

DİLBİLİMSEL YÖNTEM IŞIĞINDA OKTAY RİFAT'IN “AYNA, LAMBA VE GECE” ŞİİRİ

READING OKTAY RIFAT'S POEM “AYNA, LAMBA VE GECE” BY THE LINGUISTIC METHODOLOGY

Öğrt. Gör. Serhat DEMİREL

Sakarya Üniversitesi, Rektörlük Türk Dili Bölümü, Sakarya / TÜRKİYE,
ORCID: 0000-0003-0092-8274

ÖZET

Oktay Rifat, arkadaşları Orhan Veli ve Melih Cevdet ile birlikte Garip akımının üç önemli temsilcisinden biri olarak anılmaktadır. Ancak şair, Garip akımından sonra şiir anlayışında köklü bir değişime gitmiş, imgeye ve dil'e yaslanan, modern bir şiirsel söylem geliştirebilmiştir. Bu çalışmada, Oktay Rifat'ın son dönemde yayımladığı ve farklı çağrışımlara açık şiirlerinden biri olan “Ayna, Lamba ve Gece” dilbilimsel yöntemin ilkelerinden yararlanılarak çözümlenmektedir. Oktay Rifat'ın 1976'da yayımladığı Çobanlı Şiirler adlı kitabın Kapı başlıklı bölümünde yer alan bu şiirin, bir yönüyle “açık yapıt” (“opera aperta”) olma özelliği taşıdığı görülmektedir. İncelememizde, şairin farklı yorumlara imkân veren bu şiirindeki geniş imgeler evreninin tutarlı ve yöntemsiz bir okunmayla ne gibi anlamlar doğurduğu sorusuna bir karşılık bulunmaya çalışılmıştır. **Anahtar kelimeler:** Yerdeşlik, Dilbilim, Modern Şiir, Metafor

ABSTRACT

Oktay Rifat is known as one of three important associates of Garip poetry community with his friends Orhan Veli and Melih Cevdet. However, he changed his poetry style radically after the Garip, and acquired a modern poetic expression which is based on image and language. In this study, one of Oktay Rifat's last periods poems, “Ayna, Lamba ve Gece” that open to different connotations, is analyzed by the linguistic method. This poem takes places in “Kapı” subtitle in book of Çobanlı Şiirler which was published in 1976, and it can be named as the “açık yapıt” (“opera aperta”). There is an important question in here: What kind of meanings that we have in this poem which has different interpretations and images universe? In this analyze, we tried to find a right answer this question by the methodical and of course logical reading.

Keywords: İsoptopie, Linguistic, Modern Poetry, Metaphor

1. GİRİŞ

Oktay Rifat, arkadaşları Orhan Veli Kanık ve Melih Cevdet Anday ile birlikte, Garip ya da I. Yeni adıyla anılan şiir akımının en önemli temsilcilerindedir. Sanatının ilk yıllarını kapsayan dönemde şair, Garip mukaddimesinde dile getirdikleri gibi, söz sanatları, imge ve mecaz kullanımına mümkün olduğunca uzak durarak herkes tarafından kolayca anlaşılabilir bir şiiri savunmuştur. Ardından şair, II. Yeni adıyla bilinen ve edebî sanatlarla birlikte anlamsal kapalılığı tekrar şiirin merkezine yerleştiren akımın da sürükleyicilerinden biri haline gelmiştir. 1956 yılında yayımladığı *Perçemli Sokak*'ın önsözünde dile getirdiği görüşlerle kendisini II. Yeni'nin de başlatıcısı olarak gören şair, imge, mecaz ve ironinin ön plana çıktığı şiirleriyle artık Garip döneminin sanat anlayışından çok uzak; soyut, kapalı, birden fazla anlam katmanlarına sahip bir şiiri ilke edinmiş görünmektedir.

Oktay Rifat'ın 1976 yılında yayımladığı *Çobanlı Şiirler* kitabının "Kapı" başlıklı bölümünde yer alan şiirler, şairin Garip döneminden sonra, kendisini II. Yeni anlayışı içinde konumlandığı zamana denk düştüğü gibi sözünü ettiğimiz kapalılaşma eğilimini de örnekler niteliktedir. Kitabın bu bölümündeki "Ayna, Lamba ve Gece" başlıklı şiir, içerdiği zengin imge ve metaforlarla nitelikli bir yapıt olarak karşımızda durmaktadır. Bu incelemede, söz konusu şiirin dilbilimsel eleştirinin yöntemlerinden yararlanarak okunmasına ve içerdiği farklı anlam katmanlarının çözümlenmesine çalışılacaktır.

2. KESRETEN SONSUZ'A

Edebiyat incelemelerinde nesnellik konusu diğer sosyal bilimlere göre her zaman daha fazla tartışma konusu olmuştur. Temeli Ferdinand de Saussure ve Leo Spitzer'e kadar götürebilecek dilbilim/dilbilimsel inceleme, edebî eserler söz konusu olduğunda, yapısalcılık ve göstergebilim gibi diğer metin merkezli kuramlarla birlikte, nesnel olana en yakın inceleme yöntemlerinden biri olarak görülmektedir. Oktay Rifat'ın şiirini dilbilimsel yöntemle ele alırken bu yöntemin özellikle şiir incelemelerinde yardımcı unsurlarından biri olan "yerdeşlik" (isotopie) ilkesinden yararlanacağız. Süheyla Bayrav, bir metnin tutarlılığını, iç düzeninin sağlığını ve kapalılığını kanıtlayan önemli bir olgu olarak değerlendirdiği "yerdeşlik"i, Greimas'a dayanarak kısaca "Bir dilbilim biriminin en az iki defa kullanılması" olarak tanımlamaktadır (1999: 37).

"Yerdeşlik", çağdaş yapısalcı ve göstergebilimci eleştirmenler tarafından da çok önemsenmiş ve uygulama sahasına konulmuştur. Söz gelimi, Umberto Eco, edebiyatın yorumlanma sürecini irdelediği bir yazısında "yerdeşlik"e geniş bir yer ayırırken onu "Ne hakkında konuşulacağına karar vermek" (2003: 73) şeklinde nitelendirir. Gerek Bayrav'ın gerekse dilbilimsel eleştiriyle ilgilenen kuramcıların görüşlerine bakıldığında "yerdeşlik" ilkesinin ses, kafiye, sözcük, mecaz, cümle ve cümle üstü düzeylerde olmak üzere çok geniş bir alanı kapsadığı görülür. Ancak anahtar nokta, "şiirde daire izlenimini uyandıran" (Bayrav, 1999: 41) bu değişik düzeydeki tekrar ve koşutlukları saptamaktır. Biz de Oktay Rifat'ın şiirini çözümlerken en çok bu noktadan hareket edeceğiz.

Öncelikle şiirin bütününe bakmamız gerekmektedir:

Ayna, Lamba ve Gece

Yak lambamızı, boşluğundan merdiven

Altın bir çavlan gibi düşsün sofaya

Aynadan aynaya türkülerle göçen

Alev ölüleri gör atlı ve yaya.

İnce bir saman tozu döndükçe düven

Koltuğa minderlere yağsın masaya

Gel büzül eşiğinde Sonsuz'a güven

Alnını bölük pörçük yazlara daya.

Uzak gece denizlerinden savrulan

Bu liman camda, bu bağbozumu, harman,

Yine de yetmezse yaklaştır lambayı

Limonküfü saçların aynada hüznün

Seni bir yıldızla bitişik, kıl payı

Dönülmez sevdalara götürsün yüzün. (Oktay Rifat, 1976: 115)

Şekil yönünden bakıldığında şiirin iki dördlük ve iki üçlük olarak düzenlenmiş dört ayrı bölüm ve toplam on dört dizeden oluştuğu görülür. Serbest ölçüyle kaleme alınan bu şiirde dize sonu kafiyeleri dördlüklerde çapraz, yani a-b-a-b; üçlüklerde ise c-c-d, e-d-e şeklinde kullanılmıştır. Kafiyelerin tutarlılığı göz önüne alındığında dördlüklerin üçlüklerden ayrı ve kendi içinde bir düzene sahip olduğu anlaşılmaktadır.

Cümle birimleri hesaba katıldığında, dördlüklerin her birinin son dizesindeki nokta imiyle cümlelerin de bitirildiğini, yani iki dördlüğün iki ayrı cümle oluşturduğunu; üçlüklerinse birlikte tek bir cümle olarak düzenlendiğini görmekteyiz. Başka bir deyişle, dördlükler birbirinden ayrı ve geçişsiz; üçlüklerse tersine, birbirine bağlı ve geçişlidir. Bu geçişlilik/geçişsizlik, şiirin yapısında olduğu gibi anlam katında da ortaya çıkar: Üçlükler içerdikleri anlam itibarıyla bir bütün oluştururken dördlükler birbirinden bağımsız anlamlar ihtiva etmektedir. (Bu anlamlar incelemenin ilerleyen kısımlarında ortaya konulacaktır.)

Şiirin başlığı üç isimden oluşmaktadır: ayna, lamba ve gece. Ayna, şiirin içinde üç kez, lamba iki ve gece ise bir kez kullanılmıştır. Şiirde toplam 29 isim geçmekte, bunlardan ayna, cam, yıldız, deniz ve liman tekrar ya da metafor düzeyinde kullanılmaları dolayısıyla “yerdeşlik” içermektedir. Burada isimlerin çoğu bir kır hayatını simgeleyen nesnelere olarak öne çıkıyor: çavlan, sofa, türkü, atlı, yaya, saman tozu, düven, minder, bağbozumu, harman. Kır hayatı, saflık, bozulmamış bir tabiat, sadelik, temizlik vb. gibi çağrışımlarla şiirin atmosferini belirlemekte, ona pastoral bir nitelik kazandırmaktadır. Şiirsel özne (“poetic persona”), ilk dizedeki “lambamızı” sözcüğünden anlaşıldığı üzere, kendisinin de dâhil olduğu böyle bir kır hayatının içinden, aynı mekânı veya yaşamı paylaştığı birine, belki de kendisine seslenmektedir. Bu seslenişin yönü ve amacı fiilleri incelediğimizde açıklık kazanacaktır.

Başlık da dâhil olmak üzere şiirde üç kez geçen “ayna”, şiirin ilk dördlüğünde düz anlamından çok simgesel anlamıyla yani bir metafor olarak kullanılmış gözüküyor. Bu noktada, şiirin bağlamından hareket ederek aynanın ne türlü bir göstergibilimsel anlam ihtiva ettiğine bakmak gerekmektedir. Ayna, dinî ve tasavvufî literatürde en çok kullanılan simgelerden (metafor) biridir ve kesret (çokluk), sonsuzluk gibi anlamlar ihtiva eder. Birçok tasavvufî efsane ve anlatıda aynaya yer verilir. Örneğin, *Yusuf ile Züleyha* kıssasının mesnevi şeklinde yazılmış pek çok yorumunda Züleyha, kendi evini aynalarla donatarak güzelliğini çoğaltmak ister.¹ Tasavvuf tarihindeki önemli mutasavvıflardan Şebüsteri de *Gülşen-i Raz* adlı eserinde ayna ile ilgili şunları söyler: “Halkın varlığı ve çokluğu görünüştedir. Yoksa görünenler zaten hakikatte yoktur. Karşına bir ayna al da bak, oradaki aksi gör. İşte âlemin aslı da bu çeşit. Bildin mi iman et ve bu imana yapış” (1968: 37). Daha pek çok benzer örnek üzerinden aynanın tasavvuf literatüründe zengin bir anlamsal evrene karşılık geldiği sonucuna varılabilir.

Şiirin ilk dördlüğünde, aynanın tasavvufî kullanımına bir telmihte bulunmaktadır. Üçüncü ve dördüncü dizelerdeki “aynadan aynaya türkülerle göçen alev ölümler”, insanların kesret âleminde yani bu dünyadan sonsuzluk âlemine, diğer bir deyişle “âlem-i ervah”a göçmesini ifade eder. “Göçmek” fiili burada öyle anlaşılmaktadır ki, “göçmek”, “geçmek” gibi birbirine yakın anlamlı fiillerin arasından özellikle seçilerek kullanılmıştır. Şair, “giden” veya “geçen” yerine “göçen” sözcüğünü kullanarak böylece, Türkçenin halk arasında çok kullanılan “ahrete göçmek” deyimine de bir “anıştırma”da bulunur. “Kapalı metinlerarası ilişkiler” (Aktulum, 1999: 94) grubunda değerlendirebileceğimiz bu kullanım (“anıştırma”), alt anlamsal kategoride şiiri derinleştiren bir unsur olmaktadır.

“Gece”, hem ilk dördlüğün hem de bütün şiirin zamanını belirler. “Gece”nin karanlığını ise “lamba” aydınlığa çevirir. Son bölümde tekrar ortaya çıkan “lamba”, karanlığı dağıtmanın yanı sıra ümit verici bir nesnedir; çünkü şiirdeki anlatıcının seslendiği kişi ancak o “lamba”yı yaklaştırarak “ayna”daki yüzünü daha iyi görebilecek ve son bölümde “limonküfü saçların aynada hüznün” dizesinin imlediği karamsar ve sıkıntılı durumdan kurtulabilecektir.

İkinci dördlükteki çoğu kır hayatını resmeden isimlerin içinde bir özel isim gibi kullanılan “Sonsuz” sözcüğü dikkat çekmektedir. “Gel büzül eşiginde Sonsuz’a güven” dizesinde, bu sözcük “Sonsuz’a” şeklinde, ilk harfi büyük olarak yazılmıştır. Dolayısıyla bu ismin, Allah (c.c)’ı kastediyor olması akla yatkındır. Çünkü sonsuz olan tek varlık Allah (c.c)’tır. Bilindiği gibi, Allah (c.c)’ın doksan dokuz

¹ Bkz. Hamdi (1991). *Yusuf ile Züleyha*. Haz. Necati Onur. Ankara: Akçağ Yayınları. s. 310

isminden biri “El Baki”dir. Ferit Devellioğlu lüğatinde kelime anlamı olarak ilk maddede “Tanrı”, ikinci maddede ise “daimi, kalıcı” (2000: 68) şeklinde geçen “Baki”, dinî-tasavvufî literatürde “sonsuz, varlığının sonu olmayan” anlamında kullanılır. Allah (c.c)’in sonsuz olması onu yaratılmışlardan ayıran özelliklerinden biridir. Şiirde “Sonsuz” sözcüğüyle Allah (c.c)’in kastedilmiş olması, Allah (c.c)’in isimlerinden birinin, özel isim şeklinde yazılmasının yanında cümledeki “bağlam” (“contex”) açısından da tutarlı görünmektedir. Şiirsel özne, “Gel büzül eşliğinde Sonsuz’a güven” diyerek muhatabına “Sonsuz” olanın yani Yaradan’ın eşliğinde, kendi zayıflığını bilerek beklemesini ve ona güvenmesini söyler. Hemen arkasından gelen dize Allah (c.c)’in kastedildiği görüşünü daha da güçlendirmektedir: *Alnını bölük pörçük yazlara daya*. Bu dizede, “alnını secdeye dayamak” veya “secde etmek” ifadelerini çağrıştıran bir kullanım söz konusu olup bu da metinlerarası ilişkilerden “anıştırma” düzeyinde ele alınabilir. Fakat daha önemlisi, bu iki dizenin birlikte içerdiği anlamdır. Önce Allah (c.c)’a teslim olmak ve ona güvenmek, ardından ona secde etmek! “Bölük pörçük yazlar” ise geçmiş yaşama dair bir hayıflanma ve duyulan boşu boşunalık hissine işaret etmektedir. İlk dördlükte çokluk âleminden sonsuzluk âlemine göçen ölümlere dikkat çekildikten sonra ikinci dördlükteki Sonsuz olana yani Allah (c.c)’a yönelme çağrısı anlamsal olarak birbirini bütünlemektedir.

Şiirin son üçlüğünde tekrar karşımıza çıkan “ayna” ise bu kez bir metafor olmaktan çok düz anlamıyla kullanılmıştır. Ayna burada, yaşlanmanın hüznünü yansıtır. Aynada yansıyan saçların “limonküfü” olması yaşlılık işaretidir. Yukarıda işaret ettiğimiz karamsarlık ve pişmanlığın temelinde de bu yatar: yaşlılık! Öte yandan, şiirsel öznenin umut ettiği “dönülmez sevdalar”a, lambanın oluşturduğu aydınlıkla “ayna”ya bakarak ulaşmak mümkündür. Böylece söz konusu karamsar havanın yerini artık umut ve teselli almıştır. Bu bölümde, lamba ve aynanın şiirin anlam bütünlüğünü kuran iki önemli isim olduğu görülmektedir.

Lamba, fiziksel ve manevi anlamda iki türlü karanlığı da bertaraf eder. Çokluk âleminden sonsuzluk âlemine göçen insanlar (ölüler) ilk dizede yakılan lambanın vermiş olduğu ışıkla görülür. Karanlık ile aydınlık arasında böylece bir karşıtlık ilişkisi olduğu görülmektedir. Lamba hem fiziksel hem de manevi anlamda karanlığı yok etmektedir. Şiirin ikinci bölümünde, yani iki üçlüğünde, “uzak gece denizlerinden savrulan bu liman” dizesinde geçen liman, aynı dizedeki “bağbozumu” ve “harman” gibi kara’ya ait öğelerle karşıtlık oluşturur. Bu da mekân düzeyinde bir karşıtlıktır. Böylece şiirde, karanlık-aydınlık ve deniz-toprak (kara) olmak üzere iki tür karşıtlıktan söz edilebilir.

Şiirde fiillerin kullanımına göz attığımızda en dikkat çekici durum bütün fiillerin emir kipiyle çekimlenmiş olmasıdır. Bunun dışında başka bir fiil çekimi yoktur. Bölüm bölüm bakıldığında şöyle bir tablo karşımıza çıkmaktadır:

Yak-, düşün-, gör- (İlk dördlük)

Yağsın-, gel-, büzül-, güven-, daya- (İkinci dördlük)

Yaklaşır- (İlk üçlük)

Götürsün- (İkinci üçlük)

Bu tablonun bize gösterdiği şudur: Şair, eserinin tamamında sadece emir kipiyle çekimlenmiş fiillere yer vermiş, bunun dışında hiçbir fiil kullanmamıştır. Peki, fiillerin yalnızca emir kipiyle çekimlenmesi ne anlama gelebilir? Emir kipini günlük dilde bir iş buyurma, birine iş yaptırma, yola getirme, hizaya sokma vb. amaçlarla kullanırız. Ancak şiirdeki ısrarlı kullanımı açıklayabilmek için bu bize yetmiyor. Düşünülecek bir başka şey, bunun bir söylem taklidi, metinlerarası terminolojideki adıyla bir “pastiş” (öykünme) olabileceğidir. Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*’de “pastiş” için şu açıklamayı yapar:

Öykünme bir metni değil biçemi taklit eder. [...] Genette’in söylediğine bakılırsa, bir metin doğrudan taklit edilemez. Çünkü taklit etmek aynısını yapmak, yani kopyalamaktır. Bu nedenle metin yerine ancak bir biçem, bir tür, bir çağda ortaya çıkan bir yazınsal okulun bir ürünü, öne çıkan belirgin özellikleri; XVIII yüzyıl biçemi, barok biçem, romantik biçem, vb., ya da [...] bir yazarın yapıtı, onun kendine özgü söylemi taklit edilebilir (1999: 134).

Buradan yola çıkarak Oktay Rifat'ın şiirinde de bir "pastiş" yani bir "biçemin taklidi"nden söz edilebilir. Peki, hangi biçimin taklididir bu? Emir kipinin en çok kullanıldığı iki alan askerî ve dinî söylemdir. Bu şiirde "askerî bir biçimin taklidi var mıdır?" sorusuna verilecek cevap "hayır" olacaktır çünkü metnin diğer unsurları bunu desteklememektedir. Dilbilimsel, göstergebilimsel gibi nesnel olmanın peşindeki metin analizlerinde ise söz konusu tutarlılık esastır: "Bir metnin belli bir bölümünün belirli herhangi bir yorumu, ancak metnin bir başka bölümünce doğrulandığında kabul edilebilir; metnin başka bir bölümünde çürütüldüğünde ise reddedilmelidir" (Eco, 2003: 75).

Demek oluyor ki, şiirde fiillerin sadece emir kipiyle kullanılması bir askerî söyleme işaret etmiyor. Ancak emir kipiyle çekimlenmiş bu fiiller, şiirdeki atmosferi tamamlayan diğer unsurlarla birlikte düşünüldüğünde bizi açıkça mistik bir alana götürür. Ayna, ölümler, Sonsuz, yıldız gibi sözcükler yukarıda değindiğimiz gibi, fizikötesi âleme dönük kullanımlardır. "Sonsuz" sözcüğüyle Yaradan'ın kastedildiğini yukarıda belirtmiştik. Emir kipi ise, bütün semavi dinlerin ortak gramatikal kullanım biçimidir diyebiliriz. Öyleyse Oktay Rifat'ın bu ısrarlı emir kipi kullanımını bir dinî söyleme mi gönderme yapmaktadır?

Oktay Rifat'ın kimi şiirlerinde nadiren karşımıza çıkan bu emir kipi söylemini ondan önce çok daha belirgin bir şekilde kullanmasıyla dikkati çeken başka şairler de vardır. Necip Fazıl Kısakürek onlardan biridir. Hilmi Yavuz, Necip Fazıl'ın şiirlerinde emir kipini çokça kullanmasının sebeplerini irdelediği iki yazısında, bu kullanımın *Kur'an-ı Kerim*'deki Nahl suresinde geçen "Ol!" emrinin bir varyantı olduğunu ifade eder (2005: 214). Yavuz, Kısakürek'in bu yola 1934 yılında, Şeyh Abdülhakim Arvasi ile tanışmasından sonra girdiğini belirterek şöyle söyler:

En din dışı şiirlerinde bile ("Sakarya Türküsü" örneğinde olduğu gibi) bize Emir Âlemi'nden buyurur gibidir: Dolayısıyla onun mistisizminde Emir ve Gayb Âlemi'nin 'emir' yanı, 'Gayb' yanına göre daha ağır basar. Doğa'ya (denize, nehirlere), Kader'e, emir kipiyle seslenmek! Necip Fazıl, mistisizminde 'ene'l-Hakk'ın bir son değil, bir başlangıç; bir varış noktası değil, bir çıkış noktası olduğunu söylemek yanlış olmaz (2005: 214).

Elbette ki, hayata ve şiire bakışları açısından Necip Fazıl'la eş tutulmasa da bu şiirde Oktay Rifat'ın emir kipini bu kadar çok kullanmasını tıpkı Necip Fazıl'dakine benzer bir şekilde "İlahi" bir söyleme gönderme yapmak amacıyla kurguladığını ileri sürmek mümkündür. Emir kipiyle çekimlenmiş fiillerle kurulan şiirsel yapı kesin olarak bilemediğimiz birine yapılan bir çağrı, tebliğ amacı taşır. İkinci dörtlükte, *Gel büzül eşiğinde Sonsuz'a güven* dizesi ile son bölümdeki *Seni bir yıldızla bitişik kıl payı / Dönülmez sevdalara götürsün yüzün* dizelerinde saptadığımız anlam bu dinî-mistik yönelişi destekler. Şiirsel özne, aynada limonküfü saçlarını görerek bir yolun sonuna doğru yaklaştığını anlamanın hüznünü yaşayan kişiye, "dönülmez sevdalar"ın yolunun açık olduğunu işaret eder.

Şiirde şimdiye kadar ele aldığımız, isim ve cümle düzeyinde "yerdeşlik" ilişkisi taşıyan unsurlardan, karşıtlık ilişkilerinden ve fiillerin kullanımından yola çıkarak şiirin "matris"ine ulaşılabilir. Buna göre, şiirin matrisi, yaşamın ve yaşlanmanın getirdiği hüznün ve pişmanlık duygularından "Sonsuz" olana yani Allah'a yönelerek kurtulma, arınma düşüncesidir. Bu, bir anlamda "kesret"ten "sonsuz"a yönelmedir. Şair, eserinde bu düşüncesini tanıdık veya muhayyel (kurgusal) bir okura yöneltmiş olabileceği gibi, kendine dönük olarak da dile getirmiş olabilir. Lirik bir söyleme sahip şiirlerde eserin muhatabının en az okur kadar şairin kendisi de olduğu düşünülürse bu, anlatıcının kendine seslenmesi ihtimali, son derecede güçlü görünmektedir. Böyle bakıldığında, söz konusu pişmanlık ve Yaradan'a yönelme arzusunun şiirsel öznenin kendi kendine telkin ettiğini öne sürmek mümkündür.

3. SONUÇ

Oktay Rifat'ın dilbilimsel yöntemle ele aldığımız bu şiirinin çok zengin dil/anlam dünyasına sahip ve sadece dilbilimsel yöntemle değil başka yöntemler ışığında da incelenebilecek bir yapıda olduğu görülmektedir. Bu inceleme ile şiirde, çokluk âleminden sonsuz'a uzanışın metaforlarla dile getirildiği dilbilimsel ilkelerden hareketle ortaya konulmaya çalışılmıştır. Oktay Rifat'ın *Çobanıl Şiirler* (1976) kitabının "Kapı" başlıklı bölümünde yer alan şiir, böylece farklı okumalara "kapı" açan zengin bir dilsel katmana sahip olmasıyla modern Türk şiiri içinde seçkin bir yerde durmaktadır.

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Bayrav, Süheyla (1999). *Dilbilimsel Edebiyat Eleştirisi*. İstanbul: Multilingual Yayınları.

Devellioğlu, Ferit (2000). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

Eco, Umberto (2003). *Yorum ve Aşırı Yorum*. İstanbul: Can Yayınları.

Hamdî (1991). *Yusuf u Züleyha*. Haz. Yard. Doç. Dr. Necati Onur. Ankara: Akçağ Yayınları.

Oktay Rifat (1976). "Ayna, Lamba ve Gece". *Çobanlı Şiirler*. İstanbul: Koza Yayınları.

Şebüsteri (1968). *Gülşen-i Raz*. Çev. Abdülbaki Gölpınarlı. İstanbul: MEB Yayınları.

Yavuz, Hilmi (2005). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: YKY Yayınları.