaforik yapı görülür. Benzer şekilde "*kol*" kelimesi üzerinden oluşturulan "*kolu kanadı kırık*" ifadesi ise canlıdan bir başka canlıya aktarımı gerçekleştirdiği kadar yarattığı yeni anlam alanlarıyla daha geniş metafor özelliğini kazanır. Böylece dilin sonsuz anlam alanı içerisinde "*Metaforlar cümledir, yalıtılmış, ayıklanmış kelimeler değildirler.*" (Duman, 2019: 16) anlayışı yaygınlık kazanır. Dil üzerine inşa edilen edebî metinlerde ise metafor, cümle düzeyinde olduğu kadar eserin tamamı üzerinde de etkisini gösterir. Eseri oluşturan yazar/şairin mensubu olduğu milletin tarihî, sosyolojik, kültürel, coğrafi vb. özellikleri metaforlar aracılığıyla ortaya çıkarır. Aynı zamanda yorum bilimciler tarafından metaforlar açıklanır. Bu doğrultuda ortaya konulan bir edebî "*metin, insan tarafından yapılmış olmasına rağmen, yapıdan çok daha karmaşık ve fazladır, çünkü dilin doğal malzemesinden yapılmış karma bir kuruluştur o.*" (Karatani, 2017: 70). Bu tarz karmaşık yapının çözümlenmesi için edebiyat araştırmacı ve tarihçilerinin bilimsel yeterliliğe sahip olması ve metaforik okuma yöntemlerini bilmesi gereklidir. Böylece "*Metafor, Türk edebiyatının başlangıcından beri bir anlatım nesnesi olarak sıklıkla kullanılmıştır. Dilin geleneğine yeni kapılar açan metaforik söylem, kolektif bilinçdışının yansıtıcısı ve özgün anlatım biçimidir. Bu nedenle Türk düşüncesinin haritasını çıkarmak isteyen her araştırmacının öncelikli olarak yöneleceği önemli kaynaklardan birisidir.*" (Özcan, 2022: 51).

Hayatın ilk kaynağı olan tabiat, insanoğlunun anne rahminden ayrılıp dünyaya gözünü ilk açtığı mekândır. Doğal ortamın işlenip bahçe hâline getirilmesi ise insanoğlunun ilk çağlardan itibaren üzerinde durduğu en temel kavramlardandır. "*Doğa temelde bir bahçedir*" (Evyapan, 1972a: 3) metaforu üzerinde şekillenen tabiat-bahçe ilişkisi, edebî metinler aracılığıyla çözümlenme imkânı elde eder. Kelime olarak pek çok kullanımı olan bahçe, metaforik çağrışım değeri itibarıyla da birçok anlam alanlarını türetir. Bu doğrultuda geleneksel şiirde "*özel bahçeden dünyevi otoritenin bahçesine, İslâm bahçesine, cennet bahçesine ve nihai gerçekliğe doğru ilerleyen bir bahçeler zinciri doğar.*" (Andrews, 2017: 188). Geleneksel şiirin bu tarz yeni anlam değerleri oluşturduğu bahçe algısı, klasik şiirin kendi içinde meydana getirdiği metaforik söylemin yansımasının sonucudur. Bununla birlikte geleneksel şiirde görülen özel, otorite, İslam ve gerçekçilik bağlamında ilerleyen bahçe metaforu, yaşamın içinde de dünyanın küçük bir simülasyonunu yansıtır. Farklı kültür ve coğrafyalarda bahçe üzerinde çeşitlenen metaforik yapı da benzer şekilde ortaya çıkar. Benzerliklerin olduğu insanlığa ait ortak "*kültürün kökleri*" (Wilson, 2013:143) bahçe üzerinde aynı çağrışım değerleriyle de görülmektedir. "*Ortak kökler*" üzerinde "*Bahçe, çeşitli bağlamlar içinde, hem aynıdır hem de asla aynı değildir: Kimi yerde kraliyet bahçesi, girilmesi yasak tanrısal yerdir; kimi yerde, bir mabedin etrafındadır ve içine girilebilir; başka bir yerde, şenlik yapılan kamusal alandır; bir yerde, 'özel inziva yeri, düşünceye dalınan ya da geçilip gidilen yerdir. Her zaman mikro-kozmos olan, sembolik sanat eseri olan, yer olduğu kadar nesne de olan bu muhteşem bahçenin asla işlevi olmayan 'işlevleri' vardır. Bu yer, sizde, Batı'yı mahveden 'doğa-kültür' karşıtlığını dışlar; bahçeye, doğaya sahip olmayı gösterir; tamamen doğadır, makro-kozmosun sembolüdür ve tamamen kültürdür, bir yaşam tarzının yansımasıdır.*" (Lefebvre, 2014: 176). Andrews ve Lefebvre'nin bahçe metaforu bağlamında ortaya koydukları özel/ben'e ait bahçe, otoritenin/kraliyetin bahçesi, İslam'ın/inancın bahçesi, halkın (kamusal alanın) bahçesi şeklinde benzer bahçe tasnifleri, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar yeni Türk şiirinde de ortaya çıkar. Bu doğrultuda sevgili özelinde bahçe metaforuna yer verilen eserlerde genellikle

geleneksel benzetme kalıplarından yararlanılır. Sevgilinin boyu serviye, yanağı güle, saçı sümbüle, elleri zambağa benzetilerek geleneksel metafor yapısı oluşturulur. Bununla birlikte şiirlerde sadece benzetme unsurlarının tamamının yansıtma zorunluluğu yoktur. Mazmun anlayışına bağlı olarak şiirde sadece “servi” morfemi geçtiği zaman sevgilinin boyu, aynı şekilde sadece sümbülün yer almasıyla saç anlamı ortaya çıkar. Bahçeye ait unsurlardan güneş de benzer şekilde hükümdarı/sevgiliyi karşılayan mazmun olarak şiirlerde yerini alır. Geleneksel mazmun anlayışı, bir taraftan varlığını devam ettirirken diğer taraftan yerini yeni metaforlara bırakır. Örneğin hükümdarın sembolü olan güneş, Tevfik Fikret'in oluşturmaya çalıştığı yeni bahçe algısında -Haluk özelinde- bütün gençliğin simgesi hâline getirilir. Bu bağlamda Tevfik Fikret'in ilk dönem şiirlerinde bahsi geçen mazmun kullanımları, ilerleyen yıllarda değişim ve dönüşüm sürecine girer. Şiirlerindeki bahçe metaforundaki bu dönüşüm süreci, genel poetikasının da bir parçasını yansıtarak şiirlerindeki gelişim süreç ve aşamalarını yansıtır.

2. Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Bahçe Metaforu

2.1. Sevgilinin Bahçesi

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren hız kazanan toplumsal, siyasi, askerî, ekonomik ve kültürel anlamdaki değişim ve dönüşümler dönem sanatçıları da yeni bakış açılarına yönlendirir. “*Metaforun gündelik hayatta sadece dilde değil, düşünce ve eylemde de yaygın olduğu*” (Lakoff-Johnson, 2015: 27) özelliğinden hareketle, yeni Türk şiirinde şairlerin duygu ve düşünceleri kalıplaşmış mazmun yapılarının dışına çıkmaya başlar. Şiirde yeni metafor oluşturma yaklaşımları tabiata ve dolayısıyla bahçeye bakış açısında da görülür. Gerçeklikten hayli uzaklaştırılmış ve hazır formlarla ele alınan tabiat anlayışı, zaman zaman aynı ve benzer kullanım kalıplarıyla zaman zaman da bazı yenilik arayışlarıyla Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar varlığını devam ettirir. Sevgiliye ait bahçe yapısı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar bütün şairler arasında hem geleneksel bakış açısıyla hem de özgün sayılabilecek metaforik söylemlerle yerini alır. Tanzimat'tan itibaren görülen bu tarz ikili bakış açısı, Tevfik Fikret'in şiirlerinde de varlığını hissettirir.

Eserlerinde sevgilinin bahçesine dönem dönem yer veren Tevfik Fikret, özellikle ilk dönem şiirlerinde sevgilinin bahçesini renkli görür. “*Fikret'in Mirsad'da yazdığı şiirlerin atmosferi umumiyetle iyimserdir. Başlıca mevzuu aşk ve bahardır.*” (Kaplan, 2008: 76). Fikret'in ilk dönem şiirlerinden biri olan ve Mehmet Kaplan'ın da işaret ettiği gibi Mirsad'da Mehmed Tevfik müsteâr ismiyle yayımlanan “Bir Subh-ı Safâ İdi” başlıklı manzumesinde sevgilinin bahçesi; güneşli ve parlak oluşuyla okuyucunun karşısına “*Parlaktı yüzü doğan güneşten/Bir matla-ı nûr idi o gerden;/Eylerdî nigâh-ı dil-fürûzu/Taltîf-i sabâh ü mihr ü gülşen*”³ (s. 45) mısralarıyla çıkarılır. Fikret için sevgili, bu dönemde bahçeden geleneksel anlamda henüz ayrılmamıştır. Sevgiliyi bahçeden çıkarmadığı müddetçe de bu mekân, şairin algısında renkli ve canlı özelliğini korumaktadır. Benzer şekilde ilk dönem şiirlerinden olan “Bûse-çîn” manzumesinde sevgilinin bahçesi, “*Gönüller toplu kâküller perîşân,/Ederdik yâr ile gül-şende seyrân/Kıladı aşkımız gül-zârı taltîf,/Kıladı şevkimiz ezhârı taltîf./Gelirdi bir safâ gül-zâra bizden:/Çiçekler nûr alırdı handemizden.*” (s. 48) şeklindeki dizelerde klasik şiirin işret meclisindeki bakış açısıyla görülür. Tevfik Fikret, hem içinde bulunduğu sosyal çevrenin (Mekteb-i Sultani'deki Şeyh Vasfî, Muallim Naci gibi hocaların etkisi) hem de ilk dönem gençliğinin getirmiş olduğu yaşam sevincinin etkisiyle, sevgilinin bahçesine eserlerinde canlı ve renkli bir şekilde yer verir. Bu atmosfer içerisinde “*Tevfik Fikret'in 1901 yılına kadar yazdığı şiirlerindeki duygu lisanı, hayata yeni başlayan bir insanın heyecanını ve şevkini taşımaktadır.*” (Özcan, 2015: 61). Genç yaşın getirmiş olduğu yaşam sevincini aynı dönem içinde “Neşide” başlığı altında söylediği “*Bu dem ki nev-bahârdır süren gönülde hükümünü/Vürûdu hiç olur bana hazân gibi musibetin*” (s. 57) dizelerinde açıkça ifade eder. Gençliğin getirdiği yaşama sevinciyle kendi ben'inde baharı yaşayan şair, musibet diye nitelendirdiği sonbahar mevsiminin yine kendi ben'ine gelişini uzak bir ihtimal olarak görür. Böylece Fikret'in sevgiliye ait bahçe algısında geleneğin izleri devam eder. Bu doğrultuda Rübâb-ı Şikeste'ye almadığı şiirlerinden bir diğeri olan “Ey Kız” manzumesinde bahar, sevgilinin bahçesinde “*Feyz-i bahârdır deheninden uçan ziyâ;/Bekler çiçek açılmak için ibtisâmını;/Bekler hüüb için o seher-hîz olan sabâ/Bir hurâmını*” (s. 205) dizelerinde ortaya çıkar. Benzer şekliyle “Neşide”de benzerlik ilişkisini kurduğu geleneksel bahar-gençlik metaforunu “Ey Kız” şiirinde kız-bahar ilişkisi bağlamında ortaya koyarak devam ettirir. Bahçedeki çiçekler açılmak için sevgiliyi gözlerken rüzgâr da

³ Tevfik Fikret'in şiirleri için bk., Tevfik Fikret (2004). Tevfik Fikret Bütün Şiirleri. (haz. İsmail Parlatur- Nurullah Çetin). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları. Çalışmadaki şiirler ve sayfa numaraları bu baskıya aittir.

harekete geçmek için sevgilinin nazlı yürüyüşünü bekler. Sevgilinin bahçeye gelişyle çiçeklerin gülmeye başlaması “*Eyler çiçeklerin biri bir hande âşikâr*” (s. 206) şeklinde ifade edilir. Böylece bahçenin mamurluğu sevgilinin bahçede olmasıyla bir kez daha gözler önüne serilir. Çiçeklerin bu gülüşü ise “*Sen o handesin*” (s. 206) denilerek sevgiliye benzetilir. “Çiçek sevgilinin gülüşüdür” benzetme kalıbıyla geleneksel teşbih anlayışı devam ettirilir. Aynı zamanda sevgilinin genç oluşunu da şiirin beşinci kıtasında “*ey gonce-pîrehan*” nitelemesiyle klasik söyleyişe uygun bir şekilde belirtir. Hocası Recaiade Mahmut Ekrem’de sıklıkla görülen sevgili-gonca klasik benzetme kalıbı, Fikret’in bahsi geçen bu manzumesinde de devam eder. Bununla birlikte sevgilinin yüzünde görülen kızılık da “*Kızılık, ol hicâb ki hüsnün safâsıdır*; (s. 206) dizesiyle Tanzimat Dönemi sanatçılarından Abdülhak Hamid’in “Bir Sitare Altında” şiirini hatırlatır. Hamid’de dış tabiatın etkisiyle kızıllaşan sevgilinin yüzü, Fikret’te kızılığın getirmiş olduğu utangaçlıkla ortaya çıkar.

Tevfik Fikret, bu tarz ilk dönem şiirlerinden sonra asıl sesini bulmaya başlar. Gerek şekilde yaptığı bazı yenilikler gerek dil ve üsluptaki yenilikleriyle Türk şiirini derinden etkilemeyi başarır. Şiirlerinde zaman zaman yer verdiği sevgilinin bahçesi de bu doğrultuda yeni metafor yapılarından etkilenir. Bunun en iyi örneklerinden birini de “Beyaz Yelken” şiirinde “*Bu şetâretle işte Marmara’nın/Bir perî-i küşâde-şehperidir;/Şûh pervâne-i müzehheridir/Pâk ü nevvâr olan şu manzaranın./Gece mersâ-yı nâz olur mutlak/Ona âgûş-ı aşkı bir adamın.../Bir vakitler gönül ederdî hayâl/ Sütbeyaz bir deniz, beyâz kayalar,/Mâ’î, lâkin hemân beyâza çalar./Bir semâ, sonra bir beyâz sandal./Biz o sandalda yâr-ı cânımla/Dolaşırdık beyâz seherlerde!*” (s. 328-329) kaleme alarak sergiler. “Beyaz Yelken” sevgilinin bahçesinin sadece karada değil, denizde de imar edilmeye çalışıldığını gösteren dikkat çekici bir manzumedir. Bu durum tespitlerimize göre ilk kez Servet-i Fünun neslinde, yeni bir imaj dünyası olarak ortaya çıkmıştır. Marmara Denizi canlı bir tasvirle Tevfik Fikret’in kaleminde betimlenir. Suyun yani denizin sakinleştirici etkisiyle sevgilinin bahçesi birleştirilir. Böylece “*durgun suyun yanında şiirsel ağırlık derinleşir. Su maddeleşmiş büyük bir sessizlik gibi yaşar.*” (Bachelard, 2006: 212). Bu sessizlik ve dinginlik hâli dönemin toplumsal ve siyasal durumuyla da paralellik gösterir. Toplumsal ve siyasal olayların dışında sakin bir ortamda bulunan Servet-i Fünun topluluğu, üslup özelliği olarak da suyu dingin bir şekilde algılar. Söz konusu şiirde bu sakin ortamda şair sevgiliyle beraberdir. Aslında Beyaz Yelken’de sevgili imajı şiirin genelinde kapalıdır. Bu durumun nedeni ise Tevfik Fikret’in şiirlerinde sevgili imajının az görülmesiyle ilgilidir. Şiirde suyun temizlik özelliği ön plana çıkarılarak işlenmiştir. Şair, Beyaz Yelken’de karada (toprak) buluşamadığı sevgiliyle denizde (su) bir araya gelmek ister. Toprak artık onun için kirlenmiş ve sevgilinin bahçesini mamurlaştırma özelliğini kaybetmiştir. Bu bağlamda toprak hayatı/maddi olanı temsil ederken su ruhsal/manevi olanı yansıtır. Toprakta (maddi olandan) suya (manevi olana) geçiş sağlanır. Toprakta muzdarip olan ben, suyun var olan gücünde sevgili ile birlikte hayat bulmaya çalışır. Su bu yönüyle anaç özelliği kazanır. Bütün bu özellikler doğrultusunda Tevfik Fikret, sevgiliyle olan bahçesini denize doğru açmanın çarelerini arar. Nitekim “Deniz” henüz o dönemde toprak gibi kirlenmemiş ve sevgilinin bahçesine ev sahipliği yapacak bir saflıktadır. Şiirde söz konusu bu saflığı pekiştirmek için yedi kez beyaz, bir tane beyaz anlamına gelen sefid ve beyazı pekiştirmek için ise bir defa sütbeyaz kelimeleri tekrar edilir. Ayrıca “pâk ü nevvâr” denilerek saflık ve aydınlıkla nitelendirilen bu yapay bahçenin manzarası tamamlanmış olur. Böylece genel olarak sevgiliye ait bahçe metaforunda Tevfik Fikret, gelenekten tam anlamıyla kopamaz. Şair, ilk dönem şiirlerinde sevgilinin bahçesine mutlak surette geleneksel bir bakış açısıyla bakmıştır. Ancak Fikret’teki sevgiliye ait bahçe metaforu sarmal ilerlemez. Onun sevgilinin bahçesine yer verdiği şiirlerinde gelenekten özgünlüğe geçiş, pozitif manada doğrusal bir şekilde ilerler. Ancak niceliksel anlamda sevgiliye ve dolayısıyla onun bahçesine eserlerinde fazla yer vermeyen Tevfik Fikret için sevgilinin bahçesi metaforu yeni Türk şiirinde geçiş dönemi içerisinde değerlendirilir.

2.2. Ben’in Bahçesi

Edebî türler içerisinde metinle yazar ilişkisinin en fazla iç içe geçtiği türlerden biri de şiirdir. Şairin psikolojik yönünün, dünyaya bakış açısının, ideolojik tutumunun en fazla belirginleştiği edebî türlerin başında şiir gelir. Eseriyle kendi ben’i arasına en çok mesafe koyan şairlerde dahi sanatkarın kişisel yönü, zaman zaman da olsa kendisini ele verir. O “*hayatı, kendi eserinin düzlemi üzerinden gördüğü gibi düzenler.*” (Tally, 2020: 89). Bundan dolayı genel itibarıyla şairin poetikasıyla kişisel özellikleri birlikte değerlendirilir. Söz konusu bu kişisel özelliklerin görüldüğü yerlerden biri de şair-doğa ilişkisinde ortaya çıkar. Doğanın ben üzerindeki etkisinin gözlemlenebildiği ve şiirlere yansıdığı mekânların başında ise bahçe gelir. Şair kendi bahçesinde her türlü duygu ve düşüncesini dışa vurur. Bu yönüyle “*Bahçe insanın doğayla fiziksel ve zihinsel dayanışmasının*

sergilendiği yerdir.” (Young, 2017: 14). Şair, bahçe ile olan bu sıkı ilişki ağında en belirgin duygu ve düşüncelerden bilinçaltının en karanlık ve gizli köşelerine kadar kişiliğini oluşturan bütün zihinsel ve duygusal yönleri bahçeyle anlatma imkânına sahip olur. Yeni Türk edebiyatının kilometre taşlarından biri olan Tevfik Fikret'in şiirlerinde de ben'e ait bahçe algısı; aydınlık, yıkık ve hayalî/ütopik bahçe gruplarıyla ortaya çıkar.

2.2.1. Ben'e Ait Aydınlık Bahçe

Tevfik Fikret'te ben'e ait bahçenin aydınlık olduğu dönem sevgiliye ait bahçede olduğu gibi daha çok ilk şiirlerinde belirgindir. Bu dönem şiirlerinde ben'in bahçesi renkli ve canlıdır. Daha sonraki yıllarda tabiata ve dünyaya lanetler okuyacak olan şair, ilk döneminde dünyayı “*Dünyâ değil, gözümde o bir gülşen-i süür/Gülşen değil, o cennet idi hâsıl-ı kelâm.*” (s. 78) şeklinde betimleyerek cennet bahçesi olarak değerlendirir. “Gonce” başlıklı şiirinde geçen bu beyitte algısal anlamda dünya, sevinç bahçesine benzetilir. Bu bahçe ben'in gözünde cennet gibi algılanır. Sonraki dönemlerde değişecek algıyı göstermesi bakımından dikkat çekici olan bu şiirde Fikret; “*Seyreyledim cemâlini mahvoldu zulmetim/Sandım güneşler açtı gülîstân-ı Fikretim*” (s. 78) diyerek bahçesinde güneşin açtığını, aydınlandığını belirtir. Geleneğe uygun olarak bu dönemde mamur bahçenin mevsiminin baharı göstermesi “*Bahârdır... Bugün bütün cihân bedîa-zârdır;/ Bahârdır ki gülşen-i hayâta feyz-bârdır;/ Bahârdır ki âlem-i nebâta cân-nisârdır;/ Zemînde gonce-hîzdir... havâda nefha-bârdır,*” (s. 39) şeklindeki dizelerde ifade edilir. “Bahar” başlıklı şiirinde (Tevfik Fikret'in baharla ilgili ilk döneme ait eserlerinde Bahâriye (s. 18) manzumesi de vardır.) bahçe, bütün canlılığı ve mamur özelliğiyle ortaya çıkar. Fikret'in bahar mevsimine olan bu olumlu tutumu, sonraki dönemlerinde de zaman zaman görülür. Rübâb-ı Şikeste'ye almadığı; ancak Servet-i Fünun'da yayımlanan “Bahâr-ı Terâne-dâr” şiiri, söz konusu mevsimin Fikret üzerindeki olumlu etkisini gösteren bir diğer örnektir. Bu tarz olumlu etkinin görüldüğü mısralar ise “*Akar çağıl çağıl o su,/Ki bağlara revânedir;/Meler başında bir kuzu.../Bu bir güzel terânedir.*” (s. 243) şeklinde ortaya çıkar. Doğada akan su, bahçelere giderek canlılık verir. Kuzunun sesi de şaire güzel bir şarkı gibi gelir. Kuzuyla birlikte şiirin son dörtlüğünde geçen “*tıfl-ı cân-rübâ*” ibaresi de klasik bahar gençliktir metaforunun şiire yansımış hâlini sergiler.

2.2.2. Ben'in Yıkık Bahçesi

Tevfik Fikret'in ilk dönem şiirlerinden sonra ben'e ait bahçe yapısında gittikçe belirginleşen yıkık bahçe algısında artış görülür. Renkli olan bahçe özellikleri yerini siyah renge bırakmaya başlar. Algısal anlamda yıkık bahçenin siyah olarak nitelendirilmesi, Fikret'in manzumelerinde belirgindir. Öyle ki onun şiirlerinde “*Eşya dıştaki mânâsıyla değil, şâirin ona kazandırdığı anlamla metin içerisindeki yerini alır.*” (Kavaz, 1996: 364). Bu doğrultuda “Geçmişte” başlıklı manzumesinde şair, içinde bulunulan bahçeyi “*Eyvâh! Şimdi her neye baksam siyâh-reng.*” (s. 252) sözleriyle betimler. Aynı şiirde mazideki bahçe ise “*Bî-çâre ben, bugün yine vakf-ı te'essürüm:/Mâzîye doğru uçu tu nigâh-ı tahassürüm;/Görmekteyim o gülşeni kim gark-ı âb ü tâb/Bir gonce-i sefdi onun hande-i şebâb.*” (s. 252) denerek beyaz bir güle benzetilmiştir. Klasik benzetme kalıbına uygun olarak gençlikte içinde bulunulan bahçe, parlak (âb ü tâb) bir hâldedir. Geçmişte kalan bahçede beyaz güller (gonce-i sefdi) de yerini alır. Gençlik bütün bu özellikleriyle mamur bahçeyken şimdiye geldiğinde ben, bahçesinde her şeyi siyah olarak algılar. Bu doğrultuda Fikret'in gençliği bahçe metaforuyla ele aldığı bir başka şiiri ise “Bir Mersiye” başlığını taşır. “*Hep o ma'sûkalar türâb oldu;/Gençliğin ravza-i hayâlden/Pürheves toplamıştım onları ben;/O gülîstân bütün serâb oldu.*” (s. 404) mısraları bahar-geçlik-bahçe metaforunu yansıtır. Şairin geçmişte sevdiği ne varsa bahçenin toprağına karışmıştır. Gençliğin hayalî bahçesinden (ravza-i hayali) toplanan güller, bir daha geri gelmemek üzere tekrar hayale karışmıştır. Burada “gençliğin ravza-i hayali” ifadesi, ben'in bahçesini belirten metaforik bir anlatım şeklidir. Gençlik bu ifadeye göre mazide kalmış bir hayalî bahçedir. Ütopik özellik taşımayan bu bahçe, ben'in şimdiki yıkık bahçesini belirtmede bir karşılaştırma mekânı olarak gösterilir. Gençliğin aydınlık bahçeye benzetilmesi ise esasen geleneğin Fikret üzerindeki izlerinin devam ettiğini gösterir. Bu doğrultuda tıpkı sevgilinin bahçesinde olduğu gibi ben'e ait yıkık bahçe metaforunda da özgün ve geleneksel kullanımlar Tevfik Fikret'in şiirlerinde birlikte yer alır. Bu geleneksel anlayış tarzının en iyi görüldüğü şiirlere ise ayları anlattığı Âveng-i Şühûr'da rastlanır. Geleneksel anlayışa uygun bir şekilde bahar mevsimini anlattığı nisan ve mayıs aylarında bahçeler canlı ve renklidir. “*Sular akar, kuzular oynar;/safâsından/Hayât raksediyor zannedersiniz;/ashâr/Olur tele'lü'-i bârân içinde hande-feşân...*” (s. 513) mısralarında bu canlılık açıkça ifade edilir. Nisan ayında toprağın uyanışıyla tabiat,

renkli çiçeklerle dolmaya başlar. Şair, nisandan sonra gelen “*Mayıs bir köylü kızdır; sâf u dil-ber, şûh u sevda-kâr;*” (s. 514) diyerek mayısı köylü bir kıza benzetir. Bu şekilde mayıs ayı saflığın simgesi hâline getirilir. Geleneksel nergis ve sümbül gibi mazmunlar da “*Münevver nergis-i çeşmân-ı handân-ı taravettir;/Mu’attar sümbül-i geysûsu tâlân-ı şetarettir;*” (s. 514) dizeleriyle şiirdeki yerini alır. Göz-nergis/saç-sümbül klasik benzetme ilişkileri, nergis-i çeşmân ve sümbül-i geysû tamlamalarıyla kullanılırlar. Nergisin gözleri aydınlıktır ve gülmekteyken sevgilinin saçlarını simgeleyen sümbül de güzel kokusuyla geleneği devam ettirir. Ancak Fikret’teki bu klasik bahçe unsurlarıyla anlatılan bahar mevsiminin algısal anlamdaki özgün kullanımı, diğer şiirlerinde değişmeye başlar. Dış dünyadaki bahar, ben’in bahçesine canlılık getirmmez. Bu yıkık manzara dizelere “*Bahâr olsun, bahâr olsun da gönlüm/Biraz def’-i melâl etsin, diyordum;/Cihân tağyir-i hâl etsin, diyordum.../Bahâr oldu bütün feyziyle, gördüm:/Cihân pür-hande, cennetten nişândır./Benim gönlüm fakat vakf-ı hazândır./ Bütün rengiyle, ahengiyle gülşen/Garik-i neş’e, lâkin bence mağmûm;/Tabî’at arzeder karşında meş’ûm;/Soğuk bir levha, bir tasvîr-i medfen./Evet, mest-i hayât ammâ şu enhâr;/Benim gönlüm değil bundan haber-dâr.*” (s. 325) şeklinde yansır. Baharın Tevfik Fikret üzerindeki olumsuz etkisini en iyi anlatan manzumelerden biri de “Bahar-ı Mağmûm” şiiridir. Bahar şiirin girişinde klasik anlayışa uygun olarak tabiatı cennete çevirmiştir. Ancak Fikret’in bahçesi, hazan mevsimidir ve baharın gelmesini çok istemesine rağmen mamurlaşmamıştır. Bu doğrultuda onun 1896 yılında Servet-i Fünun dergisinde kaleme aldığı “Musâhabe-i Edebiyye’inde geleneksel bahariyyeler için söylediği “*Maamaflîh ‘şîir’i bizim anladığımız gibi anlayan bir fikir, eşyayı bizim gördüğümüz gibi görmeye alışmış olan bir nazar için bugün o neşaidi tabîi ve güzel bulmak, yani o bahar numunelerinden bir zevk-i rûhânî hâsıl eylemek nasıl mümkün olur, bilemem.*” (Parlatır, 2000: 33) sözlerinde, geleneksel bahar anlayışından uzaklaşmaya başladığını ifade eder. Bahar-ı Mağmûm şiirinde de bahçeler bütün rengiyle, ahengiyle neşe dolu olmasına rağmen, şaire artık kederli (mağmûm) görünmektedir. Manzumede ben’in aydınlık doğaya karşı algısının tamamen kapalı oluşu ise “*Benim gönlüm değil bundan haber-dâr.*” (s. 325) dizesinde ortaya çıkar. “Geçmişte” şiirinde görülen bahçenin unsurlarının siyah olarak algılanması da “Bahar-ı Mağmûm” manzumesinde “*Ağaçlıklarla süslenmiş ufuktan/Gelir bir nefha-i serd ü siyeh-reng;/Semâ çeşmimde bir peygüle-i teng,*” (s. 325) mısralarında kaleme alınır. Bahçe ağaçlarla süslenmesine rağmen gelen rüzgâr; soğuk ve siyah renklidir. Gökyüzü ise ben’e daralarak küçük bir köşe gibi gelir. Dünyada varoluşunu sorgulayan “*İnsanoğlu bedensel özellikleri itibariyle yeryüzüne bağlyken ruhsal özellikleri itibariyle de gökyüzüne bağlıdır.*” (Özcan, 2018: 116). Bu doğrultuda sonsuzluğun ve ruhsal özelliklerin simgesi olan gökyüzü, ferahlatıcı etkisinden uzaklaşarak ben’i kısıtlamaktadır. Artık bahçeye canlılık getiren hafif rüzgârlar yıkıcı etkisiyle soğuktur ve rüzgârın rengi siyaha dönmüştür. Ben’in yıkık bahçesine olan bütün bu metaforik yaklaşımlar, Türk şiiri için yeni imaj kapılarını aralar. Fikret özelinde bireyin ve toplumun sıkışmışlığı, modern Türk şiirinde bu tarz yaklaşımlarla özgün metafor özelliği hâline gelmeye başlar. Nitekim modern Türk şiirinde Tevfik Fikret; Muallim Naci, Recaizade Ekrem ve Hamid’den itibaren görülen özgün bahçe ve tabiat anlayışlarını daha ileri boyutlara taşımıştır.

Temel bir özellik olarak Fikret, özel hayatıyla ilgili duygu ve düşünce dünyasını şiirlerine açık bir biçimde yansıtmaktan geri durur. Bu durumun nedenlerinden biri de onun içe kapanık ruhsal özelliğidir. Kendi eliyle yaptığı evi ve bu evin önemli bir parçası olan bahçesi, dönemin merkez İstanbul’unun hemen dışında oluşuyla toplumsal hayattan uzaktır. İnsanlardan ve sosyal hayattan kendisini tecrit etmek isteyen Fikret, şiirlerinde ise ruhsal dünyasının izlerini açıkça göstermez. Bu hâliyle ben’e ait yıkık bahçe metaforu da zaman zaman şiirlerinde kendisini gösterir. Söz konusu şiirlerden biri ise Aşîyan’da yaptırdığı ve bahçeyle kendi ruhsal dünyasını birleştirerek anlattığı “Aşîyan-ı Dil” başlıklı manzumesidir. Şiirin “*Ben âşık-ı sükûnu idim âşîyanımın;/Ekser bu hâl-i samtına eylerdim intizâr;/Bir gün o kuşlar uçtu, o ezhârî eyledi/Bir dest-i nâzenindeki yelpâze târümâr.../Artık sükûnu yok dil-i sevda-nişânımın!*” (s. 317) dizeleri, şairin ben’iyle bahçenin birleşimini gözler önüne serer. Şairin “Bir itinâ-yı aşk ile, bir zevk-i şî’r ile” kendi kendine yaptığı ben’in bahçesini yıkan unsur kadındır. Kadın, elindeki yelpazeyle dışardan bu bahçeye gelerek kuşları kaçırmış, çiçekleri tarumar etmiştir. Servet-i Fünun neslinin kendilerini içine kapattıkları ve orada huzur buldukları mekânları bozan dışarıdan gelen müdahalelerdir. Servet-i Fünun nesrinde de görülen ben’e ait mekânların dış müdahaleler sonucu tahrip olması, Tevfik Fikret’te gittikçe artan bir tabiat nefretini de beraberinde getirir. Algısal anlamda tabiatın nefret eden şairin ben’e ait bahçesi de tamamen tarumar bir hâle gelir. Aydınlık bahçeyi bayındırlaştırılan su, söz konusu manzumede “solucanlarla, sülüklerle, yılanlar dolu” bir şekilde betimlenerek bahçenin yıkılmasında etkin bir role sahiptir. Bu pesimist ruhsal yapı Fikret’e Batı tesirinden geldiği de açıktır. Nitekim Fikret’in bu şiiri, Baudelaire’in “Une Charogne” şiiriyle benzerlik

gösterir. Öyle ki “*T. Fikret'in Gayyâ-yı Vücûd şiirinde, Baudelaire'in şiirinde olduğu gibi kötümser bir atmosfer var. Baudelaire doğada, bir dere kenarında, bir patika yolun kıvrımında bir leş üzerinden sevgiliye söyleyeceğini söyler. T. Fikret de 'kırlarda gezerken', 'bir çukur yerde birikmiş mütekeddir bir su' üzerinden varlık-yokluk muhasebesi yapar.*” (Uçan, 2009: 175). Bütün bu sorgulamalar ve olumsuz tablo içerisinde “*Gayyâ-yı Vücûd*”, tamamen yıkık/tarumar bahçe metaforu üzerine kurulmuştur. Şiir, “*Fikret'in insan vücudunu bir 'câhim-i sefâlet' –cehennem çukuru- olarak görmesi de varlığa bakış açısını göstermesi bakımından önemlidir.*” (Özcan, 2015: 97). Ben'in tahrip olan bahçesinde solucan, sülük ve yılanlarla dolu cehennem kuyusuna benzetilen çukurlar oluşmuştur. Aynı dönemde Cenab Şehabeddin'in bahçesindeki tam tersi bir tabiat algısı, Fikret'in poetikasında yıkılmışlığın zirvesine çıkar. Fikret, kırlarda “nefret”le dolaşmakta, gördüğü su birikintilerinde kelebekler, kuşlar, bülbüller yerine tamamen olumsuz peyzaj unsurlarından olan solucanlar, sülükler ve yılanlara yer vermektedir. Su üzerinde böceklerin oluşturduğu adacıklar belirlemekte, sazlıklar pis kokmaktadır. Bahçe üzerindeki bu “*hareketsiz sular ölüleri çağırıştır.*” (Bachelard, 2006: 77). Pis ve durgun suların bu olumsuz çağrışım değeriyle birlikte bahçenin canlılıktan tamamen ayrıldığı hissettirilir. Şair, kendisinin de içinde bulunduğu bu bahçeyi, ben'e ait olmaktan çıkarıp insanlığa mâl etmektedir. Bu bahçeler artık Fikret'in bahçesi olmaktan çıkmıştır. Fuad Köprülü de “*Memleketde fikir istiklâli, vicdân yüksekliği gibi en necib telakkileri öldürmeğe çalışan istibdâd devri, hür düşünceli ve hür tabî'atlı genç şairi fenâ halde sıkıyordu. Hayatla temâsı artarak hâricî süslü perdeler altındaki rezâletleri, musahharlıkları, sefil meskenet ve zillet numunelerini gördükten sonra, tabî daha bedbîn olmuştu. Hayatı en iğrenç ve aynı zamanda çok korkunç bir şekilde tasvîr eden 'Gayyâ-yı Vücûd' manzumesi, işte o bedbîn görüşün mahsûlüdür.*” (Arslan, 2012: 789-790) diyerek şiirin yazılış nedenini dönemin siyasi ortamının Tevfik Fikret üzerindeki olumsuz etkisine bağlar. Algısal anlamda Fikret'e göre tabiata canlılık veren, bahçeleri bayındırlaştıran sular kirlenmiştir. Bahçelere tazelik ve canlılık veren “yağmur” da şaire göre doğayı tahrip etmeye başlar. Gayyâ-yı Vücûd'da olduğu gibi Fikret'in bir diğer meşhur şiirlerinden biri olan “Yağmur”da da algısal anlamda bahçenin yıkık olması “*Açılmaz ne bir yüz, ne bir pencere;/Bakıldıkça vahşet çöker yerlere./Geçer boş sokaktan, hayalet gibi,/Şitâban ü pûşîde-ser bir sabî;/O dem leyl-i yâdımda, solgun, tebâh,/Sürür bir kadın bir ridâ-yı siyâh./Saçaklarda kuşlar –hazîndir bu pek!-/Susarlar, uzaktan ulur bir köpek./Öter gûş-ı ruhumda boş bir enîn,/Boğuk bir tezâd-ı sükûn u tanîn;*” (s. 345-346) şeklindeki dizelerde ortaya konur. Yağmurun bahçeyi bereketlendirme özelliğinin aksine şair, tıpkı Gayyâ-yı Vücûd'da olduğu gibi tabiatı tarumar bir şekilde görür. Yağmurun dikey bir şekilde gelerek bahçeyi tahrip etmesinin olumsuz sonuçlarına her yerde ve kişide rastlanır. Her yere vahşet çökmekte, küçük bir kız çocuğu tahrip olan bu ortamda hayalet gibi dolaşmakta, harap olarak görülen bir kadın atmosfere uygun bir şekilde siyah hırkasıyla solmuş bir hâlde betimlenir. Kuşlar da hüznü bir şekilde susmuş ve köpeklerin sesleri gelmektedir. Atmosfere uygun olarak bu yıkık ve siyah manzara karşısında şairin ruhu boş bir feryat hâlinde inlemektedir. Bahçede yeşillığe, canlılığa, bülbüle, renkli çiçeklere yer yoktur. Benzer şekilde Yağmur gibi bir diğer doğa olayı olan “karlar” da Fikret'in bahçesini yıkan unsurlardan biridir. Karlar, Fikret'in algısında bütün bir kâinatı haşin bir ızdırap ile titreterek hayattan koparması “*Bir ıztırâb-ı serd ile titrer mükevvenât/Altında karların;/Bir dūd-ı münce mid gibi âfâk-ı bî-hayât,/Pîşinde canlanır mütehâşî nazarların./Çıplak ağaçlarıyla, beyâz damlarıyla gâh/-Mahsûl-i vâhime-/Bir bî-hudūd-ı mahşer-i emvât olur; nigâh/Teşrihlerle dem-be-dem eyler müsâdeme...*” (s. 347) dizelerine yansır. Âveng-i Şühûr'da kışın gelmesiyle birlikte tabiatı sargılı ölülere (Lifâfe-i emvât s. 522) benzeten şair, “Karlar” şiirinde de aynı şekilde doğayı cansız olarak görür. Bu soğuk ızdıraplar içinde hayattan uzak olan bahçede böcekler donmuş ve her yer uçsuz bucaksız ölümlerle kaplanmış. Donuk olan bu mekân, mamur bahçe ile tarumar olan yıkık bahçe arasında bulunur. Nitekim Fikret'in yaşadığı devir, bir geçiş dönemini de sembolize eder. Osmanlının parlak, aydınlık, mamur bahçesiyle yıkılıp yok olmadan önceki son bahçesi dondurulmuş gibidir. Mamur ve yok olan bahçe arasında kalan bu donmuş bahçe, adeta II. Abdülhamit devrinin istibdat dönemini hatırlatırcasına tarumar olmaya hazırlanmaktadır. Hayat belirtilerinin olmadığı (bî-hayat) bu bahçe, karların erimesiyle üzerinde yaşayanları çamurlar içinde bırakmaya, “gayyâ-yı vücûd”a terk etmeye hazırlanmaktadır. Ben'in algısal anlamdaki bahçesi de döneme uygun bir şekilde donuklaşmış ve yıkıma doğru evrilmiştir.

2.2.3. Hayalî/Ütopik Bahçe

Tevfik Fikret'in ilk dönem şiirlerinde aydınlık olan bahçe yapısı, ilerleyen dönemlerde tarumar bir hâl almaya başlar. Bu iki zıt bahçe algılarının yanı sıra Fikret'in hayalî bahçe yapısı da eserlerinde önemli bir yer edinir.

Onun Ömr-i Muhayyel, Ne İsterim?, Bir Ân-ı Huzûr ve Yeşil Yurt şiirleri, hayalî bahçenin aydınlık betimlemelerle verildiği manzumeleridir. Ömr-i Muhayyel’de bahçe, bahar mevsiminde gölleri ve yeşilliği olan bir yer olarak hayal edilmesi “*Bir ömr-i muhayyel... Hani gül-bünler içinde/ Bir kuşcağzın ömr-i bahârîsi kadar hoş;/ Bir ömr-i muhayyel... Hani göllerde, yeşil, boş/ Göllerde, o sâfiyyet-i vecd-âver içinde/ Bir dalgacığın ömrü kadar zâ’il ü muğfel/ Bir ömr-i muhayyel!*” (s. 368) dizelerine yansır. Hayali kurulan bu ütöpik yaşamın ana özelliği; aydınlık ve mamur olan bir bahçede inşa edilmek isteniyor olmasıdır. Onun kişisel olarak “*Biçimlendirdiği bu itibari dünyada, üç kişiye tahammülü vardır: Kendisi, sevgilisi ve ma’bûde-i şî’ri.*” (Özcan, 2015: 51). Manzumede öne çıkan bu hayalî bahçenin ana unsuru ise durgunluğuyla nitelendirilen gölün varlığıdır. Ben, durgun su karşısında ütopyasını kurarak sakin bir hayat geçirmek ister. Göl ve şiir birlikteliği Fikret’in düşünüyü kurduğu hayalî bahçesinde “herkese meçhûl” olarak sadece kendisine yer verdiğini gösteren iki önemli simgesel değerdir. Bahçe hayalin mutlak surette arzu ettiği bahar mevsiminde ve yeşillikler içindedir. “Ne İsterim?” şiirinde de tıpkı Ömr-i Muhayyel’de olduğu gibi ütöpik bahçe, “*Mâ’i bir göl, yanında bir meşcer;/ Meşcerin sîne-i sükûnunda/Müntesir iltimâ-ı sâf-ı kamer;/ Sonra birçok menâzır-ı hoş-ter,/ Hilkatin subh-ı pür-füsûnunda/ Hâke revnak veren güzellikler:/ O perîlerle koklaşan ezhâr,/ O çemenlerle oynayan ervâh,/ O mülevven sürûd-ı şûh-ı bahâr,/ O mu’attar müşâfehât-ı riyâh...*” (s. 401) denerek bahar mevsiminde göllerle ve yeşillik alanlarıyla hayal edilir. Tamamen tabiatın içinde, toplumdan olabildiğince uzak, sakin ve aydınlık olan bahçe, esasen ben’in açıkça arzuladığı, özlediği ütopyasıdır. Bilindiği üzere Yeni Zelanda ve Manisa’ya giderek hayal ettikleri yaşamı gerçekleştirmek isteyen “*Servet-i Fünun sanatçıları, gerek etki(lenme) kaynakları gerek yetiştirme ortam ve tarzları gerekse mizaçları itibariyle çoğu zaman bireysel olanın etkisi altında içe dönüktür.*” (Deveci, 2012: 2). Bu içe dönük mizacın en iyi görüldüğü isimlerin başında ise Tefkîk Fikret gelir. Bu doğrultuda Ömr-i Muhayyel’de “herkese meçhûl” bir yerde ütopyasını kurmak isteyen Fikret, Ne İsterim?’de ise “*Mütecerrid bütün âlâyıktan;/ Mütebâ’id bütün hakâyıktan*” (s. 401) diyerek bütün her şeyden kendisini soyutlamak ve hayatın bütün gerçekliklerinden uzaklaşmak istediğini belirtir. Kimsenin olmadığı, bütün gerçekliklerden uzak olan ve her şeyden soyutlanacak mekânın adresi ise doğadır. İçe dönük mizacıyla birlikte doğada tek başına yaşama hayali kuran şair, bu yönüyle ütöpik bahçesinde romantizmin etkisi altındadır. Nitekim “*İçinde yaşadığı toplumla doğru dürüst bir diyalog kuramayan romantik sanatkâr, çoğu zaman hayalî beldelere, ıssız yerlere, tarihe ve tabiata kaçar.*” (Çetişli, 2010: 74). Tabiata kaçarak ütopyasını oluşturmak isteyen Fikret’in de hayalinde sadece kendisine ait olan bahçeler belirir. Bu bahçeler mamur olması ve sadece kendi ben’ine ait olması hâlinde Ömr-i Muhayyel ve Ne İsterim?’de görüldüğü gibi bahar mevsiminde de olabileceken aynı zamanda kış aylarında da ortaya çıkabilir:

“*Seyreyle yorum çeşm-i hayâlimle uzaktan*

Bir külbe-i mes’ûd;

Üstündeki fersûde, herem-dîde ocaktan

Yükselmeye bir ince duman, mâ’il ü memdûd.

Sâfi, lekesiz karların altında cevânib

Mahfûf-ı sükûnet;

Bir köy bu sükûnetle ezilmiş gibi gâ’ib,

Her yer bu sükûnetle hem-ârâmiş-i cennet...” (s. 402)

Ben, kışın hayalini kurduğu bahçesinde karları şehirden uzak, saf ve lekesiz bir şekilde okuyucunun karşısına çıkarır. Ben için gerçek dünyada yaşadığı “*Mekâni ne kadar geniş olursa olsun, düşlenen evin bir külûbe, bir güvercin bedeni, bir kuş yuvası, bir krizalit olması gerekir.*” (Bachelard, 2020: 96). Şiirde mutlu bir külûbenin de bulunduğu bu düşlenen bahçeye sükûnetin hâkim olması durumu sık sık dile getirilir. Fikret, hayalinde yarattığı ütöpik bahçesinde kendisiyle baş başa kalarak avunur. Esasen manzumenin hemen başında “*çeşm-i hayâlimle*” diyerek yaratılan bütün “*ütöpialar, bir avunma sağlar; gerçek yerleri olmadığı halde yine de, kendilerini açık gösterdikleri fantastik ve dingin bir bölge vardır.*” (Foucault, 2020: 10). Şiirde bu tarz dinginliğin dile getirilişi de “sükûnet”le belirtilmesinin yanı sıra saf ve lekesiz olarak nitelendirilen karların da bahçeyi kaplaması dinginliğin görsel boyutunu yansıtır. Aynı dönem içerisinde Cenab’ın bahçesine düşen karların bu bakış açısıyla benzerlik göstermesi de dikkat çekicidir. Bununla birlikte Servet-i Fünun sanatkârları içerisinde Tefkîk Fikret, her ne kadar yarattığı hayalî beldesinde mamur bahçeye yer verse de onun Cenab’dan ayrılan özgün ütopyası vardır. Bunun en iyi örneklerinden biri “Sühâ ve Pervin”de görülür. Bahçede ağaçlar öncesinin aksine kırık ve çıplakken solgun olan bu bahçede Sühâ, Pervin’le dolaşmak istemesini “*Ne isterim meselâ: Bî-hudûd bir meşcer/Fakat ağaçları hep ser-şikeste, hep üryân;/ İçinde bir derecik, bir şelâle-i*

giryân;/Yosunlarında, uçan kuşlarında, her şeyde/Takattur etmeli âvâre, mest ü lerzende/Bir ibtikâ-yı hazânisi aşk-ı sehhârın..." (s. 267) ifadeleriyle dile getirir. Modern Türk şiirinin önemli manzumeleri arasında yer alan Sühâ ve Pervin'de bahçe manzarası yıkık ve soluktur. Bu manzara karşısında Sühâ, bahçeyi hayallerle yeşertmeye çalışır. Şiirdeki bu durumun ortaya çıkmasında devrin sosyolojik şartlarıyla Fikret'in kişisel tutumunun da etkisi vardır. Öyle ki imparatorluğun son döneminde devletin bahçesi sonbaharını yaşamaktadır. Hayaller ise bu sonbahar bahçelerinde yeşertilmeye çalışılmaktadır. Söz konusu "*Şiirin şahıs kadrosunun sadece cinsiyetleri değil; dünya görüşleri de oldukça farklıdır. Sühâ, 'Müstağrak, esîri bir tabîat', 'Açık sarı, uzun, târümâr saçları'nın dağılıp örttüğü 'beyaz alnı'nda dâimî bir 'çîn-i infi'âl ile ağlar gibi bakan mâi gözleri' ile ön plana çıkan bir erkek iken; Pervin, 'esmer ve nermîn câzibe-i hüsnüyle meyyâl-i huzûz bir vücûd'a sahip bir genç kızdır. Sarı ve kendisinden geçmiş haliyle anlatılan Sühâ, romantik coşumcu bir karakterdir.*" (Özcan, 2015: 53). Romantik bir karakter özelliğine sahip Sühâ'nın hayali de önceki ütöpik bahçelerde görülen yeşil ve mamur bahçenin aksine baştan başa kırık ve çıplak ağaç tasvirleriyle başlar. Sühâ karakteri esasen Tevfik Fikret'in kendisidir. Fikret aynı zamanda "*Rûbab-ı Şikeste'nin hemen başında yer alan Süha ve Pervin şiirinde hayal ve hakikat çatışması etrafında, reel olandan hayali olana kaçış arzusunun kendi değerlerini yüklediği Süha ile kişiselleştirir.*" (Kanter, 2011: 964). Şair, bu tarz metaforik yapıyla birlikte bahçede akan şelaleyi gözyaşına benzeterek solgun ağaçlar arasında hayalet gibi sevgiliyle dolaşmak istemesini "*Sizinle ben o mükedder, o solgun eşcârın/Adım adım uzanan ra'se-i zilâlinde/Birer hayâlet-i pûşîde-çehre hâlinde/Gezip dolaşmalıyız; nâgehân bu esnâda/Güneş gurûb ederek, tâ uzakta, tenhâda/Fısıldaşan iki serv-i siyâha son leme'ât/Sükûn içinde verirken bir isfirâr-i memat./Yavaş yavaş azalan tâb-ı tal'atıyla kamer/Çıkıp görünmeli bir hasta kız kadar muğber.*" (s. 268) dizeleriyle ifade eder. Geleneksel olarak Türk şiirinde ay parlaklığı ve görünümüyle bahçeye aydınlık katarken Sühâ ve Pervin'de hasta bir kız gibi hayal edilir. Bahçenin bu donuk ve karanlık ortamında Sühâ, Pervin'den ayrılmayı da düşünür. Pervin'in pek anlam veremediği bu son karşısında "soğuk" bir üslupla "*Pek şâ'irâne hulyânız!*" (s. 269) söylemine karşı Sühâ, "*Evet, hakîkati hülyâya hep fedâ ederim,*" (s. 270) diyerek hayale olan meylini açıkça ortaya koyar. Hayal ve hakikat çatışmasının bir araya geldiği şiirin metaforik anlamda sembolik değerleri ise şu şekilde şematize edilebilir:

"Süha > ruh + göksel değerler

Pervin > vücud + yersel (haki) değerler" (Korkmaz, 2009: 140)

Hayali bahçede altyapısı sağlam olmayan bu zıtlıklar karşısında gerçeklerin üstün gelmesi de kaçınılmaz bir son olarak okuyucunun karşısına çıkarılır. Böylece Tevfik Fikret, hayali bahçede istediğini bulamamasının ardından daha başka söylem ve düşüncelerle ütöpik bahçesini oluşturmaya yönelir. Döneminde çok ses getiren şiirlerinden biri olan "Halûk'un Âmetüsü" şiirinde "*Toprak vatanım, nev'-i beşer milletim*" (s. 541) diyerek ben'in, Allah'ın, devletin ve sevgilinin bahçesini tek bir çatı altında toplamayı hayal eder. Tanzimat Dönemi'nde Şinasi'nin "*Milletim nev'-i beşerdir vatanım rû-yı zemin*" (Şinasi, 2005: 30) mısrasıyla büyük oranda benzerlik gösteren bu ifadelerde Fikret, bütün insanlığın bahçesi olarak kendisinden önceki bahçe metaforlarını birleştirmeye çalışır. Bu bahçe artık bütün alt bahçeleri bünyesinde toplayan çok geniş kapsamlı; ancak ütöpik karakterli bir bahçedir. Tevfik Fikret'i bu ütopyaya yönlendiren unsur ise bahçeyi oluşturan toprak parçasının kirlenmesidir. Ona göre toprak aşağılık bir sembole dönüşmüştür. Bu dönüşüm manzumenin "*Seni isminle sâde yâd etmek/Bana ye's-i fenâ verir... Gerçek/Besleyen var mı sende hiss-i bekâ?/Bence timsâl-i esfelîyetsin,/Kara toprak, mazîk-ı zilletisin;/Benden efsûs-ı bî-nihâye sana!.*" (s. 400) şeklindeki mısralarda açıkça gözlemlenir. "Toprak" şiirinden alınan bu mısralarda Fikret, bahçeyi meydana getiren toprağı aşağılık bir sembol olarak algılar. Bunun ana nedenlerinin başında insanlığın hayat kaynağı olarak toprağı görmesi gelir. Aynı şiirde bu durumu "*Beşerin menşe-i hayât-eseri*" (s. 400) mısrasıyla da açıkça ifade eder. Kutsal kitaplarda Âdemoğlunun topraktan yaratıldığı inancını bilen Fikret, bu inanç doğrultusunda toprağı hücum eder. Onun hem mizacı gereği hem de içinde bulunduğu toplumsal koşullar nedeniyle insanlığa karşı olan mesafeli tavrı, toprakla sembolleşir. Bütün çirkinliklerin kaynağı olarak insanlığı, insanlığın kaynağını da toprak olarak algılar. Ona göre her şeyin kaynağı olan toprak; bozuk ve kötü duruma dönüşünce toplum da bu olumsuz durumdan kaçınılmaz bir şekilde nasibini alır. Onun bahçenin ana unsurunu oluşturan toprağı karşı mesafeli oluşunun nedeni de tam bu noktada aranmalıdır. Bu bağlamda Tevfik Fikret, kendi bahçesini toprağın dışına çıkarmak, hayali bahçesini su üzerinde inşa etmek ister:

"Sen ey semâya ma'kes-i reyyân olan deniz,

Kanlarla, lâşelerle bulanmaz miyâhını

Gönder, şu paslı çehreyi silsin; biraz temiz
 Bir yüzle belki bir iki gün süslenip hayât,
 İğrenmez âdemoğlunu gördükçe kâ'inât.
 Gönder, şu dalgalar yıkasın şeyn-i hilkatî...
 Lâkin hayır, senin ne umûrun? Bu hizmeti
 Senden ne hakla bekliyorum?... Sen, güzel deniz,
 Hissiz, vazîfesiz,
 Her günkü inşirâhına dal; çırpın, oyna, ak;
 Sâfî köpüklerin, o ipek saçların, bırak,
 Sarsın hayâl ü rûhu; sarılsın, kucaklasın
 Hulyâ-yı aşk u san'atı zümürü kanatların!" (s. 459)

"Dün Gece" başlıklı şiirinde Fikret, ben'e ait bahçesini topraktan denize doğru taşıma hayalini dile getirmeye çalışır. Karadan denize doğru bakan şair, gerçek bahçeden ayrılıp denizde hayal ettiği bahçesine gitmek ister. "Toprak" ve "Dün Gece" şiirleri bağlamında toprak-deniz ile hayal-gerçek metaforik bağlantıları şu şekilde şematize edilebilir:

Toprak – Yıkık – Kara (Siyah) – Gerçek

Su – Mamur – Ak (Beyaz) – Hayal

Zıtlıklar bağlamında değerlendirildiğinde "Toprak" şiiri olumsuz olanı, "Dün Gece" ise ben üzerinde olumluyu çağırıştır. İlk olarak "Toprak şiiri, mekânsal metaforun en yoğun olarak kullanıldığı şiirlerden biridir. Metafor noktasında ele alınan 'toprak' şiirde ölümü belirginleştirmiş ve farklı metaforlar oluşturularak verilmiştir." (Bayrak, 2013: 237). Toprağın ben üzerindeki olumsuz etkisinin aksine Fikret, "Dün Gece"de denizi kanlardan ve kara parçasında bulunan bütün pisliklerden arınmış bir şekilde algılar. Ondaki kirlenmiş olan bahçeye gidip temizlemesini ister. Kirlenen bahçe insanlığın bahçesidir. Ancak bunu istemekte hakkı olmadığını düşünerek deniz suyunun kirlenmesini de istemez ve akabinde bu düşüncesinden vazgeçer. İnsanoğlu su üzerine bahçe kuramayarak denizi bakir bir hâlde bırakmıştır. Dolayısıyla şairin sudan böyle bir fedakârlık yapıp toprağı temizlemesini istemesine hakkı yoktur. Su böylece ben'in hayalini kurduğu bahçede saf ve kirlenmemiş hâliyle kendisine ait olarak kalmalıdır.

2.3. İnancın Bahçesi

Batılılaşma süreciyle birlikte Avrupa'da yaşanan siyasi ve ekonomik gelişmeler, geleneksel tabiat algısını da derinden sarsar. Batı'daki gelişmelerin tetiklemesiyle yüzyıllar boyu süregelen geleneksel yönetim ve yaşam şekli kopuş, Tanzimat'tan itibaren hızlanır. Edebî sahada kopuşun en belirgin örneklerine de yine Tanzimat'tan itibaren rastlanır. Bu dönemde ikili bir yaklaşımla inancın bahçesi varlığını devam ettiren tam manasıyla kopuşu görebilmek için Servet-i Fünun neslini beklemek gerekecektir. Şüphesiz bu dönem içerisinde inancın bahçesinden kopuşu eserlerine en belirgin şekilde yansıtan isim Tevfik Fikret'tir. Yıllar içerisinde Fikret, geleneksel tabiat anlayışından uzaklaşır. Bu doğrultuda Servet-i Fünun dergisinde yayımlanan "Bir Levha İçin" başlıklı şiirinde değişen inancın bahçesinin izleri "Sâhil yeşil, eşcâr yeşil... Sanki tabî'at/Vermek dilemiş mevki'e şâyân-ı perestî/Bir reng-i behiştî,/Göl sâhilin aksiyle nümâyîş-gen-i cennet;/Sârî bu yeşil gölgeliğe bir metevahhiş/Âheng-i behiştî" (s. 229) mısralarında görülür. Fikret, içinde bulunduğu topluluğun özelliği olarak bu bahçeyi canlı bir şekilde tasvir etmek ister. Bu tasvir ve bakış açısında inancın klasik bahçe metaforundan farklı olarak bu dünyadaki bahçeyi, cennet bahçesi yapma arzusu vardır. Alıntılanan mısralarda ve şiirin tamamına bakıldığında klasik benzetme yapısıyla cennet algısının dışına çıkıldığı görülür. Cennete gitmek ve dünyada cennet bahçelerine gideceği zamanı beklemek geleneksel bir tavidir. Ancak bunun karşısında cennet bahçelerini beklemek istemeyen modern insanın tavrı ise cenneti bu dünyada yaşama isteği etrafında şekillenir. Bu geleneksel bahçe algısı dışında daha çok Batılı insanın duyuş ve düşünüş tarzı vardır. Doğu'ya ait insan (mümin) düşüncesinde bu dünyanın geçici olduğu; mutlak ve daimi olanın öbür dünyada cennetle elde edileceği inancı hâkimdir. Rönesans ve Reform ile birlikte Batılı insan ise bu dünyanın keşfine çıkmıştır. Onun düşüncesinde bu dünyada yaşamak arzusu vardır. Bu düşünceye göre insanoğlu artık cennetten düştüğüne göre yeryüzü "Dünyevi zevklerin Yarattılış Bahçesi, Düşüş Bahçesi haline gelmiş ve ebedi cennete dönüş(müştür)" (Phillips, 1992: 205). Batı'yı derinden etkileyen Rönesans ve Reform hareketlerinin ardından yaşanan Sanayi Devrimi, özellikle Avrupa'da dünyanın insan eliyle mamurlaştırılmasını hızlandırır. Batı sembolizmi açısından "Ergenler, ebeveyn evini terk edip kendi

hayatlarını kurmak için yola çıkabildikleri için bahçeyi terk ediyorlar evi terk etmeyi ise olgunluğa giden yolda öncüler olarak görüyorlar. Âdem ve Havva'nın hikâyesi, bir tür aile kavgasına dönüşerek, insanların çantalarını toplayıp evlerini terk etmelerine ve çocuklarının olgunlaşma iradesiyle uzlaşmak zorunda olan öfkeli bir "baba"dan uzaklaşmalarına yol açar." (Corner, 1992: 266). Fikret de Batı medeniyetinde düzene sokulmaya çalışılan yeni bahçeye adım atmak, yaratıcının manevi bahçesi olan cenneti bu dünyaya taşımak ve kendi bağımsızlığını ortaya koymak arzusundadır. O, yazın hayatının sonraki döneminde kaleme aldığı "Halûk'un Âmentüsü"nde "Dünya dönecek cennete insânla, inandım." (s. 541) diyerek söz konusu bu arzusunu açıkça ortaya koyar. Geleneksel inancın (Amentü) dışında yeni bir inanç sistemini ortaya koymaya çalışan Fikret, böylece geleneksel inanç bahçesinden ayrılır. Servet-i Fünun topluluğunun bir diğer önemli şairi olan Cenab Şahabeddin'de de görülen bu tarz yeni yaklaşım, dönemin toplumsal ve siyasi olaylarının da etkisiyle Tevfik Fikret'te daha fazla pesimist bir bakış açısına evrilir. Bu kötümser bakış açısının en belirgin olanları da meşhur "Târîh-i Kadîm" ve "Târîh-i Kadîm'e Zeyl"de geçen

"Geçtiğin yer ölüm, elem dolsun;/ Ne ekinden eser, ne ot, ne yosun;/ Sönsün evler, sürünsün âileler;/ Kalmasın hürpalandık bir yer;/ Her ocak benzesin mezâr taşına;/ Damlar insin yetimlerin başına..." (s. 641) mısralarda ortaya çıkar. Türk edebiyatında önemli bir yere ve değere sahip olan Tevfik Fikret'in eserlerine kronolojik olarak yaklaşıldığında onun şiirlerinde artmaya başlayan pesimist ruh hâli, ilk göze çarpan özelliklerden biridir. Gerek özel yaşamında gerek içinde bulunduğu sosyal ve siyasi olayların etkisiyle Fikret'te belirginleşmeye başlayan kötümser ruh hâli, Türk şiirinde o güne kadar görülmemiş düşünce ve ifadeleri beraberinde getirir. Tevfik Fikret'e kadar bireysel ve/veya sosyal temalı şiirlerde kötümserlik ve yıkılmışlık hâli eserlere belirli sınırlar içerisinde -özellikle ben'in anlatıldığı şiirlerde daha yaygın olarak- yansımıştır. Fikret ise kötülüğü ve/veya yıkılmışlığı yansıttığı şiirlerinde sınırları kaldırır. Bu durumun nedenlerinden biri de Fikret'te gittikçe belirginleşmeye başlayan pozitivistimin etkisidir. Bütün bir Servet-i Fünun nesline yansıyan pozitivistimin etkisiyle dönem şiirlerine yansıyan bahçe algısındaki "yeni duyuş tarzı, duyular üzerine inşa edilmektedir." (Özger, 2013: 2089). Soyut (manevi) olandan somuta (duyular) yönelmesi, manevi bahçeden kopmayı da beraberinde getirir. Özellikle geleneksel bakış açısında belirli sınırlar içerisinde yer alan manevi değerler, Fikret'in döneminde ve sonrasında çok ses getiren birtakım şiirlerinde yerle bir edilir. Kaleme aldığı Târîh-i Kadîm söz konusu sınırların kaldırıldığı, manevi değerlerin yerle bir edilmek istendiği şiirlerin başında gelir. Uzun sayılabilecek bu manzumedeki Tevfik Fikret, özellikle bütün inanç değerlerine saldırır. "Kılıç" şiirinde "Koca bir kavmin olur hâris-i istiklâlî;/ Koca bir memleketin ırzı, hayâtı, malı" (s. 429) diyen Fikret, Târîh-i Kadîm'de Türk tarihinde kahramanlıklarıyla övünen Türk milletinin bu özelliğini "kan ve vahşet" şeklinde nitelendirir. Bu tarz kahramanlıklarla alınan, fethedilen yerler ona göre tarumarlığı da beraberinde getirmiştir. Yine Fikret'e göre Allah inancı ile fethedilen Müslüman-Türk coğrafyasında mamur bahçenin sembolik değeri olan ekinler, otlar, yosunlar solmuştur. Evlerin ışığı sönerek mezar taşı gibi karanlığa gömülmüş, aileler ise sürünmüştür. İslam inancının getirdiği cihat anlayışına karşı çıkan Târîh-i Kadîm şairine göre bütün bunların nedeni yanlış inanç sistemidir. İnançın sembolik yansıması olan bayrağa da "Başta, en başta, kanlı bir bayrak" (s. 640) diyerek manevi değerler sınırını ortadan kaldırmıştır. Kılıç manzumesine benzer şekilde "Asker Geçerken"de "Sancağ, o reng-i âl ile fecr-i ezel gibi/Fark-ı mehâbetinde saçar mevce mevce fer." (s. 428) diyen şair, Târîh-i Kadîm'de yaratıcının sonsuz bahçesini semboller üzerinden sınırsız bir yıkımın ve kopuşun bahçesi hâline getirmiştir. Böylece Fikret'teki inancın bahçesinden kopuş bir anda gerçekleşmeyip tedricen oluşmuştur. Aynı şekilde peyzaj ögesi olarak Türk-İslam bahçelerinde "haşmet, itibar ve kudretin arketipik niteliklerini temsil ed(en)" (Clark, 2016: 62) arslan heykelleri bulunurken Fikret'in tarumar hâle getirdiği bahçede etleri dökülmüş zayıf heykel (heykel-i kadîd) yer alır.

İnançın bakış açısıyla o döneme kadar bahçeye yönelen şair tipinin yerine manevi değerlere, özellikle de dine, şiddetle cephe alan şair karakteri gelir. Tevfik Fikret'e göre geleneksel inanç bahçesinin kanla dolmasının sebebi "köhnemiş" dinî inançlardır. Bu doğrultuda "Din şehîd ister, âsümân kurban;/ Her zaman her tarafta kan, kan, kan!.." (s. 640) diyerek inanç bahçesini tarumar hâle getiren nedenleri; dinî inanç ve yaratıcının emirleri olarak değerlendirir. Tanzimat'ın ilk döneminde Şinasi'de görülen deist özellikler, Tevfik Fikret'te Tanrı ve inanç düşüncesinin reddine doğru kayar. Fikret, kavgaların sebebi olarak "O fakat aslı hep bu kavgaların..." (s. 642) şeklinde nitelendirdiği Tanrı'nın -Batılı sembolik değer açısından babanın- bahçesinden ayrılır. Şaire göre yaratıcının yansıması olan inancın bahçesi temeli itibarıyla bozuktur. Sevgilinin, ben'in ve devletin bahçelerini kapsayan inanç bahçesindeki bozulma; bireye ve topluma kadar yayılmıştır. Bütün bu olumsuzluklar karşısında yeni bir inanç bahçesini ise "Târîh-i Kadîm'e Zeyl"de geçen "Kitâbım sahn-ı tabiat

kitâbı./Bendedir hayr ü şerin esbâbı.” (s. 665) mısralarda ortaya koymaya çalışır. Böylece geleneksel inanç bahçesinden ayrılan Fikret, panteizme doğru yönelir.

Geleneksel inanç bahçesindeki bütün bozulmaların kaynağı olarak gördüğü Tanrı'nın yanı sıra peygamberler de Fikret'in hücumlarına uğrar. Bu bağlamda yine “Târîh-i Kadîm'e Zeyl”de Hz. İsa ve Hz. Musa için “*Muğfil ü muğfel o İsâ, Mûsâ;/Köhne bir kizb-i mutalsamdır asâ.*” (s. 664) diyerek her iki peygambere de “aldatan” ve “aldatılmış” nitelendirmelerinde bulunur. İnançın geleneksel bahçesinde “*Eskiler, Tanrı'nun kudretini görmek için teferruata inerler, bütün mahlukları sayarlardı: Öküz, vaşak, yılan, örümcek, ipek böceği, kuşlar, bitkiler, buğday, ağaçlar ve çiçekler, çimen; kıymetli taşlar; inci, misk, şeker ve bal... Sonra peygamberlerin mucize ve hayatlarından: İsa, Musa, İbrahim, İsmail, Süleyman, Zekeriya! Bu varlıklardan her biri eski şairler için bir “mazmun” yapma vesilesi idi.*” (Kaplan, 2006: 226). Ancak geleneksel yaklaşıma göre inancın bahçesinde şairler tarafından sıklıkla işlenen Hz. Musa'nın asa mucizesi, Fikret'te köhne bir büyüdü yılan şeklinde nitelendirilir.

Tevfik Fikret'te inanç bahçesinden kopuş “Harb-i Mukaddes” şiirinde de devam eder. Daha önce Târîh-i Kadîm'de karşı çıktığı cihat anlayışına söz konusu bu manzumede “*Dünyâyı bugün harb denilen dest-i helâke/Teslîm eden alçakların ecdâdına lânet!*” (s. 669) diyerek tel'inde bulunur. Nitekim Fikret'in “Târîh-i Kadîm”de olduğu gibi pesimist bir bakış açısıyla kaleme aldığı “Harb-i Mukaddes”te ecdadından utanan ve onun bahçesinden ayrılmak isteyen bir şairin hezeyanı görülür. Bu hezeyanlarını da yine inanç bahçesinin klasik sembolü olan cennet bahçelerini reddederek ayrılış ile sonuçlandırır. Bu ayrılışın dizelerdeki ifadesi “*Cennetteymiş hep babalar, bekleyedursun./Öksüzleri girdâb-ı sefâlette ko, dursun/Cennette değil lâşesi, yalçın kayalarda/Mahvoldu bütün, dipdiri kurtları yedi karda.../Cennette değil, parçalamış na'şını itler/Kopmuş, çürümüş, her biri bir parça sürükler./Cennette değil lâşesi Kafkas ovasında/Eczâsı bütün akbaba, kartal yuvasında./ Cennette değil, hayyelerin midelerinde;*” (s. 670) şeklinde görülür. Manevi değerlerden ve geçmişten bağını koparan Tevfik Fikret, köksüz bir ağaç gibi gündün güne sararmakta; tekrar dikileceği ve yeşereceği özgür bir bahçe aramaktadır. Nitekim “*İnsanların kullandığı özgürlüğün gücü Tanrı'dan çalınan bir güç olduğundan, erkekler ve kadınlar için doğal olmayan bir güçtür ve kullanımının eğitici olmaktan çok yıkıcı olması muhtemeldir.*” (Corner, 1992: 268). Yıkıma doğru sürüklenen Tevfik Fikret de Târîh-i Kadîm'e Zeyl'de panteizm kaynaklı yeni bir bahçe arayışı içine girer. Bu bahçe önceki bölümde ayrıntılı bir şekilde üzerinde durulmaya çalışılan ütöpik karakterlidir. Gerçeklikten uzak ve geleneksel inanç bahçesinden kopan Fikret için söz konusu ütöpik bahçenin canlanması mümkün hâle gelmez. Arada kalan ve sığınacağı bahçeyi bulamayan Fikret, inancın klasik sembolik bahçesi olan cennete de gittikçe artan bir şekilde yüz çevirmiş ve bu bahçeye lanetler etmiştir. Cennet, Fikret'e göre yoktur ve şehitlerin naaşları Kur'an'da belirtilenin aksine cennete gitmez. “*Haksız yere mahvoldu evet bunca şehîdân*” (s. 670) dediği şehitlerin naaşlarını köpekler, kurtlar, akbabalar ve yılanlar yemiş ve yine Kur'an'da geçen “bolca rızıklandırılmaları” doğru değildir. Nitekim bu bakış açısına göre inancın bahçesinde söz konusu bu vahşi hayvanlar bulunarak tarumar bir hâle gelmiş ve Fikret de geleneğin bahçesinden tamamen kopmuştur.

2.4. Devletin Bahçesi

Kuruluşu on üçüncü yüzyıla kadar giden Osmanlı İmparatorluğu, Türk tarihinin de en uzun soluklu devletidir. Sistem açısından mutlak ve meşrutî monarşinin yaşandığı Osmanlı devlet yapısı, toprak bakımından da Türk devletleri içerisinde en geniş alanlara yayılarak imparatorluk sürecini de yaşamıştır. Toprak genişlemesi ve bütünlüğünün yaşandığı Osmanlı Devleti'nde, otoritenin millet üzerindeki mutlak hâkimiyeti de devam etmiştir. “*Osmanlı devrinde İstanbul'da her ev veya konakta olduğu gibi padişahlara ait saray, kasır ve köşkerin de birer bahçesi olduğu muhakkaktır. Zira gerek Osmanlı tarihinde, gerekse neşr olunmamış arşiv vesikalarında bu gibi mebâninin bahçe ismi etrafında zikr edildiğine şahit olunmaktadır.*” (Erdoğan, 1958: 151-152). Bu hâliyle hükümdara ait yapıların bahçe ve toprakla birleştirilmesi, yönetim anlamında bahçenin hükümdara ait olduğunu da gözler önüne serer. Uzun yıllar mutlak idare altında yaşayan Türk milleti, toprağı devlet/hükümdar adına işlemiş ve bayındırlaştırmıştır. Böylece tabiatın aslî unsurlarının başında gelen toprak, işlenerek bahçe olma özelliğini de kazanmıştır. Nitekim hükümdar özelinde devletin toprağını işleyerek bahçe özelliği kazandıran Türk milleti için toprağı bağlılıkla devlete olan itaat ve aidiyet bir araya gelir. On dokuzuncu yüzyılda Osmanlı Devleti'nde ilk denemesi yapılan sistemsel yapıdaki değişimle birlikte yaşanan meşrutî monarşi, 1923 yılına gelindiğinde yerini cumhuriyet idaresine bırakır. Özellikle on dokuzuncu yüzyılla

yirminci yüzyıl arasında yaşanan hızlı değişim ve dönüşümler; devletin asli unsuru olan toprak ve beraberinde bahçe algısında değişimin yaşanmasına neden olur. Yaşanan bu tarihî süreç, Osmanlı aydın ve sanatçıların da dikkatini çekip ilgi alanına girmiştir. Asırlar boyu mutlak gücün bahçesinde eserler veren şairlerin yıkılma ve bozulmaların yaşandığı devletin bahçesine olan yaklaşımlarında da köklü değişimler oluşmaya başlarlar. Devletin dağılma sürecine tanıklık eden Tevfik Fikret de şiirlerinde devletin bahçesine ait hükümdarın bahçesi, idarenin mamur bahçesi, otoritenin bozulan bahçesi ve Cumhuriyet'in arka bahçesi metaforlarına yer vermiştir.

2.4.1. Hükümdarın Bahçesi

Gelenekten tamamen koparak kendi dil ve üslubunu yaratmaya çalışan Tevfik Fikret'teki hükümdarın bahçesi, nicelik olarak kısıtlı olmasının yanı sıra nitelik bakımından geleneğin devamı şeklindedir. Onun II. Abdülhamit döneminde yapılmış bir çeşmeye tarih düşüren manzumesinde ilk olarak hükümdarın bahçesi görülür. İlk dönem şiirlerinden biri olan bu manzumenin ilk beytinde Fikret, "*Dehri sîrâb-ı füyûzât eyledi/Hazret-i (Abdülhâmid) hân-ı celîl*" (s. 117) diyerek "büyük hükümdarın" dünyaya bolluk suyu sağladığını dile getirir. Burada hükümdarın bahçesinin sınırları olabildiğince açılarak dünya üzerine yayma gayreti vardır. İkinci beyitte ise "*Şehriyâr-ı âlem-ârâ kim cihân/Dergeh-i ihsânına olmuş dahîl*" (s. 117) denilerek hükümdarın bahçesine (dergâh) dünyanın dâhil olduğu açıkça belirtilir. Bütün dünyanın hükümdarın bahçesine dâhil edilmesi fikri, imparatorluğun büyüklüğüne olan hayranlıktan kaynaklanır. Fikret'in gençlik yıllarında devlet, imparatorluk özelliğini devam ettirmekte ve birçok ulus, imparatorluk bünyesinde hayatlarını sürdürmekteydi. Bütün bu ulusların varlığını devam ettirdiği sembolik mekân hükümdarın bahçesidir. Hükümdar, Müslümanlara olduğu kadar Müslüman olmayan milletlere de aynı mesafededir. Onun bahçesinin bolluğu bütün uluslara aynı ölçüde dağıtılır. Hükümdarın bahçesinin bereketini simgeleyen peyzajlardan biri de yaptırılan bu çeşmedir. Öyle ki "*İnşa edildiği dönemin tarihinin ve kültürünün taşıyıcılığını üstlenen çeşmeler bellek mekânı niteliğindedir.*" (Tunç, 2020: 156). Bu doğrultuda çeşme için Fikret, "*Fez-i câri-i şehensâhîsine/Bak şu zîbâ çeşme ra'nâ bir delîl*" (s. 117) dizesini söyleyerek hükümdarın bahçesinin bolluğuna ve geçmişteki mamur mekân özelliğine dikkat çeker. Ardından gelen "*Kıldı Sa'd-âbâdi mağbûtü'l-cinân/Havz-ı kevser-ves bu hayr-ı bî-adîl*" (s. 117) şeklindeki beyitte ise çeşmenin Sadabat'ta yapıldığı anlaşılır. Sadabat, klasik dönemden itibaren şairlerin kayıtsız kalamadıkları önemli mekânlardan biridir. Bugünkü adıyla Kâğıthane olan Sadabat, Lale Devri'ne kadar giden bir tarihî geçmişe sahiptir. "*Gerek Kâğıthane, gerek de Alibey Köyü Ahmed III devrinde en parlak devrini yaşamıştır.*" (Evyapan, 1972b: 50). Bahçelere Avrupa peyzaj etkisinin başladığı bu dönemde Sadrazam İbrahim Paşa, Sadabat'ı Batı bahçeleri tarzında şekillendirmeye başlar. Söz konusu bu "*Sadrazam, Kâğıthane Deresi'nde pâdişah için Sa'd-âbâd Kasrı'nı yaptırır, elçi yoluyla Fransa'dan getirttiği planlara göre Sa'd-âbâd bahçeleri düzenlenir.*" (İnalçık, 2021: 307-308). Bu düzenlemelerle birlikte hükümdarın has bahçelerinden biri olan Sadabat, II. Abdülhamit döneminde de -eski ihtişamıyla olmasa da- varlığını sürdürür. Tevfik Fikret de ilk döneminde klasik edebiyatın etkisiyle Sadabat'ı gıpta edilmiş cennet bahçesine benzetir. Hükümdarın bu muazzam bahçesi onun lütfuyla bu devlete güzellikler vermektedir. Hükümdarın bahçesinin büyüklüğü hem devlete hem de imparatorluğun gücüyle dünyaya güzellikler, bolluklar katmaktadır. Fikret'in söz konusu bu şiiri; cennet bahçelerini kısıktırarak kadar güzel olması, bolluk ve bereketin bütün dünyaya yetecek kadar fazla bulunması ve sınırları aşarak bütün dünyaya hükmetmesiyle hükümdarın bahçesine geleneksel bakış açısıyla yansıtıldığı manzumelerden biri olarak okuyucunun karşısına çıkar.

2.4.2. Otoritenin Bozulan Bahçesi

İlk dönem manzumelerinde Tevfik Fikret, hükümdar özelinde devletin bahçesine olumlu yaklaşır. Ancak daha sonraki dönemlerde devletin bahçesine karşı olan bakış açısında büyük değişimler yaşamaya başlar. Öyle ki bu tarz olumsuz bakış açısıyla devletin sembolik mekânı olan İstanbul'u "sis"lerin arkasında bırakan Tevfik Fikret, umutsuzluğunu da belirgin bir şekilde ortaya koyar. Dönemi ve sonrasında üzerinde en fazla ses getiren manzumelerinin başında gelen Sis, Mehmet Kaplan'a göre Fikret'in "*en büyük sosyal şiiri(dir). Ötekiler mücerret fikirlerle çmlayan boş hitabet örnekleridir.*" (Kaplan, 2004: 79). Nitekim Tevfik Fikret, "Sis"te "*Örtün, evet, ey hâ'ile... Örtün, evet, ey şehir;/Örtün ve mü'ebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!*" (s. 478) şeklinde lanetlediği başkent İstanbul'u, otoritenin yıkılan bahçesindeki umutsuz ortamın zirveye çıktığı simgesel mekân hâline getirir. Fikret, otoritenin tamamen bozulmuş bahçesini görmek istemez. "Sis" in bu bahçeye çökmesi,

şairi adeta sevindirir. Çünkü “sis”in altında şaire göre korkunç bir manzara vardır. Son derece kötü manzara ve umutsuz ruh hâli içinde şiirin tamamında “*Fikret’in tasvir tarzı korkunçtur. Ona göre kuleler ‘kanlı’, saraylar ‘kal’alı, zindanlı’, sütunlar ‘bir div-i mukayyed’, surlar ‘dişleri düşmüş sırtan kafile’dir. Bu arada kubbelerden ‘şanlı mebânî-i münâcât’, minarelerden ‘doğruluğun mahmil-i ezkâr’ı diye bahsederse de, bunlar umumî manzaranın karanlığı içinde kaybolur ve küçülürler. Şehrin harap ve zavallı manzarası şaire daha çok tesir eder. ‘Sakfi çökük’ medreseler, mahkemecikler, ‘servilerin karanlık gölgelerine sığınmış’ ‘geçmişe rahmet’ diyen mezar taşları, çamurlu ve tozlu eski sokaklar, uykulu, her deliği bir vak’a saklayan, şerir yatağı virâneler, kapkara damlarıyla mâtemi temsil eden eski ve ölü evler, her biri bir leyleğe, bir çaylağa vatan olmuş, yıllarca zamandan beri tütmek bilmeyen, meraretle somurtmuş ocaklar... Bütün bu manzara, çökmüş ve ölmüş bir cemiyeti temsil eder.*” (Kaplan, 2007: 113). Otoritenin bu çöken mekânında maddi ve manevi her ne varsa yıkılmıştır. Şaire göre “sis” bütün bu yıkılmış manzarayı geçici de olsa gizler. Ancak sisin bu tarz kapatıcı özelliği bahçesi yıkılmış devletler için geçerlidir. Örneğin “Halûk’un Vedâ’ı”nda oğlu Haluk’u İskoçya’ya gönderen Fikret, “*Sisli, yağmurlu, karlı buzlu, fakat/Cidd ü himmet, vakâr ü hürriyyet*” (s. 544) diyerek sisin tabiat karşısında olumsuz olduğunu; ancak gelişmiş Batı bahçelerini (İskoçya) etkilemediğini belirtir. Genel olarak bakıldığında da “*Servet-i Fünûn sanatçıları, Sultan II. Abdülhamit’in “Devr-i İstibdad”ından kurtuluşun mümkün olmadığına inanmaktadırlar. Ondan kurtuluşun tek yolu da Padişah’ın ve adamlarının olmadığı başka bir ülkeye, daha açık bir ifadeyle uzak bir ülkeye gitmektir.*” (Türk, 2014: 1500). Kendilerinin gerçekleştiremedikleri uzak bir ülkeye gitme hayalini Haluk özelinde hayata geçiren Tevfik Fikret, hükümdarın olmadığı Batı bahçesine hayranlığını hemen her fırsatta dile getirir. Bu olumlu bakış açısıyla gelişmiş “medenî” Batı bahçesinde çalışma, gayret, dik duruş ve özgürlük ortamı olduğundan dolayı sisin olumsuz etkisi görülmez. Manzumede Batı’nın mamur bahçesi karşısında cennet bahçeleri kadar güzel; ancak yorgun, tembel ve köhnemiş bir hâlde “Boğaz” bulunur. Boğaz hem Sis’te hem de Halûk’un Vedâ’ı”nda otoritenin bozulan bahçesinin sembolüdür. Temeli sağlam olmayan, miskinliğin kol gezdiği ve tamamen ömrünü doldurmuş olan devletin bahçesi, Fikret’e göre “*bakımsız harâb olup gidecek*” (s. 544)’tir. Çünkü bir zamanlar otoritenin merkezi olan Topkapı’da gördükleri çınar, bahçenin yıkılacağına da önceden haberini okuyucuya “*Bu mehâbetli gövde çırpıplak,/Ne yeşil bir filiz, ne bir yaprak.../Kuruyor; âh, pek yazık! Şu derin/Şerha böğründe belki bir hâ’in/Baltanın, bir gazablı yıldırımın/Zehridir... Söyle, ey çınar, bağrın/Hangi odlarla yandı? Hangi siyâh/Kurt içinden kemirdi? Hasta, tebâh,/Seni kim şimdi bağlayıp saracak?/ Şu dönen kargalar başında senin,/Söyle, bunlar mıdır zehirleyenin?*” (s. 545) mısralarında vermiştir. Fikret’in çınar ile devleti metaforik anlamda bir araya getirmesi dikkat çekicidir. Çınar, Osmanlı Devleti’nin en temel sembollerinden biridir. Tarihi kaynaklardan da edinilen bilgiye göre “*İmparatorluğun adımı aldığı kurucusu Osman (1281-1326) bir şeyhin kızıyla evlenmek istiyordu, fakat ısrarla reddediliyordu. Bir gece, şeyhin evinde uyurken Osman bir rüya görür. Ev sahibinin bağrından bir ay yükselip onun göğsüne giriyordu ve göbek deliğinden bir ağaç büyüüp tüm arzi gölgelendiriyordu. Osman anlamıyordu ama şeyh, rüyanın geldiği anlamı biliyordu: Osmanlı hanedanı dünyaya hükmedecekti.*” (Roux, 2020: 60). Devletin kurucu hükümdarından filizlenerek bütün dünyayı gölgelendirmesi, çınarın devletle olan metaforik ilişkisini yansıtır. Fikret de oğlu Haluk’la birlikte Topkapı’da gördüğü çınarı devletle simgeleştirir. Fatih döneminden itibaren otoritenin güçlü sesinin duyulduğu Topkapı, şair tarafından bilinçli bir şekilde tercih edilir. Burada gördüğü çınar, “belki altı asır”lık olup “hiç eğilmemiş, mağrûr” bir hâlde durmaktadır. Ancak bu vakur duruşunu bozmayan çınarda yaşam belirtisi olarak üzerinde “ne yeşil bir filiz, ne bir yaprak” bulunur. Gövdesi yaralanmış çınarın içini ise “siyah kurt”lar kemirmektir. “Hasta” olduğu anlaşılan çınarın tepesinde ise “kargalar” dolaşmaktadır. Bir zamanlar bülbülün varlığının hissedildiği bahçede, şimdilerde kargalar adeta leş yemek için beklemektedir. Manzumede kurt imgesi otoritenin bozulmasına sebep olan devlet adamlarını çağrıştırırken, kargalar ise dışarıda hazır durarak devletin bahçesine yerleşmeyi bekleyen dış güçlerin sembolüdür. Tevfik Fikret, otoritenin bahçesini derinden sarsan devlet görevlilerini ise “Hân-ı Yağma”da *Bütün bu nazlı beylerin ne varsa ortalıkta, say:/ Haseb, neseb, şeref, şataf, oyun, düğün, konak, saray,/ Bütün sizin, efendiler, konak, saray, gelin, alay;/ Bütün sizin, bütün sizin, hazır hazır, kolay kolay...*” (s. 661) şeklindeki mısralarda yiyciler olarak nitelendirir. Fikret, manzumede hükümdarın bahçesinde bulunan “bey”lere hitaben ağır tenkitlerde bulunur. Öyle ki söz konusu “*Bu şiirin merkezinde İttihat ve Terakkiciler vardır.*” (Uludağ, 2013: 2688). Devletin bahçesindeki bu görevliler aracılığıyla adam kayırma, lüks yaşam tarzı, soya bağlı elit bir hayat şekli eleştirilir. Böylece eskiden olduğu gibi hükümdarla özdeşleşen devletin bahçesine dışarıdan bakan halk, söz konusu bu bahçeye saygı duymamaktadır. Fikret’le birlikte hükümdarın

ve milletin bahçesinin ayrımı hızlanır. Ona göre yöneten sınıf devletin bahçesini yansıtmamaktadır. Bu hâliyle has bahçenin dışında kalan milletin bahçesi yıkılmış bir durumdayken hükümdar ve onun çevresindeki bir grup elit, kendi bahçelerindeki saraylarında hüküm sürmektedirler. Otorite artık millet üzerindeki hâkimiyetini kaybetmiştir. Devletin merkezinde başlayan yıkımın taşraya doğru genişlemesi “*Bu levh-i mâtemi her türlü dehşetiyle alın./Şu muhterem vatanın bir kenâr-ı bâridine;/Bütün o manzara-i cân-şikâfî bir de kalın/ Ridâ-yı berf ile örtün ki titresin de yine/-İçinde saklayarak sûziş-i felâketini-/Yabancı gözlere göstermesin sefâletini...*” (s. 305) dizelerinde ifade edilir. Fikret, Balıkesir depremzedeleri için kaleme aldığı “Verin Zavallılara!” başlıklı şiirinde depremde etkilenen bir köyü canlı tablolarla tasvir etmeye çalışır. Tevfik Fikret, söz konusu bu şiirde deprem dolayısıyla devletin yıkılan bahçesini sergiler. O, depremde sonra meydana gelen perişan manzaranın ardından, devletin düştüğü durum karşısında duyduğu üzüntüyü dile getirir. Devletin bahçesinin soğuk bir köşesinde karşılaştığı manzaranın başkaları tarafından görülmemesini arzular. Bu doğrultuda yaralayıcı manzaranın karlarla örtülmesini ve felaketle titreyişinin düşmanlar tarafından izlenilmemesini ister. Servet-i Fünun duyarlılığıyla kaleme alınan manzume, devletin yıkık bahçesinin merkezden diğer illere kadar yayıldığını da gösterir.

2.4.3. Cumhuriyet'in Arka Bahçesi

Cumhuriyet'in ilanına ömrü yetmeyen Tevfik Fikret, II. Meşrutiyet'in gelmesini ise yıllarca beklemiştir. Cumhuriyet'in bahçesine giden süreçte II. Meşrutiyet, döneme tanıklık eden şairlerin büyük bir kısmında bahçe üzerinde şafağın ilk ışıklarının görüldüğü dönemi yansıtır. Nitekim 1908'de ilan edilen II. Meşrutiyet'in getirdiği atmosferden Fikret, bir süreliğine de olsa olumlu manada etkilenir. Bu etkilenmenin ilk izlerinden biri de kitapları dışında yer alan “Kasîde-i Tercîiyye” manzumesidir. Söz konusu bu manzumede “*Doymayan bir hân-ı yağmâ, alçalan bir ihtişam;/Bir müşâ'sâ leyl-i şehrayîn ki pür-jeng ü zalâm;/Cehl ü haclet, kahr u süfliyyet... nihâyet in'idâm./ İşte mâzî... Bir de istikbâli seyret, şâd-kâm;/Bir müzehher vâdî-i nevvâr-ı firdevs-ibtisâm.../Esselâm, ey gülşen-i ikbâl-i millet, esselâm!*” (s. 137) diyen Fikret, eski kötümser bakış açısını -bir süreliğine de olsa- tersine “döndür”ür. Manzumenin girişinde yıkık devletin bahçesiyle “mâzî”yi anlatırken geleceğe dönük olarak ise sevinç içerisindedir. Şairin “mâzî”de gördüğü yıkık ortamda alçalan bir ihtişam, donanmanın paslı ve karanlık olması ile cehalet, alçaklık ve yok oluş vardır. Nihayet yok oluşun ardından yeni bir istikbal belirir. Bu sevinçle dolu yeni bahçede çiçekli vadiler gülümsemektedir. Milletin gelecekteki bahçesi şaire göre şimdiden canlanmaya başlamıştır. Geleneksel devletin bahçesinin yerini yavaş yavaş milletin bahçesine bırakması söz konusudur. Bu hâliyle Cumhuriyet'e giden süreçte duyulan ilk ayak sesleri Meşrutiyet'in ilanı ile başlar. Öyle ki Tevfik Fikret'teki bu olumlu “dönüş” “Vatan Şarkısı”nda da devam eder. “*Toprağın cevher, suyun kevser, bahârın bî-hazân*” (s. 489) diyen Fikret, “Burc-ı istibdâdî yıktıktan” sonra devletin bahçesine olumlu dönüşünü sürdürür. Toprak artık eskisi gibi bütün pislikleri içinde barındırmaz. Bu hâliyle toprak şaire cevher olarak görünür. Bahçeye canlılık veren su da artık cennet ırmağı gibi akışkandır. Bu özelliğiyle “*akışkan su, üzerinde iz bırakmamak ve görüntü yansıtmamak özellikleriyle unutuşun göstereni olur.*” (Tunç, 2020: 78). Akışkan su ile unutuş arasındaki ilişki devletin “istibdat dönemi”ni metaforik anlamda yansıtır. Artık devletin bahçesinin yıkık zamanı geride bırakılmalı ve yeniden bahar mevsimiyle birlikte canlandırılmalıdır. Bahar ise bahçenin üzerindeki sonbahar hüznünü ortadan kaldırmış ve akışkan suyla geride bırakılmak istenen yıkık bahçeyi mevsim olarak tamamlamıştır. Ümidini arttıran Fikret, eserlerinde yer verdiği oğlu Haluk üzerinden de bu olumlu tavrını devam ettirir. Bu bağlamda üzerinde sıklıkla durulan şiirlerinden biri olan ve oğlu Haluk'a hitaben yazdığı “Sabah Olursa” manzumesinde “*Ümidimiz bu: ölürsük de biz, yaşar mutlak/Vatan sizinle şu zindân karanlığından uzak!*” (s. 462) diyerek umudunu gençlere bağladığını açıkça belirtir. Devletin bahçesi an itibarıyla karanlıktır; ancak Haluk'la simgeleştirilen gelecek ise devletin bahçesini “küçük güneşler” gibi aydınlatacaktır. “*Böyle bir yaklaşım, şairin ruhundaki umut ve umutsuzluk arasındaki çelişkiyi ve teselli arayışlarını yansıtır.*” (Kanter, 2008: 44). Öyle ki bahçenin canlanması için karanlık bulutların dağılması ve güneşin içinde bulunan bütün canlılara hayat vermesi gerekir. Bu güneş ise gelenekteki hükümdarın sembolü olmaktan çıkmış, gençlerin simgesi olarak yeni bahçe üzerinde aydınlığını yaymaktadır. Böylece bu karanlık bahçenin sonunda eğer “sabaha olursa” Cumhuriyet'in uzak ışıkları parıldamaya başlayacaktır.

3. Sonuç

Edebiyat araştırmacılığında son yıllarda George Lakoff ve Mark Johnson'ın ortaya koydukları modern metafor teorisıyla birlikte eserlere bakış açısı bütüncül bir konuma gelmiştir. Metaforun kelimedenden çıkıp cümleye ve hatta eserin tamamına yayılan özelliği göz önüne alındığında şairlerin kavram haritaları da ortaya konmaktadır. Bahçe algısı da metafor olarak şairlerin eserlerinde sıklıkla yer verdiği unsurlardan biridir. Doğa-insan ilişkisinin bahçe metaforu üzerinden şiirlere yansması gelenekten itibaren görülen bir özelliktir. Ancak Türk edebiyatı özelinde Tanzimat'tan itibaren başlayan gelenekten kopuş, şiirlere yansıyan bahçe metaforunda da kendisini gösterir. Bu bağlamda Tanzimat sanatçılarından büyük oranda etkilendikleri bilinen Servet-i Fünun şairleri de söz konusu bu dönemden itibaren gittikçe belirlemeye başlayan gelenekten ayrılışı en belirgin şekilde eserlerine yansıtmışlardır. Nitekim Servet-i Fünun topluluğunun önde gelen şairlerinden Tevfik Fikret'in eserlerine bütüncül bir bakış açısıyla yaklaşıldığında karşılaşılabilecek ilk özellik eserlerinde gittikçe belirlemeye başlayan değişimlerdir. Söz konusu bu değişimlerin ve ardından gelen özgünleşmenin görüldüğü unsurlardan biri de eserlerine yansıyan bahçe metaforudur. Bu bağlamda Fikret'in şiirlerinde kronolojik olarak bakıldığında bahçe metaforunun ilk dönem manzumelerinde geleneğin izlerini taşıdığı gözlemlenir. Sevgiliye ait bahçe metaforu eserlerinde salt geleneğin devamı olmasa da yaklaşım tarzı açısından klasik şiirin özelliklerini hissettirir. Nitekim Fikret'in şiirlerindeki sevgiliye ait bahçe yapısı, Tanzimat'tan itibaren görülen ikili bakış açısını yansıtır. Aynı şekilde ben'e ait aydınlık bahçe yapısında da ilk dönem şiirlerinde görülen geleneğin izleri görülür. Ancak ilerleyen yıllarda Fikret'te ortaya çıkmaya başlayan özgün metaforik yapılarla birlikte gelenekten kopmaya başlayan bahçe metaforu eserlerinde gittikçe belirginleşmeye başlar. Özellikle inanca ve devlete ait bahçe metaforları söz konusu bu değişimin en belirgin görüldüğü yapılarıdır.

İçinde yaşanan sosyal ortamın yıkılmışlığının ve Batı'da yaygınlaşmaya başlayan pozitifizmin etkisiyle geleneksel inanç sisteminden kopuş yeni Türk şiirinde en fazla Tevfik Fikret'in şiirlerinde ortaya çıkar. Fikret, asırlar boyu varlığını devam ettiren doğada yaratıcının tecellisinin aranması ve mutlak bahçenin öteki dünyada var olduğu düşüncelerini reddeder. Cenneti bu dünyada arzulayan şair için bahçede kutsala ait peyzaj öğelerinin yeri yoktur. Bu hâliyle manevi bahçe özellikleri yerini pozitifizmin etkisiyle maddi olana bırakır. Fakat bu yeni bahçede aradığını bulamayan Fikret için hayalî bahçe kaçış mekânı olarak eserlerinde geniş yer tutar. Bu doğrultuda Fikret için bahçenin ana unsuru olan topraktan kaçıp henüz kirlenmemiş olan suya yeni bir bahçe inşa etme düşüncesi, onun ütopyik karakterli bahçe yapısındaki en önemli unsuru yansıtır.

Devletin bahçesi geleneksel yaklaşımla birlikte yeni söylemleri de beraberinde getirir. Geleneksel yaklaşıma uygun olarak hükümdarın bahçesine yer veren Tevfik Fikret, tıpkı sevgiliye ait bahçede olduğu gibi geleneğin izlerini ilk şiirlerinde devam ettirir. Geleneksel olarak hükümdarın bahçesi, Fikret'in II. Abdülhamit devrinde yapılan bir çeşmeye tarih düşüren manzumesinde görülür. Ancak daha sonraki yıllarda imparatorluğun yıkımına tanıklık eden şair için otoritenin bozulan bahçesi eserlerinde önemli bir konuma gelir. Bu doğrultuda "Sis" şairi devletin bahçesini maddi ve manevi her anlamda yıkılmış olarak görür. Devletin mamur bahçesine ait her peyzaj öğesi yerini yıkıma ve kurumaya bırakmıştır. Fikret'e göre devletin bahçesini yıkımdan kurtaracak olan gelişme ise yıllarca hayalini kurduğu II. Meşrutiyet'in ilanı ile gerçekleşecektir. Fikret'in genel bahçe algısına geçici bir bahar havası getiren bu siyasi gelişme, esas itibarıyla Cumhuriyet'e giden süreçteki alt yapı çalışmalarını yansıtır. Bu bağlamda Tevfik Fikret, bahçeyi milletin kullanımına açmak isteyerek yeni bir bahçe tanzimine girişir.

Genel itibarıyla Fikret'in değişkenlik gösteren poetikasında bahçe algısı, dönemlere göre farklılık gösterir. Onun bahçeye yaklaşım tarzı mensubu olduğu Servet-i Fünun şiir estetiğini yansıttığı kadar kendisine ait özgün yaklaşımlarla da eserlerinde ortaya çıkar. Bu bağlamda Fikret'in şiirlerindeki bahçe metaforunun incelenmesi onun genel poetikadaki değişim ve dönüşümlerin de izlenmesine olanak sağlar. Yapılan bu çalışmada da yeni Türk şiirinin önde gelen isimlerinden biri olan Tevfik Fikret'in şiirlerindeki bahçe metaforu incelenerek Fikret'in eserlerindeki gelişim çizgisi belirlenmeye çalışılmış ve Türk şiirine olan etkisi araştırılmıştır.

Kaynaklar

- Andrews, W. G. (2017). *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı*. (çev. Tansel Güney). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aristoteles (2017). *Poetika-Şiir Sanatı Üzerine*. (çev. Ari Çokona-Ömer Aygün). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Arslan, F. (2012). Tevfik Fikret Evreninde Gözden Kaçan Bir Küçük Kitap: Fuad Köprülü'nün "Tevfik Fikret ve Ahlâkı". *Turkish Studies*, 7/4, 783-798.
- Bachelard, G. (2006). *Su ve Düşler*. (çev. Olcay Kunal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bachelard, G. (2020). *Mekânın Poetikası*. (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bayrak, Ö. (2013). *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Mekân ve Algı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Bilgegil, M. K. (2015). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Cebeci, O. (2019). *Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Clark, E. (2016). *İslam Medeniyetinde Bahçe Sanatı*. (çev. Elif Dolanbay-Adem Yerinde). İstanbul: İnkılâb Yayınları.
- Corner, M. (1992). Refusing to Learn to Say 'No': Karl Barth and the Garden of Eden. *A Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*. (ed. Paul Morris-Deborah Sawyer). England: Sheffield Academic Press.
- Çetişli, İ. (2010). *Batı Edebiyatında Edebî Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Deveci, M. (2012). Tevfik Fikret'in Özgürlük Yolundaki "İzler"i. *Turkish Studies*, 7/3, 949-957.
- Duman, M. A. (2019). *Metafor ve Semiyotik*. Ankara: Gece Akademi.
- Erdoğan, M. (1958). Osmanlı Devrinde İstanbul Bahçeleri. *Vakıflar Dergisi*, (IV), 149-182.
- Evyapan, G. A. (1972a). Doğaya Karşı Dinsel Tutumlar. *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, 3/3, 3-6.
- Evyapan, G. A. (1972b). *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*. Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2020). *Bu Bir Pipo Değildir*. (çev. Selahattin Hilav). İstanbul: Yapı Kerdi Yayınları.
- İnalçık, H. (2021). *Has-bağçede 'Ays u Tarab Nedimler Şâirler Mutribler*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kanter, B. (2008). Tevfik Fikret'in 'Şermin'den Önceki Şiirlerinde Çocuk Teminin İşleniş. *TÜBAR*, (24), 37-52.
- Kanter, F. (2011). Tevfik Fikret ve Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Ütopya. *Turkish Studies*, 6/3, 963-972.
- Kaplan, M. (2004). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2006). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2007). *Şiir Tahlilleri I Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2008). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karatani, K. (2017). *Metafor Olarak Mimari*. (çev. Barış Yıldırım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kavaz, İ. (1996). Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Tabiat. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8/2, 363-383.
- Korkmaz, R. (2009). Yeni Türk Edebiyatına Giriş. *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. (ed. Ramazan Korkmaz). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Lakoff, G.-Mark J. (2015). *Metaforlar Hayat, Anlam ve Dil*. (çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthakiYayınları.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi*. (çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayınları.
- Özcan, T. (2015). *Şâir ve Trajedi*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Özcan, T. (2018). *Yazı/Yankı Makaleler-Denemeler*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Özcan, T. (2022). Şair/Şiir Neden Metafora İhtiyaç Duyar? *Türk Edebiyatı Aylık Fikir ve Sanat Dergisi*, (586), 47-55.
- Özger, M. (2013). Bir Arka Plan Olarak Servet-i Fünun'da Pozitivizm. *Turkish Studies*, 8/1, 2085-2094.
- Parlatır, İ. (2000). *Tevfik Fikret Dil ve Edebiyat Yazıları*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Phillips, H. (1992). Garden of Love and the Garden of the Fall. *A Walk in the Garden: Biblical, Iconographical and Literary Images of Eden*. (ed. Paul Morris-Deborah Sawyer). England: Sheffield Academic Press.
- Roux, J. P. (2020). *Kral Mitler ve Simgeler*. (çev. Nuri Fudaylı Kıcıroğlu). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şinasi (2005). *Şinasi Bütün Eserleri*. (haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin). Ankara: Ekin Yayınları.
- Tally, R. T. (2020). *Mekânsallık*. (çev. Emel Aras). Ankara: Hece Yayınları.
- Tevfik F. (2004). *Tevfik Fikret Bütün Şiirleri*. (haz. İsmail Parlatır-Nurullah Çetin). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tokur, B. (2011). Kur'an'da Soru Kalıpları ve Metaforlar. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (36), 105-118.
- Tunç, G. (2020). *Şiir ve Bellek Modern Türk Şiirinde Bellek Metaforları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Türk, H. (2014). Bir Servet-i Fünun Masalı: Yeni Zelanda Fikri ve Anadolu'ya Avdet. *Turkish Studies*, 9/3,

1499-1510.

Uçan, H. (2009). *Batı Şiiri ve Tevfik Fikret*. Ankara: Hece Yayınları.

Uludağ, M. E. (2013). Düş Kırıklığı Bağlamında Tevfik Fikret ve Vatan. *Turkish Studies*, 8/1, 2685-2695.

Wilson, O. E. (2013). *Doğanın Gizli Bahçesi*. (çev. Aslı Biçen). İstanbul: Say Yayınları.

Young, D. (2017). *Bahçede Felsefe*. (çev. Esra Birkan). İstanbul: Can Yayınları.

Etik, Beyan ve Açıklamalar

1. Etik Kurul izni ile ilgili;

Bu çalışmanın yazar/yazarları, Etik Kurul İznine gerek olmadığını beyan etmektedir.

2. Bu çalışmanın yazar/yazarları, araştırma ve yayın etiği ilkelerine uyduklarını kabul etmektedir.

3. Bu çalışmanın yazar/yazarları kullanmış oldukları resim, şekil, fotoğraf ve benzeri belgelerin kullanımında tüm sorumlulukları kabul etmektedir.

4. Bu çalışmanın benzerlik raporu bulunmaktadır.
