

SİGMUND FREUD'UN MAZMUN ANLAYIŞI

M. Akif Duman

- Freud'un Fuzûlî'nin "Su Kasidesi"ni okuması, Nefî'nin "Sihâm-ı Kazâ"sını tetkik etmesi, Bâkî'nin *Dîvân*'ına göz atma temayülünde olması yahut Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk*'ını takdir etmesi pek ihtimal dâhilinde değildir fakat nasıl ki metaforlar dilin rüya işi sayılır ve rüyayı gören nazarından bize aksetmesi (Davidson, 1986: 343) ile rüyalar gibi yorumlanmaya gereksinim duyarlarsa büyüleyici bir dünyanın yapı taşları olan mazmunlar da tesis ettikleri masal âleminde öylece yoruma muhtaçtırlar yani dilin *mecâz* katmanında kullanılması bir zaruret olduğu için dilde kurulan bu "rüyâ işi" müşterektir. Dolayısıyla Freud'un "rüyâ analizi" için öngördüğü aşamalar ile herhangi bir beytin mazmun sistemini çözümlenmek mümkündür. Bu şekilde yapılacak bir analiz ile "mazmun" tertibinin ne miktarda okur merkezli ve ne ölçüde ansiklopedik bilgi temelli yahut masif yapıda olduğu gayet sarih biçimde görülebilmektedir.

Mazmun İçre Mazmun

Mazmun,¹ "zımn" kökünden mana, kavram; nükteli, sanatlı, ince söz" anlamına gelir (Devellioğlu, 590). Birçok kaynakta "kalıp benzetme, klişe mecaz" olarak tanımlanır (Mengi, 1992; Akalın, 1972; Dilçin, 2000; Özdemir, 1990; Çavuşoğlu, 1984: 198-205). Bir ma'na-yı hafîyi mutazammın olan kelimeye denir (Hüseyin Remzi, 1305: 572). Dikkatle anlaşılan ince ve dakik mana; bir söz ve ibareden çıkan gizli mefhum; iyi düşünülmüş ince manalı zarif

1 Daha fazla malumat için şu kitapların "mazmun" maddesine müracaat edilebilir: Muallim Naci, 1307; Bolayır, 1331; Bolayır, 1333; Sevik, 1942; Tahir-ül Mevlevî, 1973; Kam, 1331; Levend, 1943; Pala, 1990; Onay, 2014; Ergun, 1928, 6-9; Akün, 1994: 389-427.

sözdür, mazmun (Ali Seydî, 1330: 948). Bir şeyden zımnen anlaşılan mana, mefhum, meal (Kadri, 1943: 369) diye de tanımlanabilir. Mazmun zordur, çetrefillidir, engeldir, problemdir ve en nihayetinde mikyastır şair için. Bin bir emekle hazırlanan, kafiyesi, redifi ve vezni için ayrıca çaba harcanan şiirin mazmun içinde mazmun üretebilmesidir mühim olan. Dolayısıyla haklıdır Friedrich von Schlegel (1772- 1829): “Şiir ancak şiir vesilesi ile eleştirilebilir.” Bir gazeli değerlendirmek, hariçten gazel okumak ile olmaz. Muvaffak olmuş bir şiir insan ırkının ana dilidir (Johann Gottfried von Herder, 1744- 1803), güzellik içinde mesken tutmuş hakikattir (Robert Gilfillan, 1798- 1850), beşeri hayat sınırlarının kaldırılmasıdır (Franz Grillparzer, 1791- 1872) fakat onsuz dünyanın değiştirilemeyeceği şiir, neticede bir *masal*dır (Johann Wolfgang von Goethe, 1749- 1832). Mazmunlardan kurulmuş bir masal dünyasıdır.

Terim anlamının izahı için “cümle, beyit ya da beyitler içerisindeki gizli olan sanatlı anlam” tanımı yapılır.² Kısaca mazmun, “kalıplaşmış benzetme, klişe mecaz”dır. Mengi (1992), aynı yazısında tanımı şu şekilde verir: “Mazmun, divan edebiyatının kendi dünyası içindeki bilinen hayal, inanış ve düşüncelerin beyit ya da beyitlerdeki dolaylı anlatımıdır.” Her bir mazmunu birer kapalı kutu gibi düşünebiliriz. Çeşitli ebatta ve kıymettedirler; içleri toplumun hafızası, tarihi, kültürü ve inanışları ile doludur. Ağzına kadar doludurlar, öyle ki bazı mazmunların izahı saatler, ciltler ve dahi defaten vuku bulan geri dönüşler gerektirebilir. Mahir bir şair bunları alt alta, üst üste, yan yana büyük bir maharetle sıralar. Zaten Klasik Şiir’in aruz ile başlayan matematiksel yapısı sanatlar ile sürer:

Devletinde her ne la’l üdür ki cem’ etti gözüm

Yüz suyuyla hâk-i pâyine nisâr etsem gerek (Şeyhî)

beytinde sevgilinin dudağının veya âşığın ağlamaktan kanlanan gözünün la’l (pembe yakut), sevgilinin dişlerinin veya âşığın gözyaşlarının da dürle (inci) karşılanması isti’âre-i musarraha’ya misaldir. Bu nevi bir tertibin kurulması hem tüm mazmunlar için hem de mazmunların birbirleri olan rabıtası bakımından izaha ihtiyaç duyar yani her beyit, mazmunların iç

2 İlgili anlam için Mine Mengi, şu kaynakları işaret eder: Mazmunun söz konusu edilen anlamı ile ilgili olarak da Hüseyin Remzi’nin *Lugat*’ine, Mustafa Nihat Özön’ün *Edebiyat ve Tenkit Sözlüğü*’ne, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, “Giriş Bölümü”ne; Ali Nihat Tarlan’ın muhtelif şerh ve makalelerine; Halûk İpekten’in *Fuzûlî, Hayatı, Edebi Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*’na; İskender Pala’nın *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* ile “Mazmunun Mazmunu”, *Dergâh* dergisi, Ocak 1993 adlı yazısına; Şahin Uçar’ın *Varlığın Mânâ ve Mazmunu*’na ve Ömer Faruk Akün’ün *T. Diy. Vak. İsl. Ans.*, “Divan Edebiyatı” maddesine bakılabilir. Adı geçen bu kaynaklardan birinde örneğin; “Mazmun bir manayı açıkça değil; zımnen bazı işaretler ve alametler söyleyerek anlatma sanatı[dır].” tanımı yapılmaktadır. bk. İpekten, 1973: 114.

içe olduğu bir sistemdir.

*Hum-süvâr-ı mihbere oldukta câdû-yı kalem
Söz değildir midhatinde sihr ile efsûn bulur (Sâbit)*

[Cadı tıynetli kalemim mürekkep hokkası küpüne binince onun vasfında söz değil, sihir ve efsun bulur]. Sabit'in kalemi (benzeyen) ile cadı (kendisine benzetilen) arasında mazmun esaslı bir ilgi kurulmuştur. *Mihbere*, mürekkep konulan kap yani hokkadır. Buna binmek ile cadıların küplere binip uçması ve böylece büyü yapmaları arasında rabıta kurulmuş olsa gerektir. Söz ve sihir arasındaki rabıta ise şairlerin esas meselelerinden olmakla birlikte burada “söz” ifadesinin kullanımı (lafız değil) ayrıca isabetlidir. Dolaşısı ise mazmun esaslı ve mazmunlar arası izah bazen yetmemekte ayrıca bir de *sair unsurları* alana dâhil etmek gerekmektedir.

Mazmunlarda anlam hazır bir arka plan ile şiirde yer alır. Bu durumda şairlik kabiliyeti, yeni mazmun üretmenin ziyadesi ile zor olduğu için çoğunlukla “vech-i şebah”i güzel ve farklı tutmak ile olur ki bu dahi kolay bir meşgale değildir.³ Mesela gül, neşe'nin; lale, ızdırabın sembolüdür. Gül denince sevgilinin yanağı, gonca denince dudağı kastedilir. Kırmızı renk ve bir kırmızı taş manasındaki lâ'l sözü; kendi manasından çok dudak, ağız manasında kullanılır. Kirpikler ve bakışlar ok'a, kaşlar yay'a, dişler inci'ye, saçlar gece'ye, boylar servi'ye, yüzler ayın on dördüne benzetilir. Servi denilince bu ağacın iriliği değil, bütün Şark minyatürlerinde görüldüğü gibi bir servi fidanının ince ve uzun tenasübü ve bu tenasüpteki Elif gibi narin şekli düşünülür. Hatem, cömertliğin; Süleyman, adaletin; Yusuf, güzelliğin timsalidir. Hemen bütün aşk maceralarının ideal kahramanları eğer kadınsalar Leyla, Şirin, Zeliha vb.dirler; eğer erkekseler Mecnun, Ferhad, Yusuf olurlar. Bu tavır bir nevi yol haritasıdır okuyucu için. “Klasik edebiyat çok defa muayyen mazmunlar etrafında dolaştığı için kelimeyi bulmak artık kolaylaşmış demektir.” (Ali Nihad Tarlan, 1937: 5) yani nerede gül zikredilse akabinde bülbül gelmektedir (Ali Cemaleddin, 1291: 116-117).

Mazmun Sistemi

Mazmun sistemi hakkındaki tasavvuru netleştirmek için “vech-i şebah”in kemiyeti ve keyfiyeti hakkında bilgi sahibi olmak gerekir. Bilgegil (1989:

3 Sevgilinin boyu yerine “selvi, elif, şimşâd, Tûbâ, ar'ar, fitne, kıyamet vs.”; dudağı yerine “lal, câm, şirin, hokka, Mühr-i Süleyman, ateş, kan, gonca, gül, âb-ı hayat, Kevser vs.”; yüzü yerine “şems, âyine, ıyd, âyet, kible vs.” kullanılması bu türdendir. Söz gelimi lal veya gonca denildiği zaman artık ağız'ı da ayrıca söylemeye gerek kalmamıştır çünkü her şiir okuyucusu bunların “sevgilinin dudağı” demek olduğunu anlar duruma gelmiş ve sonuçta la'l ve gonca, “ağız” için birer mazmun hâline dönüşmüştür (Pala, 1999: 399).

147- 150) “vech-i şebihin arz ettiği hususiyetlere göre” teşbihi yediye ayırır: tahkiki, tahayyülî, tehekkümî, temsilî, sâde, âmiyâne ve edibâne. Ancak bu tasnifte bariz garabetler vardır. Evvela tasnif kendi içinde üçe ayrılır. Bir teşbihi tahkikî, tahayyülî ve temsilî olarak ayırmak ile sâde, âmiyâne ve edibâne olarak tasnif etmek çok başka hususiyetlerdir. Biri si vech-i şebihin müşebbehün ve / veya müşebbehün bihin zatında ve / veya nefsinde bulunup bulunmaması ile alakalıdır; diğeri ise genel olarak teşbihin niteliğidir. Dolayısıyla mikyas olarak öne çıkan husus, benzetme yönünün bir tarafın nefsinde bulunması ile zatında bulunması arasındaki farktır. Bir ögenin tüm şekillerinde ve suretlerinde mevcut olan özellik “nefsinde” olandır yani özünde olan. Mesela “insan” öz itibarı ile *ölümlü*dür. Bu onun “nefsinde” vardır; bu tüm insanlar için geçerlidir fakat mevzubahis Hızır (a.s.) ise o vakit nefsinde olan özellik zatında olmaz. Aynı şekilde “su” için berraklık bir özelliktir. Bu suyun nefsinde var ise daha doğrusu “genel kaideler gereği, herkesin bildiği üzere” su berrak ise o vakit nefsinde var olur ama su bulanık da olur, toprak renginde de olur, tuzlu da olur, tatlı da. O vakit *berraklık* suyun nefsinde yoktur, duruma göre zatında olabilir. Hülasaten müşebbeh ve müşebbehün bihin vech-i şebehi zatında yahut nefsinde taşımalarına göre yapılan teşbih tasnifi çok daha sağlam neticeler vermektedir.⁴

Vech-i şebehi müphem olan yani benzetme yönünün idraki kolay olmayan benzetmeler daha muteber olanlardır. Bunlara *teşbih-i baîd* yahut *teşbih-i garîb* adı verilir. Umulmadık ve garip olan benzetmenin muteber olma sebebi okurun aktif yorum sürecine katılması ve bu sayede metnin ölümsüzlüğünün temin edilmesidir.⁵

4 Vech-i şebihin hususiyetlerine göre teşbih çeşitleri hakkında malumat için bk. Duman, 2018a: LS 4.8.4, s. 398-403.

5 İdeal mazmun yahut bu anlamda beyit “açık sanat eseri” kaidelerini gerçekleştirendir. “Yorumlama” Eco’nun estetik, semiotik ve text-pragmatik çalışmalarında ana tema konumundadır. Eco *Yorumlamanın Sınırları* (I limiti dell’interpretazione) kitabında ve *Yazar ve Metin Arasında: Yorum ve Aşırı Yorum*’un üç kısmında “metin yorumlama” üstüne geliştirdiği tezi izah eder. Eco teorisini Peirce’ün “işaret mantığı” (yahut sistemi) üstüne kurar. Teorinin özü (ki bu *Opera aperta*’da yani “*Açık Sanat Eseri*”nde tematize edilmiştir) tüm bilimsel ve edebî çalışmaların bir yorum problemi olduğu esasına dayanır. Buradaki “sanat” ifadesi, sanat eseri ve alıcı arasında gerçekleşen alım sürecinde yorumlanan diyalogun iletişim fenomeni olarak algılanması temellidir yani Nef’î, Nâilî, Neşâtî, Fehîm, Şehrî, Vecdî, Cevrî, Nâbî yahut Şeyh Gâlib’in bir beyti yorumlanırken görüş farklılıkları olması, zamanla yeni manaların keşfi bilakis şiirin lehinedir. Kısaca “açık sanat eseri” her türlü yorumla açık olan yahut her türlü yorumla muhatap olma esnekliğine sahip olan yapıttır. Eser, birçok belli ve kalıp hâldeki yorum türlerini reddettiği için yaratıcı ile okurun iş birliği ayrı bir önem taşır. Bunun eser ve yorumlayan arasında yeni bir diyalektik (Eco, 1989: 115; Eco, 1973: 27-59) olduğu unutulmamalıdır. “Açık sanat eseri” poetikasının bilinçli bir biçimde ortaya çıkması ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında sembolizm ile (Eco, 1989: 120). Bu müphemliğin artması ve metaforik düzenin ancak

Mazmun sistemi içerisinde telmih kapsamında kullanılan ögeler, çok “kuvvetli, tanıdık” olmaları hasebiyle yorum sürecinin aksamasına sebep olabilirler. Zira “Züleyha”ya teşbih edilen bir kadın ne kadar abartılarak ondan üstün gösterilse de akılda kalıcı olan; güzellik namzedi olacak olan yine “Züleyha”dır. Kişi ne kadar cömert olursa olsun “Hâtim”i aşamaz; ne kadar zengin olursa olsun “Karun” gibi hatırlanması mümkün değildir. Daha net bir ifade ile bir kadın Züleyha’dan daha güzel olabilir ancak Züleyha sembolünden daha güzel olmasına imkân yoktur. Dolayısıyla analiz için *sembol- simge* geçişlerine de dikkat etmek gerekir.⁶ Modelin kimliği (müşebbehün bih), diğer unsuru (müşebbeh) bastırma hatta yok etme eğilimindedir. Zira “klişe” olan ifade her şeyden evvel bilinir, (standarda yakın) olandır. Çağrışım ile modelin örtüşmesi, modelin çağrışımına “kimlik” olması sureti ile netice bulur (Danto, 1984: 263; bk. Duman, 2018a: LS 8.13, ss. 583-7). Sembol - simge gidişinin tersine çevrildiği yani klişenin tahribata uğradığı tek şekil *teşbih-i mahlûb*’dur. Bu tür benzetmelerde benzeyen kendisine benzetilene üstün tutulmaktadır (bk. Duman, 2018a: LS 4.8.3, s. 397). Bu mazmun’un “signifikant” (gösteren / işaret eden) olma tavrı ile de bağlantılıdır ki bu tavır, diğer kısımlardaki ağır muhalefete göre belki de en temel “mazmun” savunmasıdır. Bunun için Lacan- Freud rabitasını kullanmak daha makul bir netice verecektir.

Lacan’ın Kâbusu

Lacan metaforu bir *signifikantın* (gösteren) bir diğerine *substitutionu* (geçici ikâmesi) olarak tanımlar (Evans, 1996: 111).⁷ Gösterenlerin yer değiş-

belli bir seviyede çözülebilmesi anlamına gelir. Devamında Mallarmé’den bir alıntı yapar Eco, ki bu bizim metaforik düzenin idraki adına temel aldığımız “yorumla(n)maya ihtiyacı olmak” hâlini gayet güzel vurgular:

“[...] nommer un objet c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le suggérer, voilà le rêve [...]” [Bir nesneyi adlandırmak, şiirden alınacak hazzin üç çeyreğini yok saymak demektir; zira bu haz azar azar çözümleyip meydana getirmeden doğar: bu öneri, işte bu bir rüyadır] (Eco, 1989: 121-2; Mallarmé, 1987: 392).

6 Sembol nesne ve işaret arasındadır, simge ise alıcı ve işaret arasındadır. Bu geçiş dil-eylem’in ve pragmatik’in de temel süreçlerindedir.

SEMBOLE → SOYUT → OBJE ve İŞARET arasında (topuklu ayakkabı)

SİMGE → SOMUT → ALICI ve İŞARET arasında (Hatice Hanım’ın ayakkabıları)

Sembol ve simge ayrımı ve bununla bağlantılı olarak semiotiğe gösterge bilim denmesi hatası yakın zamanda yayımlanacak olan şu makalemizde tafsilatı ile izah edilmiştir: Ömer Seyfettin’in “Yüksek Ökçeler” Hikâyesinin Pragmatik Tavrı Eşliğinde Semiotik Kavramlarından “Sembol” ve “Simges” Ayrımı ve “Gösterge Bilim” Yanlış Adlandırması Kapsamında Eco’nun Semiotik İdraki.

Ayrıca dil-eylem (İng. Speech act, dt. Sprechakttheorie) teorisi çerçevesinde pragmatik ögelerin ve lokasyonların tertibi için bk. Duman, 2018c ve Duman, 2018d.

7 Lacan’ın metafor anlayışı için bk. Duman, 2018b.

tirmesinde “mazmun”u isti’âre ve teşbîhten ayırıp “metafor”a yaklaştıran hususa dikkat etmemiz gerekir. Misal üzerinden izah edelim:

Bir kadın (Freud’a) rüyasını anlatır (*Die Traumdeutung*). Bir akşam yemeği daveti vermek istemektedir. Ancak evde somon füme dışında bir şey bulunmamaktadır. Alışverişe gitmeyi düşünür fakat pazar öğleden sonrasındır, hâliyle tüm dükkânlar kapalıdır. Bazı tedarikçilere telefon etmeyi düşünür fakat telefon arızalıdır. Mecburen istemeye istemeye davet vermekten vazgeçer (Freud, 1900/ 1972: 162). Freud bunu “analiz” eder. Hasta kadının kocası vakur ve akıllı bir kasaptır. Büyük bir esnaftır. Birkaç gün evvel çok kilo aldığından ve zayıflama kürüne başlamak istediğinden bahsetmiştir. Bu da erken kalkmak, hareket hâlinde olmak, sıkı bir diyet ve her şeyden evvel daha fazla akşam yemeği daveti kabul etmemek anlamına gelmektedir. Kadın gülererek kocası hakkında anlatmaya devam eder. Bir yemek esnasında bir ressam ile tanışır. Ressam kocasının tasvirini çizmek ister; zira öyle etkileyici bir kafa görmemiştir daha evvel. Adam kaba bir tavırla reddeder (1900 / 1972: 163). Kadın kocasını çok sevmekte ve arada ona takılmaktadır. Aslında kadın, uzun süredir öğleden önce havyar-ekmek (ya da ekmek üstü havyar) yemek istemektedir ama bu isteğin peşine pek düşmez; zira istese (rica etse) kocasının bunu temini işten bile değildir. Ancak kadın, kocasına takılmak (hatta gıcıklık vermek) için aksine davranır. Bu sebep Freud için aldatıcı görünür. Bu yetersiz bilgi, arka planında onaylanmamış motifler gizlemektedir (1900 / 1972: 163-4). Freud’un yorumlamasına göre bu *histerik arzu* ikinci bir tertibe sahiptir. Arkadaşı ile özdeşleştirdiği üzere yani istenen somon füme’nin elde edilememesi, tatmin olunamayan bir duyguyu temsil etmektedir. Lacan’a göre hastanın havyar isteği; yemek içmek ile bitip tükenecek, tatmin edilecek gibi değildir. Hastanın histerik arzusu (ki tatminsiz bir istektir bu) havyar’a karşı arzu olarak işaret edilir / nitelenir. Freud’un isteği *nasıldır ki* somon’a duyulan isteği işaret eder (desire is the desire of the other, bk. Fuss, 1998: 239); rüya esnasında signifikant (da) bir diğeri ile yer değiştirmiştir yani havyar isteği, somon’a duyulan arzu ile değişir. Bu sebeple rüya bir “iştihak metaforu”nundur. Somon füme kavramı / ifadesi, havyar ifadesi ile yer değiştirmiştir (Descombes, 1986: 185. bk. Soler, 1996: 258). Lacan bu bakımdan oldukça dikkatli davranır; ona göre bu rüyanın detaylandırılması olarak da kabul edilebilir (Ingersoll, 1996: 7).

Bu durumda rüyayı bir “Signifikantennetz” (gösterenler ağı / zinciri) olarak tanımlamak yanlış olmaz. Lacan’ın rüyanın resimli bilmece (rebus) benzeri karakteri hakkında söylediklerini hatırlamak gerekir. Ona göre rüyadaki gösterenlerin sadece “signifikant” olarak kalması (gerekliliği)

devamında “rüya rebusu”nun ancak bir yere kadar hecelenmesine müsaade eder. Mesela evin çatısında bir bot (ya da gemi) olması bir yere kadar tasavvuri varlığını korur. Gösteren konuşma düzleminde dile getirildiğinde ve analiz edildiğinde rüyada takip edilen şeyin bu *phonematic* yapının tesiri olduğu görülecektir (Pabst, 2004: 88-89. bk. Leclair, 1972: 48).

Rüyanın Almandaki karşılığı “Traum”dur. Kelimenin etimolojisine baktığımızda eski yüksek Almanca bir kelime olan “triugan” yani “trügen”den geldiği görülür. Kelime “aldatmak, yanıltmak” anlamlarına gelir yani rüya bir “Trugbild”dir; “aldatıcı resim”. Rüya kelimesi ise *rü’yet* kökünden türer; “görmek” anlamına gelir yani yine esas olan “resim / suret”tir fakat yine aynı anlama gelen “Hulm”, daha ziyade kâbuslar için kullanılır. Bunlar aldatıcıdır ve şeytandır yani rüyanın temelinde yine (ki iblisin amacı budur) “aldatma” yatmaktadır.

O hâlde dilin rüya hâlinin kurgulandığı beyitlerde söylenenler ile kastedilenler farklı olacaktır.

Mazmun’un Kaideleri

Rüyada sembolize edilen “nesne” tatmin olunmazlık üstüne kurulur yani havyar asla yenmemelidir; yenir ise rüya biter (yani rüya amacına ulaşmaz). Bu bakımdan havyar “form” değiştirir (Duman, 2018b: 24-25, 34-35). Mazmunlar için de bu iki (+1) kural hayati öneme sahiptir. Basite indirgeyerek izah eder isek şiir, bir “rüya âlemi”dir. Mazmun orada esas formunu çağrıştıran ancak farklılık arz eden kavramlarla (telmihi ve tenasüp sanatları temelli olarak) ve farklı ilgilerle yeniden üretilmesi sonucu (mazmun için vech-i şebihin önemine binaen) hayatta kalır. O hâlde mazmun; “sistem-sembol-bağlam” kaidesi sayesinde asırlarca ayakta kalmıştır.

Sistem: Şiirin bütünündeki konumu belirlenmelidir mazmunun. Tenasüp ve telmihi gibi ilgilerle mazmun en azından beyitte kendine özgü bir *sistem* kurar. Bu mümkün merteye yüksek derecede “görselliğe / imajnel yapıya” sahip bir kurguyu gerektirir.

*Bâğa sensiz bakamam çeşmime âteş görünür
Gül-i handânı değil; serv-i hıramânı bile (Neşâtî)*

[Sensiz gül bahçesine bakamam. Değil bahçenin yalnız açılmış gülü, nazlı nazlı salınan servisi bile gözüme ateş görünür.]

Mazmunun burada renk, his, koku duyuları ile tertip ettiği “bahçe” sistemini tek başına “gül” veya “serv” mazmunu biçimlendirir. Bizim bu anlamda “mazmun”u aklamak için beyitten ilk beklentimiz “yüksek derecede

de görsel ve hissî bütün oluşturması”dır.⁸

Sembol: Mazmun geçici ikame (substitution) kabiliyetini haizdir (havyar’ın kırılma yaşanmaması için füme’ye kalbi gibi). Buna mesela *âşıkın* Mecnûn, Kerem, Ferhat gibi kalıplara girmesini misal verebiliriz. Bu basit düzeyde de olsa “mazmun”un en temel refleksidir.

*Küfr-i zülfün ey sanem sihrile kıldı bir kemend
Bağlayupdur boynuma zünnâr-ı zülfün bend bend* (Hayâlî Bey)

[Ey put gibi güzel, siyah saçın sihirle bir kement yaptı. Saçının zünna-rını boğum boğum boynuma bağladı.]

Burada da “sevgili”, “sanem” formunda tasavvur olunur.

Bağlam (Kontext): Bununla kastedilen “mazmun”un karine vasıtası ile canlandırılmasıdır yani tek başına ifade mazmun olmaz; beyitte (/ parçada) yahut şiirde (/ bütünde) mazmun olur.

*Âşıkta ta’n etmek olmaz müptelâdır neylesin
Âdeme mihr-i muhabbet bir belâdır neylesin* (Nef’î)

[Aşığı azarlayıp ayıplamak doğru değildir; aşka bağımlıdır, tutulmuş-tur bir kere ne yapsın.]

Burada ilk bakışta “aşk ve âşık” mevzusu vardır. Müstakilen bu bir klişedir ve şiiri en büyük tehlike olan basitliğe itebilir. Zira bu en bilinen, dile pelesenk olmuş bir temadır. Bağlam burada devreye girer. Âdem burada tevriyeli olarak hem insan hem de Hz. Âdem anlamlarında kullanılmıştır. Dolayısıyla Hz. Âdem’in başından geçenler bağlama alınarak “mazmun” canlandırılır.

Mazmunun Dörtlü Sistemi

Mazmun müstakilen bir (1) sıkıştırma / yoğunlaştırma işidir (Verdichtungsarbeit). *Sembollerin* kullanımı ise (2) yer değiştirme işi’ne (Verschiebungsarbeit) karşılık gelir. *Sistem* ise (3) tasavvur olunabilirliğin değerlendirilmesi / dikkate alınması (Rücksicht auf Darstellbarkeit) ile alakalıdır. Son kısım ise yani “bağlam”; bilhassa beyti, beyte ait olmayanlarla izah gibidir. Bilhassa “yorum” (4) ikincil işlemler (secundäre Bearbeitung) kapsamına girer. Freud’un “rüya sistem”i, görüldüğü üzere “mazmun sistemi” ile birebir örtüşür. Bir adım daha ileri giderek “mazmun sistemini idrak” için bu dört aşamanın şart olduğunu da söyleyebiliriz.

8 Dolayısıyla mazmunların aynı kelime sahasına ait olması (kombinasyon) ile başka anlamsal sahalardan taşınmaları (seleksiyon) arasında ciddi farklar var (bk. Duman, 2019). Bu husus ayrıca metaforun alan teorisi ile yakından alakalıdır (Duman, 2018a: LS 3.12, 301-310).

Bir misal belirleyip kısaca Freud'un bu dört aşamasına göre tetkik etmek konunun idraki açısından faydalı olacaktır:

*Saçma ey göz eşkten gönlümdeki odlara su
Kim bu denli duduşan odlara kılmaz çare su (Fuzûlî)*

[Ey göz, gönlümdeki ateşlere gözyaşlarından su serpmeye çünkü böylesine tutuşan ateşlere su fayda etmez.]

Verdichtungsarbeit [Sıkıştırma]: Rüyanın düşünsel yönü ile içeriğini mukayese eden kişi, ilk etapta fark edecektir ki (yani açıkça idrak edileceği üzere) burada eşsiz / mükemmel bir *sıkıştırma* işi yapılmıştır (mazmun gibi). Rüya; düşüncelerin kapsamı ve zenginliği ile mukayese edildiğinde daha özlü, fakir ve kıttır. Rüya; bir yarım sayfayı ancak doldurabilecekken analizi (rüyanın fikrinsel yönünün tahlili) altı, sekiz, on iki kat fazla bir alana / kâğıda ihtiyaç duyar (Freud, 1900/1972: 282; bk. 282-304). Burada "su" mazmunu esastır. Malum olduğu üzere anasır-ı erbaa'dan bir unsur olması, ateş ile zıtlığı, saflığa atfı, Kur'ân ve hadislerdeki zikri bu iki harfe "sıkışmış" gibidir. Ayrıca mazmun rüya gibi, ebadından katbekat fazla hacimde izaha ihtiyaç duyar.

Verschiebungsarbeit [Yer Değiştirme]: Yer değiştirme anı da gerçek kaynaklıdır. Freud'a göre "ne" rüyanın içeriğinde belirgin biçimde oluşturucu element olarak görev yapıyorsa "düşünce" kısmında hiçbir şekilde aynı rolü üstlenemez (Freud, 1900/1972: 305-8). Bu da sembol kullanımı ve "substitution"a (geçici ikame) denk gelir.

Evvela "su" buradaki anlamı ile bilinen sudan farklıdır. Kayma, hem kelimedeki kelimeye (şekilsel olarak) hem de anlamdan anlamadır.

Gözüne emretmektedir şair. Su, burada "gözyaşıdır" aynı zamanda. Gerçekte böyle bir şeye imkân yoktur. Kelimenin "sembolik" kayması ise mesela "gönüldeki od"da daha belirgindir; "gönülde tutuşan ateş" yahut sadece "ateş" aşk ile yer değiştirmiştir. Elbette bu değişim "devâ = su" değişimi ile de örtüşür.

Rücksicht Auf Darstellbarkeit [Tasavvur Olunabilirliğin Değerlendirilmesi]: Freud'un *tasavvur olunabilirliğin değerlendirilmesi* / dikkate alınması ile kapsama aldığı şey, son derece yüksek derecede "görselliğe / imajinel yapıya" sahip rüyalardır. Bu yer değiştirme genellikle istikamete göre değişir. Zira rüya fikrinin renksiz ve soyut ifadesi, görsel ve somut olan ile yer değiştirmektedir (Freud, 1900/1972: 335-344).

Burada beytin bütünü (*system*) kastedilmektedir yani ortaya konulan genel tablo da "mazmun" oluşturur yahut en azından bir mazmunu öne çıkarır.

Beyit okunduğunda ister istemez zihnî bir canlandırma çabası içine girilir.⁹ Burada “muhatap alınan bir göz”, “yanan- tutuşan bir gönül”, “söndüren su” gibi ifadeler bir tasvir ortaya koyar. Unutulmamalıdır ki mazmunun en temel dayanağı zaten beytin bir bütün olmasıdır.

Sekundäre Bearbeitung [İkincil İşlemler]: Son olarak *ikincil işlemler* demekle ne kastedildiğine değinmek gerekir. Rüyada şaşırtan, öfkelenen, karşı olunan yani *rüyanın içinde bizzat rüyaya karşı olan* biçiminde nitelenir bu kısım. Rüya içindeki bu eleştiri akımları çoğunlukla rüyanın muhtevasına mugayir sayılmaz. Bilakis rüya materyallerinin edinilmiş ve uygun biçimde kullanılan parçalarıdır (Freud, 1900/1972: 470). Rüya tüm saçma unsurlarına rağmen bütünde kendini mantıklı tutmaya çalışır. Anlaşılabilir bir deneyim modeline yaklaşır bu bakımdan yani rüya Freud’a göre kendi içinde görenin “lehine” bir tavra bürünmeye çalışır.

*Saçma ey göz eşkten gönlümdeki odlara su
Kim bu denlü duduşan odlara kılmaz çare su* (Fuzûlî)

Beyti gerçek anlamı ile izah imkânsızdır. İkincil işlem olan “kendi içinde mantığa bürünme” veya daha sarıh bir ifade ile “şerh”, taşların yerine oturmasını sağlar. Burada uyumsuz - uyumlu ayırımının bütün içindeki uyumuna şahit olunur. Mesela normal şartlarda “gözyaşı ile ateş söndürmek” mantıksızdır. Kimse böyle bir şeye kalkışmaz. Bu ancak “ikincil çalışma” ile anlam kazanır.

“Rüyalar biz uyanırken onları anlamlı alana çekmeye çalışmadan önce zaten yorumlanmış gibidirler.” der Freud (1900/1972: 471-2). Mazmunlar da öyledir. Kendi içlerinde mükemmel bir matematiksel tutarlılık barındırırlar.

Böyle Buyurdu Nietzsche

Bu minvalde yani mazmunun hakikati tahrip etme yahut masallaştırma tavrına karşı yükseltelen sesler hiç de düşük oktavlı çıkmaz. Mahdut bir alanla sınırlı kalan bu devasa kelime kadrosunun temel meselesi “Ampirik Kullanım Alanı” içinde sıkışıp kalmasıdır.¹⁰ Mazmunların *kitabileşme /*

9 Bu husus de Saussure için “delâlet” mevzusunda izah edilmiştir (Duman, 2018a: LS 1.3, s. 245-247).

10 Coenen'nin iki temel kullanımını kısaca izah edelim: Bir kelimenin teorik kullanım alanı (Theoretischer Anwendungsbereich), *alanı* dâhilinde kelimenin tanımlanabilir / açıklayıcı anlam kuvvetinde kullanıldığı hususiyetlerdir. TA yani kelimenin kuvvetini uygulamalı olarak tatbik edebildiği hususi tasniftir. Ampirik kullanım alanı (Empirischer Anwendungsbereich) ise daha ziyade belli bir zaman diliminde, belli bir kısım insanlarca kullanılan kelimelerin oluşturduğu sahadır (Coenen, H. G., 2002: 241; bk. s. 46 vd.). Kelimenin sözlükteki konumu ile kullanımdaki hâlini örtüstürmek metaforu denetim altına almak olacaktır ki bu imkânsız yani metaforu sözlük tertibi içinde bulmak

sözlükte yer edinme arzusundaki (eğilimi demek hafif kalır) metaforlar olarak da niteler isek (Duman, 2018a: LS 7.3, s. 487) kullanımdaki dil ile arasın-da bariz bir çelişki hâsıl olur. En azından B ve C Tipi metafordan beklenen aynı kültür ve zaman dilimini bölüşen insanlar arasında ortak bir dil olmasıdır.¹¹

Mazmunların büyük çoğunluğu “âmiyâne teşbihler”dir (yahut bunların isti‘âre formları, bk. Duman, 2018a: LS 4.8.4.7, s. 402-3). Bu tür teşbihler veya isti‘âreler, muhtelif kimseler tarafından çok kullanılmış olmaları yüzünden yani kalıplaştıkları için dinleyici veya okuyucu üzerinde hoş bir te’sîr bırakabilme imkânını kaybetmiştir; bu sebeple “âmiyâne teşbîh” olarak adlandırılır. Eski kitaplar, bunları “mübtezel teşbîh” “karîb-i mübtezel” diye de adlandırmıştır.¹²

Namık Kemal’in cinlerini tepesine çıkararak tam da bu mübalağa içeriği, kalıplaşmış ve masalsı tavidir.¹³ Bunlardan bilhassa “kalıplaşmışlık” yaratı-

Cohen’in tabiri ile “dilini aktivizmi için mükemmel bir anormallik”tir (Cohen T., 1998: 32). Zaten Divan şiirinin belli bir zümre edebiyatı sayılması (halka hitap etmemesi; halkın o şiirin dilini anlamaması) da bu uyumsuzluğun ters işleyişinin bir sonucudur (malumat için bk. Duman, 2018a: LS 4.7.2, ss. 385-91).

11 Metaforun taksimi için bk. Duman, 2018a: LT 1.3: 623-4. Kısaca zikredelim: Tip-A: Masif Metaforlar: Poetik kıymetleri yüksektir. Okur yahut muhatap bunlardan edebî, estetik bir tat alır. Çabucak kavranmazlar. Kısa bir şekilde akla gelecek yakın anlamlıları yahut kolayca yerine konabilecek eş değerlileri yoktur. Metaforik arka plan hazır değildir; verilmemiştir. Bunlar basit “mecâz”lar değildir; deyimsele değildirler, banal değildirler, klişe değildirler. Semantik bir değer taşırlar. Az ya da çok mübalağa ve benzerlik (teşbîh) taşırlar. Banallik yahut sıradanlık sınırına taşınmaları zaman ile alakalıdır; kullanıla kullanıla biçim, form ve tip değiştirmeleri normaldir. Esas ve ideal form budur. Bunlara “saf metafor” veya “aktif” metafor da denebilir. Tip-B: Zayıf Metaforlar: Şiirsel kıymetleri düşüktür. Okur yahut muhatap ya az miktarda edebî tat alır yahut hiç almaz. Çabucak kavranırlar, yerlerine konacak kelime yahut ifadeler mevcuttur, ki bunları tasavvur uzun sürmez. Bunlar basit mecazlardır, deyimsele olabilirler. Banal, sıradan, bayağı ve klişe olma eğilimindedirler. Mübalağa tesiri pek hissedilmez. Bunlara “sözde metafor”, “sahte metafor” ve “uykudaki metaforlar” denebilir. Tip-C: Klişe veya Ölü Metaforlar: Hiçbir poetik değer taşımazlar. Okur yahut muhatap hiçbir şekilde metaforik tesiri hissetmez. Çok sık kullanılırlar, herkes tarafından bilinirler; öyle ki küçük çocuklar tarafından bile kullanılabilirler. Deyimseldirler, kalıplaşmış ifadelerdir çoğu. Bu tipteki bir metaforu belirlemenin en kestirme yolu (deyim kalıbı dışında) kelimenin bağlamdan bağımsız olarak da atıfta bulunabilmesidir. Yani “aslan metaforu” dendiğinde “aslan” kelimesi bir cümle içinde kullanılmasına gerek olmadan zaten peşinen ve hiçbir hayal gücü, idrak, tasavvur kabiliyeti gerektirmeden “cesaret”i ifade ediyorsa o vakit kelime bu gruba girer. Bunlar banal, basit, sıradan, bayağı ve klişedirler. Mübalağa tesiri hissedilmez. Bunlara “ölü metafor”, “donmuş metafor”, “klişe metafor” veya “soyu tükenmiş metaforlar” da denir.

12 “Kaş”ın “hilâle, kemâna...”, “diş”in “inciye, sedefe”, “dudak”ın “mercâna, şarâba, goncaya...” “yanak”ın “güle”, “saç”ın “sünbüle, reyhâna...”, “boy”un “serve, arara, şimşâda...” benzetilmesi bu kabildendir (Bilgegil, 1989: 149-150).

13 En barizeleştiri “mazmun” hususunda Celâleddin Mukaddimesi’ndedir: “Divanlarımızdan biri mütalâa olunurken insan, muhtevi olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrâfını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zühal’in tepesine basmış, hançerini Mirrih’in

cılığın önündeki en büyük engel olarak diğerlerine galebe çalar. Zira metaforun temelde Nietzsche (1999) tarafından olumsuz anılmasının sebebi, “mazmun”ların “ölü” sayılma sebepleri ile aynıdır. Metafor, üzerindeki resim (figür) kaybolmuş bir metal para (sikke) gibidir; (kullanıla kullanıla) üzerindeki şekli kaybeden para, nihayetinde sadece bir metaldir artık; değeri düşer. İşte metafor böyle aşınmış ve duyusal olarak güçsüzleşmiştir (Nietzsche, 1999: I, 881).

Diğer mühim bir husus da tarafeyn (müşebbeh ve müşebbehün bih) arasındaki rabitanın müşebbeh lehine kurgulandığı yanılığısıdır. “Semih Can bir aslandır” der isek bu görünürde Semih Can’ı merkeze alan bir sanat gibi görünse de buradaki aslan’ın bilinen aslan olmadığı unutulmamalıdır. Araç (müşebbehün bih yani aslan, *vehicle* diyor Richards) bozulmamış vaziyette kalan *tenorun* (müşebbeh yani Semih Can) sönük tezyinatı değildir; bilakis *tenor* ve *vehicle* arasındaki etkileşim (iş birliği de denebilir) çok yönlü anlam gücü tesis eder (Richards, 1936/1983: 39) yani bu aslan cesareti vesilesi ile müşebbehün bih olsa da aynı zamanda leş yiyen, kendinden küçük hayvanlara acımayan, yerine göre kalleş, temizlik anlayışından yoksun bir hayvandır. Neticede bir *hayvan*’dır (bk. Duman, 2018a: LS 4.7.2, s. 385-91). Bu cimbrizlama tavrı kategorik aşınmayı muhtevi olduğu için etkileşimin farkına varmayız. Oysa burada koşulsuz bir şekilde müşebbehün bihin tahribatı söz konusudur. Böylece kemikleşen kullanımların tahribatı ancak vech-i şebekte orijinallik ile bıkır-i mazmun’un teminine vesile olur. Ki bu ziyadesi ile zor bir meşgaledir. Bu yüzden “birinci sınıf” tabir edebileceğimiz Divan şairi sayısı genele nispetle ziyadesi ile azdır.

“Homo homini lupus” (İnsan bir kurttur) dersek iki konu ele alınmış olunur. Ana konu (principal subject) *insandır*. Yardımcı konu yani daha alt konu (subsidiary subject) ise *kurttur* (Black [1954]/1983, 70). Bu teşbihi idrak üç istikamette gerçekleşir. Birinci istikamet *klişe* üzeredir ve muhatabın temel düzeyde bu hayvanın kastedilen vasfını bilmesi beklenir. Hemen daima vech-i şebek bir yön üstüne odaklanır. İkinci düzey ise ansiklopedik bilgidir.¹⁴ Eşek (*equus asinus*) müşebbehün bihi için; atgiller famil-

göğsüne saplamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennem alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırıkça arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma’sukalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabanîler âleminde zanneder.” (Namık Kemâl, 1888/1978: 343) (bk. Duman, 2018a, LS 8.7: 534-542). Ayrıca Ziyâ Paşa da bazı görüşleri ile muhaliftir (Ziya Paşa, 1868/ 1993: 45-6).

14 Ansiklopedik bilgiyi “klişe” ile karıştırmamak gerekir. Zira klişe “zorunlu / bağlayıcı”dır. Eğer “kaplan” kelimesini edinmek istiyorsak onun çizgili olması gerekliliğini de almış oluruz yani “kaplan” klişesi “çizgili”dir (Putnam, 1975: 68). Bu “klişe” tavrının zorunluluk

yasından *perissodactyla* kategorisine mensup bir hayvan olduğunu bilmek, fizyolojik özellikleri hakkında malumat sahibi olmak teşbihin idrak sürecini değiştirir. Kesif bir misal olmak üzere “Goya’nın Hexensabbat’ındaki küçük çocuklar gibi...” der isek bu müşebbehün bihin idraki için bir ön malumat gerekli olur. Üçüncü düzey ise poetiktir, ki ideal olan budur. Bu aşamada muhatabın hemen anlamaması, yahut hiç anlamaması gibi kesin çizgileri olan bir ayırmadan ziyade devreye “zamanla farklı idrak etme kabiliyeti” girer. Yani “metin” ölümsüzlüğünü temin etmek için okurun zihninde ikâme etmeye talip olmalıdır:

*İster misiniz
ten kudurtsun beni,
- ve gök gibi, renk değiştirerek ansızın -
ister misiniz
öylesine yumuşayım, sevecen olayım ki öylesine
hani, erkek değil de, pantolonlu bir bulut desinler bu!*
(Mayakovski: “Pantolonlu Bulut”, çev: Ataol Behramoğlu)

Pantolonlu bulut da nedir? Bu teşbihin idraki hemen gerçekleşmeyecek ve muhtemelen her okunuşunda farklı bir algı penceresi aralanmasına vesile olacaktır. Bu bilmecevari yapı ideal metaforun da özelliklerindedir (Aristoteles, *Poetika*, 1412a, 24).¹⁵

Klişe ile bağlantılı bir diğer nitelik de “üst düzey özelliklerin iptali”dir. Mesela servi ağacı bir bitki olarak uzun olmaktan fazlasıdır, gül cismanî olarak renginden ve kokusundan fazlasıdır. Aslında tüm müşebbehün bihlerin üst düzey özellikleri mazmun yapısında iptal edilir; “seçilmiş” bir özelliğin üstüne yoğunlaşılır. “İnsan bir kurttur.” misalinde “kurt” semantik bir alanın elemanı olarak değerlendirilirse yani bu şekilde semantik bakımdan ele alınır o zaman başka bir durumda “klişe” olan kurt bağlantı kurmaya kalkabilir. Yani semantik olan mı, klişe olan mı daha belirleyici olacaktır? Yani “leş yiyen bir aslan” mıdır cesur olan, yoksa “cesaretin kendisine atfedildiği” mi? (Hangi aslan gerçek aslandır?) Bu anlamda tüm mazmun kullanımları “ideal” ve “reel” çatışması yaşar. Gerçekte güzel bir kadının bir “servi”ye teşbîhi akıl alır gibi değildir.

edinimi en çok çocuklarda görülür ki dilin en “saf” kazanımı öğrenilme aşamasındadır. Aynı şekilde her aslanı yeleli sanmak yahut “ev” resmi çizilmek istendiğinde “çatılı” olması gerekliliği bu “klişe edinimi zorunluluğu”nun sonuçlarıdır. Bu “klişe”nin gerçekleştirilmesi bir “tamamlanmışlık” hissi vermekten ziyade “ortak kabul”ü işaret eder yani “mazmun” kullanılmadaki esas maksat, şairin “ortak kabul”e tâbî olma arzusudur.

15 “İyi bilmece, gerçekten de genellikle, doyurucu metaforlar sağlar bize çünkü metaforlar bilmeceyi ima eder, bu yüzden de iyi bir bilmeceyi iyi bir metafor çıkarılabilir.” (*Poetika*, 1405b: 7) Ayrıca bk. *Poetika XXII*, 1458a, 26-35.

Sonuç

Mehmet Kaplan *Şiir Tahlilleri I*'in ön sözünde (1981: 7-10) devirlerin ve nesillerin kendilerine has temleri ve üslupları olduğundan bahseder: “[...] içtimaî meseleler ve tabiat karşısında alınan tavırlar ve onları anlatış tarzı da, nesilden nesile, şahsiyetten şahsiyete değişmektedir” (s. 9). Dolayısıyla bir edebî devir için şahsiyetlere ortak özellikler atfetmek mümkündür. Diğer taraftan “edebî eser bir bütündür. O, bir *müellifin davranış tarzının* ifadesidir” (s. 8).

Klasik Edebiyat için metin şerhinin üstadı kabul edilen Ali Nihat Tarlan, *Necâtî Bey Divanı*'nın ön sözünde bir Dîvân şairi hakkında hüküm verebilmek için, Dîvân Edebiyatı'nın tecessüsünden o sanatkârın devrine kadar geçen zaman içinde gelmiş şairlerin eserlerinin tetkik ve mukayesesinin yapılması lüzumuna işaret eder (Tarlan, 1963) yani Klasik Edebiyat'ta şairin konumunu belirlemek ancak şairin halef ve selefleri arasında yapılacak mütekâmil bir mukayese ile mümkün olabilmektedir. Bu aşamada tarafsız olabilmekte de ancak şairin şahsiyeti ile ilgili hususiyetleri şiirlerinden nispeten ayırabilmeyi gerekli kılar fakat nasıl ki hayatı hakkında pek az şey bilinmeyen bir şairin yazdıklarından edinilenler ile sanatı hakkında akıl yürütebiliyorsak hususi hayatı, mesleki tecrübeleri ve ailevi vaziyetleri hakkında bilgi sahibi olunan bir şairi de eldeki bu veriler ile eserinde yargılamak imkân dâhilindedir. Şu hâlde genel temayül tahlil esnasında âsârî şairin *aynası* kabul etmekten ziyade arada makul bir *denge* kurmaya çalışmak olmalıdır. Bir metin; onu meydana getiren sanatkârın iç benliğini ve o devrin hususi karakterini bize vuzuh ile gösteren değerli bir vesika (Tarlan, 1981a: 191-204) olduğu kadar şairin yalancı olduğu¹⁶ ve sözün büyüğü ile göz boyayabileceği¹⁷ unutulmamalıdır. Bu yoruma açık olma (açık sanat eseri olma) tehlikesinin farkında olarak Valery'den bir alıntı yapar Kaplan: “edebî eserin değeri, her şahsa göre ayrı bir tefsire meydan vermesidir.” Şiir Tahlilleri'nin Dördüncü ve beşinci baskının ön sözünde bir ilave yapar: “Okuyucu hoşuna giden sanat eserinde kendisine neyin tesir ettiğini pek fark etmez. Aldığı intibaa önem verdiği için, yapıya karşı da ilgi duymaz.” (Kaplan, 1981: 11-12). O hâlde “tahlil” okura yol gös-

16 *Ger derse Fuzûlî ki güzellerde vefâ var / Aldanma ki şâir sözü elbette yalandır* (Fuzûlî)

17 *Kur'ân*'da şairlere karşı yöneltilen eleştirilerin temelinde peygamberliğin şairlik (Saffât, 37: 36'da Peygamber Efendimiz'in mecnun bir şair olmakla suçlanması dile getirilir. Müşriklerce benzer ithamların yöneltilmesi Enbiya, 21: 5 ve Tur, 52: 30'da zikredilir) ve *Kur'ân*'ın da şiir olmadığı (Hâkka, 69: 41) savunması yatar (Yâsîn, 36: 69). Şuarâ suresinde (224-6) “Ve şairlere de akılsızlar ve ziyankârlar uyar. Görmez misin ki hiç şüphe yok, onlar, her vâdide sersemce dolaşıp dururlar. Ve hiç şüphe yok ki onlar, yapmadıkları şeyleri söylerler.” (Gölpınarlı Meâli) demek ile gerçeği çarpıtma tehlikesine yeterince dikkat çekilir.

termek, ona izah etmek için işin ehli tarafından yapılmalıdır. Diğer taraftan böylesi bir eylem ciddi bir yönlendirme ile okuru tesir altında bırakma tehlikesine de sahiptir. Tahlil eden kişi bunu yapmasa da akabinde okur Âkif Paşa'yı her daim muhteris bir devlet adamı, Şinâsi'yi her daim isti'âre ve teşbihten imtina eden bir gazeteci, Nâmık Kemâl'i sadece hürriyet fikrini telakki eder bir Jöntürk, Abdülhak Hamit Tarhan'ı yaslı ve müteessir bir koca, Recâizâde Mahmut Ekrem'in eseri yarım kalmış bir teorisyen, Muallim Naci'yi eskinin mutaassıp bir savunucusu, Tevfik Fikret'i İstanbul'dan nefret eden bir muallim olarak görme eğiliminde olacaktır. Genelleme yapmak bu suretle zihne rahatlık verir. Dolayısıyla bir şairin yahut yazarın tek bir eseri üzerine yapılacak analiz ciddi tehlikeler barındırır. İnsan karmaşık bir yaratıktır, yazar daha karmaşık bir insandır, şair ise içinden çıkılmaz bir muammadır. Elzem olan eldeki tüm eserleri değerlendirmek ile "ele alınan metni" tahlil etmektir. Zira Tevfik Fikret İstanbul'dan nefret eden, Haluk'tan dolayı meyus, uzleti seven bir ressam olmaktan çok daha fazlasıdır.

O hâlde analiz için en genel anlamda iki istikamet kendini belli eder. Birincisi şair merkezlidir ki bu onu cemiyet, zaman, mekân gibi unsurlarla birlikte ele almayı gerekli kılar yani dışarıdan içeri bir hareket mevzu-bahistir. İkincisi ise metni merkeze alıp şairi dışarda bırakarak yapılacak bir analizdir (içeriden dışarı) ki bunun için Freud'un sistemini tatbik etmek gayet başarılı neticeler verir. Şiir için mütekâmil bir tahlil ise kanaatimizce şu sıra ile mümkündür:

1. Şair şiirinden büyüktür. Evvela müellif adı hiç bilinmeden (tahlile karıştırılmadan) saf hâlde metin analiz edilmelidir. Aksi hâlde edebi şahsiyetin ismi metne galebe çalarak bizi yönlendirir, görmemiz gerekenler ile göreceğimiz ve görebileceğimiz birbirine karışır.

2. Şiir dilin rüya işidir: Dört kademeli analiz bittikten sonra eldeki argümanlar ile şairin sair özellikleri (içtimai konumu, dönemi, hayatı vs.) mukayese edilebilir.

3. Hayatı, sanatı ve eserleri: Akabinde eldeki veriler ile şairin diğer eserleri mukayese edilmelidir.

Bu şüphesiz çok zahmetli bir süreç olacaktır. Dolayısıyla "şair, hayatı, sanatı ve eserleri" türünden eserler bu manada kaynak teşkil etmelidir.

Kaynaklar

- Akalın, L. Sami (1984): *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Varlık.
- Akün, Ömer Faruk (1994): *İslâm Ansiklopedisi TDV*, “Divan Edebiyatı”, C 9, s. 389-427.
- Ali Cemaleddin (1291/ 1874): *Aruz-ı Türki* (İlm-i Kavâfi, Sanâyi-i Şiiriyye ve İlm-i Bedî), İstanbul: Mekteb-i Sanayi Matbaası; (1298/ 1881): *Aruz-ı Türki* (İlm-i Kavafî, Sanayî-i Şiiriyye ve İlm-i Bedî), İstanbul.
- Ali Seydî (1330): *Resimli Kâmûs-ı Osmanî*, İstanbul.
- Aristoteles (1982/ 1994a): *Poetik*, Çev. Manfred Fuhrmann, Griechisch / Deutsch, Reclam, Stuttgart.
- Bilgegil, M. Kaya (1980): *Edebiyat Bilgi ve Teorileri I, Belâgat*, Atatürk Üni Yay. 571, Edebiyat Fak. Yay. 95, Ders Kitapları Serisi: 8, Ankara: Sevinç Matbaası.
- Black, Max ([1954]/1983): “Die Metapher”. In: Haverkamp, Anselm (ed.) (ilk baskı. 1954) (1983/1996); (1983): “Die Metapher”, In: Haverkamp, Anselm (Hg.): *Theorie der Metapher*, Darmstadt.
- Bolayır, Ali Ekrem (1331/1912): *Nazariyyat-ı Edebiyye Dersleri*, İstanbul; (1333/1914): *Nazariyyat-ı Edebiyye Derslerinden: Mesalik-i Edebiyye*, İstanbul.
- Coenen, H. G. (2002): *Analogie und Metapher: Grundlegung einer Theorie der bildlichen Rede*, Berlin: de Gruyter.
- Cohen, Ted (1973): “Illocutions and Perlocutions”, in: *Foundations of language 9 / 1972-1973*, s. 492-503.
- Cohen, Ted (1975): “Figurative Speech and Figurative Acts”. In: *The Journal of Philosophy 71 (1975)*, s. 669-684. = Johnson, Mark (ed.) (1981), s. 182- 199. Çev. “Figurative Rede und figurative Akte”. In: Haverkamp, Anselm (ed.) (1998), s. 29-48.
- Çavuşoğlu, Mehmet (1984): “Mazmûn”, *Türk Dili*, S 388-389, Ank. s. 198-205.
- Çavuşoğlu, Mehmet (1986): “Divan Şiiri”, *Türk Dili*, Türk Şiiri Özel Sayısı II, S 415, 416, 417, Ankara, s. 2.
- Danto, Arthur C. (1984): *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp; (1981): *The transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*, Cambridge: Harvard University Press.
- Davidson, Donald ([1978]/1984): “What Metaphors Mean”. In: *Critical Inquiry* Nr.5. (1984): *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford: Clarendon Press; (1986) Deutsch: “Was Metaphern bedeuten”. In: *Wahrheit und Interpretation*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, s. 343-371. (1998): in Haverkamp, *Die paradoxe Metapher*, s. 49-75.
- Descombes, Vincent (1986): *Objects of All Sorts. A Philosophical Grammar*, Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Devellioğlu, Ferit (1999): *Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 16. Baskı, Ankara: Aydın Kitabevi.
- Dilçin, Cem (2000): *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*, 6. baskı. Ankara: TDK.
- Duman, Mehmet Akif (2018a): *Von der Rhetorik zum belâgat, vom mecâz zur Metapher* (Die Suche nach einer terminologischen Äquivalenz zum Begriff Der

Metapher im Türkischen durch Vergleich von Rhetorik und belâgat). Berlin: Logos Verlag.

Duman, Mehmet Akif (2018b). *Lacan'ın Metafor Anlayışı*. İstanbul: Gece.

Duman, M. Akif (2018c): Sabahattin Kudret Aksal'ın "Vav'lar"ının Semiotik Bakımdan (Bühler'in Organon Modeli Eşliğinde), John R. Searle'ün Uyuşmazlık (Divergence) Bakışı İçinde ve Dil-Eylem Teorisi (Speech-Acts) Çerçevesinde Ele Alınması, *Asobid (Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi)*, Cilt / Volume 2. Sayı / Issue 4. Aralık / December 2018, ss. 11-36.

Duman, M. Akif (2018d): John Langshaw Austin ve Ted Cohen'in Dil-Eylem (Speech Act) Teorileri Çerçevesinde Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın "Ecir ve Sabır" Hikâyesine Atf-ı Nazar. *MOLESTO*, Cilt: 1, Sayı: 4, s. 38-52.

Duman, M. Akif (2019): Roman Ossipowitsch Jakobson'un "Kombinasyon-Seleksiyon" Sisteminin Refik Halit Karay'ın "Sarı Bal" Hikâyesine Tatbiki, *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* (S. 17) C 7, s. 121-134.

Eco, Umberto (1989): *Im Labyrinth der Vernunft*, Leipzig: Reclam, s.115; aynı yazı: Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M: Suhrkamp.

Ergun, Sadeddin Nüzhet (1928): "Divan Edebiyatı ve Mazmûnları", *Gençlik*, İstanbul, No. 1, Nisan, S 6-9.

Evans, Dylan (1996): *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Routledge. Übers. (1998): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Üb. Gabriella Burkhart, Wien: Turia + Kant, s. 111. (PDF)

Freud, Sigmund (1900/1972): *Die Traumdeutung*, Studienausgabe II, Frankfurt am Min: s. Fischer.

Fuss, Diana (1998): A Supper Party, in *Eating Culture*, (eds) Ron Scapp, Brian Seitz, Albany: State University of New York Press, s. 239.

Hüseyin Remzi (1305): *Lugat-ı Remzî*, İstanbul, Bd.II.

Ingersoll, Earl G. (1996): Reading Joyce with Lacan's Reader, in *Engendered Trope in Joyce's Dubliners*, Southern Illinois Univ. s. 7.

İpekten, Haluk (1973): *Fuzûlî: Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Bazı Şiirlerinin Açıklamaları*, Ankara.

Kadri, Hüseyin Kazım (1943): *Türk Lugatı*, C III, İstanbul.

Kam, Ferit (1331/ 1912): *Âsâr-ı Edebiye Tetkikâtı*, İstanbul: taş baskı.

Kaplan, Mehmet (1981): *Şiir Tahlilleri I (Tanzimat'tan Cumhuriyete Kadar)*, 7. baskı. İstanbul: Dergâh.

Leclaire, S. (1972): *Der psychoanalytische Prozeß. Versuch über das Unbewußte und den Aufbau einer buchstäblichen Ordnung*, Suhrkamp, s. 48.

Levend, Ağa Sırrı (1943): *Divan Edebiyatı- Kelimeler ue Remizler, Mazmûnlar ue Mehûmlar*, İstanbul.

Mallarmé, Stéphane (1987): "Réponse à l'Enquête sur l'évolution littéraire de Jules Huret", Igitur. Divagations. Un coup de dés, Gallimard, coll. "Poésie".

Mengi, Mine (1991): "Divan Şiiri ve Bıkr-i Manâ", *Dergâh*; Eylül.

Mengi, Mine (1992): "Mazmûn Üzerine Düşünceler", *Dergâh*.

Muallim Nâcî (1308/ 1892): *Istîlâhât-ı Edebiyye*, İstanbul: K. Faik, 280 S.; (1996): *Istîlâhât-ı Edebiyye*, (Hg.: M. A. Yekta Saraç), İstanbul. <https://archive.org/details/istilahatiedebiy00naciuoft> (02.10.2013 / baskı tersten taranmıştır yani ilk sayfa son sayfadır. In Pdf, s. 129-130)

Namık Kemal (1888/1978): “Mukaddime-i Celâl”, *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, yay. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil, İstanbul Ü. Edebiyat Fak., İstanbul.

Nietzsche, Friedrich (1999): “Kommentar zu Band 1-13”, *Samtliche Werke Kristische Studienausgabe* in 15 Banden (KGW), Bd. 1, Hg. Giorgi Colli, Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, “Wille zur Macht”, s. 383-400; “Menschliches, Allzumenschliches”, *Samtliche Werke Kristische Studienausgabe* in 15 Banden, Bd. 2, s.30-31; “Nachgelassene Schriften 1870- 1873”, *Samtliche Werke Kristische Studienausgabe* in 15 Banden, Bd. I, “Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne”, s. 875-890.

Onay, Ahmed Talat (1992/2014): *Eski Türk Edebiyatında Mazmûnlar*, Ankara.

Özdemir, Emin (1990): *Edebiyat Bilgileri Sözlüğü*, Remzi Kitabevi.

Pabst, Manfred (2004): *Bild, Sprache, Subjekt: Traumtexte und Diskurseffekte bei Freud, Lacan, Derrida, Beckett und Deleuze/ Guattari*, Würzburg: Königshausen & Neumann, s. 88-89.

Pala, İskender (1990/ 1995/2004): *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, I-II, İstanbul

____ (1999): “Mazmûn'un Mazmûnu”, *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*. (Haz. Mehmet Kalpaklı). İstanbul: YKY.

Putnam, Hilary (1975): “The meaning of ‘meaning’”. In: Ders. (1975): *Mind, Language, and Reality*. Philosophical Papers, Vol. 2. Cambridge: University Press, s. 215-271, çev. Die Bedeutung von ‘Bedeutung’. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1979. (PDF) (1996): in: *The Twin Earth Chronicles: Twenty Years of Reflection on Hilary Putnam’s The meaning of ‘meaning’*, ed. Andrew Pessin, Sanford Goldberg, Armonk u.a./ Sharpe, s. 3-52.

Richards, Ivor A. (1936/ 1965): *The Philosophy of Rhetoric*. New York: Oxford University Press. (1983/1996): “Die Metapher”. In: Haverkamp, Anselm (ed.) Çev. Margit Smuda. In: *Theorie der Metapher*, s. 31-52.

Sevük, İsmail Habip (1942): *Edebiyat Bilgileri*, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Soler, Colette (1996): “Hysteria and Obsession”, in *Reading Seminars I and II: Lacan’s Return to Freud*, (eds) Feldstein, Richard; Fink, Bruce & Jaanus, Albany: State University of NewYork Press, s. 258.

Tahirü'l-Mevlevî (1973): *Edebiyat Lügati*, Hg. Kemal Edib Kürkçüoğlu, İstanbul; (1994): *Edebiyet Lügati*, İstanbul: Enderun Kitabevi.

Tarlan, Ali Nihad (1937): *Metin Tamiri*, İstanbul.

____ (1963): *Necâtî Beg Dîvânı*, İstanbul: MEB yay.

Ziya Paşa (1868/ 1993): “Şiir ve İnşa”, *Hürriyet*, No. 11, 20 Cemaziyelevvel 1285/7 Eylül 1868; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, 1865-1876, Hg. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emin, İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları: 521, S 45.