

T.C.  
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEVFİK FİKRET VE CENAB ŞAHABEDDİN'İN  
ŞİİRLERİNDE MANZARA

AHMET MUHAMMED AKYÜZ

TEMMUZ-2020

A. M. AKYÜZ TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI YÜKSEK LİSANS TEZİ 2020

**T.C.  
KIRKLARELİ ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEVFİK FİKRET VE CENAB ŞAHABEDDİN'İN  
ŞİİRLERİNDE MANZARA**

**AHMET MUHAMMED AKYÜZ**

**TEZ DANIŞMANI:  
Dr. Öğr. Üyesi BİROL BULUT**

**TEMMUZ-2020**



**Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde bizzat elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada özgün olmayan tüm kaynaklara eksiksiz atıf yapıldığını, aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ediyorum.**

Ahmet Muhammed Akyüz

10.07.2020

## ÖZ

### TEVFİK FİKRET VE CENAB ŞAHABEDDİN'İN ŞİİRLERİNDE MANZARA

Akyüz, Ahmet Muhammed

Yüksek Lisans, Türk Dili ve Edebiyatı

Tez Yöneticisi: Dr. Öğr. Üyesi Birol Bulut

Temmuz 2020

Bu çalışma, Servet-i Fünûn edebiyatının Türk şiirinde manzara algısının yer edinmesindeki rolünü, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirleri üzerinden gösterme amacını taşımaktadır. Tabiat tasvirleri romantizmin etkisiyle, öne çıkan şahsiyetlerinin Abdühak Hâmid Tarhan ve Recaizâde Mahmud Ekrem olduğu Tanzimat dönemi ikinci nesilden itibaren Türk şiirinde geniş bir şekilde yer almaya başlasa da bu tasvirlerde sınırları bir görüş alanına sığacak şekilde belirlenmiş bütünlüğe sahip bir manzara algısı gözetilmemiştir. Bu şekilde bir manzara algısı şiirlerde, parnasizmin öğrenildiği ve resim sanatının yoğun bir ilgi gördüğü Servet-i Fünûn döneminin şairleri aracılığıyla yer edinmeye başlamıştır. Manzara algısına dair ayırt edici özellikler, Batı resim sanatının ve şiirinin manzarayla kurduğu ilişki üzerinden belirginleşmiştir. Perspektifle manzara algısını yansıtmayı mümkün kılan Batı resminin ve şiirin manzaralara karşı yaklaşımını belirleyen Batı edebiyatı akımlarının çalışmada bu ilişki içinde aktarılmasından sonra Türk resmine ve Türk şiirine etkileri üzerinde durulacaktır. Ardından Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiir anlayışlarındaki manzara ilgisine değinildikten sonra, onların gerek perspektif bilgisiyle gerek Batı edebiyatı akımlarının vesile olduğu öznel veya gerçekçi eğilimlerle tasvir ettikleri manzaralar değerlendirilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Manzara, Şiir ve Resim İlişkisi, Tevfik Fikret, Cenab Şahabeddin, Servet-i Fünûn

## ABSTRACT

### LANDSCAPE IN THE POEMS OF TEVFIK FIKRET AND CENAB SAHABEDDIN

Akyüz, Ahmet Muhammed

Master Of Arts, Turkish Language and Literature Department

Supervisor: Assistant Professor Birol Bulut

July 2020

This study, aims to show the role of Servet-i Funun literature in the perception of landscape in Turkish poetry through the poems of Tevfik Fikret and Cenab Şahabeddin. Granting the fact that natural portraying started to broadly take place in Turkish poem since second generation of the Tanzimat Period with Abdülhak Hamid Tarhan and Recaizade Mahmud Ekrem being prominent figures, a landscape perception with a unity determined with boundaries that can fit within the field of view, was not aimed in that portraits. That kind of landscape perception started to occur in poems by the pens of poets of Servet-i Funun period, when Parnassianism was learned and art of painting attracted great attention. Distinctive features about the perception of the landscape, manifested through the relationship of western painting and poetry with the landscape. In the study, the Western literary movements, which determine the approach of Western painting and poetry which makes it possible to reflect the perception of the landscape with perspective, will be emphasized in this relationship, and its effects on Turkish painting and Turkish poetry. Then, after mentioning the interest to landscape of Tevfik Fikret and Cenab Şahabeddin's poetry understanding, the scenes they depict with both perspective information and subjective or realistic tendencies that inherited through Western literature movements will be evaluated.

**Keywords:** Landscape, Poetry and Painting Relationship, Tevfik Fikret, Cenab Şahabeddin, Servet-i Funun

## ÖN SÖZ

Servet-i Fünûn edebiyatının tabiatla ilişkisine bağlı olarak ortaya koyulan birçok çalışma vardır. Ancak bu çalışmalar, Servet-i Fünûn edebiyatçılarının tabiata bakış bağlamında Türk edebiyatına getirdiği yeniliklerden olan manzara algısına yönelik değildir. Tabiat tasvirleri, Türk edebiyatında Tanzimat dönemiyle başlamış olmasına rağmen ancak Servet-i Fünûn döneminde perspektife uygun manzara algısı olma özelliği kazanmıştır. Bu çalışmanın amacı, Servet-i Fünûn edebiyatının önde gelen temsilcilerinden olan Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirlerindeki tasvirleri, gerçekçi manzara algısını sağlayan teknikler ve sağlanan manzara algısı üzerinden ulaşılan öznel tasavvurlar bakımından değerlendirmektir. Çalışmanın birinci bölümündeki başlıklar, manzara algısını oluşturan ve bu algıya dâhil olan etkenleri açıklamaya yönelik metinleri içermektedir. Çalışmanın ikinci bölümündeki başlıklar ise mekâna ve zamana göre tasnif edilen tasvirlerin değerlendirildiği metinleri içermektedir.

Bana bu çalışmanın fikrini veren, çalışma boyunca yol gösteren danışman hocam Dr. Öğr. Birol Bulut'a ve bu süreçte gerek maddi gerek manevi desteğini gördüğüm aileme teşekkür ederim.

Ahmet Muhammed Akyüz

Temmuz, 2020

## İÇİNDEKİLER

BEYAN.....	iii
ÖZ.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖN SÖZ.....	vi
KISALTMALAR .....	ix
GİRİŞ .....	1

### 1. BÖLÜM

SANATTA MANZARANIN DOĞUŞU .....	11
1. Resim ve Manzara İlişkisi .....	11
2. Şiir ve Manzara İlişkisi.....	17
3. Türk Şiirinde Manzara Fikrinin Oluşumu.....	25
3.1. Görsel Tekniğin Değişim Sürecinde Manzara .....	25
3.2. Gerçekçiliğin İkâme Edilme Yollarından Biri Olarak Manzara ...	33
3.3. Manzara Fikrinin Oluşumunda Şiir ve Resim İlişkisinin Rolü.....	40
3.4. Manzaraya Yansıyan Ruh Hâli: Melankoli.....	48

### 2. BÖLÜM

TEVFİK FİKRET VE CENAB ŞAHABEDDİN'İN ŞİİRLERİNDE MANZARA .....	59
1. Mekâna Göre Manzaralar.....	69
1.1. Orman, Koru, Meşcer.....	69
1.2. Sahil, Akarsu veya Deniz Kenarı, Deniz .....	78
1.3. Şehir, Kasaba, Köy.....	96
1.4. Dağlar, Ovalar, Kırlar, Tarlalar.....	108
2. Zamana Göre Manzaralar .....	113
2.1. Mevsime Göre Manzaralar .....	113
2.1.1. İlkbahar .....	113



2.1.2. Yaz .....	123
2.1.3. Sonbahar.....	125
2.1.4. Kış .....	137
<b>2.2. Günün Vakitlerine Göre Manzaralar .....</b>	<b>145</b>
2.2.1. Gün Doğumu.....	145
2.2.2. Gündüz .....	150
2.2.3. Gün Batımı .....	151
2.2.4. Gece.....	160
<b>SONUÇ.....</b>	<b>170</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>176</b>

## KISALTMALAR

<b>C</b>	: Cilt
<b>S</b>	: Sayı
<b>akt</b>	: Aktaran
<b>b</b>	: Baskı
<b>çev</b>	: Çeviren
<b>der</b>	: Derleyen
<b>ss</b>	: Sayfa sayısı



## GİRİŞ

Manzara, doğadan belli bir görüş alanına sığabilecek genişlikte bir kesitin görünümüdür. Doğadan görüş alanına giren bu kesite ait görünümün resim sanatında kullanılmasıyla manzara resmi meydana gelir (Cauquelin, 2016: 93-94). Resimde manzarayı oluşturan şey, belli bir bakış açısı içinde görülen ve sabit göz noktasına göre konumlandırılan nesnelerin bağıyla ortaya çıkan bütünlüktür (Cauquelin, 2016: 57). Sonlarına doğru Servet-i Fünûn topluluğunun da ortaya çıktığı 19. yüzyılda manzara kelimesi çoğunlukla tabiata ait görünümler için kullanılmaktadır. Resim sanatına ve bu sanatın Türkiye'deki oluşumuna dair birçok çalışması bulunan Sezer Tansuğ, bu kelimenin resim sanatında da asıl konusu tabiat olan resimler için kullanıldığını belirtir (Tansuğ, 1993b: 260). Türk edebiyatında tabiatı tasvire muktedir bir dilin gelişimine dair pek çok tespitte bulunmuş olan Ahmet Hamdi Tanpınar için de manzara, “her koşulda bir tabiat parçasının duyumudur” (Taburoğlu, 2019: 152). Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde de bu kelimenin geçtiği yerlerde tabiata bakılıyordur. Bu duruma; Tevfik Fikret'in *Sezâ* (Fikret, 2016: 55) ve *Beyaz Yelken* (Fikret, 2016: 115) adlı şiirleri, Cenab Şahabeddin'in *Sürûd-ı Sehhâr* (Şahabeddin, 2015: 148) ve *Kasım Manzaraları* (Şahabeddin, 2015: 269) adlı şiirleri örnek verilebilir.

Tabiat kelimesinin birden fazla anlamı vardır ki bu anlamlar genellendiğinde birbirinden aslen farklı olarak iki türlü tabiattan söz edilebilir. Biri bir varlığın veya bir insanın içinde mündemiç olan, onun tabii niteliklerini içeren özüne, davranışlarını belirleyen yaratılışına, mizacına işaret eder. Bir insanın zevkine göre güzel olanı seçebilme becerisi de buna, yani o insanın tabiatına dâhil edilebilir. Diğer tabiat ise insanın da içinde yaşadığı canlı veya cansız tüm varlıkları içinde bulunduran dış âlemdir. Modern Avrupa dillerinde de Türkçe karşılığı doğa veya tabiat olan kelime, çoğunlukla doğal, yani tabii şeyleri içinde bulunduran bütünü ifade etmek için kullanılmakla beraber, bu kelimenin o dillerde de ilk ve asıl anlamı, bir şey nasıl bir davranış gösteriyorsa o şeyin içinde bulunan ve onun öyle davranmasını sağlayan ilkeyi ifade eder. Robin George

Collingwood bu duruma şöyle örnek verir; misal dişbudak ağacı esnek ise bu durum, esnek olmanın onun doğasında var olmasından kaynaklanır veya bir meşe ağacı sert ise bu durum da sert olmanın meşe ağaçlarının doğasında var olmasından kaynaklanır (Collingwood, 1999: 55). Türkçe’de dış âlemi ifade etmek için de kullanılan tabiat kelimesini Rıza Tefik Bölükbaşı ilk anlamıyla şu şekilde izah etmiştir:

*“Aslı Arapça olan tabiat kelimesinin asıl mânâsı, yaratılmış olduğu hâlde ‘seciye’ demektir, yani doğuşunda kendisiyle beraber olan mizacı ve kısıbî olmayan yaşayış demektir. Avrupa lisanlarında karşılığı ‘nature’dür ve bu mânâyâ tamamen uygun düşer, çünkü Latince ‘natura’, Fransızca ‘naitre’den (nasci) gelir ve ‘doğmak’ demektir. Şu hâle göre hem bizim kullandığımız tabiat, hem de mukabili ve muâdili olan ‘nature’ kelimesi hâricî âlemden ziyade insanın mânevî tabiatını hakkı ile ifade eder.”* (Bölükbaşı, 2018: 195)

Ancak tabiat kelimesinin sonradan kazandığı ve çoğunlukla kullanılan anlamıyla ifade edilen; Servet-i Fünûn şairlerinin de çokça ilgisini çekmiş olan, insanlığın ve diğer varlıkların içinde bulunduğu dış tabiattır. Bu dış tabiat sanatçının kendi tabiatından geçerek onun eserine yansır. Sanatçının dış tabiattan etkilenerek bu etkilenmeyi aktarabilme kabiliyeti sanatı oluşturur. Bu yüzden sanatçıya ilham olan dış tabiat kadar o ilhamı alabilen sanatçının tabiatı da önemlidir. Bu çalışmanın asıl konusunu ise, Servet-i Fünûn edebiyatının öncü şairlerinden olan Tefik Fikret ve Cenab Şahabeddin’in dış tabiata bakışlarına etki ettiği ölçüde kendi tabiatları da göz önünde bulundurulmakla beraber bu şairlerin baktıkları, ilham aldıkları, içinde buldukları dış tabiatın manzaraları oluşturmaktadır.

Bu tabiat insan, hayvan, bitki gibi canlı ve taş, toprak, maden, su, hava gibi cansız varlıkların içinde yetiştiği, içinde bulunduğu; dağların, ovaların, kırların, ormanların, denizlerin, göllerin, akarsuların yer aldığı bir bütün olan dış âlemdir. İçinde bulunulan bu dış âlem; doğallığı bozulmamış, tabiiliğiyle kalabilmiş çevreler ve insanın ihtiyaçlarına göre mimarî yapılarla tanzim ettiği çevreler olarak ikiye ayrılabilir.

Avrupa’da 19. yüzyılda ortaya çıkan romantizm akımının etkisiyle bu iki çevre alenî olarak birbirine zıt addedilmiş ve tabiat kelimesi daha çok henüz insan eliyle bozulmamış dış âlemi kastetmek üzere kullanılmıştır. 18. yüzyılda tabiat kendi içinde uyumlu, düzenli mekanik bir sistem olarak algılanırken 19. yüzyılda tabiatın vahşi tarafı keşfedilmiş ve ona ilgi

duyulmuştur. Romantizm akımından önce medenî bir anlayışla karanlık bir ormanın tenhalıklarında güzellik aranmazken romantizm akımıyla beraber “vahşi tabiat artık güzel sayılmaya başlamış, ıssız dağlar, esrarlı ormanlar, nehirler ve göller şiirlere konu olmuştur” (Uysal, 1993: 5). Romantizm akımının öncülerinden olan “Rousseau’ya göre asıl medenî insanın değerlerinin ve tabiat-insan arasındaki uyumun” yakalanması “mazide olduğu gibi” tabiata dönmekle mümkündür (Bulut, 2019a: 121). Cemiyetten ve şehirden ruhu sıkılan insan tabiata kaçmak ister. Göl ortasında bir adada olmak, yeşillikler arasında mavi panjurlu, kırmızı damlı bir köy evinde yaşamak J. J. Rousseau ile beraber bütün bir dönemin insanların ortak arzusu durumuna gelmiştir (Siyavuşgil, 1993: 15).

Tabiat, Türk edebiyatında da Tanzimat döneminden itibaren şehir hayatına karşı bir tez olarak edebî türlerde yer almaya başlar. Hemen hemen bütün Tanzimat dönemi ediplerinin okumuş olduğu, romantizm akımının öncülerinden olan Fransız filozof Rousseau’nun etkisiyle, tabiat şehir hayatına karşı 19. yüzyılın sonlarına kadar savunulmuştur. Ziya Paşa’nın Rousseau’dan çevirdiği *Emile* adlı eser, çocukların tabiatta eğitilmesi gerektiğini savunan bir eserdir. Abdülhak Hâmid’in eserlerinde, insanın ruhunu bunaltan şehir hayatına karşı kır hayatının savunusu vardır. Özellikle onun *Sahra* adlı eserinde beledî ve bedevî ayrımı iyice belirginleşir ve beledînin şehir yaşamına karşılık, bedevînin kır hayatı tercih edilir. Hâmid görev için gittiği Bombay’da gördüğü devasa tabiatla beraber tabiat anlayışını daha metafizik, felsefi bir temele oturtmuştur (Okay, 2015: 87).

Tabiat, Tanzimat döneminin ikinci nesli tarafından ona verilen değerle edebî eserlerde çokça rağbet edilen bir tem olmuştur. Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Pejmürde*’sinde tabiatta görülmeye değer “pek çok manzara” olduğunu söyler (Sazyek ve öte., 2014: 132). O, Yaratıcının sanatı olduğunu belirttiği tabiatta, sırlı perdeler ardında hikmet ve şiirden ibaret nükteler gizlendiğini düşünmektedir:

*“Müessir-i tabiat -ki bedâyi’-i sun’-ı Kudrettir- âdi nazarlar için  
öte tarafına geçmek kabil olamayan serair perdeleri altında gizlenmiş  
bir nice nükteleri havidir ki bunlar yürekte lâtif lâtif hisler ikaz eden  
dil-pezîr hikmetler.. cân-rübâ şiirlerden ibarettir.*

*O perdeleri birer birer kaldırıp o hikmetleri o şiirleri âlem-i zuhûra çıkarmak... İşte üdebanın vazifesi budur!” (Sazyek ve öte., 2014: 124)*

Recaizâde Ekrem’e göre, asıl hikmet ve şiir tabiattadır. Tabiattaki şiir ve hikmet ise ancak orada sırlı perdelerin ardına gizlenmiş olan nüktelerden belli olur. Fakat bu sırlı perdeler adi bakışlar tarafından aşılamaz. Bu yüzden edebiyatçıların görevi bu sırlı perdeleri aşip tabiattaki hikmetleri ve şiirleri ortaya çıkarmaktır. Asıl şiirin tabiatta olduğu, tabiatın hikmetle ve sır perdeleriyle dolu olduğu ve edebiyatçının tabiattaki şiirleri ve hikmetleri araması gerektiği düşüncesi, Tanzimat döneminde tabiata yüklenen değerle alakalıdır.

Bir eserin güzelliğini belirleyecek ölçütün tabiat olduğunu düşünen Recaizâde Ekrem, “tabiatta çirkinlik” olmadığını, eğer bir “eserde güzellik bulunmazsa” bunu müellifin tabiatı tasvir ederkenki düştüğü dikkatsizliğe ve yaptığı hatalara bağlamak gerektiğini söyler (Sazyek ve öte., 2014: 102). Recaizâde Ekrem’in *Takdir-i Elhân*’ındaki düşüncesine göre bütün edipler, Yaratıcının tecelli yeri olan tabiatın acemi birer öğrencisidir. Ona göre tabiat, edebiyatçılar için “bir hâce-i bedâyi” yani güzellikleri öğreten hocadır. Bu yüzden şairler de ancak “tabiatı taklide” çalışanlardır. Recaizâde, bir şairin yazacağı eserin güzelliklerini tabiattan alması gerektiğini söylemekle beraber, o şairin kabiliyetinin tabiatın güzelliklerini tasvir etmeye yetmeyeceğini de belirtir (Sazyek ve öte., 2014: 13-14). Bu onun, tabiattaki güzelliklerin tasvir kabiliyetini aştığını düşünecek kadar tabiata kıymet vermesinden kaynaklanır. Recaizâde, bu görüşlerini şiirlerinde de gösterir. O, *Bu da Bir Şi’r-i Muhzin-i Diğer* adlı şiirinde şiirlerin güzelini isteyen tabiata dikkatli bir şekilde bakması gerektiğini, gök ve yer arasındaki bütün eserlerin birer şiir olduğunu belirtir:

*“Ey taleb-kâr-ı enfes-i eş’âr!  
Eyle dikkatle fevk u zîre nazar.  
Şi’rdir hep o gördüğün âsâr” (Kaplan ve öte., 1997: 16)*

Asıl şiirin tabiatta olduğu, güzel şiirler için tabiata bakılması gerektiği, edebiyatçıların tabiat içinde birer öğrenci olması gerekliliği, eğer bir edebiyatçının ortaya koyduğu eser güzel değilse bunun o edebiyatçının tabiatı taklit etmek hususundaki beceriksizliğinden kaynaklandığı gibi düşüncelerde Abdülhak Hâmid Tarhan da Recaizâde ile hemfikirdir.

Abdülhak Hâmid, *Makber Mukkeddimesi*'nde güzel şiirlerin tabiattan mülhem olduğunu şu şekilde belirtir:

“Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır. O şiirler, suda görülen akse benzer ki, mutlaka hariçte bir müsebbibi olur. ... Benim eğer varsa, mehâsinim dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir. Seyyâtım benimdir.” (Kaplan ve öte., 1997: 233-235)

En güzel şiirlerin tabiattan mülhem olarak ortaya çıktığını, şiirlerdeki güzelliklerin asıl kaynağının tabiat olduğunu belirten Hâmid, kendi eserlerindeki güzelliklerin de dağlara, bayırlara, çiçeklere ait olduğunu; kötülüklerin ise kendisinden kaynaklandığını söyler. Abdülhak Hâmid, *Bir Şâirin Hezeyânı* adlı şiirinde özne olarak, gördüğü tabiat unsurlarının birer şiir olduğunu ve kendisinin de bu tabiat unsurları karşısında öğrenci olduğunu belirtir:

“Bence şi'rdir şu meşcereler,  
Şu bayırlar, harabeler, dereler.

...

Servden istikamet öğrendim,  
Senge baktım metânet öğrendim,  
Sâyelerden himâyet öğrendim.

...

Müteharrik çemen belâgatten,  
Dem urur tâirân fesâhatten,  
Gonca bir ders açar letâfetten,  
Beni âgâh eder selâsetten.

...

Yetişir âsmân önümde kitab,  
Bana mekteb gelir şu penbe sehâb.” (Tarhan, 2013: 560-561)

Belâgat dersini çimenlerden, fesâhat dersini kuşlardan, letâfet dersini goncaldan aldığını söyleyen şair için gökyüzü bir kitap, bulutlar birer mekteptir. Hâmid'e göre, onun *Külbe-i İştîyak* şiirinin her kıtasının sonunda tekrarlanan “Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebîûdir, / Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabîûdir” mısralarında da belirttiği gibi tabiatın içinde doğan birinin şair olması gayet doğaldır (Tarhan, 2013: 601-603). Hâmid, edebiyatçıların feyzlerini tabiatın güzelliklerinden almakta olduğunu, Sâmi Paşazâde'ye yazdığı bir mektupta şu şekilde belirtir:

“Şüphe yoktur ki bizim gibiler füyûzât-ı edebîyyeyi bedâyî-i tabiattan iktibâs ederler. Efrâd-ı beşer, istidâdlarına göre hep inkılâbât-ı tabiattan mülhem olur. Şuarâ baharın yetiştirdiği mahlukattandır. Her telîf-i lâtif bir mevkî-i tabîînin tasvir-i mânevîsi, her müellif bir mesîre-i kudretin mahlûk-ı bedâyi'idir. Her cûybâr bir hiss-i

*müteheyyiç, her ağaç bir fikr-i sâkin, her sehâb bir hayal-i ulvîdir.  
Tabiat, o ne fevkalâde şâirdir ki, bütün âsârı da şuarâdan zuhur  
eder!.*” (Kaplan ve öte., 1997: 174-175)

Bu cümlelerinde Hâmid, asıl fevkalade şair olarak tabiatı kabul ederek, şairleri tabiatta baharın yetiştirdiği mahluklar olarak addeder. Her eser tabiattan güzel bir yerin tasviri olmalıdır. Ancak Hâmid gördüğü tabiat unsurlarında kendilerinden başka anlamlar aramaktadır; o nehirleri heyecanlı birer his, bulutları yüce birer hayal olarak görür. Tabiat onun için kudret elinin tecelli ettiği yerdir. Şairin tabiat karşısında bir öğrenci olduğu, asıl güzel şiirlerin tabiattan öğrenildiği konusunda Recaizâde Ekrem ile hemfikir olan Hâmid, onun gibi, güzel bir eserin ancak tabiatın tasvir edilmesi koşuluyla ortaya çıkabileceğini düşünmekle beraber o da tabiattaki güzelliklerin tam olarak tasvir edilemeyeceğini, bir şairin tabiat karşısında hep acemi kalacağını belirtir. Hâmid bunu Recaizâde’ye yazdığı bir mektupta şu cümlelerle dile getirir:

*“Mevâki-i tabiiyenin hangisi hâliyle târif ve hakkiyle tavsif  
olunabilir ki, Mathiran'ın tasvîr-i kalemîsinde kusur olmasın?..  
Tecdid-i sanat ne kadar ederse edelim, taklid-i tabiat mümkün  
olamıyor. Biz kudretin bedâyiini tasvir değil, takdîre muktedir olalım,  
elverir.”* (akt. Kaplan, 1999: 348)

Tanzimat dönemi ikinci nesil edebiyatçıları Yaratıcı kudretin eseri olarak gördükleri tabiata hayranlık duymuşlar, kendi eserlerinde de tabiattaki güzellikleri yansıtmak istemişlerdir; ancak onlar hayranlıkla baktıkları tabiatı istedikleri gibi tasvir etmeye imkân verecek bir dile sahip değillerdir. Bu yüzden onlar, sanatta ne kadar yenilik olursa olsun tabiatta hiçbir dille tasvir edilemeyecek güzellikler olduğunu da düşünmüşlerdir. Hâmid, tabiat manzaralarına bakmasına rağmen orada aradığı ve ulaşmaya çalıştığı görünen tabiatın görünmeyen yüzüdür.

Tabiatın oldukça az yer bulduğu ve yalnızca mazmunlarla şiire girdiği Divan edebiyatından sonra Türk şiirine Abdülhak Hâmid sayesinde “geniş ve derin bir tabiat görüşü” gelmiştir. *Belde* adlı eserinde dış tabiattan aldığı intibaları basitçe kaydeden şair, *Sahra* adlı eserinde J. J. Rousseau’nun tabiat görüşünden etkilenerek şehir hayatı ile kır hayatı arasındaki zıtlığı ortaya koymaya çalışırken tabiatı güzel, kırdaki yaşayanları mutlu gösterir. Hindistan’da ise “büyük ve hakikî” tabiatla tanışır ve orada seyrettiği tabiatı şiirlerinde tasvir etmeye çalışırken “tabiat ve tabiatüstü arasında” ilişki



kurarak tabiatı “mistik ve panteist” bir şekilde kavramaya başlar. Getirdiği “geniş tabiat görüşü” sayesinde yeni Türk edebiyatının büyük oranda zenginleşmesini sağlayan Hâmid, kendisinden sonra gelen edebiyatçılara ilham alabilecekleri “sonsuz bir âlem” bırakmıştır (Kaplan, 1999: 351).

Tanzimat döneminden sonra gelen ve Ara Nesil olarak adlandırılan dönemde de şairlerin tabiata ilgisi devam etmiştir. Tabiat, Ara Nesil şairlerinden olan Mehmed Celâl’in şiirlerinde genellikle içinde sevgiliyle beraber bir aşkın yaşandığı veya sevgiliden ayrılışın ve eski anıların anımsandığı bir mekân olarak vardır. Onun şiirlerinde içinde bulunulan mekândaki mevsim, şairin mutluluk ya da hüznün gibi duygularına göre ilkbahar veya sonbahar olarak belirlenir. Mehmed Celâl, çoğunlukla içine sevgilisini de yerleştirdiği “meşcere, deniz, kuşlar, çiçekler, bülbül, gül, seher, şafak, mâh, sehâb, şems, kevkeb, gurâb, tulû', bâd-ı nesîm, çoban, sürü, kaval, subh, hazan v.s. gibi unsurlarla” tabiat tasvirleri oluşturur; onun bu tür şiirlerindeki hemen hemen hiç değişmeyen bu tabiat unsurları şairin sevgiliyle yaşadığı aşk için bir dekor görevi görmektedir (Andı, 1993: 187-188).

Gerek Rezaizâde Ekrem’in gerek Abdülhak Hâmid’in gerek Batı edebiyatından yapılan tercümelerin etkisiyle tabiat şiirlerinin yazıldığı Ara Nesil dönemi şairlerinden biri de Menemenlizâde Mehmed Tahir’dir. Menemenlizâde M. Tahir’in tabiat şiirlerinden birçoğu Ara Nesil dönemine denk gelen *Gayret* mecmuasında yazılmış olmakla beraber, bir kısmı da Servet-i Fünûn döneminde yazılmıştır. Özne olarak şiirlerinde sık sık gökyüzüne bakan Mehmed Tahir tarafından; akşam vakti, gün batımı, mehtap, şafak vaktiyle tabiatta görülen değişimler, geniş tabiat tasvirleriyle beraber bu tasvirlerin içinde yer alan insanlar şiire konu edilir (Birinci, 1988: 62-63).

Ancak tabiat manzaralarının bir tablo bütünlüğü içinde sunulması, Türk şiirinde Servet-i Fünûn dönemiyle ortaya çıkmıştır. Tanzimat döneminde geniş tabiat tasvirlerini Türk şiirine sokan Abdülhak Hâmid, tabiattan türlü unsurları almış olsa da onları bütün bir tablo hâline getirememiştir. Onda Servet-i Fünûn edebiyatçılarındaki olan “resim terbiyesi yoktur”. Dış tabiattan alınan izlenimler ancak Fransız parnasyenleri örnek edinip resim gibi şiir

yazmaya çalışan Tefvik Fikret ve Cenab Şahabeddin ile birlikte bütün bir tablo hâlinde ortaya koyulabilecektir. Hâmid “yüksek yerlerden geniş manzaraları” seyrederek belli bir perspektife “hemen hemen yaklaşmış” bulunsa da onun bu çeşit şiirlerinden “en mükemmeli olan *Kürsî-i İstiğrak* bile çok ‘dağınk’ır”. Bununla beraber Servet-i Fünûn edebiyatında romanların ve şiirlerin tabiat tasvirleriyle dolmasını sağlayacak olan yolu o açmıştır. Servet-i Fünûn edebiyatçıları onun tabiat görüşünden etkilenmekle beraber, kendi dönemlerinde öğrenilen edebiyat akımları ve sahip oldukları resim bilgisiyle perspektifi şiire yerleştirmeyi başararak tabiat manzaralarını bir tablo gibi sunabilmişlerdir (Kaplan, 1999: 345-351). Hâmid, Türk şiirinin “öteden beri tabiat karşısındaki duruşunu değiştir”miş ve “Cenab’daki, Fikret’teki peyzajı hazırlamış”tır (Tanpınar, 2013: 524). Bizzat Tefvik Fikret ve Cenab Şahabeddin de tabiatı tasvir ederken kendilerinden önceki edebiyat nesillerinden farklı olarak şiire perspektifi yerleştirdiklerinin bilincindedir. Tefvik Fikret resme dair yazdığı bir yazısında (Akay, 2007: 32), Cenab Şahabeddin kendi şiirine yapılan yorumlar hakkında yazdığı bir yazısında (Akay, 1998a: 23-25), perspektife sahip manzara algısının tabiatı belli bir çerçevenin sınırları içinden görüp tablo bütünlüğünde tasvir etmekle mümkün olacağını belirtmektedir.

Servet-i Fünûn edebiyatında tabiat tasvirlerinin çokluğuna ve resim sanatına olan ilginin yoğunluğuna birçok çalışmada değinilmiştir. Servet-i Fünûn edebiyatındaki bu özelliklere dayanarak ortaya koyulan çalışmalar da vardır. Bunlardan *Cenab Şehabeddin ve Tefvik Fikret’in Şiirlerinde Tabiat Unsurları* adlı Yüksek Lisans tezinde (Baş, 1997) tabiat unsurları ayrı başlıklarla değerlendirilmiştir. *Tefvik Fikret’in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerinde İnceleme ve Değerlendirme* adlı Yüksek Lisans tezinde (Şahin, 2002) tasvirlerdeki renk kullanımı değerlendirilmiştir. *Tefvik Fikret’in Resmindeki Şiir, Şiirlerindeki Resim* başlıklı Yüksek Lisans tezinde ise (Demir, 2013) Tefvik Fikret’in resimlerinde ve şiirlerinde görselleştirilmiş unsurların tematik yakınlığı değerlendirilmiştir. *Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünûn Dönemi (1896-1901)* başlıklı Doktora tezinde ise (Akdik, 2018) Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçılarının ortak imgelemine tespit etmek

amacıyla dönemin eserlerinde sıkça yer alan tabiat unsurlarının kullanımındaki benzerlikler ortaya koyulmuştur.

Ancak bu çalışmalar, Servet-i Fünûn şiirlerinde yer alan tasvirlerdeki manzara algısına ve bu algıyı oluşturan etkenlere yönelik değildir. Oysa manzara algısı, Servet-i Fünûn edebiyatının Türk şiirine getirdiği yeniliklerdendir. Türk şiirinde tabiat tasvirleri Tanzimat döneminde, resim ilgisi ise Ara Nesil’de görülmeye başlamıştır. Servet-i Fünûn şairlerinin asıl ayırıcı özelliği perspektifi şiire dâhil edebilmeleri ve tabiattan bir manzarayı tablo hâlinde sunabilmeleridir. Onların bu ayırıcı özelliği yukarıda da aktarıldığı üzere daha önce tespit edilmiş olmasına rağmen onlardaki tabiat manzaraları uzun süre bu açıdan incelenmemiştir. Bir Servet-i Fünûn şairi olan Tevfik Fikret’in şiirlerindeki tasvirlerin perspektif kurallarıyla gösterilmesine ilk defa, *Zirvenin Işıltısı* adlı eserinde (2019a) manzara algısının şiirlerde perspektif bilinciyle yansıtılabilmesini sağlayan süreci, bu sürece özel başlıklar açarak değerlendiren Birol Bulut’un *Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Perspektif* adlı bildirisinde (2019b) rastlanmaktadır.

Bu çalışmada ise; gerek dönem içinde öğrenilen parnasizm ve perspektif bilgisiyle sağlanan gerçekçi manzara algısı, gerek özellikle romantizm etkisiyle tabiata yansıtılan öznel duygular gözetilerek Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin’in şiirlerinde yer alan tabiat tasvirleri üzerinde değerlendirme yapılacaktır. Çalışmanın *Sanatta Manzaranın Doğuşu* başlıklı birinci bölümünde; *Resim ve Manzara İlişkisi* başlığında manzaraların sanatta yer alma süreci aktarılarak gerçek manzara algısının ölçütleri belirginleştirilecektir; *Şiir ve Manzara İlişkisi* başlığında ise Batı edebiyatı akımlarının manzaraya yaklaşım tarzındaki ilkeleri belirtilecektir. Manzara algısının Türk sanatındaki aksi ise *Türk Şiirinde Manzara Fikrinin Oluşumu* başlığının alt başlıklarında değerlendirilecektir. Tabiat manzaralarını görülen gerçekliğinde yansıtma isteğiyle beraber perspektif kurallarının Türk sanatında yer almaya başladığı süreç, *Görsel Tekniğin Değişim Sürecinde Manzara* başlığında aktarılmaktadır. Tabiatı kendi gerçekliğiyle kavrama arzusunun Türk Edebiyatında görülmeye başladığı sürece ise *Gerçekçiliğin İkâme Edilme Yollarından Biri Olarak Manzara* başlığında yer verilecektir. Gerek dönem içinde resim sanatına duyulan

ilgiyle gerek parnasizmle resim sanatına ait kuralların şiirlere de uygulanmasına dair değerlendirmeler *Manzara Fikrinin Oluşumunda Şiir ve Resim İlişkisinin Rolü* başlığında olacaktır. *Manzaraya Yansıyan Ruh Hâli: Melankoli* başlığında ise özellikle Tanzimat döneminden beri etkisini gösteren romantizmle hüznün ve melâl gibi duyguların tabiata bakışa etki etmesine dair değerlendirmeler yer alacaktır. Çalışmanın ikinci bölümünde yer alan başlıklar ise tasvirlerin mekâna ve zamana göre tasnif edilmesiyle oluşturulmuştur. Servet-i Fünûn şiirindeki manzara algısını belirleyen etkenler, bu başlıklar altında Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirleri üzerinden gösterilecektir.



# 1. BÖLÜM

## SANATTA MANZARANIN DOĞUŞU

### 1. Resim ve Manzara İlişkisi

Sanatın tabiatı taklit etmek suretiyle oluştuğu, sanata dair ilk dile getirilen düşüncelerdendir. Özellikle de Batı’da sanatın taklit ve yansıtma olduğuna yönelik ilk düşünceler, Antik dönem filozoflarına kadar dayandırılmaktadır (Moran, 2013: 17). Ancak bu dönemde yapılan eserlerde nesnelere, göze olan uzaklığa göre konumlandırılmamaktadır (Panofsky, 2017: 17). Nesnelere üst üste bindirilerek yansıtılması, cisimler arası boşluğun “arta kalan bir şey olarak” kabul edilmesi ve onların göze göre konumlanışını yok saymak demektir. Dolayısıyla bu eserlerde gerçek bir manzara algısından ziyade, “yığma mekân” anlayışı vardır (Panofsky, 2017: 25-26). Eserlerde yansıtılan mekânların “perspektifsel birlik” sahibi olmaları uzun süre mümkün olmamıştır (Panofsky, 2017: 40). Daha sonra mimarlıkta Brunelleschi, resimde Alberti tarafından ortaya koyulan ve perspektifi oluşturan uygulamalarla “açık manzara sahnelerinin geliştirilmesi” ve “bunların içine yerleştirilecek tekil nesnelere ‘doğru’ dağılımı” belli ölçülerde mümkün olmuştur (Panofsky, 2017: 47). Böylelikle estetik açıdan birliği sağlanan mekân imgesi, Rönesans’ta “matematiksel olarak da” rasyonelleşmiş; “yığma mekândan sistematik mekâna” geçilmiştir (Panofsky, 2017: 48-49).

‘Perspektif’ Rönesans’ta bir sanat terimi hâline gelmeden önce, Arap kökenli bir görme teorisine dayanan ve ortaçağda bilim insanları tarafından kullanılan bir kavramdır. Arap kökenli görme teorisi olan perspektif, Batı’da resim teorisine dönüşmüş ve böylelikle Batı tarzı resimde algı tasvirin ölçütü hâline gelmiştir. Bu şekilde Batı sanatında büyük bir yer edinen perspektifin en önemli özelliği, “bakışı ve bakışla birlikte bakan özneyi” resmin içine alması olmuştur. Ancak “Yakındoğu’da resim kavramı çok farklı biçimlenmiş, gerçeği bire bir çoğaltan tasvirler uzun süre dışlanmış” olması nedeniyle, görme teorisi olarak Arap kökenli olan perspektifin resim teorisi olarak Yakındoğu sanatında bir karşılığı

olmamıştır (Belting, 2020: 10-12). Hatta bundan dolayı olması muhtemeldir ki;

“... kaçış noktası Batı sanatında icat edildi, çünkü kaçış noktasının ancak resimlerde bir anlamı vardı, oysa Arap kültüründe resim söz konusu olamazdı. İbnü'l-Heysem'in tasarladığı görme alanının geometrisinde göz ile dünya arasındaki bir resim düzlemine yer yoktu” (Belting, 2020: 18).

İbnü'l-Heysem'in optik üzerine yazdığı Arapça makalesinden yapılan çeviri, Kepler ve Decartes gibi isimleri de etkilemiş ve onların *camera obscura* örneğinde deneyler yapmalarına sebep olmuştur (Belting, 2020: 11). El-Farabi gibi tanınmış şahsiyetlerin de temsil etmiş olduğu ilm-i menâzır, yani optik ya da görünüşler teorisine dair, Latince çevirisiyle Batı'da en büyük yankıyı uyandıran eser, *camera obscura*'nın mucidi olan İbnü'l- Heysem'e aittir. Bahsedilen teori, varlığın kendisinden öte görünümüne önem verilmesinde büyük bir etki sahibidir (Belting, 2020: 14). İbnü'l-Heysem'in 1028 senesinde yazmaya başladığı *Kitâbü'l-Menâzır* adlı bu eseri, asırlarca Latince *Perspectiva* adıyla bilinmiş olmakla beraber, Friedrich Risner tarafından çevirisi yapıldıktan sonra görsel algı öğretisinin genel ismi hâline gelen Yunanca *Optik* adıyla da yayımlanmıştır (Belting, 2020: 98). İbnü'l-Heysem, Arapça metni gün yüzüne çıktığından beri 'karanlık oda' olarak da isimlendirilen *camera obscura*'nın mucidi olarak bilinmektedir (Belting, 2020: 102).

Teknolojik gelişmeler sonrasında fotoğraf makinesinin icadına da öncülük ettiği kabul edilen *camera obscura*, karanlık ve kapalı bir oda düzeneğidir. Bu kapalı ve karanlık odadaki küçük bir delikten ışık girdiğinde deliğin karşısındaki duvarda dışarının görünümüne ait ters bir yansıma oluşur. Ortaya koyulan teorilerle bu şekilde işleyeceği asırlar öncesinden bilinen bu düzenek, merkezî perspektifin 15. yüzyılda icat edilmesinden sonra Avrupa'da 17. ve 18. yüzyılda gözleme dayanan bilimlerin gelişmesinde bir etken olmaya devam etmiştir (Crary, 2015: 38-39). Kepler, Leibniz, Descartes, Newton, Locke gibi pek çok 17. yüzyıl düşünürü tarafından *camera obscura* üzerine çalışmalar yapılmıştır (Crary, 2015: 48). Özellikle Decartes'ın yaptığı incelemeyle gözün, doğal bir *camera obscura* sayılabileceği görüşü doğrulanır (Belting, 2020: 132). Nitekim sanat tarihçilerinin 18. yüzyıl için yazdığı makalelere göre; *camera*

*obscura* sanatçılar tarafından, dışarıdan yansıyan görünümün resmini yapmak üzere yardımcı bir unsur olarak da kullanılmıştır (Crary, 2015: 45).

Ancak bu bir bakıma perspektifin esas kabul ettiği insan bakışını karanlık oda denilen cihazlara aktarmak demektir. Karanlık odalardan yararlanmaktaki amaç, perspektifte olduğu gibi gerçekliğin imgesini oluşturmak olsa da bir anlamda perspektifin göz noktasına tanıdığı ayrıcalıklı konumdan, yani öznenen ayrılışı da barındırmaktadır (Belting, 2020: 133-134). Arap icadı olan ve *camera obscura* adıyla bilinen karanlık oda, farklı önceliklerle Batı'da Yeni Çağ'da yeniden icat ediliyordu. İnsanın optik imgesini dışarıya aktarmayı sağlayan perspektif resminin yanı sıra, yeni icat edilen karanlık odalar optik imgeyi dış dünyadan gözün içine alıyordu (Belting, 2020: 131). Oysa perspektif resmi zaten, asırlar öncesinde keşfedilen, hatta 13. yüzyılda Batı'daki üniversitelerde de bilinen Arap görme teorisinin, 15. yüzyılda resim teorisi hâline gelmesidir. Böylelikle dönemin Rönesans sanatçıları perspektif resmiyle de tabiattaki görünümün kopyasını oluşturabilmiştir. Yani dış dünyadaki varlığın görünümüleri *camera obscura*'nın keşfiyle değer kazanmış, bu görünümün Batı'da perspektif resmiyle yansıtılmaya başlamıştır (Belting, 2020: 97). Bu yüzden Batı'da manzara resminin izleyici öznenin bakışını esas alan perspektifle ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Kojin Karatani bu durumu şu cümlelerle ifade etmektedir:

*“Batı'da manzara resminin geometrik perspektifle birlikte doğduğunu söyleyebiliriz. O âna kadarki resimde, manzara sadece dinsel ya da tarihsel anlatıları betimleyen resimlerin arka planından ibaretti. Ancak geometrik perspektif tek bir noktadan bakarak çizme yöntemi olduğu için, anlatsal zamanı içeren nesnelere betimlemek güçtü. Anlatısı olmayan, salt manzara olarak manzaranın resmedilme zorunluluğu burada ortaya çıktı.”* (Karatani, 2011: 32)

Çünkü perspektif resimleri anlık bir zaman dilimine ait bakışın tasvir edilmesiyle oluşur. İnsan bakışının tasvir edilmesinden oluşan perspektif resimleri, dünyayı bir resim olarak algılayabilmeyi ve algıyı resme dönüştürebilmeyi sağlar (Belting, 2020: 36). Bu anlamda Rönesans perspektifinde insan gözüne atfedilen değer, onun gerçekliği görsel hâle getirebilmesinden, varlığı bir ayna gibi içerebilmesinden kaynaklanmaktadır (Berger, 2019: 133). Perspektif kurallarına uyarak oluşturulmuş resimlerle

“herkesin aynı noktadan bakarak bir ‘değişmezliği’ -nesnelliği-gözlememesi” amaçlanmaktadır (Kahraman, 2005: 53).

Kelime olarak ‘içinden bakmak’ anlamına gelmesinden de anlaşılacağı gibi perspektif, şeffaflık oluşturmakta ve dünyayı içinden bakılmış olarak tasvir etmeyi sağlamaktadır. Bu tekniğe merkezî perspektif denilmesinin sebebi, resmin merkezinde izleyicinin bakışının yer almasıdır. Buradaki mesele resmin zaten göze hitap ediyor oluşu değil, bakışın kendisinin resimde yer almasıdır. Bakışı resme dönüştüren perspektif bu şekilde, resme bakan bir kişinin resimdeki görüntüyü kendi gördüğü izlenimine kapılmasını sağlamaktadır (Belting, 2020: 21-22). ‘İçinden bakmak’ anlamını barındıran perspektif kelimesinin “ressamlar tarafından benimsenen İtalyanca çevirisi ‘Prospettiva’da henüz ‘manzara’ ya da ‘görünüm’ anlamları da vardır” (Belting, 2020: 247). Perspektif tekniğini açıklamak üzere sıkça kullanılan pencere metaforu, perspektif kelimesinin ‘içinden bakmak’ anlamıyla Hans Belting’in cümlelerinde şu şekilde bağdaştırılır:

*“‘İçinden bakmak,’ ancak bir pencerede ya da kapıda duran birinin yapabileceği bir şeydir. Bir pencere, izleyicinin bedeniyle ‘burada’ olmasına, aynı zamanda da sadece bakışın uzanabildiği ‘oraya’ gidebilmesine müsaade eder.”* (Belting, 2020: 247)

Pencere, hem camdan bir yüzeye sahiptir “hem de duvarda, bir mekânın içine doğru açıklıktır”. Rönesans’taki perspektif resminde de bu şekilde bir yüzey üzerine bir mekânın simülasyonu oluşturulmaktadır (Belting, 2020: 29). Ayrıca pencerenin çerçevesi de vardır; perspektif resmi de “sırf çerçevesiyle bile kendi sınırlarını çiziyordu, zira resim çerçevesi dünyanın görünümünden ‘bir kesit’ alıyordu” (Belting, 2020: 227). Anne Cauquelin tarafından da manzara ve onun sınırlı bir alana ait bir görünüm olması gerekliliği ifade edilirken pencere benzetmesi kullanılır:

*“Pencere ve çerçeve görüş için birer geçittir ve bunların sayesinde peyzajı görürüz; bunlar olmasa göreceğimiz yalnızca doğadır. ... Çerçeve geriye gidip uygun mesafeyi bulmayı gerektirir. Her şey elbette görmekle ilgilidir, ama sadece alanda olanı görmekle. Ayrıca, çerçeve beraberinde düzeni getirir, ön ve arka planlar için gerekli kuralı verir, zira çerçevenin kenarları aşağıdan yukarıya ve sağdan sola doğrudur. En yakındaki öge çerçevenin alt bölümüne, en uzaktaki üst bölümüne yerleştirilir. Düşey iki kenar arasında ise planlar dizilir. Alan yatay olarak sadece ‘sınırlandırılır’ ve buradaki kural da ucu başı belli bir bütünü yakalamaktır.”* (Cauquelin, 2016: 93-94)



Perspektif kuralları bu şekilde dış tabiatın bir verisi hâline gelebilmekte; tabiat bu sayede bir tablo olarak algılanabilmektedir. “Mesafe, yön, bakış noktası, konum, ölçek gibi, algılarımıza belli bir biçim, bir çerçeve ve ölçü kazandıran daima peyzaj düşüncesi ve onun yapılandırılmasıdır” (Cauquelin, 2016: 9-11). Böylelikle bir manzaranın temsilini oluşturmayı mümkün kılan şey, Rönesans resmindeki perspektif kurallarıdır. Daha önce tabiatı tema alan resimler olsa da bunlar nesnelere gözle görüldüğü gibi konumlandırmaktan yoksundur. Oysa manzarayı oluşturan şey görüleni göstermektir. Misal Pompei villalarının duvarlarına resmedilmiş tabiata ait unsurlar vardır ancak bunlar “yalnızca sağır duvarları süslüyor, tarihi veya kurgusal bir sahneyi aktarıyordu. Bu duvar resimleri doğayı sergilemiyordu, onun bir kopyası değildi” (Cauquelin, 2016: 53-55).

Erwin Panofsky ise Batı’da Klasik Antik dönemde yapılmış manzara resimlerinde, nesnelere gözle görüldüğü gibi konumlandırılmadığını, nesnelere arasındaki boşluğun yok sayıldığını ve üstüste yığılarak tasvir edilmiş olduğunu; dolayısıyla derinlikten yoksun olan bu resimlerde gerçek bir manzara algısı olmadığını dile getirmiştir (Panofsky, 2017: 17-26). Kojin Karatani’nin Çince manzara anlamına gelen *sansui* adıyla bilinen resimler için belirttiklerine göre ise; *sansui* resimleri belli perspektif özelliklerine sahipmiş gibi görünmesine ve tabiat unsurlarını işlemesine rağmen gerçek bir manzara barındırmaz. Çünkü bu resimlerdeki unsurların kültürel bir değeri vardır ve bu unsurlar bakış açısına göre değil, resmin merkezindeki asıl unsur olan dağa göre konumlandırılır. “*Sansui* ressamı bir çam ağacını resmederken” aslında çam ağacını bir kavram olarak resmeder. Bu şekilde oluşturulan resimlerde “belirli bir bakış açısından, belirli bir zaman-mekân aralığında” görülmüş olduğu izlenimini veren bir çam ormanı yoktur. Dolayısıyla “manzaradan başka bir şey yokmuş gibi görünen *sansui* resminde aslında ‘manzara’ diye bir şey yoktur” (Karatani, 2011: 32-34). Ortaçağ İslam kültüründe gelişen minyatür sanatında da tabiat unsurları kendi gerçekliğinden koparılarak resmedilmektedir. Nesnelere kültürel birer anlamı taşımak üzere sembole dönüştüğü ve üstüste istifleme yöntemiyle konumlandırıldığı minyatür sanatında ancak topografik bir görünüm vardır (Renda ve Erol, 1980: 24-25).

Oysa “manzara resimlerinin seyirci üzerindeki etkisi, bir mekânsal derinlik ve genişlik yanılması yaratma derecesine bağlıdır” (Leppert, 2017: 85). Derinliğin oluşması için bakılan konum ile nesnelere arasındaki mesafe yok sayılmamalıdır. Bunun için gerekirse bazı nesnelere birbirinin ardında kalacak şekilde tertip edilir (Merleau-Ponty, 2016: 50). Çünkü bir resmin gerçek bir manzara algısı barındırıyor olabilmesi için o resimdeki nesnelere göz noktasından görüldüğü ve bakış açısında yer aldığı gibi konumlandırılmalıdır. Bir manzara resmindeki bütünlük, perspektifteki “bir araya getirmeye ait kurallar” sayesinde sağlanır. Zira gerçekte de görülen “tek tek nesnelere değil, bunların kendi aralarındaki bağıdır, yani manzardır” (Cauquelin, 2016: 57). Resimlerde gerçek bir manzara algısının yer edinebilmesi, resimlerin Rönesans döneminde perspektif kurallarıyla yapılmasıyla mümkün olmuştur. “Yalnızca resim bağlamında ele alınan manzara, perspektifin mümkün kıldığı göz aldatmasıyla seyirciyi baştan çıkarmayı amaçlayan bir temsildir” (Cauquelin, 2016: 27-28). Manzara resminin resim sanatında yoğunluk kazanması ise romantik edebiyat sayesinde olmuştur:

*“Sözgelimi, Avrupa’da, ‘manzaranın keşfi’nin tüm varlığıyla ortaya çıkması romantizm akımı içinde gerçekleşmiştir. İtiraflar’da Rousseau, 1728’de Alpler’deki doğayla bütünleşme deneyimini anlatır. O âna kadar Alpler sadece yaman engellerdi, fakat insanlar Rousseau’nun gördüğü şeyi görmek için İsviçre’ye hücum ettiler. Alpinistler (dağcılar) tam anlamıyla ‘edebiyat’tan doğmuşlardır.”*  
(Karatani, 2011: 43)

Daha önce yamaç engeller olarak görülüp rağbet edilmeyen yerler, romantizm akımı sayesinde sanatçıların da ilgisini çekmiştir. Hatta akımın 19. yüzyılın ilk yarısındaki etkisiyle ressamın resimlerinde özellikle egzotik mekânları işlemişler, daha önce yabancı oldukları yerlerin havasını resme dâhil etmişlerdir. Öznel duyguların ön plana çıktığı bu akımın etkisiyle çoğunlukla “hisli manzara resimleri” yapılmıştır (Turani, 1975: 112).

Bu bilgiler doğrultusunda; 19. yüzyılın ortalarına kadar, manzaraların resimlerde yer alışı sürecine dair şunlar söylenebilir: Tabiata ait unsurlarla meydana gelen görünüşler resim sanatında daha önce de yer alan temalardır; fakat resimlerde manzarayı kendi gerçekliğiyle yansıtmak insan bakışını esas alan perspektif kurallarının keşfiyle mümkün olmuştur.

Resimdeki perspektif kuralları ise, daha önceden icat edilmiş olan *camera obscura* ile beraber gelişen görme teorisinin resim teorisine dönüşmesiyle meydana gelmiştir. Dolayısıyla *camera obscura*'nın icadı; dışarıdaki varlığın kendisinden ziyade görünümüne rağbet edilmesinin, yani manzaraya değer verilmesinin perspektif resminden önceki tezahürü sayılabilir. Perspektif resmi sayesinde kendi gerçekliğiyle temsil edilmesi mümkün olan manzaranın resim sanatında ağırlık kazanması ise romantizm akımı etkisiyle olmuştur.

## 2. Şiir ve Manzara İlişkisi

Şiirlerdeki manzara tasvirlerinin şiir sanatının zaman içinde resim sanatıyla kurduğu ilişkiyle alakalı olduğu söylenebilir. Eski zamanlarda mağara duvarlarına yapılmış olan resimler; sözle anlatımın temelinde aslında resmin olduğunu gösterdiğine göre, bu durum resim ve yazının beraberliğine ilk evre olarak kabul edilebilir. Bu yüzden eski zamanlarda mağara duvarlarına resmedilmiş olan av sahnelerinin aslında o zamanlara ait bir günlüğün sayfaları olduğu söylenebilir ve bu mağara resimleri o zamanlara dair tarihî belgeler olarak değerlendirilebilir. Mağara duvarlarından sonraki evreyi oluşturan “hayvan resimli harfler”in doğuşunun ise resmin yazı hâline gelmesine temel olduğu söylenebilir. Hiyeroglif de “sembolist bir resim anlayışının yazıyla dönüşmesi gibidir”; bu şekilde yazının resim hâlindeki ilk zamanlarından beri alfabelerin şimdiki hâline “doğru gittikçe sembol(ist)leşen, sembol(ist)leştikçe resimden uzaklaşan ve uzaklaştıkça imkânları artan bir çizgi” gelişmiştir. Böylelikle resim yazı olmadığı zamanlarda anlatımı sağlayan bir araç görevi görürken sonradan sanat hâline gelmiştir. Eski zamanlardaki mağara resimlerinin yazının oluşumuna kaynaklık etmesi, ilerleyen zamanlarda iki ayrı sanat dalı olan resim ve edebiyat arasında etkileşim olacağının ve iki sanat dalı arasındaki ilişkinin devam edeceğinin habercisidir. Nitekim kimi zaman bir tablo bir şiire ilham olurken kimi zaman da bir şiirin bir tabloya ilham olmasıyla bu ilişki devam etmiştir (Özgül, 1997: 11-12).

Yazının keşfinden önce bir anlatım aracı olarak kullanılan resim doğacı bir anlatıma sahiptir. Yazının bulunması, ifade edilmek istenen bir şeyin

soyutlanarak görsel işaretlere aktarılmasıyla ilişkilidir. Eski Mısır'ın hiyeroglif yazısının sembolik resimlerden oluşması ve yine resimli sembollerle meydana getirilen Çin yazısı bu duruma örnek verilebilir. Yazının anlatım aracı olarak resmin yerini alması, resmi doğacı anlayışından uzaklaştırıp şematizme götürmüştür. Doğu'daki bu durum Batı'da daha farklı bir şekilde görülür. Antik Yunan ve Roma'da yazı "soyut işaretler dili olarak kendi" görevini üstlenirken, resim uzun süre "doğacı ve gözlemci bir yolda" gelişmeye devam etmiştir (Tansuğ, 1993b: 16).

Böylelikle sanat uzun zaman, özellikle Batı'da bir yansıtma, bir taklit olarak görülmüştür. Bu görüşte olanlar görüşünü ifade etmek üzere sık sık ayna benzetmesine başvurmuştur (Moran, 2013: 17). Platon'un *Devlet* adlı eserinde Sokrates, ressamın yaptığı işin kolaylıkla şu şekilde yapılabileceğini söyler:

*"Hiç de zor değil, birkaç türlü olabilir bu iş; hem çabuk, çarçabuk. İstersen bir ayna al eline, dört bir yana tut. Bir anda yaptın gitti güneşi, yıldızları, dünyayı, kendini, evin bütün eşyasını, bitkileri, bütün canlı varlıkları."* (Platon, 2015: 337)

Yine Sokrates tarafından "tragedya şairinin yaptığı" şeyin de ressamın yaptığıyla aynı şey olduğu belirtilir. Ona göre o da ancak bir benzetme bir taklit yapıyordur (Platon, 2015: 339). Antik dönem Yunan şairi Simonides tarafından dile getirilen "resim sessiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir" cümlesi de resim ve şiirin birbirine benzer yönleri olabileceğine dair ilk ifadelerden biridir (Moran, 2013: 18). Leonardo da Vinci de bu düşünceye yönelik olarak görüşünü "resmi dilsiz şiir olarak adlandıracak olursan, ressam da şiirin kör resim olduğunu söyleyecektir" cümlesiyle dile getirmiştir (Vinci, 2015: 47). Leonardo da Vinci, ressamın nesnelere gözün gerçekte gördüğü hâliyle yansıttığını, şairin ise nesnelere kelimelerle betimlemeye çalıştığını söyler. Ona göre şairin nesnelere betimlemeye çalışması, "ressamla eşit olmak" arzusundan kaynaklanmaktadır (Vinci, 2015: 37-38). Vinci, ressamı şairden daha üstün görmekte ve şairin nesnelere taklit etme konusunda ressam kadar başarılı olmayacağını düşünmektedir. Ancak gerek resim, gerek şiir; "her ikisi de, güçleri elverdiği ölçüde doğayı taklit ederler" (Vinci, 2015: 52). Şiir ile resim

sanatının beraber düşünülmesine dair ilk ibarelerden biri de “*ut pictura poesis*” olarak kabul edilir (Kahraman, 2005: 95). Horatius tarafından ortaya koyulan bu ibare, Anne Cauquelin’e göre o zamanlar; şiirin tasvir yapmasına, şiire muhatap olanın şiirde tasvir edilen şeyi görmeye sevk edilmesine dair bir istek sayılabilir (Cauquelin, 2016: 45-52). Bu bilgilere göre; şiirin resimle beraber düşünülebileceğine ve şiirde tabiatın taklit edildiğine dair görüşlerin birçok dönemde mevcut olduğu görülmektedir.

Ancak dış tabiattaki manzaraların edebiyatta ilgi odağı olması, 19. yüzyılın başlarından itibaren aynı yüzyılın yarısına kadar etkin olan romantizm akımında J. J. Rousseau ile beraber başlamıştır (Yetkin, 1967: 32). Rousseau *İtiraflar* adlı eserinde, Alpler olarak bilinen dağlara yaptığı gezisiyle tabiat içinde yaşadığı tecrübeyi anlatır. Bu andan itibaren eserde Rousseau’nun anlattığı şeyi deneyimlemek isteyen insanlar, İsviçre’ye geziler düzenlerler. Hatta Alpinistler denilen dağcılar da bu şekilde ortaya çıkmıştır. Böylelikle o zamana kadar yalnızca “yaman engeller” olarak bilinip rağbet gösterilmeyen yerler, insanlar arasında revaç bulur. Elbette bu durum sanatçıların eserlerinde işlemek üzere tabiat manzaralarına yönelmelerine de etken olmuştur (Karatani, 2011: 42). Romantik edebiyat sayesinde insanlar, deniz kıyısı ve dağlar gibi “o zamana kadar ıssız, kötücül ve korkunç” olarak tanınan yerleri ziyaret edip oraların güzelliklerini keşfetmeye başlamıştır. Güzellikleri keşfedilen bu manzaralar edebiyat sayesinde resim sanatında da yaygınlık kazanmıştır (Cauquelin, 2016: 61). O zamana dek korkutucu ve rahatsızlık verici olarak kabul edilen manzaralardan haz duymak, bir kavram olarak ‘güzel’ kelimesinden ziyade ‘yüce’ kelimesiyle tanımlanabilir. Bu anlamda terim hâline gelen ‘yüce’ kelimesiyle adlandırılmış olan hissin, tabiata atfedilen bir kudretin karşısında derinden duyulan bir saygı olduğu söylenebilir (Karatani, 2011: 43).

Romantizm akımıyla birlikte, daha önce yabancı, ürkütücü ve rahatsızlık verici engebelikler olarak bilinen yerlere ilgi duyulması, egzotizmin moda olmasına sebep olmuştur. Bu moda içinde sanatçılar, uzak ülkelerdeki etkileyici güzellikleri ve gizemli gariplikleri tasvir etmek istemişlerdir (Kabaklı, 2016: 47). Medenî şehir hayatından bunalmanın sonucu olarak

ortaya çıkan egzotizm modasıyla beraber edebiyatçılar, tasvir etmek üzere yabancı ülkelerde keşfedilmemiş tabiat manzaraları aramışlardır. Bu yüzden romantizm akımında tabiata olan yönelimin temelinde, salon ve şehir hayatından sıkılan insanın kır hayatına duyduğu özlem vardır. Bu anlayışla romantik ruhun hazırlanması yönünde eser vermiş olan yazarlardan J. J. Rousseau, Chateaubriand, Madame de Stael, Senancour gibi isimler sayılabilir. Özellikle Rousseau'nun eserleri, ferdî duyusun ve vahşi tabiata olan ilginin yoğun bir şekilde belirdiği ve bulunduğu dönemi etkileyen eserlerdendir. Geniş tabiat manzaraları edebî eserlere Rousseau ile girmiştir. Eserlerde ayrıntılı tabiat tasvirleriyle ve şehir hayatından bunalmış olmanın sonucu olarak düşlenen ütopyik mekânlarla kendisini gösteren romantizm akımı, yeni egzotik yerler keşfetme arzusunu da bu şekilde içermektedir. Egzotik mekânlara ilgi duyan birçok Avrupalı romantik yazar, Doğu'ya yolculuk yapmış, bu yolculuk sırasında yüz yüze geldiği tabiatı ve orada duyduğu heyecanı kaleme almıştır. Avrupalı romantikler Doğu'yu, arayışında oldukları bir huzur beldesi olarak algılamış, yaptıkları yolculuklar sonucu yazdıkları eserlerde Doğu'yu kendi hayalleriyle süsleyerek anlatmışlardır (Kefeli, 2017: 67). Romantik anlayışla yazılan bu eserler, Avrupalı yazarların hayallerinde şekil bulan birçok Doğu görünümünü meydana getirmiştir. Bu eserlerde, her yazarın hayaline farklı bir şekilde yansıyan Doğu, çeşitli görünümlemlerle sunulmuştur. Jale Parla, Doğu'nun, Avrupalı romantiklerin elinde olabildiğince öznel ve gizemli bir hâle getirilerek asıl hâlinden yabancılaştırıldığını belirtir. 19. yüzyıl romantizminin etkisiyle yazılan eserlerde bu şekilde birbirinden farklı olarak çeşit çeşit Doğu tarifleri yer almış; “ne kadar romantik yazar varsa o kadar da Doğu” ortaya çıkmıştır. Her romantik yazarın kendisine ait bir Doğu'su vardır; “Byron'ın Doğu'su, More'un Doğu'su, Hugo'nun Doğu'su, Vigny'nin Doğu'su, Musset'in Doğu'su, yüzyılın sonuna doğru da Nerval, Flaubert, Baudelaire, Gautier'nin Doğu'ları” gibi örnekler bu durumu göstermektedir. Bunun yanı sıra genel olarak romantiklerdeki Doğu mitine göre; sonsuz ve içindeki tezatların çözümlenmemesinden kaynaklanan değişmezliğiyle bir Doğu vardır. “Orada en korkunç suçlarla en arı masumiyet, en affetmez tabularla en çıldırtıcı duyusallık ve yasak zevkler,

efendilikle kölelik, kişiliklerde yoğun çelişkiler” birbirleriyle beraber hâlde bulunmaktadır (Parla, 2012: 24-25).

“Zamanda ve mekânda sınırsızlık, sonsuzluk” düşüncesi romantizmde yer edinmiştir (Aytaç, 2009: 286). Klasik sanatın anlayışında herkes için ortak olan zaman ve mekân birliğine karşı bir eleştiri olarak, bireyselliğin öne çıktığı romantik öznenin algısında zaman ve mekân, düşlerle ve rüyalarla değiştirilir. Tabiat romantiklerin imgelemine besleyen bir kaynak olmakla beraber, onlar için öze dönüşü ifade eder (Bulut, 2019a: 112). Egzotik mekânlara ilgi duyan romantik edebiyattaki tabiata yönelişin ikelliğe ve öze dönme arzusuyla alakası, medeniyet karşısında kır hayatının savunulmasını beraberinde getirir:

*“Bilindiği gibi romantizmin en önemli özelliklerinden biri de tabiatı ele alış şeklidir. Klasiklerin ihmal ettiği dış tabiat romantiklerce Tanrının mabedi kabul edilmiş ve Rousseau’nun ortaya attığı ‘soylu vahşi’ tabiri, medeniyetin insani değerleri ortadan kaldırdığı tezini işlemiştir. Tabiat ve ilkel insan böylece saflığın, güzelliğin, iyiliğin sembolü hâline gelmiştir.”* (Tural, 2014, s. 39)

Romantizmin önemli bir diğer özelliği ise sanatlar arası yakınlık kurmak; edebiyat, resim, müzik gibi ayrı sanat dalları arasında birleşim oluşturmaktır. Ayrı türdeki sanatlar arasında kurulan yakınlıkta, sinezteziye yol açan renkleri işitmek, sesleri görmek “gibi, farklı duyuların karışımı söz konusudur” (Aytaç, 2009: 294). Romantizm, edebiyatta en çok şiir türünde görülmektedir. Romantik şiirde “kelimelerin tınlama” ve “sıfatların çağrışım uyandırma” özelliklerinden yararlanılarak müziğe ve resme beraber yer verilmiştir. Bu tarzdaki şiirlerde, etraftaki nesnelere öznel hayallerle süslenerek tasvir edilmekte, tabiat manzaralarına karşı aşırı bir hayranlık duyulmaktadır (Aytaç, 2009: 297). Romantik özne, görülen nesneyi aşkınlaştırarak ve onu “duyu aktarımıyla yeniden inşa ederek” orijinalliğe ulaşmaya çalışır (Bulut, 2019a: 122). Ancak nesnenin muhayyilede öznelleştirilmesinden önce görülmesi gerekir ki bunun içinde resim sanatı üzerinden görme biçimleriyle ilişki kurulur:

*“Görme/sevir, romantik özne için orijinalliği yakalama ve nesneyi aşkınlaştırma adına atılacak ilk adım olduğundan önemlidir ki bu anlamda romantizmin sanatlar arasındaki geçişkenliği salık vermesi ile birlikte romantik şiirin resim üzerinden görme biçimleriyle kurduğu ilişki sıradan bir ilişki değildir. Şiirde manzara fikrinin doğumu, tabiat güzelliklerinin yansıtılması ve görüntüler üzerinden*

*tabiatın ruhunu arama bu ilişkinin sonucudur. Böylelikle panteist bir yaklaşımla ele alınan aktif niteliğe sahip ve görmenin nesnesi olan yaratıcı tabiat (natura naturans), romantik öznenin giriştiği tefekkür eyleminin ana mekânı hâline gelir.*” (Bulut, 2019a: 122)

Tabiata azamet atfeden romantizm akımına göre tabiatı taklit etmek yetmez; çünkü romantiklere göre tabiatın görünen manzaralarıyla beraber, derininde yatan görünmeyen bir ruhu, bir anlamı da vardır. Tabiatın görünen yanlarının yanı sıra görünmeyen yanları da keşfedilmeli, onlar da anlatılmalıdır. Romantik şiirlerde tabiatın görünümüleriyle beraber mucizeli yanları da hayal gücüyle aktarılmalıdır (Kabaklı, 2016: 48).

19. yüzyılın ikinci yarısında ise romantizmin öznelliğine karşı, realizmin ve natüralizmin şiir türüne tatbiki olan parnasizm ortaya çıkmıştır. Adını 1966 yılında yayımlanan *Le Parnasse Contemporain* başlıklı şiir dergisinden alan parnasizmde, romantizmdeki duyguculuk dışlanmış ve “tabiatın değişik manzaralarını” görüldüğü hâliyle tasvir etmek amaçlanmıştır (Yetkin, 1967: 65). Temelinde felsefedeki pozitivizm olan realizmin ve naturalizmin ortak özellikleri romanlarda bilimsel verilere dayanarak gerçekçi tasvirler oluşturmaktır. Bu akımlarda yazar “bir manzarayı, bir sokağı tasvir ederken” orayı romandaki karakterin gözünden göstermeye çalışır. Bununla beraber yazar, bu tür romanlarda amaç gerçeğin yansıtılması olduğu için, tasvir edilecek yer veya olay hakkında önceden edinmiş olduğu belgelere dayanır (Yetkin, 1967: 45-52). Gerçekçiliğin şiir türündeki karşılığı parnasizm de Auguste Comte tarafından bilimsel gelişmelerin sentezi yapılarak kurulmuş bir düşünce sistemi olan pozitivizmden beslenir. Bu düşünce sistemine göre, tabiatta görülen olayların hepsi, değişmez tabiat kanunlarına bağlı olarak meydana gelmektedir (Kefeli, 2017: 90). Tabiatta gerçekleşen olayların belli nedensellik kanunlarına bağlı olduğu ve bu kanunların tarafsız bir gözlemlerle tespit edilmesi gerektiği düşüncesine sahip pozitivizme göre, bu şekilde tabiatın nasıl işlediği anlaşılmış olacağı gibi nasıl işleyeceği de ön görülebilecektir. Elbette bu işleyişteki yasaların tespit edilebilmesi için öncelikle tabiatta “görüntüler olarak sunulmuş olan gerçekleri gerçek olarak kabul etmek” gerekir (Aytaç, 2009: 127). Parnasyenler de bu şekilde yalnızca duyularla maddi olarak algılanabilir olanı kabul ederler. Onlar



tabiattaki manzaraları kendi duygularını karıştırmadan gözlemleyerek tasvir ederler. Parnasyen şairlere göre, “şiiirde heyecanlı ve şatafatlı söyleyişten ziyade ritm ve pitoresk (resme uygunluk, resme uyar manzara)” özen gösterilmesi gereken hususlardır (Kabaklı, 2016: 88-89). En büyük öncülerinden Theophile Gautier'nin şairliğinin yanı sıra ressam olduğu parnasizmde şiiir plastik sanatlara yaklaştırılır (Yetkin, 1967: 66). Parnasizm akımını benimsemiş şairler tarafından tabiatın ve eşyanın dikkatli bir gözlemlenmesi; nesnelere “renk ve belirgin çizgilerle tespit” edilmesi; sanatta dış biçimin, maddi güzelliğin savunulması en önemli özelliklerdendir. Tasvire duyguların karıştırılmasına karşı olan parnasyen şairler tarafından “en dehşet verici sahneler dahi” yalnızca “renk ve çizgiler itibariyle bir tablo gibi” gözlemlenerek şiiire aktarılır (Kefeli, 2017: 122).

19. yüzyılın son çeyreğine girildiğinde ise aşırı maddeciliğe, bilimin sınırsız bir gücü olduğuna dair iddialara, bilimin ruhu ve metafiziği yok saymasına karşı çıkmıştır. Bu dönemde belirmeye başlayan sembolizm akımını benimseyen şairler; maddeci bilimin erişemeyeceğini düşündükleri metafizik bir manevilik olduğuna inanıp buna rağbet göstermişlerdir. Böylelikle pozitivistimin ve ondan beslenen edebiyat akımlarının yok saydığı rüya ve esrar sembolizm sayesinde edebiyata girmiştir. Gerek romantik edebiyatın aşırı lirizminden gerek pozitivist edebiyat akımlarının soğuk gerçekçiliğinden bunalmış olarak sembolizmle oluşturulan yeni tarzın öncüleri arasında Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé gibi isimler sayılabilir (Yetkin, 1967: 73-76). Bu isimlerin öncülüğünde hazırlanmış olan sembolist şiiirlerde;

*“gerçekliği yansıtmak, somut içerikler ya da nesnel konuların tasarımı, kişisel duygulanmalar ya da ruh hali izlenimleri verme eğilimi de yoktu. Şiiirsel hayal gücü, denebilir ki gerçek dünyanın öğelerini imgelere, simgelere bölüştürüyor, bağımsız bir güzellik dünyası yaratıyordu. Bu güzellik, sembolik bir şekilde, nesnelere arasındaki gizemli ilişkileri, bütün varlığın arkasında yatan ‘idea’yı sezdirmeliydi” (Aytaç, 2009: 314).*

Sembolizm akımına kaynaklık eden *idealizm felsefesi* “varlığı idelerden ibaret” gördüğü için göz ile görülebilen şeyleri varlığın kendisi olarak değil, onun gölgeleri olarak kabul eder. Bu düşünceye göre, kâinatta görülen her şey asıl varlığın kendisi değil, onun kâinattaki yansımasıdır. Alman filozofu

Schopenhauer'ın idealist fikirlerinden beslenen Sembolistler de bu anlayışı şiirlerine uygulamaya çalışmışlar ve görülen gerçekliği şiirlerinde doğrudan değil, “gölgeler veya semboller hâlinde” yansıtmaya gayret etmişlerdir. Onların şiirlerinde çoğunlukla gece vakti gökyüzüne ait unsurlarla ortaya çıkan görünüm ve belli belirsiz varlıkların olduğu yarı gölgeli görünüm tasvir edilmiştir. Sembolist şairlere göre “güzelin tesiri kapandıkça, belirsizlik örtülerine büründükçe artar” (Akay, 1998b, s. 187).

Bunun için ise “çok belirli konturları gölgelemek, karartmak, silmek” gerekir. Dolayısıyla Sembolistlerdeki kapalılık ve belirsizlik isteği, onların tabiatı tasvir ediş tarzını da etkiler. Anlaşılmayı değil de yalnızca sezilmeyi isteyen Sembolist şairler şiirlerinde muğlak ve telkinci bir dili tercih ederler. Sembolist şiirlerde basit ve açık tek bir anlam yoktur, aksine okuyucuya göre değişen pek çok anlam vardır. Okuyucuda duyuş zenginliği oluşturmayı amaçlayan bu şiirlerde meram net olarak ifade edilmez, yalnızca telkin edilir. Dolayısıyla bu şiirlerden herbir okuyucu farklı farklı anlamlar çıkarabilmektedir. Sembolist şairler, anlam zenginliğini müphemlikle sağlayabilmek için gramer kuralları dışına çıkarak farklı sentakslar oluştururlar. Sembolistler yeni çağırışmalar elde edebilmek için sadece kelimeleri alışılmışın dışında kullanmakla kalmayıp duyuların işlevlerini birbirinin yerine kullanarak “kokuyu, rengi ve âhengi birleştiren müphem ve esrarlı” şiirler yazmışlardır (Yetkin, 1967: 76-77). Sembolizm akımında tabiat, sinestezi denilen bir tarzla algılanır. Bu algılama tarzıyla dinlenen bir mûsikî göz önüne hayalî tablolar getirebilir, alınan bir kokuyla farklı âlemlere geçilebilir; yani “bu nazariyeye göre, kulak görür, göz işitir, burun hayal kurar” (Kefeli, 2017: 132). Onlar tabiata karşı geliştirdikleri farklı algılama tarzlarıyla onun “örtülü iç yüzünü” göstermeyi amaçlar (Kabaklı, 2016: 97).

Anlaşıldığı üzere; geniş manzara tasvirleri romantizmle birlikte şiirde yer edinmiştir. Parnasizm ise bu tasvir etme eylemini romantizmdeki duyguculuğu dışlayıp gerçekçiliği baz alarak devam ettirmiştir. Sembolizm ise hem romantizmdeki aşırı duyguculuğun hem de parnasizmdeki gerçekçiliğin arasından sıyrılıp yalnızca sezdirmeyi amaçlayan bir tasvir tarzı geliştirmiştir.

### 3. Türk Şiirinde Manzara Fikrinin Oluşumu

#### 3.1. Görsel Tekniğin Değişim Sürecinde Manzara

Divan şiirinde olduğu gibi Doğu kültürüne ait görsel sanatlarda da tabiat gerçekliğini kaybederek bir kavram ve sembol dünyası hâline gelmektedir. Minyatür sanatlarında manzara yalnız fon hizmetini görür. Çini ve halılardaki çiçeklere, kuşlara belki ancak “cennet bahçelerinde rasgelmek” mümkündür. Çinilerde ve halılarda görülen lâle tabiatla görülen lâle değildir; o daha çok lâleyi hatırlatan veya onun fikrini uyandıran, zihinde birden lâleleri yaşatan bir semboldür (Siyavuşgil, 1993: 12). Minyatür sanatında yer alan “laleler, karanfiller, güller” dış gerçekliğe uymayan ancak gelenek içinde anlamı olan unsurlardır (Malik Aksel’den akt. Duben, 2007: 127).

Orta Çağ İslâm kültüründeki kitap süslemeciliğiyle birlikte gelişmiş olan minyatür sanatı, 18. yüzyıla kadar Türk resim sanatının tek hâkim türüdür. Kitaplarda geçen konuları görsel olarak destekleme amacına dayanan minyatür sanatçılığı İslâm kültürüne has bir resim türünü oluşturmuştur. Minyatür sanatında işlenen unsurlar doğadan soyutlanarak resme dâhil edilmektedir. Kitapların içeriğinde geçen veya doğada yer alan unsurlar, minyatür sanatlarında birer simgeye veya birer nakış motifine dönüşmektedir. Minyatür sanatına girmiş unsurlar artık doğadaki gerçek görünümüne ve konumuna sahip değildir. “Katıksız renk lekelerine, belirgin kenar çizgilerine dayanan gölgesiz yüzeysel bir resim anlayışı” olan minyatür sanatında “pembe atlar, mor kayalar, altın yaldıza boyanmış bir gökyüzü çoğu kez bir araya gelivermiş, insan figürü de öteki öğeler gibi doğadan soyutlanarak iki boyutlu bir çizime indirgenmiştir” (Renda ve Erol, 1980: 24).

İslâmî kaidelerin sınırlarından çıkmadan gelişen geleneksel minyatür sanatlarında minyatür sanatına has bir tarzla tasvir edilmiş savaş sahneleri, av sahneleri, kabul törenleri gibi çeşitli görünümlere rastlanabilmektedir. Bu görünümler 16. yüzyıl Osmanlısında en önemli temsilcilerinden birinin Matrakçı Nasuh olduğu topografik resimlerle öne çıkıyordu. Nakkaşların 16. yüzyıl boyunca minyatürlerini oluştururken gerçekçi oldukları tek nokta,

bir olayı veya bir mekânı tasvir ederlerken bunu ortaya koyacakları eserin bir belge niteliği taşıyabileceğini düşünerek yapmalarından kaynaklanır. Osmanlı minyatür sanatçıları bir mekânı tasvir ederken o mekânı kendilerine göre en dikkat çeken özellikleriyle topografik bir görünümle aktarmaya çalışmışlardır. “Kalıpcı bir gözle” yapılmış olsa da “bu görünümler bir gözleme” dayanarak oluşturulmuştur. Bu yüzden Osmanlı ordusu tarafından kuşatılan veya içinde konaklanan kentlerin, kasabaların, kalelerin tasvirleri belge olarak da kullanılabilir. Matrakçı Nasuh tarafından Kanuni Sultan Süleyman’ın sefer yollarını ve menzillerini belgelemek için resmedilmiş topografik harita şeklindeki minyatürler, Osmanlı’daki figürsüz manzara denemelerinin ilk örneklerinden kabul edilebilir. Matrakçı Nasuh’un kent ve kasaba tasvirleri sayesinde, minyatürcülüğün estetik anlayışından ayrılmamakla beraber daha inandırıcı, gerçeğin gözlemlenmesiyle oluşturulan tasvirlerin yolu açılmış ve 16. yüzyıl boyunca birçok minyatürde bu tarz devam ettirilmiştir. Matrakçı Nasuh “topografik çizimlerine öyle bir doğa duygusu katmış, parlak renkli bitkiler, masmavi, yemyeşil tepelerle bunları öylesine donatmıştır ki, bu minyatürler birer manzara denemesi sayılabilirler” (Renda ve Erol, 1980: 25).

17. yüzyılda topografik resim geleneği sona ermeye başlamış ve başta Nakşî olmak üzere nakkaşlar, mimarî tasvirlerde ilkel de olsa perspektif tekniklerini deneyerek derinlik etkisini güçlendirmeye çalışmışlardır; böylelikle Batı resim sanatının temel özelliklerinden olan üç boyutluluk kavramı Osmanlı minyatür sanatına sızmaya başlamıştır. Levnî ve Buharî gibi nakkaşlarıyla bilinen 18. yüzyıla gelindiğinde, “minyatürlerin hemen hepsinde belirgin olan perspektif denemeleri” ve sanatçıların bilinçli bir şekilde üçüncü boyutu aradıkları görülür. Özellikle Buharî’nin “cilt kapaklarına, kusursuza yakın bir perspektifle” çizmiş olduğu manzara denemeleri bu uygulamalar için önemli örneklerdendir (Renda ve Erol, 1980: 46-48). Bu şekilde minyatür sanatında kullanılan nesnelerin üst üste istiflendiği biçimlendirme yöntemi yavaş yavaş terk edilmektedir.

18. ve 19. yüzyılda Osmanlı’da yöneticilerin Batı bilim ve tekniğinin ülkede yerleşmesi için gösterdiği çabalar doğrultusunda minyatür sanatçıları da Batı resmini taklit ederek veya Batılı resim tarzı hakkında bilgi edinerek

denemelerde bulunurlar. Batı'nın tekniğini ülkeye getirmek için atılan adımlardan biri olan İstanbul'da matbaanın kuruluşundan dolayı el yazması kitaplara büyük ölçüde ihtiyaç kalmamış ve minyatür sanatı etkinliğini kaybetmeye başlamıştır. Böylelikle minyatür sanatının yerini 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra 'duvar resmi' almıştır. Osmanlı'da, duvar resimlerinin Avrupalı süsleme motiflerinden etkilenilerek yapılmış olmasıyla birlikte, yerel bir yorumla 19. yüzyılın sonuna kadar duvar resimlerinde figüre yer verilmemiş ve çoğunlukla manzara kompozisyonları yer almıştır. Gerek İstanbul'da, gerek İstanbul dışında Rumeli'de, Anadolu'da örnekleri görülen bu manzara resimlerinde Batılı anlamda perspektifin kullanıldığı görülür. Osmanlı sanatçıları tarafından "ikinci elden" ya da çoğu kere "kopya yoluyla" denenmiş olan perspektif veya ışık-gölge etkisi gibi Batılı resim teknikleri ancak belli kalıplar içinde uygulanabilmiştir. Bu dönemde İstanbul'a gelen elçilerin beraberinde gelen ressamlar, o dönem İstanbul'unun belli semtlerinin görünümünü resmettikleri için Osmanlı ressamlarının da İstanbul temasında yoğunlaşmış olduğu düşünülebilir. (Renda ve Erol, 1980: 49-50). Bu yüzyıllardaki duvar resmi örneklerine göre;

*"18. yüzyılın ikinci yarısında ülkemizde yeni bir resim türü yerleşmiştir. Bu yeni resim türü gerek İmparatorluğun başkenti İstanbul'da gerekse taşrada belirli bir biçim ve içeriğe kavuşmuştur. İster başkent düzeyindeki örnekler olsun, ister taşrada birer halk sanatı ürünleri olarak değerlendirilen duvar resimleri olsun, büyük çoğunluğun manzara kompozisyonlarından oluşması, üzerinde önemle durulması gereken bir noktadır. Demek ki sanatçılar, yeni teknik, içerik ve üslupları denemek için en uygun ortamı manzarada bulmuşlardır."* (Renda ve Erol, 1980: 73)

Bu yeni manzara türünün yerleşmesinde, İstanbul manzaraları resmeden "yabancı gezgin ressamların" ve bu ressamların Hristiyan Osmanlı ressamlarıyla etkileşimde bulunmuş olmasının önemli bir payı vardır. Bu durum 18. yüzyıldaki bazı duvar resimlerine bakıldığında da görülebilir. Özellikle Topkapı Sarayı harem dairesindeki duvar resimlerinin çoğunda Hilair, Melling ve Cassas gibi ressamların üslubu sezilmektedir. Dolayısıyla bu yeni yerleşen manzara türünün geleneksel minyatür sanatındaki topografik manzara denemelerinin uzantısı olduğunu düşünmek pek doğru olmayabilir. Osmanlı'da kitap sayfalarından çıkıp duvarlarda yer almaya

başlayan resim sanatı farklı bir şekilde yine manzara temalarına yoğunlaşmıştır.

Manzara temalarına olan eğilim, 19. yüzyılın başından itibaren askerî okullarda teknik bir amaçla verilen resim öğretimiyle devam etmiştir. Böylelikle açık havaya, araziye yönelik bir doğa ilgisi, perspektifin büyük bir yeri olduğu resim eğitimiyle birleşmiştir. “Askerî okullarda ‘resm-i hattî’ ‘menazır’ gibi adlar altında yürütülen resim derslerinin baş konusu, doğa görünüşleri, arazi parçalarıydı” (Renda ve Erol, 1980: 102-104). Manzara resimleri artık sadece ciltlerde, kitap yapraklarında duvarlarda değil, tuvalerde de görülür. 19. yüzyılda Batılılaşma hareketleri kapsamında yapılan askerî reformlar, özellikle manzara temalarında etkisini gösterecek şekilde Batı tarzı resim sanatının yerleşmesinde etkili olmuştur. Batılılaşma sürecinde yapılan askerî reformlardan biri Mühendishane-i Bahri Hümayun ve Mühendishane-i Berri Hümayun gibi mühendislik okullarının kurulması ve bu okullarda resim dersleri verilmesidir. 19. yüzyılda özellikle Mühendis-i Berri-i Hümayun adlı okulun etrafında yetişen ve çabaları dönemin hükümdarı Abdülaziz tarafından da desteklenen ressamlar, öğrendikleri Avrupalı tekniklerle Türk resim sanatının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. 19. yüzyılda “ilk yağlı boya ressamı adıyla da anılan, bazen Türk primitifleri adı verilen sanatçılar” figürden ziyade manzara resimleri yapmışlardır (Tansuğ, 1993b: 158-159). Manzarayı fotoğraflara bakarak, sakin ve ıssız bir yoruma sahip üslup ortaklığıyla resmeden Primitifler, Yıldız Albümünden sıkça faydalandıkları için genelde Yıldız Sarayı, Yıldız Camii, Kâğıthane, İhlamur köşkleri gibi yapıların görünüşlerini eserlerinde işleyerek hep aynı manzaralarda buluşmaktadırlar (Tansuğ, 1993a: 85).

Askerî okulların yanı sıra, bir kısmı da Mekteb-i Sultanî, Darüşşafaka, Hendese-i Mülkiye Mektebi gibi sivil okullarda eğitim görmüş olan bu ressamların tuvallerindeki manzara resimlerinde belli bir perspektif kullanılmış ve doğa katkı yapılmadan aktarılmıştır. Fotoğraftan yararlanılarak yapılan bu manzara resimleri, gökyüzünün ve sularının hep mavi olduğu, dış dünyanın gerçek yaşamından uzak bir atmosfere sahiptir (Öndin, 2000: 2). İpek Duben; figürsüz, durgun, değişmez, saf bir dünyayı

resmeden bu ressamın resimlerinde, doğal imgelerin doğaüstü bir atmosfer içinde kullanıldığını belirtir. Türk resim sanatının minyatürden gerçekçiliğe geçişini sağlayan bu ressamın eserlerinde geleneğe yakın yanlar da vardır:

*“Türk primitifleri diye bilinen ilk kuşak ressamı, insansız, dingin, durgun, arı bir dünyanın resmini yapmışlardı. Gerçek doğa görüntüleri ile doğadışı bir rüya âlemini birlikte yaratan bu sanatçılar, Türk resminde minyatürden gerçekçi üsluba geçişini temsil ederler. Bunları minyatüre yaklaştıran pek çok öge vardır. Örneğin nesnenin çeşitli hareketlerini sezerek onlardan değişik ahenkler elde etmek yerine, daha çok Doğu minyatürü özelliği olan, sabit ya da aynı yönde sıralanan parçaların ritmini tercih etmişlerdir. Bu nedenle her şey olduğu yere çivilenir; evler, ağaçlar, kuşlar, hiçbir şey kımıldamak, yer değiştirmek niyetinde değildir. Tablolarda insan figürünün bulunmaması veya bulunduğu yerlerde çok zayıf kalması, bu kuşağın özelliklerindedir. Işığı gölgenin dramatik etkisine almadan, içten doğan ve tüm resim yüzeyini eşit yoğunlukta saran bir ışık olarak kullanılmışlar, durgun bir ruh dünyası yaratmışlardır. Resimlerin pek çoğu fotoğraftan yapıldığı halde, gerçekçi bir mekân kurgusundan ve doğru bir perspektif anlayışından genelde yoksundur. Bunları gerçekçi resmin öncüsü yapan unsur, ilk Türk romanlarında olduğu gibi, minyatür ve halk resminin fantastik, doğa dışı içeriğinden ve mekân anlayışından bir ölçüde kurtulmuş olmalarıdır. Aynı zamanda, bu sanatçılar doğayı fotoğraftan izleyerek taklit etmeye çalışırken, kendi ruhsal durumlarını da resimlemişlerdir.” (Duben, 2007: 135-139)*

19. yüzyılda en ilgi gören tema olan manzara, dönemin Türk ressamı tarafından gerçekçi bir şekilde işlenmeye başlasa da eserlerde hâlâ soyut bir şemacılık kendini hissettiriyordu (Tansuğ, 1993a: 93). Bu durum sanatçının gelenekten ve içinde bulunduğu kültürün özgüllüklerinden kolay sıyrılmayıp kaynağlanmaktadır. Türkiye’de modernliğin görselliği kurmasından ziyade, görselliğin modernliği kurduğunu belirten Hasan Bülent Kahraman, ‘görmenin’ modernlikle beraber bir rejim oluşturduğunu söyler. Bu yeni rejim “daha önceki Osmanlı kültürünün biçimde en ince hâlini almış ama iyice de katılmış *temaşa (contemplation)* sistematiklerinden” farklı olarak ‘bakış’ (*gaze*) üstüne kurulmuştur (Kahraman, 2013: 8). Bu bakışın kazanılması pek kolay olmamış ve türlü perspektif hatalarını barındıran uzun bir deneyim sürecini gerektirmiştir.

Osmanlılar, Tanzimat döneminde görsel sistematiğini değiştirmek üzere “sancılı ve çok çileli” bir girişimde bulunmuşlardır. Batılılara benzemeye gayret eden Osmanlılar “bütün Batı görselliğinin, hatta Batı

kültürel bilincinin üzerine oturduğu” taklit kavramını öğrendiler. “Batı’da resmin bir taklit olduğunu” kavrayan Osmanlılar, Batı’daki resim tarzını, daha doğrusu “Batı’da resim ‘olduğunu’ keşfettiler” ve onu öğrenmek üzere gayret göstermeye başladılar. Osmanlı, 1862 yılında Batılıların doğaya bakıp onu gözlemedikten sonra nasıl tuvale aktardıklarını öğrenmeleri için Batı’ya öğrenci göndermiş ve bu tarihten sonra İstanbul’da Batılı resim yapılabilmıştır. Batılı tarzda resim yapabilmek; “doğanın yeni bir anlayışla tanınması ve tanımlanması” ve onun tuvale aktarılıp resim hâline getirilebilmesi için yeni bir yöntemi öğrenme mecburiyetini beraberinde getirmiştir. Bu yöntem için doğayı göze görünen gerçek görüntüsüyle yansıtmayı sağlayan perspektif bilgisine sahip olmak gerekmektedir. Perspektif olmadan resim yapmak mümkün olsa da o tür yapılan resimler gerçeği tam olarak yansıtmamaktadır. Osmanlılar ise gerçeği taklit edebilmenin, onu yansıtabilmenin peşindeydiler; bu sayede Batılılaşacaklarını düşünüyorlardı (Kahraman, 2013: 17-18).

Osmanlılar perspektifi yalnız “bir temsil mekanizması olarak” öğrenmeye çalışmışlar; bunun için de önce “bakmayı ve görmeyi öğrenmeleri” gerekmiştir. Ancak bunun gerçekleşebilmesi, onların kendilerine ait olan daha önceki “bilme biçimlerini” ve “doğayla o güne kadar kurdukları ilişkiyi” bırakmalarını gerektirmiştir. Bu pek kolay olmayan ve belli adımlarla ilerlerken içinde bazı hataları barındıran bir süreç içinde gerçekleşmiştir. Geleneksel Doğu sanatında “görsel istif düzeni” perspektifsiz bir anlayış üstüne kuruludur. Dolayısıyla “Batılı ve Kartezyen kapsamda bir bakış elde edildiğinde ve doğa onunla gözlemlendiğinde geleneksel mekân anlayışı” da terk edilmiş olmaktadır (Kahraman, 2013: 21-22).

Türk resim sanatında Batılılaşma hareketi, tabiatın gözlemci bir yöntemle tanınmasını ön gören gerçekçiliğin Batı tarzı yağlı boya resimlerde denenmesiyle başlar. İslâmî geleneklerin “sureti kınadığı bir ortamda ilk gerçekçiler figürden” ziyade tabiat resimleri yapmayı tercih etmişlerdir (Duben, 2007: 29-30). Fotoğraflardan bakarak yaptıkları manzara resimlerinde Batı tarzı gerçekçiliği ilk deneyen Türk primitifleri de denilen ilk kuşak ressamın eserlerinde henüz geleneğe ait izler



görülmektedir. Türk resminin minyatürden gerçekçiliğe geçişini sağlayan bu ressamın eserlerindeki manzaralarda, nesnelere hareketi sezilmeyecek bir sabitlikte olduğu, minyatürlerdekine benzer şekilde yerlerine çivilenmiş gibi durdukları için ve ışık tablodaki manzaranın her yerine eşit bir yoğunlukta dağıldığı için “gerçekçi bir mekân kurgusundan ve doğru bir perspektif anlayışından genelde yoksundur”. Onlardaki gerçekçilik bunu başarılı bir şekilde uygulayabilmelerinden değil, ilk Türk romanlarında olduğu gibi büyük oranda gerçek dışı olanı dışlamalarından kaynaklanır (Duben, 2007: 136-137). Fotoğraflardan bakarak yoğunlukla aynı manzaraları, özellikle saray bahçelerini resmeden Primitiflerin aksine, ilk defa açık havaya çıkan Şeker Ahmet Paşa sayesinde manzara resmi saray bahçelerinin dışına çıkmaya başlamıştır (Öndin, 2000: 4-5).

Şeker Ahmet Paşa onlara göre gözleme ve gerçekçiliği eserlerine uygulayabilme açısından daha başarılı olmasına rağmen, Batı tarzı resme geçiş sürecinde ortaya çıkan perspektif hatalarından birine de onun tablosunda rastlanır. Ünlü sanat eleştirmeni John Berger, Şeker Ahmet Paşa'nın *Ormanda* tablosuyla karşılaştığında resimde kendisini rahatsız eden bir perspektif hatası sezinler. Bu perspektif hatası; resme bakan kişi için uzakta olması gereken sağdaki ağacın, üzerine diğer ağaçlara göre daha fazla ışık düştüğü ve yaprakları diğer ağaçların yapraklarıyla aynı boyutta olduğu için resme bakana yaklaşmasından ve yakında olan iki ağacın ise sağdakinden daha koyu ve uzak gibi durmalarından kaynaklanmaktadır. Resimdeki çayırılığı ayıran çizgi kapatıldığında uzakta olan fakat yakın gibi duran ağacın resme bakan kişiye uzaklaştığını tespit eden Berger, ağacın hem yaklaşmakta hem uzaklaşmakta olduğunu söyler ve bahsettiği perspektif hatasını varoluşsal bir nedene dayandırır. Ona göre, ormanın içinde olan kişi için ormanın çekiciliği ve ürkütücülüğü Hz. Yunus'un balınanın karnındayken hissettiği duyguya benzer ve resmin sahip olduğu inandırıcılığı bu orman deneyimlemesi sağlamaktadır (akt. Kahraman, 2013: 97). Bu durum İpek Duben'in şu cümleleriyle de ifade edilmektedir:

*“Ahmet Paşa'nın üstün nitelikli Orman peyzajı ilk bakışta Rousseau ve Courbet'yi anımsatan tipik bir empresyonizm öncesi Avrupa peyzajına benzediği halde, resmin perspektifinde klasik kuralları bozan bir tuhaflık hissedilir. Sağ üst köşede en geri plandaki ağacın gövdesi, ön planda duran oduncu ve eşeğe göre fazla büyük,*

*yaprakları ise, en yakın plandaki ağacın yapraklarıyla aynı boyutta görünür. Geri plandaki ışık ağacı aydınlatarak öne doğru yaklaştırırken, önlerde duran iki ağaç eğilerek izleyiciden uzaklaşırlar. Daha ilginç, derinliği, yani üçüncü boyutu yapan yolun, köprüden sağ üst köşeye doğru diyagonal olarak uzanırken, ikinci boyutta, yani resmin yüzeyinde kalmasıdır. Resimde alışılmış olan derinlik ve mekân duygusu altüst edilmiş, geri planlar öne ve yüzeye doğru gelirken, öndeki imgeler geriye ve derinliğe doğru itilmiştirler.” (Duben, 2007: 129-130)*

Mühendishane, Tıbbiye ve Harbiye’de yetişmiş olan asker ressamlar, doğa görünümüne yönelik perspektif ve gölge dersleri almışlardır. Harbiye Mektebi’nde yetişen, daha sonradan Gérôme ve Boulanger ile Paris’te de çalışan Şeker Ahmet Paşa’nın perspektif bilgisine sahip olduğunu gösteren peyzajları vardır. Dolayısıyla Orman tablosundaki perspektif hatası gibi duran bu durum, “bilgisizlik ve beceri” eksiliğinden kaynaklanmadığı gibi kasıtlı yapılmış bir deformasyon da değildir. Şeker Ahmet Paşa ormanı gerçekçi bir şekilde yorumlamak istemesine rağmen yaptığı perspektif yanlışlığıyla daha çok ormanın insanı kuşatan sessizliğinin ve ihtişamının deneyimlenmesine bağlı bir varoluş durumunu eserine aksettirmiş olur (Duben, 2007: 129-132). İnsan figüründen arındırılmış, sabit, dingin manzaralar resmeden, gerçekçiliğin peşinde olmalarına rağmen gelenekten izler taşıyan Türk primitifleri olarak bilinen ilk kuşak ressamlarından ayrı olarak Şeker Ahmet Paşa’nın gözlem gücü onlara göre gerçekçidir fakat buna rağmen eserlerinde onlar gibi dinginliği ve kendi psikolojik gerçekliğini yansıtmıştır. Bu açıdan Şeker Ahmet Paşa’nın *Ormanda* tablosunda görülen perspektif yanlışlığı da onun dünya görüşüyle “senfonik bir uyum” göstermektedir. (Duben, 2007: 135-139). Bu yüzden Şeker Ahmet Paşa’nın tablosundaki perspektif hatası gibi görülen durum bir tekniğin noksanlığından ziyade kültürel bir göstergedir. Şeker Ahmet Paşa gibi dönemin ressamı ve edebiyatçıları farklı bir kültürden öğrendikleri teknikleri kendi sanatlarına tatbik etmeye çalışırken aynı zamanda kendi buldukları kültürü dönüştürüyorlardı.

Rönesans’ın erken dönemlerinde manzara, perspektif kurallarına göre, onun göz ile sabit bir noktadan algılanmasıyla ve oradaki sabit nesnelere ufuk çizgisine uygun bir şekilde konumlandırılmasıyla resmedilirdi (Duben, 2007: 45). Şeker Ahmet Paşa’nın hatasına neden olduğu hâliyle klasikleşmiş

teknik unsurlarından ayrılmış olan perspektif “epistemolojinin özgül bir göstergesi” durumundadır. Şeker Ahmet Paşa’nın ve ondan önceki ressamların perspektifle kurduğu ilişki bu bağlamda kültürel bir olgudur. Erken dönem Osmanlı ressamlarındaki perspektif ve manzara resimleri bu değerlendirme doğrultusunda anlaşılabilir. “Çünkü gerek perspektif gerekse peyzaj resmi, dünyayı kavramanın, nesnelere zihinselleştirmenin, maddi çevreyle özgül kültür arasında bir etkileşim kurmanın en somut ifade araçlarıdır”. Batı resmi dünyanın “nesnel ve fiziksel bir alan olarak” irdelenip nesnelere gerçek konumlarına göre belli bir matematikle görsel hâle getirilmesiyle oluşturulur. Bu doğayı ve içindeki unsurları perspektif mantığıyla algılamaya yönelik bir anlayıştır. Doğu kültüründeki minyatür sanatında ise nesnelere “sahip oldukları toplumsal, siyasal, hiyerarşik hatta izleyende ifade ettikleri, oluşturdukları anlama, öneme ve değere göre” konumlandırılırdı. Mesela sarayın merkez kabul edildiği bir düzende padişah hiçbir minyatürde geride konumlandırılarak resmedilmez. Minyatür sanatında mana olarak en büyük değere sahip olan varlık, en büyük unsur olarak resmedilir. Resmedilen varlık o an gerçekten en önde yer almıyor olsa da ona yüklenen değerden dolayı en büyük unsur olarak gösterilir. Çünkü asıl gösterilmek istenen “onun varlığı değil sahip olduğu güç ve iktidardır” (Kahraman, 2013: 103-104). Doğu resim geleneğinde tabiattaki unsurların ve nesnelere resme aktarılırken kendilerine yüklenen anlama göre konumlandırıldıkları gibi, İslâm medeniyetinin etkisinde gelişen Divan şiirinde de tabiat unsurları ve nesnelere kendi gerçekliklerinden kopararak bilhassa tasavvufî bir anlamın sembolü olacak şekilde kullanılıyordu. Türk şiirinde ve görsel sanatlarında, dünyevi bir bakış gerektiren gerçekçiliğe geçiş sürecinin hemen hemen eş zamanlı olması ise bütünüyle bir kültürün dönüşmekte olduğunun göstergesidir.

### **3.2. Gerçekçiliğin İnkâme Edilme Yollarından Biri Olarak Manzara**

Resim sanatına duyulan ilginin ve parnasizmin etkisiyle Servet-i Fünûn dönemi edebiyatının özelliklerinden biri olan tabiatı gerçekçi olarak tasvir etme eğiliminin bu dönem edebiyatına kadar geçirdiği merhaleler vardır. Gerek beyitler arası anlam bütünlüğünün gözetilmemesi, gerek mübalağalı

benzetmelerden oluşan hayal dünyasına sahip olması Divan şiirini gerçekçi bir tasvirden uzak tutmuştur. Türk edebiyatında manzaranın kendi gerçekliğiyle algılanması ve bu algılamayla şairlerin tabiattaki manzaraları gerçekçi şekilde tasvir etmeleri, Divan edebiyatının gerçek dışı hayal sisteminin eleştirilmesiyle bağlantılıdır. Divan edebiyatındaki mübalağalı ve tabiatta görülmesi imkânsız olan hayallerin eleştirilmesi Tanzimat dönemi edebiyatçılarıyla başlar. Böylelikle Divan edebiyatındaki aşırı mübalağaya dayanan gerçeklikten uzak hayal sistemi terk edilmeye ve tabiatın kendi gerçekliğine bakılmaya başlanır. Tanzimat döneminde tabiatın keşfedilen gerçekliği daha sonraki dönemin sanatına da etki ederek gerçekçi tasvir uygulamalarını beraberinde getirecektir. Tabiatın kendisine bakmak, tabiattaki manzaraları kendi gerçekliğiyle seyretmek edebiyat eserlerine gerçekçiliği yerleştirmenin yollarının aranmasını sağlayacaktır.

Divan edebiyatında şair tabiata bir mutasavvıfın gözüyle bakar. Onun için tabiat tüm görünüşleriyle mutlak güzelliğin tecellisidir, her manzara mutlak bütünün parçasıdır. Divan şiirinde tabiat şairin fikir yapısının dayandığı bir arsadır. Divan şiirlerindeki tabiat tasavvufi fikir ve ruhun havasını yaratmak için vardır. Divan şairi muhayyilesini tabiata bağlamaz, bilakis tabiatı kendi felsefesine bağlar (Siyavuşgil, 1993: 10). Divan şiirinde tabiat unsurları genellikle meçhul bir sevgiliyi tarif eden kalıplaşmış mazmunlar olarak yer alır. Sevgili kavramı kimi zaman ay kimi zaman güneş kimi zaman da servi ağacı olarak Divan şiirlerinde yer alır. Sevgilinin saçları çoğu defa sümbül, gözleri ise nergis olarak belirtilir. Gül kimi zaman sevgilinin yanağını temsil eder. Kimi zaman da gül sevgilinin kendisidir ve bülbül onun aşığıdır. Lâle ise Divan şiirinde kadehi temsil eder. Ay, güneş, servi, sümbül, nergis, gül, lâle, bülbül gibi tabiat unsurları Divan şiirinde ya sevgili kavramının yerini tutan ya da onu tamamlayan unsurlar olarak kullanılmıştır (Pala, 2015).

Tabiat unsurları, Divan şiirinde “alegorik değerde mazmunlarla veya stilize (deforme) edilmiş” olarak yer alır (Okay, 2015: 86). Divan şairleri tabiatı bu şekilde kullanarak “mazmunperdazlık” etmeyi amaçladıkları için direkt olarak tabiata bakmamışlardır. Türk şiirinde ancak Tanzimat döneminden sonra gelişmeye başlayacak olan “perspektif, manzara ve tablo

fikri” onlarda yoktur. Dolayısıyla Divan şairleri tabiatı bir bütün olarak ele almamış, tabiat unsurlarını münferit olarak sunî benzetmelerle işlemişlerdir (Kaplan, 1999: 314). Böylelikle Tanzimat döneminden önce tabiattan alınan her şey, şiirde “tanınmayacak şekilde” değiştirilmiştir (Tanpınar, 2013: 275).

“Yeni Türk şiirinde gerçeklik vurgusu ve görsellik şairlerin tabiatı keşfetmesi ve karşılaştıkları nesnelere yeni bir açıdan bakmasıyla ortaya çıkar” (Bulut, 2019a: 269). Tabiata bakış ilk olarak kendisini Recaiizâde Mahmud Ekrem’in 1871 yılında yayımlanmış olan *Nağme-i Seher* adlı eserinin “Âsâr-ı Nesriye” adlı kısmında ve “Âlem-i Hayâlde Mehtab”, “Sûret-i Varaka”, “Sabah”, Temâşâ-yı Rikkat-bahşâ”, “Zemzeme-i Âşikâne” adlı parçalarında gösterir gibidir. Bunları Recaiizâde Ekrem’in *Atala* çevirisi ve Namık Kemal’in *Gelibolu Mektubu* takip eder. *Bunlar Odur, Sahra ve Belde* adlı eserlerine tabiata bakışı yerleştiren Abdülhak Hâmid Tarhan da “dile gözün tecrübesini getirmeye” çalışmıştır (Tanpınar, 2013: 274-275). Yeni Türk edebiyatı daha ilk örnekleriyle;

*“bizi Orta Çağ bahçe ve bostanından çıkartıyordu. Eşyayı dağınık unsurlar hâlinde ve sadece mazmunlara vesile olmak için saymakla iktifa eden gazel ve minyatür estetiğinden, geniş ve canlı tabiata doğru bu çıkış ilk yenilenme devrinin belki en mühim keşfi oldu.”*  
(Tanpınar, 2013: 274)

Tabiatın keşfi Türk edebiyatı için önemli bir yenilik olmakla beraber Tanzimat döneminde tabiatı betimlemekte henüz acemilikler yaşanmaktadır. Çünkü tabiatın ve eşyanın muhayyile ve duyular tarafından gereği gibi algılanabilmesi için belirli bir deneyim gerekiyordu. Oysa Tanzimat dönemi sanatçıları “göz, henüz muhayyileden çok ayrı çalışıyordu” (Tanpınar, 2013: 274-275)

Tabiata açılmak ve onu olduğu gibi resme aktarmak yalnız resim sanatına ve görselliğe ait olan, sadece ressamı ilgilendiren bir sorun değildir. “İlk dönem Osmanlı yazarları” olarak Tanzimat dönemi edebiyatçıları da benzer bir sorunla karşılaşmışlardır (Kahraman, 2013: 106). Namık Kemal, Gelibolu’dayken karşısında gördüğü manzarayı betimlemeye çalışır ancak bu gayreti yetersiz kalır. Tabiatın gerçekliği ilk defa keşfediliyor olduğu için onu betimleyecek dil de henüz gelişmemiştir. Namık Kemal, gördüğü manzarayı, tasvire kifayet etmeyen eski kavram ve

mazmunlarla aktarmaya çalıştığı için başarısız olsa da bir manzaraya bakıp onu aktarma gayreti bile Türk edebiyatı için bir yenilik sayılabilir (Tanpınar, 2013: 429-430).

Mehmet Kaplan, Tanzimat dönemi edebiyatçısı olan “Namık Kemal’in Midilli’den bir arkadaşına gönderdiği ve ona oturduğu yeri” tasvir etmeye çalıştığı bir mektup ile Servet-i Fünûn edebiyatçısı olan Halid Ziya’nın *Mai ve Siyah* romanından bir banliyö manzarasını kıyaslamış ve tasvir konusunda Namık Kemal’i pek başarısız bulmuş; tasvirin Servet-i Fünûn ile beraber geldiği mertebeyi göstermiştir. Namık Kemal’in mektubunda tasvir edilen manzarada eşyaya dair hiçbir şey açık seçik belli olmazken, hatta soyut sıfatlarla daha da bulanıklaştırılırken; Halid Ziya’nın tasvir ettiği manzarada yer alan unsurlar detaylı bir şekilde somut sıfat ve hareketlerle belirtilmiştir (Kaplan, 2014: 50-51). Namık Kemal’in 1876 tarihli *İntibah* adlı romanında yer alan Çamlıca tasviri de Orhan Okay’a göre “eski kaside nesiplerini andıran bir dekordan ibaret kalır”. Tabiat ancak Servet-i Fünûn dönemindeki eserlerde “gerçek vasıflarıyla ortaya çıkar” (Okay, 2015: 86).

Tanzimat döneminde edebiyatçılar tabiata yönelik yeni bir algıyı ve anlayışı keşfetmektelerdir. “Yeni edebiyat biraz da tabiatla olan ilişkinin ifadesinden doğuyordu” (Kahraman, 2013: 124). Henüz tabiatı tasvir etmekte acemilikler yaşansa da tabiata bakıp onun kendi gerçekliğini keşfetmek bile yeniliktir.

Edebiyat eserlerinden sosyal fayda bekleyen Namık Kemal, bu beklentisine bağlı olarak “edebiyatın hakikî, dünyevî ve reel olması” gerektiği düşüncesindedir. Namık Kemal’in bu düşüncesi onun hemen hemen bütün eleştiri yazılarında ve mukaddimelerinde görülür. O bir edebiyat eserini değerlendirirken hakikate, tabiata ve akla uygunluk arar (Kaplan, 2014: 19). Namık Kemal, “hakikat ve tabiatın hâricinde olan” eserlerin yok olmaktan kurtulamayacağını ifade ettiği *Lisan-ı Osmanînin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmilidir* başlıklı metninde bir pehlivanın bıyığını mızrağından uzun gösteren ve mızrağının boyunu ise “mâh ile mâhî” arasında gösteren, gerçeğe aykırı ve tabiatın hilafında olan mübalağalı Acem tasvirlerini reddeder; o, mübalağanın ancak “aklen ve âdeten vukûu kabil” olanının makbul olduğunu söyler (Kaplan, Enginün ve

Emil, 1993: 185-191). O, tabiata göre olması muhal olan hayallere ve gerçeğe aykırı olan tasvirlerle karşı duruşunu *Tahrib-i Harabat*'da ve *Talim-i Edebiyat* için yazdığı risalede de gösterir (Kaplan, Enginün ve Emil, 1993). Namık Kemal, Divan edebiyatındaki hayal sisteminin aşırılığını *Mukaddime-i Celâl*'inde şöyle tarif eder:

“Divanlarımızdan biri mütala'a olunurken insan, muhtevi olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrâfını maden elli, deniz gönüllü, ayağını Zuhal'in tepesine basmış, hançerini Mirrih'in göğsüne saplamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemi alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırdıkça 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'sûkalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler gulyabaniler âleminde zanneder.” (Kaplan, Enginün ve Emil, 1993: 343)

Recaizâde M. Ekrem de hakikatten uzak, tabiata uymayan edebiyat eserlerinin zaman içinde çabuk eskiyeceğini belirtir; ona göre tabiatın hükümlerine dayanan eserlerin eskimesi “ise tabiatla beraberdir” (Sazyek ve öte., 2014: 125). Recaizâde Ekrem, *Talim-i Edebiyat*'ında bir ifadenin güzelliği için mübalağanın olabileceğini kabul etmekle beraber, bu mübalağanın sınırlarını şu cümleleriyle belirler:

“Mübalağanın en sahih miyarı - en doğru mîkyası zevk-i selim ve hüsn-i tabiattır. Mamañih 'hakikate müşabehet' mübalağa için bir hadd-i muayyen addolunur ki bu haddi tecaviüz eden mübalağat hemen umumiyet üzere merdud olur.” (Ekrem, 1883/1884: 303)

Recaizâde M. Ekrem de mübalağa için tabiata uygun olmayı ve gerçeğe benzerliği ölçü olarak gösterir. Ona göre kabul edilebilir mübalağalar olabileceği gibi kabul edilemeyecek mübalağalar da vardır; bu reddedilmesi gereken mübalağalar tabiata uygun olmayan, gerçeğe benzemeyen mübalağalardır. Bununla beraber o, mübalağaya tamamen karşı olmadığı gibi hayale de karşı değildir. Hatta mübalağayı belli ölçülerde makbul saydığı gibi hayali de ifadeyi güçlendirdiği, tasvir edilen eşyaya güzellik kattığı için gerekli görür. Onun için hayal tasvir edilecek eşyanın hakikisi bulunmadığı zaman bile onu var edecek, imgesini oluşturacak güce sahiptir. Önemli olan hayalin tabiata uygunluğudur.

Tanzimat döneminde başlayan gerçekçilik arayışı, Ara Nesil'de de devam etmiştir. Batı edebiyatındaki gerçekçilik roman türü için olan realizm ve natüralizm üzerinden bu neslin edebiyatçıları aracılığıyla Türk

edebiyatına tanıtılmıştır. Ara Nesil’de edebiyatta gerçekçiliği savunan isimlerin en önemlilerinden biri olan ve edebî eserlerden ziyade edebî tenkit ve teori alanında kendini gösteren Beşir Fuad, dünya görüşü açısından materyalist ve pozitivisttir. Pozitivist olması sebebiyle edebiyat akımlarından natüralizmi benimseyip kendi dönemindeki hayalperestliğe ve romantizm akımına karşı çıkmıştır; şiir ve hakikat ilişkisi konusunda çeşitli gazete ve dergilerde münakaşalarda bulunmuştur. Muallim Naci ile yaptığı mektuplaşmalardan oluşan *İntikad* (1887) ve romantizmi eleştirip natüralizmi savunduğu *Viktor Hugo* (1885) monografisi dönemin önemli tenkit ve teori eserlerindedir (Okay, 2015: 139).

Beşir Fuad edebiyata konu edilmesi gereken şeylerin beş duyu ile algılanabilir şeyler olduğunu savunmuş ve hayal ürünü eserlerin bizi hakikatten, tabiatın aslından uzaklaştırdığını iddia etmiştir. Ona göre; bir şey tamamen hakikate uygun değilse, asıl olana “mütegayyirdir, yani galat-ı tabiatten” sayılması gerekir (Fuad, 1999: 122). Dolayısıyla “hayalâta müstenid olan edebiyatın galatâtan başka bir şey vücuda getirmediğine hükmetmek uzak bir şey değildir” (Fuad, 1999: 122). Bu yüzden Beşir Fuad, hayal etmek yerine bakarak “tetkik” etmek ve görülen şeyi gerçeğe uygun şekilde “tavsif ve tarif” etmek gerektiğini söyler (Fuad, 1999: 122). Beşir Fuad’ın bakılan şeyin sadece tasvir edilmesinden ziyade tetkik edilmesi gerektiğini söylemesi tecrübeye de verdiği önemle alakalıdır. Bilindiği üzere realizm ve natüralizm akımına uygun eserler yazmaya çalışan sanatçılar, eseri yazmadan önce esere konu olacak olay ve bu olayın yaşandığı çevre hakkında gerçek bilgiler edinerek eserlerini edindikleri bu bilgiler cihetinde kaleme alırlar. Tasvirin gözleme dayanarak oluşturulması gerektiğini düşünen Beşir Fuad’ın görüşleri “hayalin daire-i tabiat ve imkânı tecavüz” etmemesi gerekliliğine yöneliktir (Fuad, 1999: 371).

Bu görüşler sonucunda, Ara Nesil’deki aşırı duyguculuğa rağmen roman türü için olsa da gerçekçilik yükselişe geçmiştir. Gerçeğe uygun tasvirler yapmak için dış âlemin görülmesinin ve bilinmesinin gerekliliği Servet-i Fünûn döneminden önce Türk basınında konuşulmaya başlamıştır. Mehmed Celâl eserlerinde romantik duyusu devam ettirmekle beraber Türk



edebiyatına gerçekçiliğin gelmesini kısa ve öz olarak “Hayal asrı geçti. Hakikat asrı başladı.” ifadesiyle dile getirmiştir (akt. Nas, 2012: 46).

Bununla beraber romantizmin gerçeğe uyabileceğini, hayalin muhal olanla, yani olması imkânsız olanla karıştırılmaması gerektiğini söyleyenler de olmuştur. Bu durum, tasvir hususunda Servet-i Fünûn’da gerçek ve hayal arasında uzlaştırıcı bir dil benimsenmesini sağlamıştır. Bir eserin kesin olarak realisttir veya tamamen romantiktir diye nitelenemeyeceğini düşünen Ali Kemal, “Bir eserin bir kısmı hayalî, bir kısmı hakikî olabilir. Bu mebhasta hayali muhâl ile karıştırmamalıdır” cümlesiyle hayalin ve hakikatin bir eserde buluşabileceğini söyleyerek, muhal ve hayali aynı şey sananlara karşı çıkar (akt. Nas, 2012: 55).

Muallim Naci de aşırı hayalciliğe karşı olmasına rağmen hakikatle beraber hayalin de olması gerektiğine inanlardandır. Ona göre “asıl hüner hakikati hayal ile tağyîr değil, tezyîndir” (Fuad, 1999: 390). Hayal, tasvir edilen hakikatin güzelleştirilmesi için önemlidir. O, şiirin hayalden tamamen arındırılmasını, bir dilberin güzelliğini süsleyen ve onu hoş gösteren elbisesini çıkarıp da onu üryan bırakmaya benzetir. Ona göre hayal, hakikate “bir kat daha revnak vermek için” kullanılmalıdır (Fuad, 1999: 362). Bununla beraber Muallim Naci, tasvir edilen hakikati hayal ile süslemenin ilk şartı olarak önce hakikatin bilinmesi gerektiğini şu şekilde belirtir: “Hakikati hayal ile tezyîn edebilmek evvelâ hakikati bilmekle olur; binâenaleyh cahilden şair olmaz” (Fuad, 1999: 363).

Menemenlizâde Mehmed Tahir de bu konudaki görüşlerini makbul derecede mübalağalı hayaller olabileceği yönünde ortaya koyar: ona göre “bazı mübalağat vardır ki merduttur”, bazıları da “hüsn-i tabiata” bağlı kalınması şartıyla “makbul olur” (Fuad, 1999: 190). M. Mehmed Tahir, reddedilmesi gereken mübalağalar olduğu gibi kabul edilmesi gereken mübalağaların da olduğunu ve mübalağalardan hangisinin makbul olmadığını, hangisinin makbul olduğunu ayırt edebilmek için tabiîliğin ölçü tutulması gerektiğini söylemiştir. En güzel eserlerin tabiatta bulunduğunu ve kendi amaçlarının da şiirlerinde tabiattaki bu güzellikleri tasvir etmek olması gerektiğini düşünen Mehmed Tahir’e göre bu güzellikleri tasvir yolunda “ara sıra mübâlâğaya” başvurulabilir (Fuad, 1999: 195).

Türk edebiyatının yenileşme sürecine girmesiyle Tanzimat döneminde başlayan gerçekçilik arayışı, eski şiirin birer sembol olmakla vazifeli mazmunlarla meydana gelen ve mübalağalı benzetmeler içeren imaj dünyasına yönelik eleştirileri beraberinde getirmiştir. Dikkat edilirse Divan şiirindeki mazmunlara ve mübalağa sanatına yönelik eleştiriler, bir tabiat unsurunun olduğundan farklı gösterilmesine yönelik bir karşı çıkıştan kaynaklanmaktadır. Bu durum tabiattaki manzaraların kendi gerçekliğiyle keşfedilmesinden sonra, onun gerçekçi bir şekilde tasvir edilebilmesi için gereken dile yönelik bir arayışın başlaması demektir. Gerçekçilik arayışının devam ettiği Ara Nesil’de hayal ve hakikat kavramları etrafında fikir münakaşalarında bulunan edebiyatçılar, Servet-i Fünûn’da bu iki kavramı uzlaştıran bir dilin oluşmasını sağlamıştır. Servet-i Fünûn edebiyatçıları devam eden romantizm etkisinin yanı sıra kendi dönemlerinde gerçekçiliğin şiir türü için olan parnasizm akımını da öğrenmişlerdir. Onlar parnasizm sayesinde bir manzarayı ve onun içindeki unsurları göze görüldüğü hâliyle tasvir edebilmeyi sağlayacak dili edinmişlerdir.

### **3.3. Manzara Fikrinin Oluşumunda Şiir ve Resim İlişkisinin Rolü**

Resim anlatım aracı olma görevinden sıyrılıp sanat hâline geldiğinden beri zaman içinde gerek duvar üzerinde, gerek tuval üzerinde, gerek kâğıt üzerinde görülür. Genellikle duvar ve tuvallerdeki resimler kendileri olarak var olurken kâğıtlardaki resimler kitaplarda bir yazıya bağlı olarak var olabilmektedir. Bu anlamda Batı kültüründe resmin kaynağını İncil ve mitolojya oluştururken İslâm kültüründe ise Kur’an’ın resimlenmesine izin olmadığından ancak edebiyat eserleri resimlenir. Ancak Divan şiirleri yazılırken şiirin tamamında anlam ve imaj bütünlüğü oluşturmaya değil de her beytin kendi bütünlüğü olmasına önem verildiği için, bu şiirlerde tablo oluşturabilecek nitelik görülemez. Bu yüzden birçok beytin bulunduğu bir sayfanın yanındaki sayfanın tamamına çizilmiş bir minyatürün hangi beyitle alakalı olduğunu anlamak pek kolay olmaz. Resimlemek üzere çoğunlukla bir anlatıya sahip olduğu için mesneviler tercih edilir, çünkü mesneviler gibi bir hikaye anlatmayan gazelleri resmetmek çok daha zordur. Bunun yanı sıra pek nadir olmakla birlikte resimlenmiş Divan şiiri örnekleri

bulunmaktadır. Elbette örneklerdeki resimler şiirleri yansıtır nitelikte değildir. Bir gazelin değil, bir beytin dahi mana genişliğini kapsayacak bir minyatür tasvir etmekte zorlanan nakkaşlar çoğunlukla beyit içerisinden bir objeyi seçerek onu tasvir etmeyi yeğlemişlerdir (Özgül, 1997: 11-12).

Divan şiirlerinde bir bütünlüğün olmamasının ve beyitler arasındaki anlam kopukluğunun yanı sıra, bu şiirlerde yer alan mazmunlara gerçekliğin ışığı altında bakıldığında güzelliklerini, hatta anlamlarını yitirirler. Halk şiirinde dahi kullanılan ve basit birer mazmun olan kalem kaş, kiraz dudak gibi tabirler, gerçek dünya şartları esas alınarak göz önünde canlandırıldıklarında gülünçleşirler. Yani bu mazmunlar resmedildiğinde ancak karikatürleştirilmiş olurlar (Özgül, 1997: 21). Şiir ve resim ilişkisinin bir şiirin süslemesi olarak yapılan resimlerle var olduğu bu zamanlarda; şiirde gerçekliğe uyan tasvirler yer almadığı gibi, şiirler için yapılan resimlerde de gerçeklik gözetilmemektedir.

Türk edebiyatında şiirlerdeki tasvirlerin resme bakılarak oluşturulması ise Ara Nesil’de başlamış olup Servet-i Fünûn’da moda hâline gelmiştir. Resim gibi şiir anlayışı Servet-i Fünûn edebiyatını belirleyen ana özelliklerden biridir. Fransız edebiyatıyla yakından ilgilenen Servet-i Fünûn edebiyatçıları tasvirde gerçekçi olabilmek için, roman türünde realistleri, şiir türünde parnasyenleri kendilerine model olarak görmüşlerdir. Onların eserlerindeki tasvirlerle, Batı’da gerçekçiliği sağlamış olan bu akımlar da etki etmiştir. Servet-i Fünûn döneminden kısa bir süre önce başlayan resim, fotoğraf, tablo merakı; bu sayılan unsurların Servet-i Fünûn dönemine geldiğinde dergilerin vazgeçilmez “görüntü malzemesi” hâline gelmesine etken olmuş ve bu durum resim sanatının edebiyat eserlerine yansımaya büyük oranda katkı sağlamıştır. Dergilerde görülen ‘resim altına şiir yazma modası’ bu durumu açıkça göstermektedir (Akay, 1998a: 172).

Servet-i Fünûn döneminde edebiyatçıları, resim sanatıyla ve ressamlarla iç içe bir hâldedir. Tevfik Fikret’in kendisi de şairliğinin yanı sıra iyi bir ressamdır. Bununla beraber, resme olan eğilim dönem içinde devlet tarafından da destekleniyordu. “Son derece güçlü bir ressam” olmakla birlikte yurt dışına eğitim için birçok ressam göndermiş olan ve Osmanlı Ressamlar Cemiyeti’nin fahri başkanlığını da yapmış olan Şehzade

Abdülmecid Efendi, Tevfik Fikret'in dönemin en muhalif Őiri sayılabilecek *Sis* Şiirinden ilhamla sis temalı bir tablo resmedecek kadar ve o zamanlar edebiyat dünyasının saygın isimlerinden olan Recaizâde Ekrem ve Abdülhak Hâmid'in portrelerini yapacak kadar sanatçılarla beraberdir (Kahraman, 2013: 88).

Gerek devlet görevlilerinde, gerek sanatçılarda görüldüğü üzere resim merakı dönemi sarmış hâldedir. Bu resim merakı, 1891 yılından itibaren Ahmet İhsan'ın çabalarıyla resimli olarak çıkan *Servet-i Fünûn* dergisinin başına Tevfik Fikret geçtikten sonra da devam eder. Şiirler ve yazılar dergilerde muhtevalarına uygun resimlerle beraber yayımlanmaktadır. Bir noktadan sonra, yayımlanan metne uygun resim bulmakta zorlanan bazı dergiler metin ve resim arasında bir ilişki gzetmemeye başlar. Aynı zorluğu yaşayan bazı dergiler ise başka bir yöntem geliŐtirerek yayımlanan yazılara uygun resimler aramaktansa resimlere uygun yazılar hazırlatmaya başlar (zgl, 1997: 27-28).

Tevfik Fikret'in Şairlerden farklı olarak Şiir muharrirleri diye isimlendirdiği ve dergilerde Şiirler için ayrılan kısmın boş kalmaması için resimlerin altına Şiir yazmakla vazifelendirilen kişilerin olması bu duruma örnek verilebilir. Resim altına Şiir yazma faaliyeti öyle bir hâl almıştır ki Tevfik Fikret bu yüzden Şair ve Şiir yazarı arasında bir ayırım yapar; ona göre her Şiir yazarı Şair değildir. Şiir yazarları, dergilerde Şiir başlıklı kısımların boş kalmaması için resimlerin altına vezin ve kafiyeye oturtarak beş on mısra yazmakla kendilerini gösteren yayın iŐçileridir. Derginin Şiir başlıklı kısmını doldurmakla görevli bu işçiler; hiç beğenmedikleri, sevmedikleri bir resmin karşısında dahi duygulanmaya, heyecanlanmaya ve o resimden aldıkları izlenimle bir manzume oluşturmaya çalıŐırlar (Fikret, 1987: 172).

*Servet-i Fünûn* edebiyatçılarının tasvir ettikleri tabiat manzaraları da çoğunlukla "kitap ve resimlerden" gelmiştir. Resim sanatının *Servet-i Fünûn* edebiyatçılarının tabiat grŐs üzerinde önemli bir etkisi olmuştur; hatta onlar için resim sanatının, unsurları seçilerek, perspektifi saptanarak, renkleri ve Şekilleri ressam tarafından belirlenerek hazırlanan bir tabiat olduğu söylenebilir. Onların Şiirlerinde yer alan tasvirler çoğunlukla direkt

tabiata değil, bir ressamın eserine bakılarak yapılmıştır (Kaplan, 2014: 55). Batı'dan takip ettikleri edebiyatçılar, Servet-i Fünûn şairlerini resme ve tabiata yönlendirmektedir. Özellikle parnasizm ve o dönem resim sanatına yönelik yaygınlaşan ilgi, onların “tabiata karşı son derece dikkatli” olmalarına sebep olmaktadır (Kaplan, 2014: 49).

Tevfik Fikret, sanatın ortaya çıkışının tabiatı taklit etmek suretiyle başladığı düşüncesindedir. Ona göre, insanlığın “ilk levha-i taklidi”, yani taklit etmek üzere ilk levhası, tabiat olmuştur. İnsanlık tarafından ortaya koyulup da zamanla “kalıptan kalıba, suretten surete, renkten renge, hâlden hâle girerek” mükemmelliğini kazanan bütün sanatlar incelendiğinde o sanatların aslında tabiatın eserlerinden, tabiatın görünüşlerinden alınmış olduğu görülebilir (Fikret, 1987: 12). Tevfik Fikret, yeni edebiyat şairlerinin eserlerindeki başarıyı da tabiat manzaralarından aldıkları ilhamı tasvir ederek kelimelerle levhalara dönüştürmelerine bağlar. Fikret’e göre onlar “menâzır-ı hilkat ve tabî'atın nefs-i nâtıklarına bahşettiği te'essürâtı hakîki ve tabîî bir sûrette elvâh-ı tasvîrlere” yansıtmaya çalışmışlardır (Fikret, 1987: 21).

Tevfik Fikret, Divan şiirini değerlendirirken eski şairlerin eserlerinde mevsimlerin işlendiği tabiat tasvirlerinin yer almadığını söyler. Fikret’e göre, belâgat açısından pek güzel “bahâriyye”ler olsa dahi, Servet-i Fünûn şairleri eşyayı öncekilere nispetle farklı bir bakış tarzıyla görmekteledir ve dolayısıyla Servet-i Fünûn şairlerinin mevsimlerin eski şiirlerdeki işleniş tarzından zevk duymaları, onları doğal ve güzel bulmaları pek mümkün değildir. Ona göre, Servet-i Fünûn şairleri tasavvur tarzı ve tasvir kabiliyeti sayesinde eski şiire nazaran daha gelişmiş ilkbahar ve sonbahar temalı şiirler ortaya koymuşlardır. Bu temaların yok denecek kadar az olduğu eski şiirlerde ilkbahar ile yaz, sonbahar ile kış sürekli karıştırılmıştır (Fikret, 1987: 26-29). Fikret kendi dönemleriyle birlikte şiir diline büyük bir genişlik geldiğini, kendilerinden önce ancak nesirle yapılabilecek olan tasvirlerin kendi dönemlerinde nazımlarda da yer alabildiğini belirtir:

*“Meselâ o zaman safha-i nazmımıza yalnız sararmış yapraklar dökmeyle bilen hazân şimdi bütün sahfa-hât-ı rakika-i tabî'asıyla elvâh-ı şi'riyyemizde irtisâm ediyor. O zaman nazar-ı şâirâneye cism-i bi-tâb-ı hilkatı bir sûtire-i beyzâ içinde pûşîde-i melâl göstermekle iktifâ*

*eden kış bugün tek mil burûdetleri, zulmetleri, yahut nefâsetleriyle  
şiiirlerimize hasâyis-i tabî'iyetini serpiyor.” (Fikret, 1987: 155)*

Tevfik Fikret, kendi döneminde görülen tasvir kabiliyetini önceki dönemlere göre kıyasladığı bir başka yazısında da Cenab Şahabeddin'in *Elhân-ı Şitâ* şiirini eski şairlerin şitaiyyelerinden çok daha başarılı bulduğunu söyler (Fikret, 1987: 164). Cenap Şahabeddin de Tanzimat dönemi ikinci nesilden tabiata yönelen güzel şiirler çıkmış olmasına rağmen bu şiirlerin tasvir hususunda kusurlu olduğunu söyler:

*“Vaveylâ ve Kürsi-i İstiğrâk ve emsâli gibi hakîkaten nefis, parlak  
bedî'alar vardı. Fakat hiçbir muayyen bir çerçeve içinde tasvir  
edilmiş değildi, hepsi hududu itibariyle kusurlu idi. Bizden evvelki  
nesl-i edeb bir manzumenin elfâz ile resmedilen bir levha olduğundan  
gafler göstermişti. Bu cihetle eserlerini birer levha gibi çerçeveleyerek  
tahdîd etmiyorlardı.” (akt. Akay, 1998b: 58-59)*

Bu cümleleriyle Cenab, kendilerinden önceki neslin şiir yazarken kelimeleri belirli bir çerçeve içinde tablolaşmış bir manzara oluşturacak şekilde kullanmadığını belirtir. Servet-i Fünûn şiirinden önceki nesillerde tabiat tasvirleri varsa da bu tasvirler belli bir hudut içinde manzara görüntüsü arz etmiyordu. Servet-i Fünûn şiirinde ise bir manzara, hudutları tayin edilip bütünlük içinde tasvir edilir; şiir yazılırken kelimeler perspektif gözetilerek belli bir görüntüyü oluşturmaya yönelik dizilir. Hasan Akay, bu tür bir tasvir için kurulan cümlelerdeki özellikleri şöyle tarif eder:

*“Bu tür cümlelerde yavaş yavaş bir perspektif oluşturma, bir  
perspektife göre ayarlanmış kelimelerle bir tablo resmetme, resim  
veya fotoğraf sanatına uygun düşen bir teknikle canlı, renkli,  
hareketli, bir levha veya atmosfer oluşturma, manzarayı, sesleri, ruh  
hâlini, tasavvurlara uyan bir sözdizimi ve ritmik örgüyle taklîdî  
biçimde yansıtma durumu vardır. Kelimeler ve cümle unsurları, bakış  
tarzına ve görülen şeyin bütünlüğüne veya teferruâtına yönelik bir  
perspektife göre sıralanmışlardır. Şiirin şekil ve muhtevâ planında söz  
konusu unsurlar belli bir görüş derecesinin tespit ettiği yerlerde, yerli  
yerindedir.” (Akay, 1998b: 486)*

“Kelimelerle, görünüşlerdeki bütünlüğü bozmaksızın, bir tablo çizmeyi, hattâ resmi bir bakımdan gâye hâline getirmeyi denemiş” ve “tabîî, hissî ve hayâlî” tablolar oluşturma eğilimini hep sürdürmüş bir şair olarak Cenab Şahabeddin'in de hemen hemen bütün şiirlerinde kelimelerle tablo oluşturma amacı taşıdığı görülür. Onun tabiatta çeşitli vakitlere göre “farklı görünüm ve telkin gücü kazanan manzaraları” işleyen şiirlerinin çoğunda tasvirlerle tablo oluşturma isteğine rastlanır (Akay, 1998b: 486-487).

Kelimelerle tablo oluşturma isteği ve kelimelerle bir görüntüyü tasvir etme çabası Tevfik Fikret'in şiirlerinde de açık bir şekilde görülür. Fikret'in ressamlığından gelen keskin gözlem gücü, onun şiirini net ve kalın çizgileri olan bir resme dönüştürmüştür. Fikret gibi şiirleri resme en yakın olan Servet-i Fünûn şairlerinden biri de Ali Ekrem Bolayır'dır. Tabiat içindeki insandan ziyade şiirlerinde direkt tabiatın kendisini konu alan, tabiatta gördüğü manzaraları kelimelerle tablo hâline getirme isteği taşıyan Ali Ekrem için gözleme dayalı tasvirin önemli bir yeri vardır (Özgül, 1997, s. 31). Ali Ekrem bu konuda, tabiatın bir manzarasını tasvir etmek üzere seyredenlerin “âdetâ bir ressam gibi” onun ayrıntılarına dikkat etmesi gerektiğini söyler. O, tasvir kelimesini özellikle vurguladığı “tasvir, tasvir, tasvire eşedd-i ihtiyacımız var” cümlesiyle bunun bir ihtiyaç olduğunu belirtir. (akt. Kaplan, 2014: 54). O, bunu bir örnekle şu şekilde açıklamıştır:

*“Mesela Göksu deresini tasvir etmek lazım gelse, onun yalnız letafetinden, kendinizde hasıl eylediği tesirden bahsedivermek kâfi midir? Derede pek çok dolaşmış olmalı, etrafındaki ağaçları, çaluları, onlardan suyun ka'rina süzülen açıkly koyulu, siyah, yeşil gölgeleri, o gölgelerin arasına gâh u bîgâh düşen sâye-pare-i sehabı... Hülâsa güzelliklerin hepsini ayrı ayrı, birer birer, ince ince görmeli de ne yazılacaksa sonra yazılmalı, tasvirler bu şart ile tamam olur.”* (akt. Kaplan, 2014: 54)

Bu cümleleriyle Ali Ekrem, bir manzarayı tasvir ederken manzarada yer alan unsurlara, suya düşen ışığa, gölgelere, hatta o gölgelerin tonlarına dikkat etmek gerektiğini belirtmiştir. Ali Ekrem, François Coppée hakkındaki bir yazısında da “harap bir evi” veya Eysel kulesini tasvir eden Fransız şairlerden bahseder ve kendi ülkesindeki edebiyatı bu yönde sorgular:

*“Biz niçin Süleymaniye câmi-i şerifinin önünde ser-fürü-bürde-i hayret olarak o semapâre-i sanatı, o eflâke ser çekmiş heykel-i insaniyeti, o mehbit-ı envâr-ı uluhiyeti ruhumuzla his, şiirimizle tasvir etmeyelim? Bir fakirin kulübeciği... O ne kadar rikkat-bahş-ı vicdan bir manzaradır?”* (akt. Kaplan, 2014: 49)

Bu cümlelerde de tasvir gereğinden bahsedilmiş; fakat bu sefer ayrıntıları tespit eden göz ile beraber bir mabedin kutsallığına veya bir fakirin kulübesinin acınasılığına yönelen duygulara da önem verilmiş gibidir. Bunun yanı sıra Ali Ekrem'in bir manzarayı tasvir edebilmek için

sadece o manzaraya bakarken hasıl olan etkiden bahsetmenin yetmeyeceğini bildiğini de yinelemek gerekir.

İç dünyalarına, hayallere ve duygulara önem verdikleri kadar parnasizm sayesinde dış dünyaya da önem veren Servet-i Fünûn edebiyatçıları resim sanatıyla da ilgileniyorlar; bu ilgiyle tabiata odaklanıp “duygularını renkli manzaralar halinde” tasvir ediyorlardı (Kaplan, 2014: 49). Parnasizm, bir objenin görüldüğü hâliyle tasvir edilmesini amaçlayarak şiiri plastik sanatlara yaklaştıran bir akımdır. Emel Kefeli, parnas akımının resim sanatına olan ilgisini Tevfik Fikret’in *Resim Yaparken* adlı şiirini örnek vererek şöyle değerlendiriyor:

“Akımın en önemli temsilcilerinden biri olan Theophile Gautier aynı zamanda ressamdır. İnsan vücudu şiirlerde bir heykeltıraşın gözü ile incelenir. Şair bir duyguya şekli verebilme arzusundadır. Türk edebiyatında Tevfik Fikret’in ‘Resim Yaparken’ adlı şiiri de duyguya şekil verilmesi meselesini işleyen güzel bir örnektir. Parnas akımın temel özellikleri bu örnekteki ‘uğraşıyor, mevc-i hiss, şekl-i irtisam, seyreylerim, levha, emek’ gibi anahtar kelimelerde görülmektedir. Türk edebiyatı açısından bakıldığında bu kelimelerin varlığı Abdülhak Hâmid’den sonra gelen nesilde değişen şiir anlayışını göstermesi bakımından da önem taşır.” (Kefeli, 2017: 122)

Parnasizmle beraber Servet-i Fünûn şairlerinin etkilendikleri diğer akımlar da onları resim sanatından yararlanmaya ve tabiat manzaralarını tasvir etmeye yönlendirmiştir. Servet-i Fünûn edebiyatında etkisi görülen romantizmin bir özelliği tabiata yönelmek olduğu gibi bir özelliği de sanat dallarının birbirinden yararlanmasını amaçlamasıdır. Romantik edebiyatçılar diğer sanat dallarından yararlanarak edebî duyarlılıklarını beslerler. Musikî ve resim romantik dönemin edebî zevkine etkide bulunan sanat dallarındandır. “Her şeyde musikî vardır, kâinattan bir ilahi yükselir” diyen romantik yazar, Victor Hugo da aynı zamanda ünlenmiş resamlardan biridir (Kefeli, 2017: 72). Servet-i Fünûn şairleri, *Servet-i Fünûn* dergisinde yer alan tablolarından da görülebileceği üzere, “batılı ressamın bahar tablolarında resmettikleri efsane, masal veya ilham perilerinden” etkilenmişlerdir (Akay, 1998b: 93). Servet-i Fünûn şiirlerindeki tasvirlerde “Mallarme'nin, Rimbaud'nun, Verlaine'in vb. şiirlerindeki” gibi “mitolojideki su perilerinin” sıkça kullanılmasının ise sembolizmin etkisi olduğu söylenebilir (Akay, 1998b: 95-96).



Servet-i Fünûn şairleri Batı'dan öğrendikleri akımlardan etkilenmiş olmakla beraber, dönem içinde ressamlarla kurdukları ilişkiler vesilesiyle de resim sanatıyla oldukça yakından ilgilenmişlerdir. Özellikle 19. yüzyılda eserlerini ortaya koyan ve Türk Primitifleri olarak bilinen ressamların Servet-i Fünûn dönemine ve o dönemin edebiyatçılarına etkisi olduğu söylenebilir. Bu dönemin ressamları ve edebiyatçıları arasında türlü benzerlikler göze çarpabilmektedir. Paris'te gördükleri eğitimle nesnelere üzerinde çalışmayı öğrenen Türk ressamları ve özellikle parnasizm olmak üzere Fransa'daki edebiyat akımlarını öğrenen Servet-i Fünûn edebiyatçıları, nesnelere öne çıkartma ve tabiatı olduğu gibi yansıtma ilkesini kendi yurtlarında eserlerine uygulamışlardır. Dönemin ressamları tabiatı resmetmeye çalışırken edebiyatçılar da tabiatı kelimelerle resim yapar gibi tasvir etmeye çalışmışlardır. Ressamların başlıca işlediği konular İstanbul'un tarihî mekânları ve Boğaziçi kompozisyonlarıyken edebiyatçılar da bu temaları şiirlerinde bir ressam gibi tasvir etmekten geri durmamışlardır. Ressamlar fotoğraflardan bakarak tablolar resmederken Servet-i Fünûn şairleri de fotoğrafların veya resimlerin altına onları tasvir etmeye yönelik şiirler yazmışlardır (Şahin, 2002, 17-18). Eserlerinde özellikle manzaralara yer veren Türk Primitifleri denilen ressamlar ve Servet-i Fünûn dönemi edebiyatçıları arasında, eserlerini fotoğrafa bakarak ortaya koymaları ve eserlerinde benzer temaları işlemeleri dışında başka ortaklıklar da bulunabilir.

Türk resminin minyatürden gerçekçiliğe geçişini sağlamakta önemli bir katkısı bulunan Türk Primitifleri, fotoğraflara bakarak gerçekçi bir şekilde tabiatı yansıtmaya çalışmışlardır. İpek Duben'e göre bunu yaparken "kendi ruhsal durumlarını" da yansıtmış olan bu ressamlar "insansız, dingin, durgun, arı" bir dünyayı resmetmiştir (Duben, 2007: 135-139). Bu tür resimlere Osmanlı literatüründe "tabiat-ı sakine" denilir. Bu resimlerde çoğunlukla bir sükûnet kendini hissettirmektedir (Malik Aksel'den akt. Duben, 2007, s. 127). Servet-i Fünûn şairlerinin şiirlerinde de tabiat sık sık sakinlik ve uyku muadili kelimelerle tarif edilir. Aynı zamanda Servet-i Fünûn edebiyatçıları için tabiat dönemin atmosferinden ve kalabalıklardan kaçılan bir mekân olarak düşünilir; bu yüzden tabiat onların şiirlerinde de

çoğunlukla insansız olarak tasvir edilir. İnsanın yer aldığı bazı manzaralar da vardır ancak bunlar genellikle ya tasvir edilen mekâna bir sevgilinin de dâhil edilmesinden kaynaklanır ya da bir tahkiye içinde tasvir edilen mekâna mekândan etkilenen karakterler dâhil edilmesinden kaynaklanır. Örneğin bu şairlerin bazen sosyal bir muhtevayı işlerken soğuk bir mevsime ait bir mekânı tasvir ederek bu mevsimde soğuktan etkilenen bir veya birkaç karakteri de tasvir edilen mekâna dâhil ettikleri olmuştur. Yine de Tevfik Fikret de Cenab Şahabeddin de şiirlerinde birçok defa bir kaçış yeri olarak özellikle insansız, herkese uzak, kimsenin bilmediği ütöpik mekânlar tasvir etmişlerdir. Bu benzerliklerin yanı sıra Servet-i Fünûn şairleri, Türk Primitifleri gibi gerçekçiliği öğrenip bunu edebiyat eserlerine uygulamışlar ve aynı zamanda onlar da gerçekçi bir şekilde tasvir ettikleri manzaralarda dahi psikolojik gerçekliklerini de yansıtmışlardır.

Kısaca tabiata ve tabiat manzaralarına eğilim göstermeleri, bu manzaraları çoğunlukla fotoğraflara bakarak sanata dönüştürmeleri, benzer manzara kompozisyonlarına yönelmeleri, oluşturdukları manzaralarda sükûnet arayıp insanlara yer vermemeleri, tabiatı gerçekçi bir şekilde yansıtsalar da bunu yaparken kendi psikolojik gerçekliklerini de yansıtmış olmaları gibi ortak noktalarla Türk Primitifleri olarak bilinen ressam ve Servet-i Fünûn edebiyatçıları arasında türlü benzerlikler olduğunu söylemek mümkündür. Gerek Batı'dan öğrendikleri akımlar gerek ressamlarla ve resim sanatıyla ilişki hâlinde olmaları Servet-i Fünûn edebiyatçılarının tabiat manzaraları tasvir etmesinde etken olmuştur. Servet-i Fünûn şiirinde konu olarak tabiatın tercih edilmesi ve resim gibi şiir yazma arzusu birbirini besleyen unsurlardır. Servet-i Fünûn şairleri konu olarak tabiatı seçtikçe, o tabiatın manzaralarını kelimelerle resim yapar gibi tasvir etmek istemişlerdir; aynı şekilde onlardaki kelimelerle tablo oluşturma arzusu, onları daha çok tabiat manzaraları tasvir etmeye sevk etmiştir.

#### **3.4. Manzaraya Yansıyan Ruh Hâli: Melankoli**

Bir hastalık olarak belirtilen melankolinin ismi, o hastalığa sebep olan kara safrayı işaret eden kelimedenden türetilmiştir. Melankoliye dair farklı kişiler tarafından yapılmış birçok tanım vardır. Bunlardan Kapadokyalı

Arataeus'un yaptığı tanım, Robert Burton tarafından “ateş belirtisi olmadan, tek bir şeye odaklanan ruhun daimi ıstırabı” olarak aktarılır (Burton, 2017: 163-164). Keder ve üzüntü melankoliye neden olan etkenlerdendir, hatta bu etkenler aynı zamanda onun birer belirtisidir. Burton'un aktardığına göre; Felix Plater bunun “bir kere kök saldı mı” çaresizlikle sonuçlanan bir şey olduğunu, Hrisostomos ise “ruhun gaddar işkencesi, anlaşılması güç üzüntü” olduğunu söyler; bu örnekler gibi kederin melankoliye ve ümitsizliğe neden olduğuna dair pek çok düşünce vardır (Burton, 2017: 341-342).

Melankoli bir hastalık olarak bilinmekle beraber bu, her melankolik mizaca sahip kişinin bir hasta olduğu anlamına gelmez. Melankolik mizaca sahip kişi, çoğu zaman melankolisini hastalık belirtisi olarak taşımaktan ziyade, özgün üretimlerine yansıtılabilmektedir (Teber, 2002: 45). Melankoli kimi durumlarda sanata kaynaklık edebilmekte, hatta sanatın niteliğini besleyebilmektedir. Sanatta yetkinliğin melankoliyle ilişkisi, Aristoteles'in *Problemata Physica* adlı eserinde XXX. *Kitap*'ın ilk cümlesi olan, “Neden, ister felsefede ya da politikada, ister şiir ya da sanatta olsun olağanüstü kişilerin hepsi melankoliktirler?” sorusuyla meraklara sunulmuştur (Teber, 2009: 117). Bu konuda Susan Sontag de edebiyatçıyı kelimelerle acısını aktaran insan olarak görür. Ona göre bir edebiyatçının ortaya koyduğu eser, onun insan olarak çektiği acının dönüştürülmüş hâlidir (akt. Bulut, 2019a: 216).

Melankolinin etkisinde bir şair çoğunlukla baktığı manzarada gördüğü nesneyi “duygunun yansıtıldığı bir gerçeklik olarak” kurgulayabilmektedir (Bulut, 2019a: 217). Tabiata melankolik ve patolojik bir şekilde hastalıklı olarak bakmak, özneyi tabiatı kendi ruh hâline göre yorumlamaya sevk etmektedir. İngiliz eleştirmen John Ruskin tarafından 19. yüzyılda ilk defa kullanılarak zamanla bir edebiyat terimine dönüşen “patetik yanılğı” kavramı, Nurdan Gürbilek'in cümleleriyle şu şekilde izah edilmektedir:

*“İnsanın doğa ya da bir cansız nesne karşısında hissettiklerinin, sanki nesnenin özelliğiymiş gibi anlatılması anlamına geliyor. Örneğin 'zalim gece'den, 'ağlayan ırmak'tan, 'yaslı deniz'den söz ettiğimizde, patetik yanılğının alanındayızdır. Doğanın üzerimizdeki etkisinden çok, doğaya yansıttığımız kendi duygularımızdan, bu duygular sanki doğanın duygularıymiş gibi söz ederiz.”* (Gürbilek, 2018: 53)

Zamanla “cansız doğaya insani özellikler yükleme” şeklinde bir teknik olarak anılmaya başlayan patetik yanılgı kavramını Ruskin, duygularıyla ve acılarıyla tabiatı zihinlerinde çarpıtan şairleri eleştirmek için kullanmıştır (Gürbilek, 2018: 53). Robert Burton tarafından da hayal gücünün melankolik insanlara nesnelere değişik izlenimlerle algılamalarına neden olabilecek şekilde etki ettiği belirtilir:

*“Bunun etkisi en çok melankolik insanlarda görülür çünkü nesnelere izlenimlerini en uzun, en yanlış ve en abartılı şekilde, sürekli ve şiddetli tefekkürler nihayetinde gerçek etkiler ortaya çıkıncaya ve hastalıklar oluşuncaya kadar tutarlar.”* (Burton, 2017: 331)

Melankoli bu şekilde Servet-i Fünûn şairlerine ve onların tabiatı algılayışlarına da büyük ölçüde etki etmiştir. Servet-i Fünûn şairlerindeki melankoliye kendi dönemlerinde öğrendikleri akımların da etkisi olmakla birlikte, bu melankolinin izlerini sürmeye Tanzimat döneminden beri etkisi devam eden romantizmden başlamak mümkündür.

Yeni Türk edebiyatının başlangıcından Servet-i Fünûn edebiyatının ortaya çıkışına kadar olan sürecin üç devreye ayrılması Mehmet Kaplan tarafından şu şekilde yapılmaktadır: Bunlardan ilki Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın öne çıktığı ve “politik ve sosyal” konuların işlendiği Tanzimat dönemi birinci nesil; ikincisi Abdülhak Hâmid ve Recaiâde Mahmud Ekrem tarafından temsil edilen ve “romantik büyük ihtiras ve ıstıraplar devri” olan Tanzimat dönemi ikinci nesil; üçüncüsü ise Türk edebiyatında realizmin etkilerinin görülmeye başladığı ve “günlük, küçük hassasiyetler devri” olan Ara Nesil'dir. Ferdî acıların ve ihtirasların işlendiği, Abdülhak Hâmid ve Recaiâde Ekrem'in temsil ettiği devrin Servet-i Fünûn şiirindeki melankoliye belli ölçülerde kaynaklık ettiği söylenebilir. Abdülhak Hâmid, ıstıraplarını tefekkür eşliğinde yazmasıyla ve daha ziyade görünmeyen âlemlerle ilgilenmesiyle; gündelik hisleri işleyen ve dünyeviliğe daha yakın olan Servet-i Fünûn edebiyatçılarından ayrılır. Abdülhak Hâmid'de hep bir düşüncenin eşlik ettiği ve büyük ıstırapların işlendiği şiir, Recaiâde Ekrem'le birlikte “duygu planına daha çok yaklaşır”. Recaiâde Ekrem'in şiirlerinde büyük ihtiraslardan ziyade, Tevfik Fikret'teki kederlenme ve melankoli hâline de etki eden “hafif tonlu bir ağlama” vardır (Kaplan, 2014: 17-25).

Kendi dönemlerinde Batı'dan okudukları François Coppée, Charles Baudelaire, Paul Verlaine gibi şairlerin şiirlerinde de “melâl ve mağmûmiyyet”in onların estetik ölçütünü belirleyecek kadar çok olduğunu belirttiği ve Servet-i Fünûn edebiyatına isnat edilen bedbinliğe karşı yazdığı makalede Cenab Şahabeddin, Tanzimat dönemi şairlerinden şu şekilde bahseder:

*“Namık Kemâl’in lâhûtî belâgati bize o büyük şehir-yâr hamîyyetin istivdâd-ı saltanata karşı açtığı mücâdelede de mağlûbiyyetini ağılıyordu. Yüksek üstâd Recâizâde ‘En güzel eserler ağlatanlardır’ demişti. Şâir-i A’zam Hâmid Bey Efendi de hakîkatin yüzü gülmediğinden, ancak hayâlin insane biraz tesliyet vereceğinden bahsediyor ve birbirine müteâkıb memleketimize ‘Makber’i ‘Ölü’yü, ‘Bunlar Odur’u gönderiyordu; bütün bu şeh-kârlarda iğbirâr, maraz, mevt, matem manzaraları gördük”* (Bayık, 2000: 247)

Tanzimat döneminden sonra yeni Türk edebiyatının üçüncü devresini teşkil eden Ara Nesil’de de ferdiyetçi duyuş tarzı devam ettirilmiştir. Özellikle Mustafa Reşid ve Mehmed Celâl’in öncülük ettiği ve Servet-i Fünûn’da da yaygın bir hastalık hâlini alan santimentalizm, yani aşırı duyguculuk ilk defa bu devirde görülür (Kaplan, 2014: 26). Ara Nesil şairlerinden Mehmed Celâl’in şair tarifi şöyledir:

*“Mahzun çehresi solmuş, nur-ı zekâ neşreden gözlerine sirişk-i teessür dolmuş, ara sıra içini çeker, hazin hazin dolaşır, ekseriya zulmette, fırtınalı gecelerde bir mezarın mermerine dayanmış, elini başına koymuş, gâh bir necme bakar, düşünür, gâh bir yaprak sadası duyar, ağlar bir insan. Tabiat tarafından bedbahlığa mahkûm olarak dünyaya gelmiş, hanesi iğbirar-ı girye içinde, giryesi tebessüm-i mükedderâne arasında meşhun bir tali’siz; baş dönmesine, halecan-ı kalbe, mütemadiyen ağlamaya, bazen düşünürken ansızın titremeye mübtelâ olmuş bir mahlûk-ı garib; gözyaşlarının iri damlalarını bir taş üstüne serpererek meçhul bir hisse tebaiyyet ettiğini lisan-ı hali ile gösteren bir adam gördünüz mü? İşte o şairdir.”* (akt. Kaplan, 2014: 26)

Mehmed Celâl’in bu tarifine göre şair; sürekli ağlamaklı ve gizli, belirsiz bir dertten muzdarip görünüşlü kişidir. Yani Ara Nesil’de Türk edebiyatına realizmi ve natüralizmi ilk defa tanıtan Beşir Fuad ve *Servet-i Fünûn*’da da hikaye yazarlığı yapmış olan Nâbızade Nâzım gibi romantizme karşı gerçekçiliği savunan edebiyatçılar olmasının yanı sıra aşırı duygucu santimentalist edebiyatçılar da vardır.

Yeni Türk şiirinde ilk defa Abdülhak Hâmid Tarhan’ın romantizm akımıyla teorik düzlemde ilişki kurmasıyla beraber Tanzimat döneminde

görülen melankoli, bedbinlik, huzursuzluk, hüznün gibi temler; Hâmid ve Recaizâde Ekrem'den sonra, Ara Nesil ve Servet-i Fünûn şiirinde de yankısını bulmuştur. Üstelik Servet-i Fünûn şairleri romantizmin yanı sıra realizmi, parnasizmi, sembolizmi de öğrenmişlerdir (Tural, 2014: 40).

Servet-i Fünûn edebiyatçılarının bu edebiyat akımlarını aynı anda öğrenmeleri, onların duyguları tahlil ve tasvir etme kabiliyetlerine de katkı sağlamıştır. Edebiyatımızda tam olarak “duygu, yani soyut fikirlerle karışmayan ve ihtiras gibi şiddetli bir karakteri olmayan his” ilk defa Servet-i Fünûn edebiyatçılarıyla birlikte tahlil ve tasvir edilmeye başlamış olur. Servet-i Fünûn şairleri gerçekçi bir tasvir konusunda kendinden önceki dönemlere göre bir hayli ilerlemiş olmakla beraber, duyguların tahlili konusunda da başarı göstermişlerdir (Kaplan, 2014: 41).

Romantizmin yanı sıra; parnasizm ve sembolizm akımlarının da kötümserliği barındıran bir felsefeye dayandığından söz edilmektedir. Bu durum; parnasizmin aşırı maddeciliğinden kaynaklanmakta, sembolizmde ise melankoliyi yansıtmak üzere tasvir edilen esrarengiz mekânlarla tezahür etmektedir (Yetkin, 1967: 65-75). Batı'da özellikle romantizm etkisinin baskın olduğu devrin eserlerinde “asrın hastalığı” olarak nitelendirilen bir hüznün hâkimdir. Bu devirde tabiat, eserlerde, “bedbaht, nasıl mutlu olacağını bilmeyen, dertleri zevk edinen, acı çekmekten hoşlanan hasta bir” özne tarafından algılanarak anlatılır gibidir (Kefeli, 2017: 69).

Bu hastalıklı duygusallığın ve kötümserliğin Servet-i Fünûn edebiyatında da yaygın olduğunu bizzat Tevfik Fikret belirtmektedir. O, bir yazısında Servet-i Fünûn edebiyatını bütün güzelliklerine karşılık zamanla bizzat hastalığın kendisi olmuş olan bir hastaya benzetmektedir. Fikret'e göre “ciğerlerinde öldürücü değil fakat yaşatmayıcı bir illet taşıyan bir çocuk gibi” olan Servet-i Fünûn edebiyatının bütün şiirlerinde, hikayelerinde, tasvirlerinde “bir solgunluk, bir kansızlık, bir eser-i hüznâl” görülmektedir. Üstelik sadece hüznül konuların işlendiği eserlerde değil, en neşeli konuların yer aldığı eserlerde bile “tâkatsiz bir ağlayış” görülmektedir (Fikret, 1987: 125).

Tevfik Fikret'in kendisi de yazma kabiliyetinin huzursuz anlarına bağlı olduğunu “O gün sahîfe-i şi'rim kalır tehî, üryân / Bu en ferahlı günündür:

Ne söylerim, ne yazar” mısralarıyla belirtir. O öznesi olduğu bu mısralarında şiir sayfasının ferahlı günlerinde boş kaldığını söylemektedir (Fikret, 2016: 113). Bu durum sanatçının üretme faaliyetine kimi zaman çektiği acının kaynaklık ettiğine dair yukarıda aktarılmış olan düşüncelerle de açıklanabilir.

Servet-i Fünûn şairlerindeki hüznün ve melâl, onların gerçeklikten usanıp hayale kaçmasına sebep olur. Mehmet Kaplan, Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanında baş karakter olan Ahmed Cemil'i, aslı özelliklerinden biri hastalık derecesine varacak kadar aşırı duyguculuk olması yönünde Servet-i Fünûn edebiyatçılarıyla özdeşleştirir. Romandaki Ahmed Cemil karakteri, içinde hakikate uymayan hayaller “besleyen ve hayatla temas edince hayal kırıklıklarına uğrayan bir insan” olarak âdeta bir Servet-i Fünûn şairinin timsali gibidir. Romanda bu tip üzerinden bütün Servet-i Fünûn edebiyatının merkezindeki temlerden olan “hayal” ve “hakikat” kavramlarının çatışması işlenmektedir. Servet-i Fünûn edebiyatçıları “ya hakikati acı ve realist bir şekilde tasvir eder; ya parlak hulyâlar kurar; yahut bu ikisini karşılaştırır; neticede” buruk bir şekilde galip gelen hep hakikat olur. *Mai ve Siyah* gibi hayal ve hakikat temi Servet-Fünûn'daki diğer kitap isimlerinde de görülebilir; *Hayat-ı Muhayyel*, *Hayat-ı Hakikiye Sahneleri*, *Kırık Hayatlar*, *Rûbab-ı Şikeste* başlıkları bu durum için örnek verilebilir. Çoğunlukla hayale kaçmayı yeğleyen Servet-i Fünûn edebiyatçıları hakikat karşısında kırılır. Hakikat veya gerçeklik bu edebiyatçıların kimi zaman ürkütücü bir bedbinliğe varmasına ve yazılarında intihar teminin ortaya çıkmasına dahi neden olur (Kaplan, 2014: 43-44).

Tevfik Fikret'in *Sühâ ve Pervîn* şiirindeki Sühâ karakteri de Halid Ziya'nın *Mai ve Siyah* romanındaki Ahmet Celil karakteri gibi bir Servet-i Fünûn edebiyatçısının mizacını yansıtır niteliktedir. Sühâ, hakikati temsil eden Pervîn'in karşısında hayali temsil eder. O da “hakikati hülyaya hep fedâ” eder. Sühâ, bulunduğu mekândan hoşlanmayıp muhayyel bir mekân düşleyen santimental bir karakterdir. Onun düşlediği mekân kendi hüznünü yansıtacak şekilde içinde akan derenin “giryân” olarak tavsif edildiği, ağaçların “ser-şikeste” olarak gösterildiği gerçeklikten kopuk bir mekândır. O manzaralarında “hazîn bir hayâl” arar, baktığı şeylerin yüzüne “melâli”

yakıştırır (Fikret, 2016: 29-35). Tevfik Fikret, *Mâî Deniz* şiirinde de özne olarak, denize “Yok, bulandırmasın âlûde-i zulmet bu nazar / Rûh-ı mâsûmunu, ey mâî deniz” diye seslenir. Mai denizin karanlık bulaşmış bakışlarla bulanmamasının istendiği bu mısralarda mâî ve siyâh renkleri tezat olarak hayal ve hakikat temi bağlamında kullanılmıştır. Aynı zamanda burada bakıştaki olumsuzluğun olumlu olarak düşünülen tabiat unsuruna dair izlenimi etkileyebileceği görülmektedir (Fikret, 2016: 239). Cenab Şahabeddin de öznesi olduğu şiirinde baktığı her yerin onu gamlandırıldığını “Bir gam duyarım nereye baksam” mısrayla ifade eder (Şahabeddin, 2015: 276). Cenab’ın yine öznesi olduğu bir başka şiirindeki “Nazarımda bütün cihân mahzûn” mısraında da tabiata bakış ruh hâli tarafından belirlenmektedir (Şahabeddin, 2015: 284).

Melankoli, kişinin etrafını öznel duygularıyla yorumlamasına sebep olabilmektedir. Melankolik insanda bir nesneye dair olan izlenimin abartılı olabileceği düşüncesini, Tevfik Fikret kendi deneyimiyle anlatır. Fikret’in, tabiat manzaralarını mahzûn bir ruh hâlinde resmederken yer yer gerçekçilikten uzaklaştığını şu cümlelerinden anlamak mümkündür:

*“Eserimin bir de uzaktan hâsıl ettiği te’siri anlamak maksadıyla üç dört adım geriye çekilip de baktığım zaman o bî-çâre dal ve yaprakları kırıp dökmekte mübâlâğa etmiş olduğumu gördüm. Ziyânkârlıkta hazânın fevkine, tabiâtin hâricine çıkmıştım; ikmâline çabaladığım resmi bozmuştum.”* (Fikret, 1987: 233)

Bu cümlelerden, bir sonbahar manzarasını resmetmeye çalışan Fikret’in bulunduğu melankolik hâlin onu nasıl mübalağaya sürüklediği anlaşılmaktadır. Fikret, kendi hüznünün etkisi altındayken dalları ve yaprakları tabiattaki hâlinin dışında, abartılı derecede perişan göstererek resmeder. Tevfik Fikret, gerçeklik ölçüsünü korumaya çalışmasına rağmen melankolik hâli onun eserlerine bu şekilde etki edebilmektedir.

Dış âleme karşı dikkatleri önceki dönemlere göre oldukça açık olan Servet-i Fünûn edebiyatçıları tabiata baktıkları zaman “renk, şekil, aydınlık ve gölgeyi gerçekçi bir ressam gibi” tespit edip tasvir etmeye önem vermelerine rağmen, aynı zamanda tabiatı kendi ruhlarının “bir aynası olarak” görebilmekte; bu şekilde tasvir ettikleri manzaraların içine kendi duygularını veya hayallerini yerleştirerek tabiatın gerçekliğini kaybetmesine ve hayalî bir şeye dönüşmesine neden olabilmektelerdir (Kaplan, 2014: 55).



Tabiatın bu şekilde tasvir edildiği şiirlerde şair, tabiat unsurları üzerinde kendi beninin karşılığını bulur ve tabiat ile kendi ruhu arasında münasebet kurarak tabiatı insana mahsus niteliklerle tasvir eder. Cenab Şahabedin de dış âlemden maddi bir görünüm sunan bir tabiat manzarasının bir duygunun timsali hâline dönüştürülebileceği, tabiatın bir levhanın şiirde bir ruh hâline ayna olarak yer alabileceği düşüncesinde olarak bunun “her manzaraya, her levha-i tabiata yeni bir hayat” (Bayık, 2000: 89), bir ruh vermek olduğunu söyler. Bir çeşit kişileştirme demek olan antropomorfizm usûlüyle tabiat unsurlarına insani duyuların atfedildiği tasvirlerde tabiatı kendi gerçekliğinden çıkarmak; bilhassa Cenab Şahabeddin olmak üzere Servet-i Fünûn şairleri tarafından tabiata âdeta bir insan gibi ruh ve hassaslık kazandırmak için kasıtlı olarak yapılmaktadır. Ancak öznenin kendi duygularını tabiat unsurlarına aktarması, yukarıda konu hakkındaki düşünceleri alıntılanan John Ruskin’e ve Robert Burton’a göre patolojik bir yanlı ve melankolik bir vaka olarak değerlendirilebilmektedir.

Yaşadıkları dönemin de bir getirisi olarak “hastalık, melankoli ve hayattan bezginlik” hemen hemen bütün Servet-i Fünûn edebiyatçılarında etkisini göstermiştir (Kaplan, 2014: 33). Üstelik Servet-i Fünûn şairlerinde olan karamsarlık, dönemin siyasi ve sosyal atmosferinden kaynaklandığı ölçüde bu şairlerin şiirlerindeki tabiat manzaraları ütöpik bir mahiyet de kazanmaktadır. Servet-i Fünûn şairlerinin kendileri için bir kaçış yeri olarak düşleyip tasvir ettikleri tabiat görünümleri, ütöpik mahiyetiyle gerçekliği aşmakta ve içinde yer yer periler dolaşan bir düşler âlemi olmaktadır. Onların şiirlerinde tasvir edilen birçok muhayyel mekân, psikolojik fonksiyonlarını yansıtmakta ve gerçekte içinde bulunulan mekândan kaçış arzusunu içermektedir (Kaplan, 2014: 97). Bu durum Servet-i Fünûn edebiyatında kaçış temininin geniş bir yer tutmasına neden olmuştur. Bedbinlik ve bezginlik hissi onları insanlardan, kalabalıklardan kaçmaya sürüklemiştir; bu kaçışın hayali onların eserlerine aksetmiştir. Bir zamanlar gerçekten hep beraber uzak bir adaya kaçmayı düşünmüş olan Servet-i Fünûn edebiyatçıları, bu isteklerini “maddi olarak gerçekleştiremeyince, fikir ve hayal planına” aktarmışlardır. Kendi maddi varlıkları için değilse de ruhları için “muhayyel adalar ve köyler” kurmuşlardır (Kaplan, 2014: 45).

Tevfik Fikret'in *Ne İsterim* başlığıyla yazdığı şiirde; içinde ay ışıklarının dağıldığı sakin bir orman ve "mâi bir göl"ün olduğu, perilerin çiçeklerle koklaştığı, ruhların çimenlerle oynadığı bir tasvir vardır. İçinde yer alan peri ve ruh gibi varlıklarla gerçeklikten kopuk olan bu tasvir, Fikret'teki romantik eğilimin ve kaçış arzusunun öne çıktığı muhayyel bir mekânı meydana getirmektedir. Şiirin devamında da bu mekân içindeki bir yuvada, kuş gibi bütün alakalardan ve gerçekliklerden uzakta yaşama isteği dile getirilir (Fikret, 2016: 227). Fikret, özne olarak *Ömr-i Muhayyel* şiirinde de bir kuş gibi toprağın karasından göklerin mavisine kaçmak ister; hiç kimse tarafından bilinmeden, her hakikat sahnesinden uzakta yaşamayı arzular (Fikret, 2016: 173). Şair, bu şekilde kendi içine dönerek "dış dünya ile ilişkilerini" azaltmakta ve "yalnızlık içinde sonsuzluğun varsıllığını" hayal etmektedir. Bu hayal ise sanal bir evren oluşturmaya vesile olmaktadır (Teber, 2002: 11). Hayal ve hakikat tezadının ortaya çıktığı ve muhayyel mekânların oluşturulduğu bu tür tasvirler, şairin romantik ve melankolik yönünü ortaya çıkarmaktadır.

Mehmet Kaplan, zaman zaman hırçınlığa ve nefret duygusuna da varan Tevfik Fikret'in mizacını, "insandan kaçma, çekingenlik, ciddiyet, garabet" barındıran aşırı hassasiyet ve "mahcupluk, ürkeklik, ince hislilik, titizlik, tabiat ve kitap sevgisi" barındıran içe kapanma hâlleriyle açıklar (Kaplan, 2014: 61). 1896 yılına "kadar hayata, aşka ve Allah'a inanan iyimser şair" bu tarihten sonra "kötümser olmaya, hayattan şikâyet etmeye" dine karşı olumsuz ve isyankâr bir tavır almaya başlamıştır (Kaplan, 2014: 89). Bu yıllarda başlayan "hüzün, melânkoli ve hayatından memnun olmayış duygusu" hayatının sonuna kadar devam etmiştir (Kaplan, 2014: 91). Bununla beraber kötümserliğe dayanan bu duygularını Tevfik Fikret, ilerleyen yıllarında felsefi ve toplumsal bir içerikle işlemeye başlayarak onlara ideolojik bir mahiyet verir (Kaplan, 2014: 95). Tevfik Fikret'in tesellisi olmayan karamsarlığına karşın Cenab Şahabeddin'in melâlini müstehzî bir edanın eşlik ettiği teselli nağmeleriyle yumuşatıyor olması, Hasan Akay tarafından şu şekilde belirtilir:

*"Cenab'ı -aynı dönemi kendi mizacına uygun tarzda şiirinde dile getiren- dillendiren- T. Fikret'e nazaran- devrini ve devrin insanını yeni bir müzikle tedavi metodunun yardımıyla tedavi etmek*

*istercesine, kendisinin de dahil olduğu bir hayatı, ümitsizliğinin muzipleştirdiği müstehzî ve zeki bir hekim edâsıyla, hayâtı, teşrihin veya teşrih-i hayâtın şiirini yazmaya çalışan bir sanatkâr olarak görmek mümkündür. Fikret'te hiçbir tesellisi bulunmayan -mizacının beslediği- aşırı ve yoğun trajedinin veya trajik görünümlü (muhayyel) musavver hayatın, Cenab'da, seraptan ibaret tesellilerin nağmeleriyle yumuşatılmış acı ve mütebessim, kendisini gözlemeye gayret eden örtülü trajedisi vardır ki bu noktada mizacı, telakkileri, kanaatleri ve hattâ hayata bakışın açısını da aşan, ondan farklı bir şeyin (bunlara bağlı olmasına rağmen farklı gibi görünen bir şeyin), sanatçının kader çizgisinin belirginlik kazanması söz konusudur.” (Akay, 1998b: 146)*

Tabiatta teselli aramak Batı'da tanınmış olan romantik edebiyatçılarda da görülmektedir. “Lamartine tabiatta acılarını dindirir, Hugo tevekkül ve sükûnu arar” (Kefeli, 2017: 70). Fikret gibi ıstıraba mukavemeti olmayan Cenab da hayatın acılarını şiir ve mûsikîyle yumuşatma yoluna gitmiştir. İki şairde de hakikatin sertliğinden kaçıp şiirlerinde oluşturdukları ütöpic ve hülyalı âlemlere sığınma veya tabiat manzaralarını kendi ruhlarına timsal olacak şekilde tasvir etme eğilimi görülür. Ancak kelimelerle tabiatın içinde tabiattan farklı hayâli bir âlem oluşturan Cenab, bu âlemden çıkmayı hiçbir zaman istememiştir. Bu âlem onun için acılarını hafifleten, “zevkle seyredilen ve dinlenen bir tablo ve mûsikî” gibidir. Onun teselli bulduğu bu âlemdeki “hava, tabiat manzaralarından sızan ve hem devrinin hem de kendi rûhunun aslî motiflerinden olan, dimâğî hüznün anlarına karışan tabî bir melal havasıdır. Böyle bir hava, edebiyatımıza onun” şiiriyle girmiştir (Akay, 1998b: 441).

İlahi bir tecelli olarak gördüğu tabiata bakarak metafizik âleme uzanmaya çalışan, huzursuzluğunu felsefi tefekkürler eşliğinde yansıtan Abdülhak Hâmid ve tabiata hissî bir duyarlılıkla bakan Recaizâde Ekrem'den sonra Ara Nesil'de Türk edebiyatı tabiatı gerçekçi bir şekilde tasvir etmeyi gerektiren realizm akımıyla tanışmış ve Tanzimat döneminden beri devam eden ve tabiata duygular eşliğinde bakma özelliğini taşıyan romantizm akımıyla çatışma hâline girmiştir. Servet-i Fünûn edebiyatçıları ise romantizm, parnasizm, sembolizm akımlarını öğrenmişler ve bu akımların hepsinden izler görülmesi mümkün eserler vermişlerdir. Servet-i Fünûn edebiyatçılarının etkilendikleri Batı edebiyatı akımları, onların sadece tabiata yönelişlerine usûl kazandıran birer etken olmakla kalmamış,

onların mizaçlarında olan karamsar ve melankolik tavrı da beslemiştir. Aşırı duyguculuğu sebebiyle Batı'da da asrın hastalığı olarak görülen romantizmin marazî bakış açısı; güzelliği ancak sanatta arayan, mevcut dönemin dünyasında sanatın dışında güzellik bulunamayacağı anlayışındaki parnasizmin kötümser bakış açısı; rüyaya benzer dekorlar kurarak hislerini uzanmaya çalıştıkları esrarlı âlemlerde arayan simbolistlerin gizemli bakış açısı; onlarda melankolik hâlin pekişmesine neden olan etkenler olarak sayılabilir. Servet-i Fünûn şairleri öğrendikleri akımlar cihetinde bir yandan ayrıntılı manzaralar tasvir etmişler, bir yandan bu manzaraları hislerinin gezindiği âlemler hâline getirmişlerdir.



## 2. BÖLÜM

### TEVFİK FİKRET VE CENAB ŞAHABEDDİN'İN ŞİİRLERİNDE MANZARA

Servet-i Fünûn edebiyatının kurucu isimlerinden olan Tevfik Fikret sadece şiir sanatıyla değil, resim sanatıyla da kayda değer derecede meşgul olmuş bir sanatçıdır. Şairliğinin yanı sıra ressamlık kabiliyeti de bulunan ve resim sanatında da eserler ortaya koymuş olan Fikret'in ressamlığı sadece resim olarak meydana getirdiği sanat eserlerinde değil, şiirlerinde de kendini gösterir. Tevfik Fikret'in ressam yönü şiirlerindeki tasvirlerde de görülür. Bu tasvirler şiire muhatap olan okuyucunun zihninde muayyen bir görünüm meydana getirebilecek niteliktedir.

Tevfik Fikret'in resim sanatına daha çok küçük yaşlarda heves ettiği görülür. Buna misal olarak Tevfik Fikret'in çocukluk zamanından bir anısı örnek verilebilir. Aksaray'da oturduğu evdeki odasından bahsederek şöyle demiştir Tevfik Fikret: “Odamın camekânı vardı, orada oturur, yazı yazar, resim yapardım. Büyük bir yazı ile ‘Ressam Tevfik’ yazmış ve içerden oda penceresine asmıştım” (Ertaylan, 1963: 13). Bu cümlelerden de anlaşıldığı gibi Tevfik Fikret çocuk yaşlarından itibaren resim ve yazı çalışmalarını beraber yürütmüştür. Büyük bir yazı ile ‘Ressam Tevfik’ yazarak dışarıdan görülecek şekilde odanın penceresine asma, daha çocukluğunda ressam olma tutkusu taşıdığını ve ressamlığını ilan etme hevesine sahip olduğunu gösterir. Tevfik Fikret'in şiirlerinde yer alan tabiat manzaraları, onun şiirlerinde de ressamlığa olan tutkusunu ve ressamlığından gelen gözlem gücünü yansıttığının göstergesi sayılabilir.

Bir anıya göre; Sultanî'de öğrenci olduğu yıllarda Tevfik Fikret'e hocalık yapan ve “çok titiz bir adam” olan Mösyö Habet isimli Fransız muallim, bazen öğrencilerinden birinin modeline kendisi başlayıp modelin tamamlanmasını öğrenciye bırakmadan kendisi bitirmektedir. Ancak derslerdeki titizliğinden söz edilen bu hoca, Fikret'in yaptığı resimlerde hiçbir kusur bulmayıp onun yaptığı resimleri düzeltmeye gerek görmemektedir (Şükrü, 1931: 14). Fikret, Sultanî mektebinde öğrenciyken,

onun döneminde tanınmış bir ressam olan Şeker Ahmet Paşa'dan da resim dersi almıştır (Bengü, 1979: 91). Dönemin ressamlarından Ressam Fahiman Bey de Fikret'in ressamlığına dair bir değerlendirmede bulunarak, onun için, bir iki sene Avrupa'da resim tahsili görmüş olması hâlinde Türklerin en muktedir ve en şahsiyet sahibi ressamlarından biri olabileceğini söylemiştir (Şükrü, 1931: 14). Tevfik Fikret'in yalnızca döneminde bulunan Osmanlı ressamlarıyla ilgilenmekle kalmadığı, Avrupalı ressamları da takip ettiği; kendisine gönderdiği kartpostallar üzerine arkadaşı Salih Nigâr Keramet'e teşekkürünü sunan "Geçende gönderdiğin kartlar pek güzeldi. Bâhusus Rembrandt'inkileri, bu büyük san'atkâr-ı bedâyi-nigâra âit diğer birkaç kartın arasına sıkıştırdım. Onlar için ayrıca teşekkür ederim" cümlelerinde görülmektedir (Fikret, 1987: 270). Tevfik Fikret, günlük hayatında resim yapmaya sıkça vakit ayırmaktadır. Hatta eşi, onun bazen "resimle meşgul olup" yemek yemeyi dahi unuttuğunu dile getirmiştir (Şükrü, 1931: 70). Onun gerek açık havada, gerek evinde günün pek çok vakti resimle meşgul olduğuna dair hatıralar şu şekilde dile getirilmektedir:

*"Bazı günler sandalla 'Göksu'ya gider, derede resim yapardı. Bir kere Fistuksuyuna gitmişlerdi. Zevcesi, Halûk'u ve kendisi şiddetli bir yağmura tutulmuşlardı. Bunlar Fikret'in en tatlı, en samimi hatıralarıydı. Bu teferrüçleri arkadaşları ile de yapardı. Çok defa beraber Baltalimanında, şehitlikte resim yapmağa giderdik. ... Yaptığı resimlerin bir kısmı hâlâ 'Âşiyân'ın duvarlarını süslemektedir.*

*'Rubâb-ı Şikeste'sinde 'Zerrişte' adı ile yer alan sevgili, kendisinin bir resmini paletlerinden birinin üzerine yapmıştı. Çok sevdiği yaşlı bir dadısı vardı. Onun resmini yapmak istemişti. Kadıncağz taassubundan resmini yaptırmak istememişti. Bir gün resim yaparken onu karşısında dalgın ve sâkin görünce, onun da resmini hissettirmeden bir paletin üzerine yapıvermişti. ... Tabiattan yaptığı birçok güzel tablolar, portreler ve peyzajlar ve naturemorte'ları vardı."* (Ertaylan, 1963: 101-102)

Bu cümlelerden de anlaşıldığı üzere Tevfik Fikret günlük hayatında gerek tabiata çıkarak, gerek Âşiyân adını verdiği evinde resim sanatının muhtelif türlerinde eser meydana getirmiştir. O, Bâb-ı Âlî'de vazifede bulunduğu zamanlar da fırsat oldukça resimle uğraşır:

*"Fikret vaktinde gelir, yerine çekilir, bazan bir şeyler karalar, çok zaman, vakit geçirmek için, resim yapardı. İki kalem darbesiyle arkadaşlarını kâğıt üstünde yaşatıverirdi."* (Ertaylan, 1963: 43)

Tevfik Fikret, resim sanatının ülkesindeki durumunu da önemser. O vazifede bulunduğu mevkilerde de resim sanatının gelişmesi adına türlü

adımlar atmıştır. Fikret, Sultanî müdürlüğündeyken mektebe “yeni bir resim salonu” açtırmış ve iyi resim yapan öğrencileri teşvik etmek amacıyla öğretmenlerin yanında çalıştırmıştır. O, mektepteki resim dersi için dönemin ressamlarından Şevket Beyi öğretmen olarak tayin etmiştir (Şükrü, 1931: 60-61). Fikret’in ressam Şevket Beye teklif için kurduğu cümlelerde resim dersine önem verdiği anlaşılmaktadır:

“Ben Sultani mektebinde resim dersini fena görüyorum. Sizin terbiyevî resim tedrisatında mâlûmatınız olduğunu biliyorum. Evkafi terk ediniz de size Sultaniye alayım” (Şükrü, 1931: 61)

Tevfik Fikret’in resim sanatına olan ilgisi, resimler altına yazdığı şiirleriyle de *Servet-i Fünûn* dergisinin başına geçtiği süreçte devam etmiştir. Gençlik döneminde sanatı sadece güzelliği arayan estetik bir heyecanın ifadesi olarak gören Tevfik Fikret, *Servet-i Fünûn* dergisinin yazı işlerini devraldıktan sonra çıkan ilk sayıdan itibaren dergiye konulan resimlerin daha büyük bir titizlikle ve sanat endişesiyle seçilmeye başlandığı görülür (Akyüz, 1947: 39). Dergide şiirlerin resimlerle beraber yayımlanmasına gayret eden Tevfik Fikret’in edebî türdeki bir eser ile resim sanatının aynı çalışmada yer almasından duyduğu memnuniyet, Recaizâde Mahmud Ekrem’in *Servet-i Fünûn*’da yayımlanmış *Araba Sevdası* adlı romanı Ressam Halil Beyefendi tarafından resimlenmiş olarak basılacağı zaman dile getirdiği cümlelerde de görülür: “Memleketimizde ilk defa olarak millî bir eser-i âlîyi Osmanlı ressamlarının medâr-ı iftihârı addedilmeğe şâyân bir fırça ile musavveran neşre muvaffakiyet *Servet-i Fünûn* için ne büyük şeref ve sa’âdettir” (Fikret, 1987: 202). Fikret, Recaizâde Ekrem’in *Müfârekat* adlı bir hikâyesi için de kendisi resim yapmıştır (Akyüz, 1947: 60).

Tevfik Fikret, resimli çıkan *Servet-i Fünûn* dergisindeki resimlerin de bir kısmını kendisi yapmıştır (Ertaylan, 1963: 69). Tevfik Fikret’in bulunduğu dönemdeki resim altına şiir yazma modasına uyarak yazdığı, çoğu tabiat temalı olmak üzere otuzdan fazla şiiri vardır (Kaplan, 2014: 112). Fikret’in kimi fotoğraflarla, kimi başka ressamların yaptığı resimlerle, kimi de kendi yaptığı resimlerle yayımlanan bir çok şiirinde tabiat tasvir edilmiştir (Bengü, 1979: 91). Resim altına yazma faaliyeti dönemin birçok dergilerinde görülmekte, şiirler resimlerden mülhem olarak yazılmaktadır.

Fikret, resim altına yalnızca şairlerin şiir yazmadığını, dergilerde şiir için ayrılan kısımlar boş kalmasın diye kendisinin şair demediği şiir muharrirlerinin de resme bakarak resmin altına manzume yazdığını şöyle dile getiriyor:

*“Matbu’ât âlemine gireli çok olmamıştı. Bir mecmû’a-i mevkûtede - şimdi Servet-i Fünûn’da olduğu gibi- yine şiir muharriri idim. Şiir muharriri demek şâir demek değildir; mecmû’anın ‘şiir’ ser- serlevhâlı kısmını yazısız bırakmaz, iktizâ ettikçe resimlerin altında beşer onar mısralık vezin ve kafiye hamûlesiyle isbât-ı vücûd eder bir işçi, bir matba’a müstahdemi demektir. Bir müstahdem ki vâsita-ı hizmeti şiir gibi en gayr-ı maddî, en câmid, en kaba, en soğuk şeyleri yazmağa... hiç beğenmediği hiç sevmediği bir levhanın karşısında sevinmeğe, çırpınmağa, hayretler heyecânlar göstermeğe mahkûmdur. Bazen kendine pek yabancı hisleri bile söyleyecek, san’atına pek muğayir hatları bile çizecek, kalemine pek menfûr kelimeleri bile yazacaktır. Hâsılı ‘şiir’ sözünden gazete sâhiplerinin anladıkları ekser kari’in-i muhteremenin de -niçin saklamalı!- kemâl-i itimâd-ı nefis ile anlamak istedikleri boşluğu dolduracaktır.” (Fikret, 1987: 172)*

Dergilerin şair olmasa da resme bakarak ondan manzume çıkartmakla ve dergide şiir için ayrılan kısmın doldurulmasını sağlamakla görevli muharrirleri olması, dönem içinde resim altına şiir yazma faaliyetinin ne derece tutulduğunu göstermektedir. Dönem içindeki bu durum da resim sanatını ve edebiyatı birbirine yakınlaştıran unsurlardan biri olmuştur.

Dönemin birçok dergisinde de görüldüğü gibi *Servet-i Fünûn* dergisinin sayfalarında “yer alan resimler ve gravürler” dergilerdeki Fransız sanatına olan ilgiyi de göstermektedir. Gerek edebî metinler, gerek tarih veya coğrafya hakkındaki yazılar, gerek günlük haberler gibi; “birbirinden farklı konulara çoğu kez fotoğraf veya resim eşlik ederken bunların altyazıları genellikle Fransızcadır” (Yuva, 2011: 99).

Batı’daki edebiyatın *Servet-i Fünûn* edebiyatçılarının edebiyat anlayışı üzerinde önemli bir etkisi vardır. Yeni bir anlayışla şiir yazmaya başladığında Batı edebiyatını takip etmekte olan Tevfik Fikret de, Alfred de Musset’ten ve özellikle de François Coppée’den etkilenmiştir (Tanpınar, 1998: 261-262). Batı edebiyatı etkisi Fikret’in tasvirlerinde de görülmektedir. Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret’in *Akşam* başlıklı şiirindeki “Yorgun kanatlarıyla uzaktan bir âsiyâb” mısraında bahsedilen yeldeğirmenin Batı’daki ufuklara ait bir silüet olduğunu belirtir. Ancak bir akşam tasvirinin yapıldığı bu şiirde uzaktan duyulan sesin bir flüt değil de



kaval sesi olarak belirtilmesi, Fikret'in Batı tasvirlerinden etkilense de bu etkiyi yerelleştirmeye çalıştığını düşündürebilmektedir (Kaplan, 2014: 117). Alfred de Musset'in romantizminden, François Coppée'in gerçekçiliğinden etkilenen Tevfik Fikret'in Baudelaire'in şiirlerinden de esinlendiği olmuştur (Yuva, 2011). Fikret, Batı'dan türlü edebiyat anlayışlarına sahip birçok şairi okuduğunu kendisi de şu cümleleriyle dile getirmiştir:

*“Uzandım kitabımı da açtım. Bu eser en meşhûr Fransız üdebâsının manzûm, mensûr eş'âr-ı müntahabesini câmidir. İlk çevirdiğim yaprakta Lamartin'in 'Lak'ları mûnderic idi. O şiir-i âbdârı yarı kitaptan, yarı ezber kim bilir kaçınıcı defa olarak bir kere daha tekrâr ettikten sonra Bodler (Boudlaire), Müse (Musset), Hugo, Bonival (Baunivalle), Perodom (Perodhome), Kope (Coppée) gibi bedî'a perverân-ı hayâl ve hakîkatten de üçer, beşer sahîfe mütâla'a ettim. Her yaprağı çevirişimde zihnime bir cihân-ı marîfet sığdırmış kadar oluyordum.”* (Fikret, 1987: 228-229)

Fikret, seçme Fransız şiirlerinden oluşan kitaptaki tabiat tasvirlerinden etkilenerek, yukarıdaki alıntıda verilen cümlelerin yer aldığı yazısına Recaizâde Ekrem'in şairleri tabiatın “acemi şâkirdi” olarak belirttiği cümleyle son verir (Fikret, 1987: 229). Servet-i Fünûn edebiyatçıları, ilk olarak Tanzimat dönemi edebiyatçılarının tanıdığı Rousseau romantizminin yanı sıra; Batı'daki farklı edebiyatçılardan da romantizmi, parnasizmi ve sembolizmi öğrenmişlerdir.

Bu akımlardan özellikle parnasizmden etkilenen Tevfik Fikret, şiirlerinde tabiatı resmeder gibi tasvir etmeye çalışmıştır. Fransa'da resimler altına şiir yazan parnasyen şairlerden aynı zamanda ressam olanlar vardır; Tevfik Fikret de kendi ülkesinde onlar gibi resim altına şiir yazma faaliyetine uygun olarak eser vermiş olan ressam bir şairdir (Şahin, 2006: 148). Tevfik Fikret'in resim sanatıyla uğraşması; onun dış âleme bakışına, renkleri ve şekilleri tespit etme ve o tespitlerini ifade etme kabiliyetine katkı sağlamıştır (Kaplan, 2014: 77). Tevfik Fikret'in şiirlerindeki tabiat manzaralarında yer alan nesnelere konumlarına göre tasvir edilmiş de onun resim sanatı ve perspektif hakkındaki bilgisine dayandığı söylenebilir (Bulut, 2019b). Etkilendiği akımlardan biri olan parnasizm akımının ilkelerini eserlerine tatbik eden Tevfik Fikret, parnaslar gibi tabiata yönelmiş ve tabiat manzaralarını kelimelerle tasvir ederek tablo gibi

yansıtmaya çalışmıştır. Fikret'in bir şair olarak yazdığı şiirlerinde beliren tabiat manzaralarında ressamlıkla olan bağının izleri görülmektedir.

Çiçekleri kendisine tabiatan birer hediye, ilk bahardaki bülbüllerin mûsikîsini kendi ruhuna bir kaside olarak gören Cenab Şahabeddin'in de resme, tasvire, tabiatı seyre olan ilgisi çocukluk dönemlerine dayanmaktadır. Onun ileri zamanlarında şiirlerine de etki edecek olan bu ilgi, henüz daha Batılı eserlerle tanışmadan önce de çocukluğunda eline aldığı resimli kitaplar sayesinde başlamıştır. Cenab, çocukluk zamanından bahsederken eline aldığı kitapların resimli sayfalarını seyrettikçe sayfaların kendisini içine çekercesine etkilediğini şu cümleleriyle belirtir:

*"Küçükken en tatlı eğlencem resimli kitapların yapraklarını çevirmektir. Her musavver sahife beni dakikalarca massederdi. Diyebilirim ki hayât-i tesâvîri o zaman ben hâyât-ı hakikatten daha şâyân-ı istigâl bulurdum. Bir ağaç resmi bence bir çınardan veya bir serviden ziyâde görülmeğe şâyandı. Önümde açık bir kitap olduğu saatlerde ben bütün masal şehzâdelerinden daha mesuddum: Karşımdaki boyalar, gölgeler, çizgiler beni sık sık alır, âlem-i hakâyıkın ötesinde nâzenin ve mutalsam ufuklara yükseltirdi!"* (akt. Akay, 1998a: 20-21)

Cenab'ın bu cümlelerinde onun sanatının birer yönünü oluşturan özellikler olarak; resimlerden etkilenmesi ve hakikat âleminde ziyade tılsımlı âlemleri tercih ediyor olması da öne çıkar.

Sadettin Nüzhet, Cenab Şahabeddin'in tablolarıyla "Türk edebiyatının en kuvvetli bir şahsiyeti" olduğunu söyler (Ergun, 1934: 123). Servet-i Fünûn şiirinin estetik anlayışının oluşmasında önemli bir yeri olan Cenab Şahabeddin'in 1895 yılından sonra şiir cümlelerini kurarken meydana getirdiği sentaks dahi, onun tablo oluşturma fikriyle, resim ve mûsikî idrakiyle şiir yazmaya çalıştığını gösterir (Akay, 1998b: 481). Cenab'ın 1895 yılından itibaren neşrettiği şiirleri; onun mizacını, resim ve mûsikî gibi şiir yazma anlayışını gösteren tarzıyla "belirgin bir kimliği" arz edecek niteliğe sahiptir. "Mânâsı pek bilinmeyen, alışılmamış kelime ve terkipler, mûsikî ve resimle alâkalı lugatlar" onun 1895 yılından sonra yazdığı şiirlerdeki aslî tasarrufları göstermektedir (Akay, 1998b: 417). Tabiatın gerçekliğine yönelik bir bakışla bakmakla beraber onu "yeni bir gözle gören" Cenab, kendi duygularını ve düşüncelerini bütünlük içinde tasvir ettiği tabloların arkasına gizlemiştir. Şair dışı bakışı esas almasına rağmen

şiiirlerinde tabiata yansıyan öznel duygularına da ağırlık vermiştir. 1896 yılından sonra neşredilmiş olan şiiirlerinde, özellikle de son dönem şiiirlerinde bunu görmek mümkündür (Akay, 1998b: 441). 1890 yılında tıp tahsilinin ikmâli için Paris'e gönderilen Cenab, orada Fransız edebiyatçılarla kurduğu arkadaşlıklar ve öğrendiği edebiyat akımları sayesinde, 1894 yılında Fransız şiiirini yakından tanımış olarak İstanbul'a döner. Bu dönüşle beraber onun şiiirlerinde resme, mûsikîye ve pitoresk imajlara verilen önem göze çarpmaya başlar. Daha sonradan Servet-i Fünûn şiiirine de hâkim olacak olan tabiata bakışın görüldüğü, "çerçeve-hudut-perspektif" kuralları gözetilen ilk Türkçe şiiirler onun kaleminden çıkar (Akay, 1998a: 23-24). Cenab Şahabeddin, *Benim Kalbim* adlı şiiirinden bahsederken, kendisinden önceki edebî neslin tasvirde hudut kurallarına uymadığını ve tamâmiyet şartının Servet-i Fünûn ile birlikte sanat kaidesi olduğunu şu cümlelerle belirtir:

*"...Bu neşîdeyi (Benim Kalbim) o zaman bütün cumhur-ı şuarâ Fransızca'dan mütercem zannetmişlerdi... Bizden evvelki nesl-i edeb bir manzumenin elfâz ile resmedilen bir levha olduğundan gaflet göstermişti; bu cihetle eserlerini birer levha gibi çerçeveleyerek tahdid etmiyorlardı. Ben bu lüzûm-ı tahdîdi Paris'te kendisinden edebiyat dersi aldığım Charles Brevet isminde muhterem bir adamdan öğrendim ki Gaulois gazetesi muharrirlerindendi.*

*..(Benim Kalbim) neşredildiği sırada henüz Servet-i Fünûn bir risâle-i edebiyeye sıfatıyla mevcut değildi. Ve daha Mekteb mecmua-i mevkûtesi de intişâra başlamamıştı. Maamâfih ben arasıra sonnet şeklinde manzumeler neşrinden hâlî kalmıyordum ve bunların hepsi de hiç olmazsa 'tamâmiyet' şartını hâizdi.*

*Kazâen mettefak aynı haftada Servet-i Fünûn bir şekl-i edebî aldı ve Mekteb intişâra başladı. Bu iki risâlenin münderecât-ı manzûmesinde şu vasf-ı müşterek vardı ki tam düşünölmüş ve tam yazılmıştılar. Ve bu tamâmiyet o iki risâlenin ittihadıyla yaşamaya başlayan 'Servet-i Fünûn Edebiyatı' için bir kâide-i san'at oldu." (akt. Akay, 1998a: 24-25)*

Bununla beraber Cenab Şahabeddin "çerçeve, hudut, perspektif prensibine uygun" olarak fotoğrafik denebilecek bir tarzda "tabiatta gezdirdiği ressam -daha doğrusu kamera- gözünü" en son kendi benine çevirir ve objektif olarak başladığı müşahedeyi kendi ruhunun adesesinden geçirerek tasvirini tamamlar (Akay: 1998b: 136-137). Böylelikle Cenab aynı zamanda, insan ruhunun tabiata yansıtıldığı sembolizme de önem vermiş ve tabiata yeni bir gözle bakarak renkli hayal iklimlerinin tasvirini

ihativa eden şiiirlerin de şairi olmuştur. Ali Ekrem, Cenab Şahabeddin hakkında şu cümleleri dile getirir:

“Cenab Şahabeddin Bey hassas bir rûh-ı şâiriyyete, müncelî bir ma'kes-i hayâle mâliktir. Fakat zînet ve san'ata ziyâde inhimâk gösterir. İhtisâsâtını büyüterek söylemek ister. Firçasını gâyet parlak, âdeta münevver boyalara batıran ressamlar gibi göz kamaştırıcı levhalar yapmak istediğinden yeni kelimelere, terkiplere pek meyyaldir.” (akt. Akay, 1998a: 38-39)

Bu cümlelerde Cenab'ın kelimelerle renkli levhalar yapma isteğine değinildiği gibi onun alışılmamış terkipler üretmesinin de bu amaca bağlı olduğu söylenmiştir. Cenab Şahabeddin'in bu tarzı diğer Servet-i Fünûn şairleri tarafından da benimsenmiştir.

Tabiatta bir ruh arama eğilimiyle Servet-i Fünûn topluluğuna örnek olan Cenab, onları gerek şiir diliyle gerek tabiata bakışıyla etkilemiştir. Servet-i Fünûn şairleri tabiatı ruhun aynası hâline getirmeyi ondan öğrenmiştir. Duyu organlarını olabildiğince dış âleme açık tutmak ve onu sıradan “bir madde yığını olmaktan ziyade” ruha sahip bir varlık olarak düşünmek Servet-i Fünûn edebiyatçılarının edebiyatımıza getirdiği bir tabiat görüşüdür. Onlar bu görüşle baktığı manzaraları kendi duygularıyla da renklendiriyorlardı. Tabiatın bu şekilde idraki ilk defa, Paris'teyken Fransız edebiyatını yakından tanıyan Cenab Şahabeddin'in *Tayin-i Metalib* şiiriyle edebiyatımıza girmiş ve bütün Servet-i Fünûn edebiyatçılarına yayılmıştır. Bu anlayışa göre “tabiat, ölü bir manzara değildir”; ruhlarıyla yakınlığı olan, hatta kendisi de “cihanşümül bir ruhun” yani ruh-ı kâinatın “maddi tezahürü” olan bir varlıktır (Kaplan: 2014: 51-52).

Cenab Şahabeddin, bazen tasavvuf ehlinin ya da Batılı mistiklerin görüşlerine benzer bir anlayışla, insanı büyük bir kâinat olarak, kâinatı ise küçük bir insan olarak görmeye eğilimlidir. Dolayısıyla “insanı tabiat kadar genişletmeye” eğilimli bu anlayış, beraberinde tabiatı da insan gibi görme düşüncesini getirir. Bu anlayış Cenab'ın şiirlerinde yer alan tabiat tasvirlerindeki beşerileştirme eğiliminde de görülür (Akay, 1998b: 114). Cenab, bu düşüncesini *Sembolizm Nedir?* adlı makalesinde; “Her insan bir küçük cihândır, diyenler ne kadar doğru söylemiş ise bütün cihân bir büyük insandır, diyenler belki daha doğru söylemişlerdir” cümlesiyle dile getirir (Bayık, 2000: 91). Cenab bu makalesinde şairlerin “her yerde, her zaman”

kendi hislerini ifade etmek için dış tabiata müracat ettiklerini söyleyerek, şiiirlerde özel bir his için dış tabiatın misal aramanın belli bir döneme has olmadığını belirtir. Ancak bu özelliği barındırmakla beraber, Servet-i Fünûn şiiirinde de etkisi bulunan sembolizmin farkı Cenab Şahabeddin tarafından şu şekilde açıklanır:

*“Eğer şâir yalnız cihân-ı hâriciyyede bulduğu misalin tasvîriyle iktifâ ederse, eğer münhasıran misâlden bahsedip de mümessil lehî yani kendi hiss ve fikrini ihâm ve işaretsiz bir sükût-ı kat’î içinde bırakırsa işte bu sembolizm olur.”* (Bayık, 2000: 91)

Eğer belli hisleri temsil ettiği düşünölen tabiat unsurları şiiirde yalnız tasvir etmekle yetinilirse ve onların şairin kendi hislerine birer sembol olduğu gizlenirse bu durum Cenab’a göre sembolizmin bir örneği olur. Bu şekilde asıl gayenin yine tabiatın kendisi olduğu ve ortaya çıkan ruhun tabiatın ruhu olduğu sezgisi doğar. Cenab da dış âlemi tasvir etmesine rağmen iç âlemini de yansıtabilmesine imkân veren bu teknikle, maddi bir tabiat manzarasını duygularının timsali hâline getirebilmektedir. Böylelikle şair bir şiiirinde kendi hislerinden bahsetmeyip yalnızca bir tabiat manzarası tasvir etse dahi, tasvir ettiği o manzarayı aynı zamanda kendi ruhunun aynası şeklinde incelenmeye müsait bir hâlde sunar.

Cenab Şahabeddin’in terkiplerini oluştururken kullandığı teknikler de onun içiyle dış dünya arasında kurduğu münasebetlerle alakalıdır. Onun kimi terkiplerinde mânevî olan, yani beş duyu organı ile algılanması mümkün olmayan bir nesne “gözle görülür, elle tutulur, beş duyu organıyla idrâk edilebilir” hâle getirilerek maddileştirilir. Cenab’ın bunun “tam zıddı” olarak kimi terkiplerinde ise beş duyu ile algılanabilir olan maddi şeyler bir “ruh hali şeklinde tasavvur edilir”. Cenab, bazen maddi birer nesneyi ifade eden iki kelimeyle oluşturduğu terkiplerle dahi “manevî olan bir tasavvura” ulaşır. Cenab eski şairlerden farklı olan yeni tasavvurlarını bu tür yeni terkipler oluşturarak karşılamıştır (Akay, 1998b: 447-448). Cenab’ın, *Terâne-i Mehtâb* adlı şiiirinde, gözle görmenin mümkün olmadığı soyut bir kavram olup vakit anlamına gelen ‘saat’ kelimesine sıfat olarak gözle görölebilecek bir nitelik olan mavi rengi yakıştırması, kendisinin dekadanlıkla itham edilmesine de neden olmuştur. Sembolist şairlerde sıkça görölen ve sıfatları, isimleri alışılmadık bir şekilde kullanma eğilimiyle

terkip oluşturma faaliyeti, tüm eleştirilere rağmen diğer Servet-i Fünûn şairleri tarafından da benimsenerek yaygınlık kazanmıştır (Akay, 1998b: 149). Cenab Şahabeddin, *Yeni Ta'birât* başlıklı makalesinde, “Yeşil rüyâ, mai hülya... Bunlar ne demek? Hiç rüyâ ve hülyânın rengi olur mu?” gibi sorularla kendilerini eleştirenlere karşı, rüya ve hülyanın ruha yansımış bir âlem olduğunu belirterek, onların da dış âlemdeki renklerle tavsif edilebileceğini söyler (Bayık, 2000: 77). Cenab, bu şekilde yeni terkiplere yer verdiği üslubuyla, bir manzaraya ressam gibi bütünlük fikri içinde baksa da o manzarayı kendi imaj dünyasından geçirerek tasvir etmiştir.

Cenab Şahabeddin, tabiatı kendi gerçekliğinde algılasa da onu imgeleminde dönüştürür ve şiirlerine de o şekilde yansıtır. O *Menâfi'-i Edebiye* adlı makalesinde, tabiatı tasvir ederek sanat ortaya koyabilmek için şairin muhayyilesinin de müdahil olması gerekliliğini, bir şairde olması gerektiğini düşündüğü gayeyi açıkladığı şu cümlelerle dile getirir:

*“Eşyâ-yı hâriciyyeden aldığı teessür-i samîmiye göre hakikate bir şekl-i hayâlî vermek, her hüsn-i tabiattan bir hüsn-i sanat çıkarmak. Kâinât-ı muhîteyi kendi kâinât-ı dimâğîyyesi içinde yuvarlayarak hayâl ile hakikat arasında bir cihân-ı mütedil göstermek, bazı hissiyâtı tahfif ederek galîz ve âdî derecesinden mümtâz ve müstesna noktasına i'lâ etmek, bazı hissiyât-ı rakîkeyi teşdid ederek bir ulviyyet-i hârik-ül-âdeye yaklaştırmak, batî ve fakat inkitâsız bir tesir ile beşerîyyet-i mütehassisenin kısm-ı zeki ve asabîyyesine bir terbiye-i rikkat vermek: Mesleği ister hayâlî ister hakîkî olsun her san'atkâr kalemin hedef-i efkârı budur; şimdiye kadar gelen her şâir-i dâhinin netice-i mesâisi bu olmuştur.”* (Bayık, 2000: 74)

Anlaşıldığı üzere Cenab Şahabeddin'e göre şair; dış tabiattan aldığı bir teessürle gerçeğe hayâlî bir şekil vermelidir; tabiatın güzelliğinden güzel bir sanat çıkarabilmek için onun görülen hâlini zihninde dönüştürmelidir. Cenab'ın tasvirlerindeki öznel tasavvurlar, çoğunlukla onun kendi ruhuyla tabiat arasında bağ kurmasından kaynaklanır.

Cenab Şahabeddin'in *Tabiata Karşı Şair* makalesine göre şair; “tabiat içinde yaşamalı”, ona karışmış ve onunla birleşmiş olmalıdır, “kendi rûhunu sevdiği gibi” tabiatın ruhunu da sevmelidir, sonsuz bir sevgili olan tabiatın hissettirdiği şeyleri söylemelidir. Cenab'a göre tabiatı en iyi hissedebilecek olan ve ondan en iyi bahsedebilecek olan şairlerdir (Bayık, 2000: 89). Şairin tabiat içinde, tabiata karışarak, onunla birleşerek yaşaması gerektiğini söyleyen Cenab'ın bu düşüncesi, tabiata olan hayranlığın yanı sıra tabiatla

ruhen bütünleşme fikrini de içerir. Bu yüzden ona göre şair, bir tabiat manzarasını hissedip onun ilham ettiği hayallerle onu aktarabilme konusunda diğer insanlara göre daha mahirdir.

*Mektep* mecmuası döneminden itibaren kelimelerle resim yapma isteğine sahip olan Cenab'ın başarılı tablo şiirleri de vardır; fakat o, zamanla soyut tasvirlerle yönelerek parnasizm anlayışından uzaklaşıp sembolistlere yaklaşır (Özgül, 1997: 32-33). Cenab, tabiatı bir ressam gözüyle inceleyip gördüğü manzarayı ayrıntılarıyla tespit edebilme ve perspektife uyarak belli bir hudut içinde şiire aktarabilmeyi öğrenmiş olmakla beraber, sonradan onu kendi ruhuna müteradif hâle getirerek tasvir edebilmeyi tercih etmiştir.

## 1. Mekâna Göre Manzaralar

### 1.1. Orman, Koru, Meşçer

Servet-i Fünûn şairleri şiirlerinde kimi zaman özne olarak kendileri tabiat görünümünü tasvir ederken kimi zaman da bu tabiat görünümünü şiirlerindeki bir karakterin gözünden aktarırlar. Servet-i Fünûn şiirlerindeki tabiat, bulunan bir mekâna veya seyredilen bir alana ait manzaralar içindeki unsurların nitelikleriyle ve konumlarıyla bir bütün içinde sunulabilmektedir. İçinde yer alan unsurların belirgin vasıflarıyla bir bütün hâlinde tasvir edilen bu manzaralarda belli bir perspektifin gözetildiğini görmek mümkündür. Bu manzaralar, belli sınırlar dâhilinde bir bakış açısına sığacak şekilde, âdeta kelimelerle tablo oluşturmaya yönelik olarak tasvir edilmiştir. Servet-i Fünûn şairlerinin tasvir ettiği manzaralara kimi zaman ormandaki ağaçlık bölgeler konu edilmiştir. Tefik Fikret'in *Sühâ ve Pervîn* şiirinin girişinde, şiirdeki anlatının geçtiği korunun ayrıntılı bir şekilde tasvir edildiği görülür:

*“Bulutlu bir semâ-yı nisan altında, sâkin ve mu’attar bir çam ormanı... Geniş uzun bir yol ki döne döne, güya araya araya mâi, durgun bir denizin leb-i reyyân-ı bî pâyânını buluyor... Korunun biraz kuytu, biraz karanlık her noktası ya bir fikr-i mütecessise melce’-i tefekkür, ya iki rûh-ı mütehassire mev’id-i telâkî... Herkes, her taraf, her şey sâkit... Kadın erkek ba’zan bir iki, bir kaç vücut ağır ağır yoldan geçerek kayboluyor... Sühâ ve Pervîn, yola en yakın bir gölgelikte, birbirinin âgûş-ı iştiyâkında...”* (Fikret, 2016: 21)

Şiir, bulutlu gökyüzü altında yer yer kuytu noktalarına odaklanılan bir çam ormanının içindeki uzun ve geniş bir yolun döne döne durgun ve mavi bir denize varması şeklinde ayrıntılı bir tabiat tasviriyle başlamaktadır. Tevfik Fikret gerçekçiliğin etkisiyle âdetâ kelimelerle bir tablo vücuda getirdiği bu tasvire, ormanın kuytu ve karanlık noktalarını merakı celbeden tefekkür sığınağı olarak göstererek kendi romantik özneliğini de dâhil etmiştir. Servet-i Fünûn şairleri bir manzarayı gerçeğe uygun olarak ayrıntılı bir şekilde tasvir etmelerine rağmen tasvirlerine aynı zamanda öznel yaklaşımlarını da aksettirebilmektelerdir. Bu şairler özellikle içinde bulunulan mekân orman olduğunda tabiattaki unsurları bazı soyut kavramlara sahip olarak göstermeye eğilimlidir. Şiirin devamında anlatının geçtiği mekândan ayrı olarak şiirdeki Sühâ adlı karakterin düşlediği manzara oldukça romantik bir şekilde tasvir edilir:

*“Ne isterim meselâ: Bi-hudûd bir meşcer,  
Fakat ağaçları hep ser-şikeste, hep uryân;  
İçinde bir derecik, bir şelâle-i giryân;  
Yosunlarında, uçan kuşlarında, her şeyde  
Takattur etmeli, âvâre, mest ü lertzende  
Bir ibtikâ-yı hazânîsi aşk-ı sehhârın...”* (Fikret, 2016: 29)

Şiirdeki anlatının geçtiği vakit nisan ayı olarak gösterilmişken Sühâ adlı karakterin arzuladığı manzara bir sonbahar mevsimine aittir. Servet-i Fünûn şairinin bir tiplemesi sayılabilecek Sühâ, kendi marazî tahassüslerini gördüğü bir manzara tahayyül eder. Yaprakları dökülmüş çıplak ağaçlar, ağaçlar içinde akan derenin ağladığı tasavvuru, her şeyde büyüleyici aşkın gözyaşlarının damlaması; romantik ve santimentalist bir bakışa uygun düşer. Tasvir edilen ağaçlık bölgenin “bi-hudûd” şeklinde sonsuzlukla tavsif edilmesi de romantik bir etkiyi taşımaktadır. Sayısı belli olmayacak kadar çok olan ağaçlar sonsuzluk duygusuna sebep olmaktadır. Ayrıca pek çok ağacın birbiri ardınca görülmesi ve bu ağaçların arasından bir derenin akması, manzaradaki boş alana işaret eden derinlik etkisini sağlamaktadır. Şiirdeki Sühâ adlı karakter, düşlediği mekânın ayrıntılarını şu şekilde dile getirir:

*“Sizinle ben o mükedder, o solgun eşcârın  
Adım adım uzanan ra'se-i zilâlinde  
Birer hayâlet-i pûşide-çehre hâlinde  
Gezip dolaşmalıyız; nâgehân bu esnâda  
Güneş gurûb ederek, tâ uzakta, tenhâda*



*Fısıldaşan iki serv-i siyaha son leme'ât  
Sükûn içinde verirken bir ısfırâr-ı memât,  
Yavaş yavaş azalan tâb-ı talâtıyla kamer  
Çıkıp görünmeli bir hasta kız kadar muğber.  
Semâ dalar o zaman bir perili rüyâya  
Serer zemîne ağaçlar sedefli bir sâye  
Ufukta nâ'ir ü nâ'im sitâreler görünür  
Leb-i tabî'ate bir bûse-i hafî sürünür  
Vücûda öyle bir rehâvet gelir ki yerde bile  
Yürür kıyâs olunur bir kanat temâsiyle  
Bu sâye-zâr-ı serâ'irde böyle yapyalınız.” (Fikret, 2016: 31)*

Tevfik Fikret, Sühâ karakteri üzerinden dile getirdiği bu manzarada ağaçları kederle, güneşin serviler üzerine düşürdüğü sarılığı ölümle niteleyerek, ayı hasta bir kız olarak, gölgeliği sırların mekânı olarak göstererek romantik tutumuna devam etmiştir. Bununla beraber parnasyen bir tavırla güneşin ağaçlar üzerine düşürdüğü son parıltılara, ağaçların parıltılarla titreyen sedefli gölgesine yönelik teferruatı ışıktaki hareketi verecek şekilde tasvir etmiştir. Şiirdeki “tâ uzaktaki” ifadesi manzaradaki mesafeyi oluşturan alanın da tasvire dâhil edilmesini sağlamaktadır. Bununla beraber ağaçların yere “uzanan” gölgesi üçüncü boyutluluk izlenimini oluşturan derinliği hissettirmektedir. Tevfik Fikret *Ne İsterim* şiirinde ise arzulanan muhayyel bir manzara şu şekilde tasvir edilmiştir:

*“Mâi bir göl, yanında bir meşcer;  
Meşcerin sîne-i sükûnunda  
Müntezir iltimâ-ı sâf-kamer;  
Sonra birçok menâzır-ı hoş-ter  
Hilkatin subh-ı pür-füsûnunda  
Hâke revnak veren güzellikler:  
O perîlerle koklaşan ezhâr,  
O çemenlerde oynayan ervâh,  
O mülevven sürûd-ı şûh-ı bahâr,  
O muattar müşâfehât-ı riyâh...” (Fikret, 2016: 227)*

Gece ve seher vaktini kapsayan bir zaman diliminde geçen ve ütöpik bir şekilde kurgulanan bu mekân kelimelerle tablo hâline getirilmiştir. Yanında mavi bir gölün bulunduğu ve sükûnetin hâkim olduğu ağaçlık bölge bir tabloya sığabilecek şekilde sınırları belirlenmiştir. Ağaçlar üzerinde ay ışığının parıltılar hâlinde gezindiği gece vaktinden sonra çiçeklerin perilerle koklaştığı, ruhların çimenlerde oynadığı, meltemlerin birbiriyle konuştuğu tılsımlı bir seher vakti tasvir edilir. Bu soyut kavramların tabiatta gezindiği ütöpik manzarada romantizmin de etkisi söz konusudur. Baharın nağmeleri renkli olarak nitelenerek sineztezik bir tarzla algılanmıştır. Tevfik Fikret'in

*Aşk u Firâk* adlı şiirinde de kuşların sesleriyle sükûneti yağmalanan ağaçlık tasviri vardır:

“*Terennümât-ı dem-â-demleriyle -pür-galeyan-  
Sükûn-ı meşceri târâc eden gürûh-ı tuyûr...*” (Fikret, 2016: 157)

Şiirdeki tasvire göre ağaçlıktaki sükûnet seslerin yokluğu olarak değil, bizatihi kendi bir varlık olarak algılanmaktadır. Kuş topluluğunun sürekli öterek ağaçlıktaki sessizliği yağmalaması şeklinde olan tasvir, bu sessizliğin bir nevi sinestezik bir tarzda, bir kütle olarak algılandığını da göstermektedir.

Cenab Şahabeddin’in şiirlerinde orman manzaraları çoğunlukla gece vakitlerindeki görünümüyle masalsı bir görselliğe kavuşturularak tasvir edilmiştir. Cenab’ın *Meşcere-i Saâdet* şiirinde tasvir edilen orman manzarasındaki ay ışığının yoğunluğu bu açıdan dikkat çekicidir:

“*Semâdan bir sehâb-ı rûşen-âsâ mâh-ı enver  
Bütün arza dökerdi bir ziyâ-yı lâciverdî;  
Bütün ormana, bir hüsn-i semâvî bahş ederdî  
O nûr-ı lâciverdî, ol kebûdî-i münevver.*

*Bu ormanda iki mest-i şebâbın zill-ı zerdi  
Düşerdî hâke mehtâbın ziyâsıyla beraber.*” (Şahabeddin, 2015: 103)

Bu şiirde bir bulutu da aydınlatan nurlu ay yeryüzüne lacivert ışıklarını dökmektedir. O lacivert nurla, nurlu mavilikle ormanın içi gökyüzünün güzelliğiyle dolmaktadır. Ormanda sevgili olan iki genç ve onların ay ışığıyla beraber toprağa düşen gölgeleri vardır. Cenab Şahabeddin’in birçok tabiat tasvirinde görülebilecek olan iki özellik bu şiirde görülmektedir. Bunlardan biri Cenab’ın tasvir ettiği manzaraların içine çoğunlukla kendi sevgilisini veya bir çift sevgiliyi yerleştirerek tabiatı aşka ev sahipliği yapan bir âleme dönüştürmesi yahut bilakis tabiatı bir sevgili olarak düşünmesidir. Diğer özellik ise Cenab’ın tabiatı bir rüya âlemine dönüştürerek tasvir etmesidir. Ay ışığının önüne bir nesne geçtiğinde ortaya bir gölge çıkacak kadar parlak olması ve gökyüzündeki maviliğin bir sıvı gibi ormanın içine dökülüp ormanı doldurması ortaya görsel bir tablo çıkarmakla beraber bu tablo realiteden kopuk bir düşsellik arz etmektedir. Cenab Şahabeddin, *Aks-i Mâh* şiirinde de çeşitli benzetmelerle tarif ettiği ay ışığı vasıtasıyla, tasvir ettiği ormanı rüyaya benzer bir hâle getirir:

“*Mihr-i tâbân eylemişti iğtirâb;  
Âsümân yekpâre mâi bir güher*

*Hâline etmişti gûyâ inkulâb;  
Ağlıyordu yalnız ânda bir kamer!*

*Sîne-i tenhâ-yı arza ser-te-ser  
Eşk-i sîminin dökerdi mâhitâb!  
İttihâz etmiş idi bir sîm-ber  
Eşk-i sîmîn-i semâyı câme-hâb;*

*Bedr-i tâb okşardı hüsn ü ânını;  
Tâze ağsândan akan bir zill u nûr  
Setr ederdi sîne-i uryânını!*

*Ol kadar benzerdi mâh-ı envere  
Kim sanırdı her bakan ol dilbere  
Bir ağaç altında aks-i mâh uyur!” (Şahabeddin, 2015: 104)*

Şiirde tabiatın bir rüya âlemine dönüştürülerek tasvir edildiği görülmektedir. Güneş batmış ve gökyüzü tek parça mavi bir inci hâline gelmiştir. Ay ışığı yeryüzünün تنها bir bölgesine baştan başa gümüşten bir gözyaşı olarak dökülmektedir. Bu gümüşten gözyaşları gümüş göğüslü bir dilbere yatak olmaktadır. Cenab, tasvir ettiği bu manzarada da bir ağacın altına bir dilber sevgili yerleştirmiştir; ay ışığı ağaç dallarından akmakta, ay ışığı ve ağaç dallarının gölgesi bu sevgilinin çıplak sinisini örtmektedir. Öyle ki bu durum şiirdeki özneye göre ağacın altında ayın yansımalarının uyuduğu izlenimine neden olmaktadır. Cenab’ın sembolizme yakın tutumu bu şiirde de görülmektedir. Ay ışıklarının gözyaşı olarak dökülmesi, ışığın ve gölgenin dallar üzerinden akması gibi tasvirler sinestezik algılama tarzından kaynaklanmaktadır. Cenab Şahabeddin *Makdem-i Yâr* şiirinde de bir ormanın gece vaktine ait görünümünü şu şekilde tasvir eder:

*“Düşmüştü siyeh-berg-i şebe şebnem-i sîmîn;  
Şebnem gibi titrerdi kamer leyl üzerinde;  
Bir şeb-pere-i huftu, bir âhû-yı çerende  
Vermişti bu nüzhet-gehe bir vahşet-i nermîn...*

*Âhû ile şeb-pere vü evrâk ile ezhâr  
Nâgâh fisıl-daştı leb-i âb-ı revânda:  
Zirâ, şu perî-hâneye karşı, bu evânda*

*Ey dürr-i yetîm-i sade-f-i şefkatim, ey yâr,  
Sen bir meh-i zî-rûh gibi yükseliyordun,  
Muzlim korunun zıllı içinden geliyordun.” (Şahabeddin, 2015: 141)*

Bu şiirde yine gece vakti içindeki unsurların karıştırımla algılandığı bir orman tasviri vardır. Gümüş renkli şebnem siyah yaprağın üzerine düşmüştür; gecenin karanlığında görülen ay da bu şebnem gibi titremektedir. Buradaki karıştırım, bazı maddi unsurların yine başka maddi unsurların yerine kullanılması şeklinde yapılmıştır. Gecenin karanlığı

üzerinde görülen ay, siyah bir yaprak üzerindeki şebneme benzetilmiştir. Uyuyan bir yarasa ve otlayan bir ceylan manzaraya yumuşak bir vahşilik veren unsurlardır. Cenab, kimi tabiat tasvirlerinde melâl, hüzn gibi duygularını teskin ettiği gibi burada da vahşeti yumuşatarak verir. Bununla beraber vahşilikte bir gizem keşfedip onu sunmak romantizmden kaynaklanabilmektedir. Tasvirde vahşet unsuru olarak yer alan yarasa uyuyordur. Ceylan ile yarasa ve yapraklar ile çiçekler aniden suyun kenarında fısıldaşırlar. O anda sevgili, ruh sahibi bir ay gibi, karanlık ormanın gölgeleri içinden yükselerek gelmektedir. Bu fısıldaşmak, gelmek gibi eylemler tasvire bir canlılık verir. Cenab Şahabeddin, tasvirini yaptığı bu mekânı da âdeta bir “perî-hâneye” dönüştürmüştür. Şair tasvir ettiği bu manzarada da sevgiliyi eksik etmemiştir; şiirini ya ay gibi olan sevgilinin gelişiyile yahut sevgili olarak düşünülen ayın yükselişiyile bitirmiştir. Cenab, *Gurûb-ı Zerrîn* şiirinde ise ormanı gün batımına ait bir vakitteki görünümüyle tasvir eder:

“3  
*İnce dallar girift olup örüyor  
Dâmen-i âsümânda bir dantel!  
Ufk-ı zer-târ önünde göz görüyor  
Öyle dantel ki nesci altun tel..*

4  
*Sırma seccâdelerle hep mestûr  
Şeceristân içinde makberler;  
Her kavak şimdi bir minâre-i nûr,  
Şimdi orman bir ince mescid-i zer...”* (Şahabeddin, 2015: 329-330)

Şiirdeki öznenin ufuk çizgisi, ağaçların ince dallarıyla örülmüş bir dantel gibi örttüğü gökyüzünün eteği olarak belirtilmiştir. Ufuk çizgisinde batmakta olan güneşin ışıkları, ince ağaç dallarının altından iplikler gibi görülmesine sebep olmaktadır. Öznenin güneşin batışını ağaç dallarının ardından seyrediyor olması, onun manzaraya belli bir mesafeden baktığını gösterir. Bu mesafe yapılan manzara tasvirinde derinlik etkisi olmasını da sağlar. Şair şiirin öznesi olarak bulunduğu ormanda hissettiği yücelik duygusunu, ormanın içindeki unsurları dinî motiflere benzeterek dile getirmektedir. Bu yüzden altından bir mescide benzetilen ormanın içindeki her bir ağaç o mescidin nurdan minaresi olarak gösterilmiştir. Cenab’ın şiirlerinde içindeki unsurların kendi renkleriyle görüldüğü orman

manzaraları da vardır. Cenab Şahabeddin'in *Hayâl-i Râiyâne* şiirinde, ormanda etrafını seyreden bir çoban vardır:

*“Nev-reste bir çoban kızı bir muzlim ormanın  
Dâmân-ı sâye-dârına düşmüştü bî-mecâl;  
Enzârı, karşısındaki zer-sîne tarlanın  
Deryâ-yı sümbülâtına, eylerdi iştîmâl;*

*Bir sevdiği sadâyı sorar çağlayanlara,  
Bir leb-cüdâ dehâmı sorardı çiçeklere;  
Nûr-ı nigâhı yükselerek âsümanlara  
Bir çeşm-i beste-bâmu sorardı meleklerle!*

*Mâi semâ yüzündeki sâfi sehâbeler  
Ancak onun o istediği şeyi arzeder,  
Bir tesliyet hevâsı çekerdi hayâline:*

*Hayran kalıp bulutlara ol sâde-dil çoban  
İnşâ ederdi rûh-ı kebûter misâline  
Firûzeler içinde köpükten bir âşiyân!”* (Şahabeddin, 2015: 141-142)

Yeni yetişmiş bir çoban kızı karanlık bir ormanın gölgelik eteğinde yorgun bir hâlde yürüyordur. Çobanın gözü, karşısındaki altın renkli buğday tarlasındaki sümbüllerin olduğu bölgeye çevrilmiştir. Çoban bakışını sırayla çağlayanlar üzerinde, çiçekler üzerinde gezdirdikten sonra gökyüzüne çevirir. Mâi gökyüzündeki sâfi bulutlar ona istediği şeye dair bir umut vermektedir. O saf gönüllü çoban bulutlara hayran kalarak, güvercin gibi olan ruhuna açık mavilikler içinde beyaz köpüklerden bir âşiyân yapmak ister. Ruhun gökte bir yer araması, tabiatla münasebet hâlinde olması diğer Servet-i Fünûn şiirlerinde de görülen bir temdir. Çoban kızın ormanın eteğinde yürüyerek gözlerini diğer tabiat unsurları üzerinde gezdirdiği manzara anlatıcı olan şairin bakış açısıyla tasvir edilmiştir; bununla beraber gökyüzü ve bulut tasvirleri ise gözünü hayranlıkla göğe çeviren kızın bakış açısında yer almaktadır. Şiirin bütününde oldukça renkli bir tasvir ortaya çıkmaktadır. Gölge olmasıyla karanlık ormanın eteği, sarımsı rengiyle altın gibi olan tarla, genellikle açık mor renkli olan sümbüller topluluğunun derya gibi görünmesi, mavi gökyüzü ve beyaz bulutlar; açık havaya ait tabiat unsurlarıdır. Cenab Şahabeddin'in *Sürûd-ı Sehâr* şiirindeki orman manzarası da günün aydınlık vaktine ait bir görünümle ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir:

*“Güneş... O tıfl-ı ziyâ-çehre doğmamıştı henüz;  
Olurdu saf bulutlar ufukta rişe-tırâz;  
Kemâl-i nâz ü tereddütle, bî-mecâlâne*

*Olurdu nûr-ı seher arza incilâ-perdâz;  
Küşâde çeşm-i terakkubdu nâ-şikîbâne  
Tulû'-ı şems-i münîre bütün nişîb ü firâz.*

...

*Gusûn-ı sebz arasında tuyûr-ı zezeme-sâz;  
Uzakta bir derecikten gelirdi mevzûnen  
Simâh-ı dikkate bir ihtizâz-ı nâz ü niyâz;  
Güzel dehenleri taklîd eden güzel güller  
Hevâya serper idi bir şemîm-i rûh-nevâz.  
Bütün melâhatini gösterirdi sanki bahâr,  
Bahâr.. O fasl-ı melâhat, o fasl-ı pür-i'câz.*

*Bu demde külbeciğinden o köylü kız çıktı:  
Güneşte yanmış olan pâ-yı esmeri çıplak,  
Güzer-gehindeki yerlerse kumlu taşlıktı;  
Bir el belinde dayanmış, bir elde kûze-i âb;  
Omuzlarında bir eski paçavradan esvâb;  
Yanaklarında fakat parlıyordu nûr-ı şafak,  
Uzun saçında fakat vardı bir hayâl-i ziyâ  
Ki eyliyordu serâpâ o cisme bahş-ı bahâ:  
Ziya paçavranın üstünde de güzel görünür!*

*Sabahleyin uyanınca gidip su doldurmak:  
Onun vazîfeciği şimdilik budur ancak!  
Elinde desticiğiyle gider gelir dereye;  
Eliyle bir dere, bir külbe gösterir şâyed  
Sorarsa kendisine bir geçen: Kızım nereye?*

*O çapraşık yolunu pek güzel bilir derenin;*

...

*Bu gün dahi çıktı o râh-ı tenhâya,  
O kumlu taşlık olan yolda etti geşt ü güzâr:  
Yolun solunda bir orman durur mehâbetle;  
Yolun sağında kemâl-i sükûn u dehşetle  
Siyâh servler altında türbeler görünür!*

*Fakat bu manzaralar eylemez onu tedhîş:  
Memâti, genç olan insan eder mi hiç der-pîş,*

...

*Zaman zaman kelebekler gelir konar koluna.  
Zaman zaman o mehîb ormanın derûnundan  
Sehâb-ı zezeme-kâr tuyûr olur perrân..” (Şahabeddin, 2015: 146-148)*

Cenab'ın bu şiirindeki manzara, diğer şiirlerindeki manzaralara nazaran daha realitede karşılığı bulunabilecek bir şekilde tasvir edilmiştir. Şiir, güneşin henüz doğmak üzere olduğu, bütün iniş ve yokuşların güneşin ışıklarını beklediği, beyaz bulutların püsküller hâlinde gökyüzünü süslediği, seher vakti aydınlığının yeryüzüne yayıldığı, kuşların yeşil ağaç dalları arasında öttüğü, uzakta bir derenin aktığı geniş bir mekân tasviriyle başlar. Tasvirde güneş ışıklarını bekleyen iniş ve yokuşların belirtilmesiyle

manzaradaki derinlik hissettirilmiştir. Şiirde bu mekânla oluşturulmak istenen güzellik duygusu için çeşitli benzetmelere de başvurulmuştur. Güneşin ışık yüzlü bir çocuğa benzetilmesi, kırmızı renk olması muhtemel olan güzel güllerin güzel dudakların taklidi olması ve bu güllerin kokularıyla ruhu okşamaması bu duruma örnek verilebilir. Genel bir mekân tayininden sonra tasvire daha da teferruata inilerek devam edilir. Bu tasvirler köylü bir kızın günlük rutin işleri tahkiye edilerek sunulurken ortaya çıkar. Elinde su testisiyle su doldurmak için dereye gitmek üzere kulübesinden çıkarak manzaranın içerisinde beliren kız; bir elinde testiye tutarak diğer elini beline koyarak yürüyüşüyle, güneşten dolayı esmerleşmiş çıplak ayağıyla, üstündeki paçavralarla, üzerine vuran ışıkla ayrıntılı bir şekilde tasvir edilir. Şairin bu şiirinde tasvir edilen manzara bu sefer bir rüya âlemine dönüştürülmemiştir; şiirde güzel bir dilber olan köylü kıızı da bu sefer bir peri gibi sunulmamıştır. Kızın güneşten dolayı esmerleşen çıplak ayağının yürüdüğü kumluk ve taşlık yolda rahatsız olabileceği hissettirilmiştir; burada bir karıştırım veya benzetim yoluyla ortaya yeni bir imaj çıkarılmamış ve çıplak bir ayağın taşlık bir yolda rahatsız olması tabiat içinde gerçekte olduğu gibi bazı fizikî kurallara dayandırılmıştır. Şair bu şiirinde gerçekte de görülebileceği gibi; bir kulübeden bir dereye uzanan kumluk ve taşlık olan çapraşık ve تنها bir yolun; yolun bir kenarında altlarında türbeler olan siyah servilerin diğer kenarında bir ormanın bulunduğu bir alanı tasvir etmiştir. Tasvirde ormanın yolun solunda olması, servilerin altında olan türbelerin yolun sağında olması anlatıcı olan şairin manzarayı o an şiirdeki köylü kızın gözünden aktarmasından kaynaklanmaktadır. Manzaradaki unsurların gören göze göre konumlandırılarak tasvir edilmesi belli perspektif kurallarının gereğidir. Şair anlatıcı olduğu şiirinde manzaranın güzelliğini ve manzaradaki ormanın heybetini ifade etmek için kendi benzetmelerini kullanmıştır ancak yine de burada manzara gerçeğe, manzaradan hissedilen ise anlatıcı şaire aittir denilebilir. Şiirdeki köylü kızın da manzaradan etkilenme durumu onun hissî bakışını belirleyen bir hâl olarak gençliğine bağlanmıştır; kız genç olduğu için ormanda gördüğü türbeler onu olumsuz etkilememektedir.

## 1.2. Sahil, Akarsu veya Deniz Kenarı, Deniz

Gerek direkt tabiata bakılarak tasvir edilmiş olsun gerek tabloya bakılarak tasvir edilmiş olsun Tevfik Fikret'in şiirlerinde “deniz, göl, yağmur” gibi su unsurlarının önemli oranda yeri vardır (Kaplan, 2014: 114). Tasvir edilen deniz veya göl manzaralarında çoğunlukla bulunulan mekân sahildir. Tevfik Fikret'in ayrıntılı bir manzara tasviri barındıran en başarılı şiirlerinden biri olan *Sezâ* adlı şiirde bulunulan mekân olan sahil ve oradan seyredilen deniz manzarası şu şekilde tasvir edilir:

*“Gariptir, ne zaman geçse pîş-i çeşmimden  
Ufukta bir mütemevviç bulut, ya bir yelken  
Sezâ gelir o geniş cephesiyle hâtırına.*

...

*Evet, bugünkü gibi hâtırımdadır hâlâ:  
Yeşil dikenler içinden, yosunlu bir yardan*

*Sukut eder gibi indik kenâr-ı deryâya.  
Yağardı sâhili tezyîn eden ağaçlardan  
Sedefli kumlara titrek, rakîk bir sâye.*

*Bu gölgelikti Sezâ'nın sedîr-i müntehabı,  
Hayâlini buradan mezcederdi dalgalara.*

*Uzakta, Heybeli'nin tâ ucunda, martı gibi  
Küşâde-bâl-i tenezzühtü bir beyaz kotra.  
Güneş, tulûa henüz başlamış kadar mahmûr,  
pamuk bulutların üstünde eyliyordu huzûr;  
Bu yanda çamları örten buhâr-ı berrâkın  
Kebûd-ı girye nümûnunda bir yığın zarrât  
Bir iltima ile titrerdi; şimdi âfâkın  
Sükûn-ı pür-darâbânında muhteşfydi hayât.  
Uzak yakın bütün eşyâ, bütün bu sâhiller  
Güler gibiydi, fakat bir hazîn tebessümle;  
Olurdu ra'se-nümâ reng-i infiâl-i seher  
Sedefli kumları bûs eyleyen köpükte bile.” (Fikret, 2016: 53)*

Bu şiirde ufukta bir bulutun veya yelkenin şiirdeki öznenin gözünün önünden geçmesiyle anımsanan bir manzara tasvir edilir. Bu tasvirde mısraların, hatta kelimelerin dizilişi dahi belli bir perspektifi oluşturmaktadır. Kelimelerin işaret ettiği ayrıntılar belli bir bakış açısından görülüp sırasıyla tarif edilmektedir. Sırasıyla tasviri yapılan bu teferruat belli bir bakış açısına dâhil olan, belli hudutlar içinde kalan tabiat manzarasının tablosunu oluşturur. Yeşil dikenli ve yosunlu bir uçurumdan deniz kenarına inilerek ağaçların sedefli kumlar üzerinde titreyen gölgesiyle sahil tasvir edilmiş; sonra görüş alanına giren deniz ve denizde adanın



ucundaki beyaz kotra, güneş ışığının bulutlar üzerindeki etkisi, çamların üstündeki buhar tasvire dâhil edilmiştir. Yeşilliğiyle dikenin, yosunlu olmasıyla uçurumun tasvir edildiği konumda; üzerinde ağaç gölgelerinin titrediği ve sedeflerin parıldadığı kumlarıyla sahile yukarıdan bakılmaktadır. Sahile inildiğinde ise göz ufuk çizgisine dönüktür. Dalgalarında beyaz kotranın yüzmekte olduğu deniz, ada, güneş ve bulutlar; hepsi bir görüş alanına dâhil tabiat manzarasının bileşenleri olarak tasvir edildiğinde bir tabloyu vücuda getirir. Görüş alanının bir yanında kalan ve üzerinde buharın gezindiği çamlar da tasvire dâhil edilir. Tasvirde bulut ve kumlar üzerindeki ışık etkisinden bahsedilmiş, ufuktaki bulutların denizle birleştiği yerde ufuk çizgisi öne çıkmıştır. Bununla beraber adanın denizde hareket eden beyaz kotraya göre olan konumundan bahsedilerek de uzaklık-yakınlık etkisi gözetilmiş ve bir derinlik hissi verilmiş olduğu için belli perspektif kurallarına uyulmuştur. Şiirin öznesi olan şair tüm bu gerçekçi tasvirinin yanı sıra manzaraya kendi özneliğini de dâhil ederek uzak yakın bütün eşyada hazin bir tebessüm bulmuş olmasına rağmen bu şiir onun parnasyen tarafını yansıtan önemli örneklerden biridir. Tevfik Fikret, *Beyaz Yelken* şiirinde ise bir yelkenin denizde ilerleyişini şu şekilde tasvir eder:

*“Bak şu zevrakçe-i dil-ârâmın  
Cünbüş-i iltifat-perverine;  
Refref-i bâd-bân-ı pür-ferine  
Pek muvafık sükûnu akşamın.*

...

*Yaslanıp şöyle dût-ı emvâca  
-Sanki meczûb u mest ü müstağrak,  
Bir serâb-ı kebûde aldanarak,-  
Gidiyor şâirâne, tenhaca;*

...

*Bu şetâretle işte Marmara'nın  
Bir perî-i küşâde-şehperidir;  
Şûh pervâne-i müzehheridir  
Pâk ü nevvâr olan şu manzaranın.”* (Fikret, 2016: 115)

“Bak şu” şeklinde başlayan bu şiir okuyucuyu daha şiirin başında bir tabloya bakmaya çağırır gibidir. Davet içeren bu ibare Tevfik Fikret’in aynı şekilde *Bir Yaz Levhası* (Fikret, 2016: 449), *Hasan’ın Gazası* (Fikret, 2016: 71) şiirlerinde de vardır; bununla beraber Fikret başka şiirlerinde de çeşitli şekillerde okuyucuyu kelimelerle oluşturulmuş bir tabloyla karşılaştıracağını telkin eder. Bu şiirde bir akşamüstü, dalgalarında bir

kayığın salınarak yüzdüğü bir deniz manzarası tasvir edilmiştir. Bu manzarada yer alan unsurları niteleyen sıfatlar şiirin öznesi olan şairin kendi yakıştırmalarıdır. Kayığın gönül süslemekle, baş döndüren bir neşeyi beslemekle tarif edilmesi; denizin maviliğinin bir serap olarak gösterilip kayığın da bu seraba aldanarak şairane ve mest olmuş bir şekilde giden bir meczup olarak nitelendirilmesi onun manzarayı olumlu duygularla algılamasından kaynaklanır. Bu manzara oldukça pak ve parlaktır, kayık ise bunun sevinciyle kanatlarını açarak denizde yüzen bir periye çiçekli bir kelebeğe benzetilmiştir. Seyredilen manzara daha çok duygulara hitap eden yanı sıra romantik bir şekilde tasvir edilmiş olmakla birlikte tasvirdeki maddi unsurlar bir tabloda yer alabilecek ilişkiye ve bütünlüğe sahiptir. Şair şiirin öznesi olarak tasvir ettiği manzara üzerinden şiirin sonunda kendi hayalindeki manzarayı da aktarır:

*“Bir vakitler gönül ederdi hayâl  
Süt beyaz bir deniz, beyaz kayalar,  
Mâi, lâkin hemân beyaza çalar  
Bir semâ, sonra bir beyaz sandal.  
Biz o sandalda yâr-ı cânımla  
Dolaşırdık beyaz seherlerde.”* (Fikret, 2016: 115)

Tevfik Fikret’in *Sezâ* şiiri (Fikret, 2016: 53) karşılaşılan bir manzaranın hafızada daha önce görülmüş bir manzarayı canlandırmasıyla başlıyordu. Şiirde görülen bir manzaranın ardından hayal edilen veya daha önce görülmüş bir manzaranın hatırlanarak tasvir edilmesi Fikret’in *Bir Yaz Levhası* (Fikret, 2016: 449-451) gibi diğer bazı şiirlerinde de vardır. Yukarıdaki şiirde de şair özne olarak son kıtada kendi düşlediği manzarayı tasvir etmiştir. Bu manzara onun, sevgilisiyle birlikte beyaza çalan bir gökyüzü altında denizde yüzen bir sandal içinde olduğu muhayyel bir manzaradır. Tevfik Fikret’in *Bir Sabâh İdi* adlı şiiri de bir sabah vakti sevgilisiyle birlikte deniz kenarında buluşmuş olan öznenin anılarına ait tasvirlerden oluşur:

*“Latif bir sabâh idi, tahattur eyliyor musun?  
Kenâr-ı bahre gizlice seninle eyleyip şitâb,  
-Şu âlem-i sefâletin güvâh-ı esfeliyyeti-  
Siyah bir taş üstünü nişîmen ettik intihâb.  
Senin letâfetin, benim muhabbetim kadar güzel:  
Bu yanda pembe bir deniz, o yanda mâi bir sehâb.*

*Nümûde-i hayâl olan zarâif-i emel gibi  
Mükevvenât uzak yakın, ne varsa gark-ı âb ü tâb.*

*Duvaklı bir gelin süsü verirdi karşı sâhile  
Gubâr-ı nûra benzeyen hafif ü sâf bir nikâb.*

*Düşerdi gâh bir varak miyâne-i sükûnuna,  
Heman kalırdı çîn-i ihtilâc içinde sath-ı âb.*

*Bütün bu levha andırırdı bir harîm-i vuslatı,  
Görürdük onda biz perî-i subhu nîm-mest-i hâb.” (Fikret, 2016: 461)*

Şiirin öznesi olarak şair; ikinci tekil şahsa, yani muhtemelen sevgilisine hitap ederek başladığı bu şiirde bir sabah vaktine ait olan anıları ona da hatırlatmak istemektedir. Şiirin devamındaki mısralarda pitoresk bir tablo ortaya koyulur. Öznenin manzarayı seyretmek üzere bulunduğu konum, sevgiliyle üzerine oturdukları siyah bir taştır. Oradan mâi bulutun olduğu gökyüzüne ve pembe görünen denize bakarlar. Uzakta ve yakında görülen bütün varlıklar ışıltılı bir su içinde gibi hayalî bir güzellikte görülür. Ufuk çizgisindeki karşı sahil de nurdan bir toz örtüsüne benzeyen bu güzelliğin altından görülür. Şiirde enstantane bir ana ait olan yaprağın suya düşmesiyle denizin yüzeyinde oluşan kırışıklık da tasvire dâhil edilir. Şiirde parnas usûlüne uygun bir tasvir yaparak pitoresk bir tablo ortaya koyan şair, şiirin öznesi olarak manzaranın kendisinde bıraktığı hayalî güzelliği de çeşitli benzetmelerle ifade etmiştir. Manzaranın, içinde yarı uyku sarhoşluğundaki sabah perisinin görüldüğü kavuşma yeri olarak algılanmasına ve hafif bir nur tozu örtüsü altından görülen sahilin duvaklı bir geline benzetilmesine dair ifadeler buna örnek sayılabilir. Şairin özne olarak kendi hislerine yer verdiği şiirde psikolojik durumu da belirir. Sevgiliyle buluşulan ve seyredilen mekânın tümüyle güzel bir şekilde tasvir edilmiş olmasına rağmen üzerinde oturdukları siyah taş bayağılıklar âleminin en bayağı tanığı olarak nitelendirilmiştir. Denizi seyrederken dış âlemi hayalî bir örtünün güzelliği altında algılayan öznenin bulunduğu konumu bu şekilde nitelendirmesi, akla Servet-i Fünûn edebiyatındaki mâi ve siyah, hayal ve hakikat tezaadını getirebilir. Bu durum Tefik Fikret'in *Dün Gece* adlı şiirindeki öznenin hayatın kirliliklerinden bunalıp denizi seyrederek ferahlık bulmaya çalışmasında daha belirgindir. Şair öznesi olduğu şiire sahildeki karanlığı bildirerek başlar:

“Sâhil zalâm içinde; donuk bir parıltı var  
Yalnız şu birkaç evde; birazdan siner, batar  
Onlar da, hep karanlık olur. Bir kalın nikâb

Örter birer birer

Gündüz hayâtının bütün evsâhını... Beşer  
Bilmem ki hangi seyyiesinden edip hicâb,  
Zulmetle perdeler o likâ-yı siyâhını...

Sen, ey semâya makes-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 kâinât.

Gönder, şu dalgalar yıkasın şeyn-i hilkatı...  
Lâkin hayır, senin ne umûrun? Bu hizmeti  
Senden ne hakla bekliyorum?... Sen, güzel deniz,  
Hissiz, vazifesiz,

Her günkü inşirâhına dal; çırpın, oyna, ak;  
Sâfi köpüklerin, o ipek saçların, bırak,  
Sarsın hayâl ü rûhu; sarılsın, kucaklasın  
Hulyâ-yı aşk u sanatı zümrüt kanatların!

Bazen bu muhteşem geceler, sen derin derin  
Başlarsın ihtizâzına bir erganun gibi;  
Birden cevânibi  
İntâk edip sadâ, duyulur gizli bir enîn.

Sâhil gunûde kütle-i deycûr, ufuk abûs;  
Gök pür-sehâb u zill, ona sen mehbit-i ukûs...

Gergin kanatlarıyla muazzam birer ukâb.  
Tecsîm eden bulutlar o mevvâc ü pür-şitâb  
Sathında parça parça yüzer, titreşir, söner;  
Gönlüm sanır: Emelleri... Ulvî, küşâde-per,  
Mağrûr, azîm emelleri kalb-i hamiyetin

Pîşinde intihâr ediyor zulm ü zilletin!” (Fikret, 2016: 315-317)

Şiirdeki özne, ışığın yalnız birkaç evde görüldüğü karanlık sahile baktıktan sonra iç monolog hâlinde denizle konuşur. Servet-i Fünûn şiirinin aslı özelliklerinden olan melâl, karamsarlık gibi duyguların etkisi altında olan özne, gecenin karanlığını gündüz hayatının kirliliklerine bir örtü gibi görür. Kendisi de geceye gündüzden varmıştır ve bir yaratılış kusuru olarak gördüğü insanlardan biri olarak denizden kendisini paklamasını ister. Daha sonra buna layık olmadığını düşünen özne, denizi kendi saflığı içinde tasvir eder. Bu saflığa dair tasvirler aslında onun kendi ruhunun aradığı niteliklerdir. Hissiz, vazifesiz bir şekilde çırpınıp oynaşan bu deniz, onun ruhuna kucak açar, onun sanat ve aşk hülyalarını sarar. Fikret, öznesi olduğu bazı şiirlerinde bir manzara karşısındayken o manzaraya benzer başka manzaralar karşısında edindiği tecrübe ve hislerini anımsayarak onları da

tasvir eder. Bu şiirde de özne, “bazen bu muhteşem geceler” diyerek deniz karşısında geçirdiği ve denizin bir çalgı aleti gibi çıkardığı seslerle etrafı konuşturduğu daha önceki geceleri anar. Bu anımsamadan sonra şiirin son kıtasında deniz dalgalarının üzerine yansıyan ve birer kartala benzeyen bulutlar tasvir edilmiştir. Tefvik Fikret, *Mâi Deniz* adlı şiirinde de özne olarak denizi seyretmekte ve onunla konuşmaktadır:

*“Yok, bulandırmasın âlûde-i zulmet bu nazar  
Rûh-ı masûmunu, ey mâi deniz;  
Âh, lâkin ne zarar;  
Ben bu gözlerle mükedder, âciz,  
Sana baktıkça teselli bulurum, aldanırım;  
Mâi bir göz elem-i kalbime ağlar sanırım.”* (Fikret, 2016: 239)

Fikret, bu şiirinde de özne olarak denizin “bir çocuk rûhu kadar” lekesiz bir şekilde uyduğunu belirtmektedir. Kendisi ise hüznü ve şikâyetçi bir hâlde onun mahmur saflığını seyretmektedir (Fikret, 2016: 239). Ancak aynı zamanda kendi karanlık bulaşmış bakışının mavi denizin masum ruhunu bulandırmasından çekinmektedir. Burada mavi ve siyah renkler üzerinden bir tezat oluşturulmuştur. Siyah öznenin bakışını belirleyen karamsar ruh hâline işaret ederken, mavi ise özneye teselli veren saflığa işaret eder. Şiirdeki özne nazarının denize olumsuz etki etmesinden çekinmekle beraber denize bakarak ondan teselli bulmak istemektedir. Fikret öznesi olduğu bu şiirinde denizi ruhu olan bir varlık olarak göstermiş ve onu ağlıyor olarak düşünüp beşerileştirmiştir. Tefvik Fikret’in *Sükûn İçinde* adlı şiirinde ise deniz bir pencerenin ardından seyredilmektedir:

*“Sükûn içinde... Şu bir hafta çarpınan, bağıran  
Giriv-i mühiş-i emvâc ağır ağır sönerek  
Vücûd-i leyli uyuşturdu bir huzur-ı girân.  
Denizde solgun, ezik bir bakıyye-i halecân:  
  
Havâ ağır; yorulan bir emel rehâveti var  
Bütün hayât-ı anâsırda; son yağın karlar  
Çamurlu kaldırımın taşlarında pek seyrek  
Geçen adımları sezdirmiyor; derin, muztar  
  
Bir ihtizâz ile ba’zan, bu dinlenen gecenin  
Rükûd-i nâimini dişliyor enîn-i kilâb;  
Ve sisli camlarımın arkasında ben, bî-hâb,*

...

*Sükûn içinde... Fakat muzdarib, eminim ki  
Tabiatın da büyük bir melâli var bu gece;*

...

*Onun da gözleri yaşsız değil; şu dallardan  
Sızıp düşen katarâtın sükût-ı nâlânı  
Bükâ-yı hasretidir... Ey nedîme-i heyecân”* (Fikret, 2016: 185-187)

Şiirdeki özne karşısındaki manzarayı bir pencerenin çerçevesi içinden izlemektedir; karşısında bulunan denize, denizin kenarında olması muhtemel kaldırımlara ve pencerenin yakınındaki ağaca dair ayrıntıları sisli camların arkasından seyrederek dile getirmektedir. Bu şiirde bulunan unsurlar yer yer şiirde özne olan şairin yakıştırmalarıyla nitelendirilmiş olsa da birbirinin bileşeni olup gerçekten bir arada olması muhtemel unsurlardır. O, bu unsurların oluşturduğu manzarayı kendi ruhunu yansıtacak şekilde tasvir etmiştir. Tasvir edilen manzaraya bir pencerenin ardından bakılması, görüş alanının sınırlarını da belirler. Bu görüş alanına, üzerinden yağmur damlaları damlamakta olan ağaç dalları, üzerinde ayak izlerinin belli olmayacağı kadar erimiş olan karların olduğu çamurlu kaldırım ve hafif dalgalı olan deniz girmektedir. Dışarıdaki unsurlar pencereye göre daha büyük olmasına rağmen, özne onları pencerenin çerçevesi içine sığacak küçüklükte görmektedir; çünkü pencere özneye yakın, dışarıdaki unsurlar ise uzaktadır. Bu şekilde bir perspektif kuralı olan uzaklık-yakınlık ilişkisi de gözetilmiştir. Bununla beraber özne, denizin ve kaldırımların daha geniş bir alanını görmekteyken ağacın ise dallarına bakarak onları “şu” işaret sıfatıyla göstermektedir; bu durum ise ağacın pencereye dışarıdaki diğer unsurlara göre daha yakın olduğuna bir işarettir. Şiirin öznesi olarak şair nesnelere konumlarına göre tasvir ederek derinlik etkisini de oluşturmuştur. Öznenin gözü merkeze alınarak gerçeklik hissinin oluşturulduğu tasvire hisler de dâhil edilmiştir. Bir hafta boyunca denizin hararetli bir şekilde olan dalgalarındaki sesler dehşete düşürücü feryatlara benzetilmiştir. Dalgaların bir haftanın sonundaki hâlinde ise bir hafta sürmüş çarpıntılı hâlinin kalıntıları devam etmektedir; özne burada havada da görmüş olduğu yorulmuş bir emeli, bıkkınlığı görmektedir. Öznenin havada, denizde, tabiatın kendisinde görmüş olduğu bıkkınlık, melâl aslında onun kendisinden kaynaklanır; bu durum ‘tabiatın’ kelimesinden sonra gelen ‘da’ bağlacından da anlaşılmaktadır. Öznenin gözündeki yaşlar gibi ağaç dallarından akmakta olan yağmur damlaları da tabiatın hasret gözyaşlarıdır. Burada antropomorfizm tekniğiyle tabiat bir insan gibi gösterilmiştir. Bu

tasvirde parnasizmin rolü olmakla beraber romantizm ve sembolizm etkileri de görülmektedir. Tevfik Fikret, *Şehitlik*'te şiirinde özne olarak, denize dökülen Göksu deresinin karşısındaki izlenimlerini ise şu şekilde tasvir eder:

*“Döküldü son katarât-ı semîne-i rahmet;  
Güneş gurûb ediyor pembe, mâî, leylâkî  
Zulâl içinde, güzel bir kadın vakârıyla;  
Ufukta parçalanan, yırtılan bulutlardan  
Zemîne serpiliyor bir esirî sâfiyyet;  
Önümde Göksu, yeşil sath-ı bi-karârıyla,  
Beyaz köpük dökerek nazlı nazlı dalgalanan  
Denizde bir leb-i şefkat, bir incizâb arıyor...  
Şu anda belli ki her yer sükûn u hâb arıyor.”* (Fikret, 2016: 263)

Fikret, Göksu deresini seyretmeye, orada eşiyile beraber oturmaya ve resim yapmaya sık sık giderdi. Nitekim kendi *Âşiyân*'ını da bu derenin karşısına kurmuştur (Akyüz, 1947: 68). Bu şiirde de şair özne olarak önünde Göksu deresinin olduğunu belirtmektedir. Şiir ufukta görülen manzaranın ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmesiyle başlamıştır. Parnasizme uygun bir biçimde güneş batarken oluşan ve birbirine geçmiş durumda olan renkler ayrı ayrı tasvire dâhil edilmiştir. Bulutların dağınıklığı yırtılma, parçalanma olarak tasvir edilmiştir. Güneşin son ışıltılarının görüldüğü bu dağınık bulutların arasından zemine esirî bir saflık olarak serpiliyordur. Özne, ufuk tasvirinden sonra ismini vererek karşısında bulunduğu Göksu deresinden bahseder. O, yeşil derenin denize dökülüşünü nazlı nazlı dalgalanan denizde bir şefkat dudağı aramaya benzetmekte ve böylelikle hem nazlı denizi hem de onda şefkat arayan dereyi kişileştirmektedir. Tabiatın sükûn ve uyku içinde algılanması birçok *Servet-i Fünûn* şiirinde yer almaktadır; bu şiirde de özne olarak şair, tasvirini yaptığı atmosferde her yerin sükûnet ve uykuyu aradığı izlenimine sahiptir. Uykuya dalmakta gibi algılanan manzaranın tasvirine şöyle devam edilir:

*“Civâr uyur gibi; esrâr içinde aksediyor  
Küçük, acûl iki üç lem'a karşı sâhilden;  
Güneş kemîn-i ufûlünde parlayıp sönerek  
Fezâda gösteriyor handeler, tezehhürler;  
Kebûd-ı bahri beyaz tekneler yarıp gidiyor;  
Sükût içinde kalan kâinata bir titrek  
Ezan sadâsı bütûn saffetiyle vecd-âver;  
Ağır ağır ser-i eşcârı örtüyor zulemât,  
Bulutlarıyla semâ şimdi bir ridâ-yı memat.*

*İnerken arza bu mûhiş ridâ, likâ-yı kamer  
Vakûr ağaçların üstünden oldu gamze-fiken  
Birer cenaha mûmâsil duran o fıstıklar  
Olup tezâhüm-i envâra câ-be-câ hâil,  
Kuruldu karşıma bir tâk-ı şu'le-dâr-ı zafer.  
Demin hayâlimi tevhiş eden karanlıklar  
Bu levhanın leme'âtıyla münkesir, zâil...  
Kamer bulutların altından eyledikçe zuhur  
Yazardı safha-i emvâca bir kasîde-i nûr.” (Fikret, 2016: 265)*

Sahilden anlık gelen parıltılar, güneşin batarken parlayıp sönen ışıltıları birer ayrıntı olarak parnasizme uygun biçimde tasvire girmiştir. Anlık beliren parıltıların, denizin maviliğini yaran beyaz teknelerin tasvir edilmiş hareket hissi verilmiş gibidir. Güneş battıktan sonra karanlık, ağaçların tepesini örtecek kadar çöker ve gökyüzü, bulutlarıyla bir ölüm örtüsüne benzetilir. Bu örtü arza inerken ağaçların üstünden ay görülür. Ayın göz ucuyla bakan bir yüze benzetilmesi, ağaçların vakur olarak nitelendirilmesi birer antropomorfizmdir. Şiirde tabiat unsurları parnasizme uygun olarak bileşenleriyle tasvir edilmekte ancak onlara romantik bir tutumla sıfatlar yakıştırılmaktadır. Birer kanada benzetilen fıstık ağaçları ay ışığının önüne geçerek özneye korku verir. Ayın ağaçların ardında kalması uzaklık-yakınlık ilişkisini de ortaya çıkarır. Daha sonra öznenin zafer olarak belirttiği ışık ağaçlar ardından tekrar belirir ve bu parıltılar karanlığın önüne geçer. Özne, ay ışığının bulutlar arasından deniz dalgalarına yansımalarını ayın denizin sayfalarına nur kasidesi yazması olarak tasavvur eder. Birçok Servet-i Fünûn şiirinde olduğu gibi bu şiirde de romantizm, parnasizm, sembolizm bir arada görülebilmektedir. Tefik Fikret, *Bir Levha İçin* adlı şiirinde bir gölü ve onun sahilini şöyle tasvir eder:

*“Sâhil yeşil, eşcâr yeşil... Sanki tabî'at  
Vermek dilemiş mevki'e şâyân-ı perestîş  
Bir reng-i behiştî.*

*Göl sâhilin aksiyle nümâyiş-geh-i cennet;  
Sârî bu yeşil gölgeliğe bir mütevahhiş  
Âheng-i behiştî.*

*Bir levh-i muhabbet bu ki fevkinde hayâlin:  
Ma'sûka o bir gonca-i nev-hande-i zîbâ,  
Âşık ona hem-hâl;*

*Cünbüş-geh-i sâfiyyeti âmâl-i visâlin:  
Zevrakçe, o bir neşeli gehvâre-i sevdâ,  
Bir lâne-i cevval.*

...



*Dersem ne var: Eşcâr bile mest-i havâdır.  
Bir hisse alırlar şu iki rûh-ı rakîkin  
Şevk u şegâfindan!” (Fikret, 2016: 447)*

Bu şiir Tefvik Fikret’in tabloya bakarak yazdığı şiirlerden biridir. Fikret şiiriyle esasında renksiz olan bu tabloyu renklendirir. O tablonun kendisinde uyandırdığı etkiyi çeşitli benzetmelerle anlatmıştır (Kaplan, 2014: 112). Tasvir edilen tablonun arka planında iri gövdeli ağaçlar, ön planında ise bir göldeki kayığın içinde âşık ve maşûkası vardır. Tefvik Fikret bu şiirinde tabloda gördüğü manzarayı idealize ederek tasvir eder. Ağaçlarıyla beraber boydan boya yeşil olan sahilin rengi âdeta bir cennete ait olarak öne çıkarılır. Bu cennete ait olan yeşil renk manzarada bulunan gölün üzerine de akseder ve bütünüyle olağanüstü, ütöpik bir yeşilliğin hâkim olduğu bir tablo tasvir edilir. Şiirdeki tapınmaya layık görülen cennet rengi ve ürkek cennet ahengi tasavvurları, tasvirdeki romantizmi öne çıkarmaktadır. Tasvir edilen manzaraya hâkim olan atmosfer, gölde sallanan kayıktaki çiftin muhabbetinden etrafa yayılmış gibidir. Anlatıcı şair bu şekilde ağaçların bile onların sevgisiyle mest olduğunu tasavvur eder. Tefvik Fikret’in *Bir Yaz Levhası* şiirinde de yaz mevsiminde bulunulan bir sahilin ayrıntıları aktarılır:

*“Öğleyin bir cahîm olur âlem,  
Yere bir âteşin ziyâ saçılır;  
Cevher-i cânla tartılır şebnem,  
Bir bulut geçse bin dehân açılır.*

*Güneşin şu'le-i nigâhıyla  
Erir elvânı sanki eşyânın;  
Karışır toprağın siyâhıyla  
Reng-i sîmîni sath-ı deryânın.*

*Kurumuştur ne varsa tâze, yeşil,  
Hele bî-âb u tâbdır dereler;  
Olur âfâka dembedem nâzil  
Zerre hâlinde bir yığın ahker.*

*Geçirir kâinât baygınlık,  
Sanki mest-i hamûm-i nîrândır.  
Öteden bir yılan çalar ıslık;  
Mürg-ı elhân hamûş u sekrândır.*

*Bak şu levha-i güzîne: gark-ı sükûn  
Bir denizle dumanlı bir de semâ;  
Bir de sâhil, ki dilber-i mahzûn,  
Sürünür zeyl-i nâzına deryâ...*

*Bir tutam ot yeyip de gitmek için  
Belli, gezmiş nice beyâbânlar;*

*Def-i zehr-i harâret etmek için  
Suya dalmış zavallı hayvanlar...*” (Fikret, 2016: 449)

Şiirde, yaz mevsiminde bir öğle vakti güneşin yakıcı sıcaklığının tasvire dâhil olan her şey üzerinde etkili olduğu bir manzara vardır. Güneşin ateş sıcaklığındaki ışığı bulutsuz bir gökyüzünden her yere dağılmakta, âdeta denizin yüzeyi gibi topraktan bile yansıma yapmakta, her yer güneşin kavurucu aydınlığıyla dolmaktadır. Şairin özne olarak ikinci kıtadaki “erir” kelimesiyle solmayı ifade etmediği düşünülürse, eşyayı sıcaklıktan dolayı etrafı kaplayan buğu ardından algıladığı söylenebilir. Renklerin güneş ışığında sıcaktan erimesi tasavvuruyla da belirtilmiş olan baygınlık hâli bütün kâinatı kaplamış gibidir. Bülbüller baygınlıktan susmuşken ortaya çıkan yılan ıslığının tiz sesi de bu hâli pekiştirmektedir. Derelerin susuz kaldığı, yeşilliklerin kuruduğu, denizle gök arasının buharla dolduğu bu manzarada her şey susuzluk içindedir. Bir bulut görüldüğünde yağmur yağar umuduyla bin ağzın açılması tasavvuruyla pekiştirilmiş olan susuzluk hâlinin etkisi altında olan hayvanlar da sahile gelip suya dalmış bir şekilde hararetlerini gidermeye çalışmaktadır. Hayvanların nice çölleri aşarak bu sahile gelmiş olmaları düşüncesi onların üzerindeki harareti daha da görünür kılmaktadır. Şair bu şiirde de özne olarak karşılaşmış tasvir ettiği manzara vesilesiyle daha önce karşılaştığı bir manzarayı anımsayarak onu da tasvir etmeye başlar:

*“Yine bir gün, beş altı yıl evvel,  
Ediyordum güzer bu mevkiden;*

*Yine mihr-i pür-âteş-i temmûz  
Olarak muttasıl şerâre-fiken,*

*Yakıyordu şu'au ortalığı;  
Ne çayır vardı yanmadık ne çemen.*

*Yoktu rüzgâr, o gün havada bile  
Kalmamıştı mecâl-i fekk-i dehen.*

*Pek bunaldım, biraz teneffüs için  
Sâhili etmek istedim mesken.*

*Nâgehân oldu karşıdan peydâ  
Bir sürü çâr-pây-ı kûh-beden.*

*Suya doğru kemâl-i heybetle  
Koşuyorlardı, hep küşâde-resen.*

*Geldiler işte on adım öteme,  
Geçtiğim yol geniş değil zâten;*

...

*Bir taş üstünde bir çocuk durmuş,  
Oluyordu bu hâle kahaha-zen;”* (Fikret, 2016: 451)

Şair, dörtlüklerle yazdığı şiirini bu anımsama anından sonra beyitlerle devam ettirerek beş altı yıl öncesine ait olan bir manzarayı tasvir etmeye başlamıştır. Beş altı yıl evvel yine bir yaz mevsiminde, temmuz ayının yakıcı sıcağında biraz nefes alabilmek amacıyla sahile inmek için aynı güzergâhtan geçerken başına gelen olayı anlatan özne, bulunduğu mekânı tasvir etmiş olur. Yine güneşten dolayı yanmamış çayır çimenin kalmadığı, hiç rüzgârın esmediği bir anda sahile inmekte olan özne, karşısında suya doğru koşmakta olan iri yapılı büyükbaş hayvanları görür, geçtiği yol geniş olmadığı için bu durum onu ürkütür. Bu tasvirle; kurumuş çayır çimen, üzerinde bir çocuğun oturmakta olduğu taş, suya koşmakta olan hayvanlar ve bunları barındırmakta olan sahile inen dar yol bir tablo hâline getirilmiş olur. Tefik Fikret’in *Aşk u Firâk* adlı şiirinde de yosunlu bir dere ve onun kenarına konumlanan söğüt ağaçlarının tasviri yer alır:

*“Yosunlu bir derenin sath-ı mevce-dârında  
Söğütlerin asabî ihtirâz-ı giryânı;”* (Fikret, 2016: 157)

Tasvirde dallarının dalgalı derenin yüzeyinde sallanması söğüt ağacının ağlamaklı ürkekliği olarak belirtilir. Tefik Fikret, *Âşiyâne-i Lâl* şiirinde denizin ortasında bir adayı tasvir eder:

*“Yosunlu bir adacık, ortasında ummânın,  
Ufukta bir sıra kûh-sâr-ı âhenîn-manzar;  
Sönük likâ-yı sükûn-perverinde deryânın  
Veremli bir kamerin aksi muttasıl ağlar.*

*Gören sanır ki bu yer medfen-i serâirdir,  
Sükût o mertebe cârî denizde, sâhilde;*

...

*Yegâne şahid-i hüznü bu levha-i ademin  
Bakıyye-i medeniyet bir âşiyâne-i lâl.”* (Fikret, 2016: 457)

Bu şiirdeki somut âlemde karşılığı olabilecek unsurlar bir araya getirildiğinde, gece vakti ufukta dağların görüldüğü bir denizin, denizin ortasında bir adanın ve adada da bir meskenin olduğu bir manzara ortaya çıkar. Bu manzara tasviri, öznel çağrışımlarla gizemli bir hâle büründürülmüştür. Ayın veremli olarak algılanması ve ayın deniz üzerindeki ışıltılarının ağlamak fiiliyle ifade edilmesi öznel tasavvurlardır.

Sessizliğin hâkim olduğu bu mekân, içinde sırların gömülü olduğu bir yer olarak tarif edilmektedir. Şiirde anlatıcı olan şairin duygu durumunu yansıtan bu yokluk levhasındaki hüznün şahidi olan sessiz aşiyani, kendisi ve kendi aşiyani için bir misal olarak düşünmüş olması muhtemeldir.

Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde de deniz, dere, göl gibi su kütleleri birçok kez gökyüzü unsurlarının yansıma yeri olarak tasvir edilmiştir. Cenab, *Cûy-ı Hoş-revân* şiirinde akan bir dereyi bahseder:

*“Ol cûy-ı hoş-revâna düşer aks-i ahterân;  
Ol cûy-ı girye-rîze iner zulmet-i leyâl;  
Bir gün zilâl-bahş olur eşcâr-ı pür-zılâl,  
Ferdâsı berg-i mürde döker mevsîm-i hazân.*

...

*Ey rûh-i pür-ümîdim, ey âşûb-ı pür-hayâl,  
Bir şâirin hayâlidir o cû-yı bî-meâl!”* (Şahabeddin, 2015: 101-102)

Bu şiirdeki nehir tasviri şiirin son mısraından da anlaşılabilir. Üzere alegorik bir mahiyet taşır. Bununla birlikte şair meydana görsel bir tablo getirmeye yönelik özene de sahiptir. Şairin karmaşık hayallerinin ve ruhunun temsili olan nehir, gerçek hayatta da bir arada bulunabileceği bileşenlerle beraber tasvir edildiği için ortaya bir tablo görüntüsü çıkabilmektedir. Bu nehrin üstüne gece vakti karanlığın ve yıldızların aksi yansımaktadır. Şiir alegorik bir amacı taşımasına rağmen gerçek bir nehir görüntüsü de arz edilmektedir. Cenab Şahabeddin'in *Leyâl-i Zâhire* şiirinde de gökteki unsurlara ait olan ışıklar denizin yüzeyinden seyredilmektedir:

*“O dem ki leyle-i pâkîze bürka'-i mehtâb  
Olur küşâde beyâz-ı seherle her yerde,  
O dem ki aks-i ziyâ nakşeder denizlerde  
Büyük bir âyine-i rûşenâ-yı sîm ü serâb,  
O dem ki sâhil-i cûy-ı reşâşe-güsterde  
Yumar dü çeşmini mestâne bülbül-i bî-tâb,  
O dem ki âlemi bâzû-yı nerm-i râhat ü hâb  
Eder şükûfeli rüyâlarıyla perverde...*

*O dem zemîne inip bir ziyâ-yı billûrî  
Temâs-ı leyyin-i gaşy-âveriyle etraftı  
Eder garîk-i buhayrât-ı pâk-i mahmûru!*

*Sanır, bu levha-i berrâkı eyleyen rü'yet,  
Leyâl-i zâhirenin dest-i sâf ü şeffâfi  
Yakar semâda bir âvîze-i kamer-hey'et!”* (Şahabeddin, 2015: 127)

Deniz şiirde ışı ışı bir şekilde; göğün aynası, gökteki ışığın yansıma yeri olarak tasvir edilmiştir. Sahil de üzerindeki serpintilerle parıltılardan nasibini almıştır. Birçok Servet-i Fünûn şiirinde tabiat bir uyku hâliyle beraber anılmaktadır. Bu şiirde de bülbül mestâne ve yorgun bir şekilde gözlerini yummuş, şükûfeli rüyalarıyla tabiatı uykunun ve rahatın yumuşak yatağı hâline getirmektedir. Zemine inen ışık yumuşak dokunuşlarla okşadığı etrafı göller içine batmış bir şekilde göstermektedir. Bu durum da manzaraya bir mahmurluk katmaktadır. Anlatıcı şaire göre bu levhayı gören, gökyüzünde gecenin şeffaf eliyle bir avize yakıldığını zanneder. Şiirde türlü ışık unsurlarına dikkat edilmiş, ışığın hem nesnelere hem de boşluktaki etkileri dahi incelenmiştir. Şair gecenin saf ve şeffaf elinden bahsederek bu şiirde de tabiatı bir ruh aradığını göstermiştir. Cenab'ın *Zemzeme-i Ziyâ* başlıklı şiirinde de benzer bir manzara tasvir edilmektedir:

“O dem ki nûr-ı kamer nakşeder denizlerde  
Güzel bir âyine-i rûşenâ-yı sîm ü serâb” (Şahabeddin, 2015: 293)

Yapılan tasvirde ay ışığı üzerine yansıdığı denizi parıltılı bir ayna olarak göstermektedir. Cenab Şahabeddin, *Âb u Ziyâ* şiirinde de şiirin öznesi olarak sahildeki bir taşın üstünden denizi seyretmekte ve onun yüzeyindeki ışıltıları tasvir etmektedir:

“O zaman ki ederdî aks-i kamer  
Suda tarh-ı riyâz-ı berf ü semen,  
O zaman ki gelirdi her yerden  
Nağme-i âb ile beyâz-ı seher,

O zaman -âremîde gûş u nazar-  
Eyleyip terk-i nâyzâr-ı hazen  
Sâhil-i sâf-ı bahre indim ben;  
Serime oldu bir taş üstü makarr!

Gark-ı nûr u sürûd idi deryâ:  
Sanki bir sesle bir parıltı idi.  
Suda her katreyi eden imlâ!

Görülen bir ziyâ-yı şüste-likâ,  
Duyulan tath bir çağultı idi:  
Sanki ağlardı âb içinde ziyâ!” (Şahabeddin, 2015: 127-128)

Şiirin ilk kıtasında ayın denizdeki etkileri tasvir edilir. Ay ışığının sudaki yansımaları, kar ve yasemin bahçelerindeki çiçeklendirilmiş yer olarak algılanır. İkinci kıtada özne, etrafı dinleyerek ve izleyerek deniz kenarına indiğini belirtir; burada manzarayı seyretmek üzere bir taş üstünde durmaya karar verir. Üçüncü kıtada ise bakış noktası olan taşın üstünden

denizin üzerindeki ışıltıları ve denizden gelen sesleri beraber algılar; denizi nağme ve nurların içine batmış olarak görür. Sanki denizdeki her damlayı “ımlâ” eden birer ses ve parıltıdır. Üçüncü kıtadaki “ımlâ” kelimesiyle beraber birinci kıtadaki “tarh” kelimesinin bir başka anlamda daha kullanıldığı ortaya çıkar. Şiirde “tarh-ı riyâz-ı berf ü semen” terkihi içinde ‘bahçelerde çiçek dikmek üzere ayrılan yer’ anlamında kullanılan “tarh” kelimesi, ‘sayfaların zeminine yazı yazılmadan önce yaldızla yapılan süsleme’ anlamında da kullanılmıştır. Şair birinci kıtada geçen bu kelimeyi tamlama içindeki yeriyle ve üçüncü kıtadaki “ımlâ” kelimesiyle belirlediği üzere iki anlamda da kullanmıştır. Son kıtada ışık, su ve ses unsurlarına dikkat etmeye devam eden özne olarak şair, bu unsurların üçünü birleştirerek bir imaj oluşturur. O, yikanmış olarak gördüğü ışığı ve ondan gelen tatlı çağlıtları, ışığın su içinde ağlaması olarak tasvir eder. Cenab Şahabeddin, *Sürûd-ı Sehhâr* şiirinde de bir dereyi etrafındaki ağaçların aynası olarak belirtir:

*“Göründü işte yeşil sâhili güzel derenin:  
Uzun bir âyînesi sûretinde meşcerenin  
Ağaçların arasından güzâr edip gidiyor;  
Bütün civârına bir tâzelik nisâr ediyor.  
Ne tatlı zemzeme: Ancak bu savtı hâsıl eder  
Tesâdüm eylese billûr içinde dürr ü güher!*

*Suyu görünce kızın gözlerinde oldu ıyân  
Bir eski dostunu görmüş gibi, ziyâ-yı sürûr;  
Ağaçların arasından yavaşça etti mürûr;  
Gelince sâhile, oldu civârına nigerân:*

*Yeşildi dağlar, etekler yeşildi; mâi semâ  
Olurdu bunların üstünde tül gibi mer’î;  
O dil-rübâ derenin rengi gök gibi mâi  
İdi, bu âlemi yelpâzelerdi bâl-i sabâ!..” (Şahabeddin, 2015: 148)*

Şiir göze ait bir eylemi ifade eden “göründü” kelimesiyle başlar ve ardından görülen manzara tasvir edilir. Yanındaki yeşil sahilin üzerinde bulunan ağaçların aynası gibi olan bir dere, ağaçların arasından akıp gitmektedir. Derenin ağaçlar arasında aktığının belirtilmesi, ağaçlar arasındaki boş alana işaret ederek derinlik etkisini sağlamaktadır. Aynı zamanda ağaçların akan dereye yansıması da üçüncü boyutluluk izlenimini göstermektedir. Akan dereden, türlü mücevherlerin birbirine çarpmasıyla çıkabilecek bir sese benzeyen tatlı bir nağme duyulur. Şair manzaraya bir kız dâhil eder ve tasvirine sahile gelip etrafına bakınan kızın gözünden

devam eder. Ağaçlar ve sahil gibi dağlar ve dağların etekleri de yeşildir; bunların üzerinde tül gibi görünen gökyüzü ve dere ise mavidir. Şair yeşil ve mavi renklerden oluşan bir manzara tablosu tasvir etmekle beraber özne olarak bu manzara karşısındaki hislerini de -özellikle etrafına tazelik saçan dere için “dil-rübâ” sıfatını kullanarak ve ondan gelen sesi tatlı bir nağme olarak tavsif ederek- şiire yansıtmıştır. Birçok şiirinde tabiata bir ruh yerleştiren şair, bu şiirinde de rüzgârın kanatlarıyla âlemi yelpazelediğini söyleyerek bu tabiat unsurunu ruhu olan bir varlık hâline getirmiştir. Cenab Şahabeddin, *Deniz Kenarında* adlı şiirinde de manzaranın tasvirine denizi gökyüzündeki unsurların aynası durumunda göstererek başlar:

*“Denizde kavs-i hayâli hilâl-i mâh-ı nevin  
Kalır tereddüd-i tayr u ta’abla vakf-ı hayâl...  
Denizde gölgesi en köhne, en küçük bir evin  
Olur âsûde bir hayâle misâl,  
Olur âsûde bir binâ-yı hayâl...”*

*Denizin şûh u şen dehânında  
Şûh u şen ihtizâz eder kelimât:*

...

*Köpürür, raks eder, terennüm eder;  
Sonra da bir kadın gibi ağlar:  
Şehkalar, giryeler, tehevürler...  
Yıkılır sâhil üstüne, çağlar.*

*İpek etekleri tarzında bir güzel kadının  
Fısıldaşır leb-i da’vetle nâzenîn mevecât...  
İpek etekleri tarzında bir güzel kadının:  
‘Beni ta’kîb et, ey şikeste hayât!’*

*Diyerek söylenir leb-i mevecât...”* (Şahabeddin, 2015: 173)

Gökyüzündeki hilal ay, özneye denizin yüzeyinde hayalî bir kavis olarak görünür. Şairin diğer şiirlerindeki bu tür tasvir ettiği manzaralarda görüldüğü gibi buradaki manzaranın da hayali besleyen bir yönü vardır. En küçük, en köhne bir evin gölgesi bile denizin yüzeyinde özneye asude bir binanın hayali olarak görünür. Şair bu şiirinde de tabiat unsurlarına insana ait vasıflar yükler ve onları bir ruha sahip olarak gösterir. Tasvirde denizin bir kadın gibi ruhu vardır. Denizin dalgalarındaki sesler bir kadının şuh ve şen ağzından çıkan kelimeler gibidir. Denizin dalgalanması ve köpürmesi, bir kadının raks etmesi ve bir şarkıyı terennüm etmesi gibidir; deniz dalgalarının sahile vurması ise bir kadının öfkelenmesine, gözyaşlarına benzetilmiştir. Şiirin son kıtasında da deniz kadına, dalgalar ise onun ipek

eteklerine benzetilmiştir. Tevfik Fikret'in *Balıkçılar* adlı şiirinde de (Fikret, 2016: 43) deniz hırçınlık ve belirsizlik yönünden kadına benzetilmiştir. Fikret'in sosyal bir muhtevaya sahip olan bu şiirinde maişet sağlamak üzere zor hava koşullarında denize açılma mecburiyeti işlenmiştir. Cenab Şahabeddin'in yukarıdaki şiirinde ise, hayalleri besleyen deniz bir kadın gibi, şiirdeki öznenin "şikeste hayat"ına bir davette bulunmaktadır. Cenab, öznesi olduğu bu şiirinde bir tabiat unsuru olan denizi kendisini çağıran bir dilber gibi göstermiştir. Cenab Şahabeddin, başlıksız bir şiirinde de özne olarak suyun yüzeyinde izlediği ay ışığını kendi imgeleminde dönüştürerek aktarır:

*"Bakıyor işte bir sitâre bize...  
Yollar üstünde eğilmiş düşünürler güyâ  
Rüzgârın terk ederek gittiği yorgun dallar!  
Ötüşürken uzakta kurbağalar  
Zannedersin sularda ay ağlar!  
Gecenin rûhu hıçkırır derede!  
...*

*Duyarım titreyen şu ahterde  
Ka'r-ı rûhumda titreyen hissi!"* (Şahabeddin, 2015: 446-447)

Cenab, bu şiirinde tabiat unsurlarını kendi aralarında münasebet hâlinde göstermiştir. Kendi aralarında münasebet hâlinde olan tabiat unsurları şiirdeki öznenin ruhuyla da iletişim kurmaktadır. Tasvirdeki ağaç dalları rüzgâr tarafından terk edilmiş ve yolların üzerine eğilmiş bir şekilde düşünceli olarak algılanmaktadır. Özne aynı zamanda kendisinin bir yıldız tarafından izlendiğini hissetmekte ve kendisi de ruhunun derinliklerindeki titremeyi yıldızın titremesinden izlemektedir. Şair yıldızların görüldüğü, ağaç dallarının yolların üzerine eğildiği, üzerine ay ışığının yansıdığı bir derenin olduğu pitoresk bir manzara tasvir etmekle beraber, sembolistler gibi bu tabiat unsurlarını ruha sahip varlıklar olarak göstermiş ve bu unsurların arasında kurduğu bağdaşımmlarla sinestezik bir algılama örneği göstermiştir. Ay ışığının su üzerinde ağlaması şeklinde olan imaj, Tevfik Fikret'in *Âşiyâne-i Lâl* şiirinde de (Fikret, 2016: 457) vardır ancak bu imaj onun şiirinde Cenab'ın bu şiirinde olduğu gibi tabiattaki diğer unsurlarla girift bir hâle sokularak kullanılmamıştır. Cenab'ın şiirindeki özne, derenin üzerine yansıyan ay ışığını ayın sulara ağlaması olarak algılamıştır; bununla beraber ondaki algılamaya neden olan çağrışımı tetikleyici bir bağ



olarak gösterilen etken, uzaktan gelen kurbağa sesleridir. Özneye göre derede böylelikle gecenin ruhu hıçkırmaktadır. Bu şekilde hem tabiata yüklenen ruh sayesinde tabiat unsurları insani duygularla birbirleriyle etkileşim hâlinindedir hem de bu tarzla kurulan imajlar öznenin ruhundaki duygulara bir sembol olma özelliği taşımaktadır. Cenab Şahabeddin'in *Nısfü'l-leyl* şiirinde ise deniz, gecenin karanlığı içindeyken yerle bütünleşmiş olarak görülür:

*“Teşkil eder siyeh-kede-i şebde bahr ü ber  
Bir huft e âile:*

*Emvâc-ı târmı yatırır bahr-ı bî-haber  
Esdâf-ı sâhile;*

*Dağlardaki mazalle-i bûyâda âhüvan  
Hülyâ-tırâz olur;*

*Bir nahl-i müstazilde şeb-âviz-i nâtüvan  
Rü'yâ-nevâz olur;*

*Bir şâd hâb içinde keser ihtizâzını  
Evtâr-ı şâhsâr;*

...

*Peydâ olur leb-i siyeh-i şebde nâgehân  
Bir lerze-i düirûd:*

*Gûyâ bu ân-ı leylede bir rûh-ı derbeder,  
Bir rûh-ı muntafî*

*Çeşm-i siyâh-ı zulmete, hürmetle, vaz'eder  
Bir bûse-i hafî!”* (Şahabeddin, 2015: 136)

Bu şiirde gece vakti yer, gök ve deniz karanlıktan dolayı bütünleşmiş gibi görünür. Tasvire göre deniz dalgaları sahilin sedeflerine uzanmakta, dağlardaki gölgeliklerde ceylanlar dolaşmakta, bir ağacın üzerinde ishak kuşu ötmekte, ağacın dallarındaki sallanma azalmaya başlamaktadır. Cenab Şahabeddin diğer birçok şiirinde yaptığı gibi bu şiirinde de tabiatı ve içindeki unsurları ruhu olan varlıklar hâline getirmektedir. Siyah dudağındaki dua titremesiyle tarif edilen gece ve o gecede derbeder bir ruhun boşluktan karanlığın siyah gözüne öpücük kondurması gibi imajlar tabiatı ruhu olan bir varlıkmiş gibi göstermektedir. Yine birçok *Servet-i Fünûn* şiirinde olduğu gibi bu şiirde de tabiat ve içindeki unsurlar kendilerine bir uyku sirayet etmiş olarak gösterilirler. Manzarada yer alan ağaçların dalları da âdeta bir insan gibi uykuya dalarak durgunlaşmaktadır. Şairin tabiat unsurlarına antropomorfizm yoluyla insan duyguları ve

eylemleri yüklediği birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirindeki manzarayı da sembolistlere yaklaşarak tasvir etmiştir. Şair bu şekilde tasvir ettiği diğer manzaralarında yaptığı gibi bu manzaranın içindeki unsurları da hayalleri süsleyen, rüyaları okşayan bir vasfa sahip olarak göstermiştir. Cenab'ın *Akşam* başlıklı şiirinde de “denizler, karalar” akşam vaktiyle gelen siyahlık içinde bütünleşmiş ve birbirine karışmış olarak algılanır. Şair şiirin öznesi olarak her şeyi bir “gölge tatlılığı” içinde algıladığı bu manzara karşısında görüleni tasvir etmekten ziyade manzaranın kendisine hissettirdiklerini dile getirmiştir. Cenab'ın sembolizm etkisindeki bu tür şiirlerinde eşyanın çizgileri silikleştirilebilmektedir. O, öznesi olduğu bu şiirinde de akşam vaktiyle gelen karanlıkta tasvir ettiği derenin görüntüsü yerine oradan gelen seslerle ilgilenir. Ona göre akşam vaktiyle birlikte gün içinde sessiz olan “sâkit dereler” akşam olunca kurbağa sesleri sayesinde ezgilerle dolmaktadır (Şahabeddin, 2015: 448).

### 1.3. Şehir, Kasaba, Köy

Servet-i Fünûn şiirindeki tasvirlerde zaman zaman insana ait yapıların olduğu yerleşim birimlerine de rastlanır. Bu tasvirlerde kimi zaman bir köy meydanı yer almış kimi zaman da bir şehrin görünümü sunulmuştur. Tevfik Fikret'in *Sis* şiiri de şairin içinde yaşadığı döneme ve topluma yönelik eleştirilerin yer aldığı bir manzume olmakla birlikte bir şehir panoramasının tasvirini içerir:

*“Sarmış yine âfâkını bir dūd-ı mu'ânnid,  
Bir zulmet-i beyzâ ki pey-â-pey mütezâyid.  
Tazyîkinin altında silinmiş gibi eşbâh,  
Bir tozlu kesâfetten ibâret bütün elvâh;  
Bir tozlu ve heybetli kesâfet ki nazarlar  
Dikkatle nüfûz eyleyemez gavrine, korkar!  
Lâkin sana lâyıık bu derin sürte-i muzlim,  
Lâyık bu tesettür sana, ey sahn-ı mezâlim!  
...*

*Örtün, evet, ey hâile... Örtün, evet, ey şehir;  
Örtün ve müebbed uyu, ey fâcîre-i dehr!..*

*Ey debdebeler, tantanalar, şanlar, alaylar;  
Kâtil kuleler, kal'alı zindanlı saraylar;  
Ey dahme-i mersûs-i havâtır, ulu ma'bed;  
Ey girre sütunlar ki birer dîv-i mukayyed,  
Mâzîleri âtilere nakletmeye me'mûr;  
Ey dişleri düşmüş, sırttan kâfile-i sûr;*

*Ey kubbeler, ey şanlı mebânî-i münâcât;  
Ey doğruluğun mahmil-i ezkârı minârât;  
Ey sakfı çökük medreseler, mahkemecikler;  
Ey servilerin zill-ı siyâhında birer yer  
Te'mîn edebilmiş nice bin sâil-i sâbir;  
'Geçmişlere rahmet!' diyen elvâh-ı mekâbir;  
Ey türbeler, ey herbiri pür-velvele bir yâd  
İkâz ederek sâmit ü sâkin yatan ecdâd;  
Ey ma'reke-i tıyn ü gubâr eski sokaklar;  
Ey her açılan rahnesi bir vak'a sayıklar  
Vîrâneler, ey mekmen-i pür-hâb-ı eşirrâ;  
Ey kapkara damlarla birer mâtem-i ber-pâ  
Temsil eden âsûde ve fersude mesâkin;  
Ey her biri bir leyleğe, bir çaylağa mavtın  
Gam-dîde ocaklar ki merâretle somurtmuş,  
Yıllarca zamandan beri, tûtmek ne... unutmuş;" (Fikret, 2016: 335-337)*

Çeşitli benzetmelerle bir şehre ve o şehrin içindeki unsurlara yönelik hitap ünlemleri içeren mısralardan oluşan bu şiirde, şehre ve içindeki unsurlara; Türk edebiyatına Tanzimat döneminde girmiş olmakla beraber tam olarak Batılı anlamda Servet-i Fünûn döneminde kullanılan ve kısaca duymayan cansız varlıklara seslenme olarak tanımlanabilecek olan apostrof tekniğiyle seslenilmektedir (Kurt, 2019: 103-104). Şehre çeşitli olumsuz benzetmelerle seslenildikten sonra, şehrin içindeki unsurlar da bu olumsuzluğu destekleyecek nitelendirmelerle muhatap alınarak oluşturulan tabloya dâhil edilir. Şiirin öznesi olarak şair tasvire karşısında bulunduğu manzaranın en belirgin unsuruna odaklanarak başlar. O, ufuklara baktığında bütün nesnelere altında kaybolduğu bir sisle karşı karşıyadır. Şair panoramik olarak tasvir edeceği manzarayı aynı zamanda kendi savunmak istediği siyasi ve sosyal fikrin alegorisi hâline getirmek üzere, manzaradaki sis unsurunu olumsuz bir sembol durumuna koyarak onu inatçı bir duman, beyaz bir karanlık olarak betimler. Gözlerin bu tozlu ve dumanlı bir yoğunlukla karışık sisin derinine bakmaya korkması da bu sembolle ortaya çıkarılmak istenilen anlamı pekiştirmektedir. Dönem içinde uygulanan denetimin bir sembolü olarak kullanılan "sis" içindeki kötülüklerle beraber bütün şehri örtmektedir. Şair de özne durumunda türlü zulümlerin sahnesi olarak gördüğü şehre "ey sahn-i mezâlim" diye seslenmekte ve içinde kötülükleri barındıran bu şehri karanlık bir örtü olan sisle örtülmeye müstehak görmektedir. Türlü benzetmelerle İstanbul'a seslenen özne,

ondaki kötülükleri, kirlilikleri, menfaatçiliği, riyakârlığı belirgin hâle getirdikten sonra hitap ettiği şehrin panoramasını tasvir etmeye başlar. Şehrin panoramasını belirginleştirmek için bu sefer şehrin içindeki yapılara; kulelere, saraylara, mabetlere, sütunlara, surlara, kubbelere, minarelere, medreselere, mahkemelere, türbelere, sokaklara, viranelere, evlere, ocaklara seslenilir. Şair bu unsurlara yüklediği sıfatlarla onlara dair ayrıntıları belirttiği gibi oluşturacağı tablonun kötümser bir ifadesi için onları da birer misal hâline getirir. Kulelerin katil olarak, sarayların zindanlı ve kaleli olarak tarif edilmesi; tasvirdeki unsurların ayrıntılarını sağlamakla beraber onlara ve onların bulunduğu şehre dair şiirde özne olan şairin kötümser düşüncesini ortaya koymaktadır. Hatıraların yeri olan mabetler, geçmiş geleceğe getirmekle görevli sütunlar, harabe hâliyle dişleri dökülmüş gibi duran surlar, doğruluğu zikretmekle yükümlü minareler, çatısı çökük medreseler ve mahkemecikler, içlerinde yatan ecdadla mezarlar, çamur ve tozun birbirine karıştığı eski sokaklar, üzerindeki her yarıkla geçmişten bir olaya işaret eden viraneler, siyah çatılarıyla bir matemi gösterir gibi duran evler, o evlerin bir leyleğe veya çaylağa mesken olan ve dertle somurtan ocakları sırasıyla yukarıdan seyredilen bir görünüm hâlinde tasvir edilir. Şair bu manzara tasvirinde somut ayrıntılara işaret eden nitelendirmelerinde dahi dönemin sosyal yapısına dair düşüncelerini yansıtabilmektedir; onun tasvir ettiği maddi varlıklar, döneme ve dönem içinde hâkim olan zümrelere dair eleştiri barındıran bir manayı da ortaya çıkarmaktadır. Örneğin medreselerin ve mahkemelerin çatısının çökük olması somut ve görsel bir karşılığı olabilecek bir ayrıntı olmakla beraber dönem içindeki eğitimin ve adaletin aksayan yönlerini de temsil eder; evlerin uzun süredir tütmeyen ve leyleklere, çaylaklara yuva olan ocakları ise ekonomik durumun kötü gidişatına işaret eder. Şair şiirin devamında da toplumun aksayan yönlerini tarif eder ve şiirini tasvir ettiği şehre yine “Örtün, ve müebbed uyu, ey fâcire-i dehr!..” diye hitap ederek bitirir. Tevfik Fikret’in *Verin Zavallılara* adlı şiirinde afet sonucu harabe hâle gelmiş ve şairin özne olarak bu sefer farklı bir bağlamda, karlarla örtülmesini istediği bir yerleşim alanının görünümünü aktarılır:

*“Harâb-ı zelzele bir köy: Şu yanda bir çatının  
Çürük direkleri dehşetle fırlamış; öteden  
Çamur yığıntısı şeklinde bir zemin katının  
Yıkık temelleri manzûr; uzakta bir mesken  
Zemîne doğru eğilmiş, hemân sukût edecek;  
Önünde bir kadın... Oof, artık istemem görmek!” (Fikret, 2016: 83)*

Bu şiirde depremin meydana gelmesiyle harap olmuş bir köy tasvir edilir. Doğal afete maruz kalmış bir köye ait olan bu manzarada her şeyin tek bir bakış alanına girdiği sezilmektedir. Özne manzaraya, tasvir edilen unsurları birbirlerine yakın bir şekilde görebilecek kadar mesafelidir. Manzaradaki unsurun “şu yanda” şeklinde konumlandırılması, manzaranın bir göz noktasından seyredildiğine işaret eder. Fırlamış çatı direklerinin, çamur yığını hâlindeki bir zemin katının, o zemin katının yıkılmış temellerinin yer aldığı bu manzarada yere doğru eğilmiş bir şekilde düşmekte olan bir mesken ve bu yıkılmak üzere olan meskenin önünde de bir kadın vardır. Özne manzaradaki bütün unsurlara sırayla değinirken bu manzarayı görmeye daha fazla dayanamayacağını belirtir. Öznenin bir kadının üstüne düşmek üzere olan yapıyı fark ettiği an bu acı manzarayı artık görmek istemediğini belirttiği cümle; bir tasvir cümlesi değil, manzara karşısındaki duygu hâline ait bir cümledir ancak bu cümle tasvirin gerçekten bu manzara karşısında kalındığı an yapıldığı izlenimine katkı sağlamıştır. Özne, şiirin devamında da “levh-i mâtem”, “manzara-i cân-şikâf”, “sahne-i pür-ye’s-i girye-meşhûn”, “levh-i âlâm” gibi terkiplerle bir manzaranın karşısında bulunduğunu ve bu manzaradan duyduğu acıyı dile getirmiştir (Fikret, 2016: 83). Tevfik Fikret’in bir sokağın görünümünü aktarmakla beraber siyasi ve sosyal bir anlamı sezdirmediği şiirlerinden biri de *Yağmur* şiiridir:

*“Küçük, muttarid, muhteriz darbeler  
Kafeslerde, camlarda pür-ihzâz  
Olur dembedem nevha-ger, nağme-sâz  
Kafeslerde, camlarda pür-ihzâz  
Küçük, muttarid, muhteriz darbeler...”*

*Sokaklarda seylâbeler, ağlaşır  
Ufuk yaklaşır, yaklaşır, yaklaşır;  
Bulutlar karardıkça zerrâta bir  
Ağır, muhtazır dalgalanmak gelir;*

*Bürür bir soğuk, gölge etrâfi hep,  
Nümâyân olur gündüzün nisf-ı şeb*

*Söner şimdi, manzûr olurken demin  
Hayûlası karşımda bir âlemin.*

*Açılmaz ne bir yüz, ne bir pencere;  
Bakıldıkça vahşet çöker yerlere.*

*Geçer boş sokaktan, hayâlet gibi,  
Şitâbân u pûşîde-ser bir sabî;*

*O dem leyl-i yâdımda, solgun, tebâh,  
Sürür bir kadın bir ridâ-yı siyâh*

*Saçaklarda kuşlar -hazindir bu pek!-  
Susarlar, uzaktan ulur bir köpek.*

*Öter gûş-ı rûhumda boş bir enîn,  
Boğuk bir tezâd-ı sükûn u tanîn” (Fikret, 2016: 139)*

Mehmet Kaplan'a göre bu şiir Türk edebiyatındaki “ilk yağmur şiiridir”. Yazılmış olduğu vakitten itibaren birçok antolojide yer almıştır. Muhtevası ile şekil ve üslubu arasında “güzel bir âhenk” oluşturulmuş olan bu şiirde yağmurun camlara vurması, sokaklarda çağlayan seller, karanlık bulutlardaki dalgalanmalar, tenhalık ve vahşet gibi birçok ayrıntı okuyucuya yakından hissettirilmiştir (Kaplan, 2014: 117). Bu şiirde şairin özne olarak bakış noktası, camına yağmur damlalarının çarptığı bir penceredir. Dolayısıyla şiirde yer alan manzara bir pencereden görülebilir bir alanı kapsar ve bu alan belli bir çerçeve içinde sınırların belirlenmesi gerekliliğine uygun olarak tasvir edilir. Bulutların yoğunluğundan kaynaklı ufkun yere yaklaşır gibi olduğu, gündüz vaktinde havanın gece vaktindeymişçesine karardığı, yağmurların sellere dönüşüp sokaklarda aktığı, pencerelerin kapanmış olduğu, kuşların saçaklarına gizlenip sustuğu, uzaktan köpek ulumalarının geldiği bu manzara bir pencerenin ardından görülmektedir. Sokaktan örtünmüş bir şekilde koşarak geçen bir çocuk gibi manzarada yer alan kimi unsurlar pencereden büyük olmasına rağmen, şiirin öznesi olan şaire pencere çerçevesinin içinden görülebilecek küçüklükte görünürler. Bu durum, pencerenin manzaraya bakan özneye yakın, sokaktaki unsurların ise uzak olmasından kaynaklanır. Böylelikle yapılan tasvirde perspektifteki uzaklık-yakınlık ilişkisi gözetilmiş ve derinlik etkisi oluşturulmuş olur. Bununla beraber bu manzarada yer alan unsurların belli bir alegoriyi meydana getirecek şekilde kullanılmış olduğunu düşünmek

mümkündür. Sokaklarda akmakta olan sellerin ağlamak fiiliyle ifade edilmesi, rüzgârda sallanan zerrelerin can çekişiyor olarak algılanması, pencerelerin korkudan dolayı kapatılmış olması, kuşların saklanıp susmuş olmasına rağmen köpeklerin uluyor olması; bu manzaranın şiirin yazıldığı dönemdeki sansüre ve baskıya işaret eden sembolik bir mahiyet taşıdığını düşündürebilmektedir. Tevfik Fikret, *Hasan'ın Gazası* adlı şiirinde de bir köy tasvirine yer verir:

*“Uzakta şöyle beş on köhne dam, beş on bacadan  
İbâret, eski fakat şâirane, âsûde,  
Yeşil bir ormana hem-sâye bir küçük belde.*

*Ağaçların arasından ufuk sararmakta;  
Küşâde-sîne bulutlarla süslenen gökten  
Leb-i vedâi nehârın zemîne bûse-fiken.*

*Sağında bir kuru hendek, solunda bir çalılık,  
Şu ince yol -ki açılmış geniş adımlarla-  
Bir âsiyâba olur müntehi sapınca sola...*

...

*Demiş, ve kimseye sezdirmeden, dağarcığını  
Omuzlayıp yola düşmüştü, pür-neşât-ı merâm...  
Zemîne toz gibi rizândı rûh-ı esmer-i şâm.*

\*

*Hasan genişleterek muttasıl adımlarını,  
Dönüp dönüp bakıyor arkasında bî-hareket  
Uzaklaşan köye; nâgâh bir leb-i hasret*

...

*Uzakta köy üç ay evvelki vaz-ı sâfiyla  
Gunûde ormanın âgûş-ı lerze-dârında;  
Biraz soluk çalılıklar yolun kenârında,*

*Hava biraz daha râkid, semâ biraz daha boş,  
Dumanlar ortada güçlkle eyliyor pervâz;  
Hülâsa yaz, Hasan'ın pek ziyâde sevdiği yaz.*

*O şimdi yarasının aks-i tâb-dârı gibi  
Gurûba karşı geniş sinesinde berk-efşân  
Madalyanın lema'âtıyla sanki dalgalanan*

*Nigâh-ı şevk-i tufûlânesiyle, müstağrak  
Köyün likâ-yı hamûşunda bir peyâm arıyor;  
Bir âşinâyî-i birine, bir selâm arıyor.*

*Ve bir madalyalı gâzî mehabetiyle vakur,  
Ağır ağır yürüyor... Nagehân tevakkuf  
Fezâya fırlatıyor bir nigâh-ı pür-şu'le.*

*Bu şanlı avdeti gûyâ selâmlıyor öteden:  
Değirmenin açılan kollarında bir şefkat,  
Ağaçların eğilen dallarında bir hürmet!..” (Fikret, 2016: 67-77)*

Bu şiirde ormana bitişik bir köyün manzarası tasvir edilmektedir. Şiirdeki “uzakta” kelimesi, manzara ile cepheye gitmek üzere bir akşam vakti köyünden ayrılmakta olan Hasan adlı karakteri konumu arasındaki mesafenin belirtilmesini sağlamaktadır. “Uzakta” kelimesi, Hasan cepheden köye dönerken de kullanılmış ve yine göz noktası ile manzara arasındaki mesafe belirtilmiştir. Mesafenin, yani özne ile manzara arasındaki boş alanın belirtilmesi, derinlik etkisine de katkı sağlamıştır. Beş on bacanın ve damın olduğu manzara tasvirine, ağaçlar arasından görünen parçalı bulutlar, bu bulutlarla süslenen açık bir gökyüzü, bu gökyüzünden zemine düşen ışıklar da eklenmektedir. Manzaranın unsurları bir tabloda yer alabilecek şekilde birbirleriyle ilişkili olarak sunulmaktadır. Gökyüzünden zemine düşen ışıkların gündüz vaktinin veda dudağından gelen öpücükler olarak algılanmasıyla tasvir romantikleştirilse de tasvir edilen manzara belli bir çerçeve dâhilinde belli bir göz noktasına ait olarak işlenmiştir. Köy, Hasan yürürken dönüp arkasına baktıkça gözden uzaklaşmakta ve köyün görünümü hareket hâlindeki göz noktasına göre değişmektedir. Özne, yani göz noktası ile manzara arasındaki mesafe arttıkça manzaradaki unsurların küçülmesi, tasvirde perspektif kurallarının gözetildiğini göstermektedir. Köyün görünümü Hasan adlı karakterin gözünden tasvir edildikten sonra Hasan’ın ilerlemekte olduğu bir kenarında kuru hendek, diğer kenarında çalılık olan yol tasvir edilir. Hendek ve çalılığın “sağında” ve “solunda” kelimeleriyle konumlandırılması, onların özne tarafından görülüyor olduğuna işaret etmektedir. Hasan yola çıktığında solunda kaldığı belirtilen su değirmeni, üç ay sonra kenarındaki çalılığın solmuş olduğu bu yoldan köyüne geri dönen Hasan’ı şefkatle karşılıyor gibidir. Ağaçların eğilen dalları ona karşı âdeta bir hürmet içindedir. Tasvirde dumanların gökyüzünde güçlkle uçtuğu ifadesiyle havadaki rüzgârsızlık belirtilmiş, ormanın uyumakta olduğu ifadesiyle de tabiattaki sükûnet belirtilmiştir. Tevfik Fikret, *Bir Ân-ı Huzûr* şiirinde de karlarla ve sükûnetle kuşatılmış bir köyü tasvir eder:

*“Seyr eyliyorum çeşm-i hayâlimle uzaktan  
Bir külbe-i mes’ûd;  
Üstündeki fersûde, herem-dîde ocaktan  
Yükselmede bir ince duman, mâil ü memdûd.*



*Sâfi, lekesiz karların altında cevânib  
Mahfûf-ı sükûnet;  
Bir köy bu sükûnetle ezilmiş gibi gâib.  
Her yer bu sükûnetle hem-ârâmiş-i cennet...*

*Ben sürmedeyim şimdi hayâlîmle bu köyde  
Bir köylü hayâtı;  
Karşımda ocaktan süzülen dūd-ı sefide  
Kalb olmada hep leyl-i hayâtın zulemâtı.” (Fikret, 2016: 229)*

Bu şiirde özne, içinde ocağından tütmekte olan dumanlarıyla beraber bir kulübenin olduğu karlarla kaplı bir köy manzarası seyrediyor. Kulübenin uzaktan seyredildiğinin belirtilmesiyle kurulan mesafe ve kulübenin üstünden yükselerek uzayan ince dumanın nitelikleri “perspektifin oluşmasını sağlayan boyutu şiire kazandırır” (Bulut, 2019b). Özne, karlar ortasında sükûnetle çevrelenmiş bu köy manzarası üzerinden hayal kurarak romantiklerin arzusuna ortak bir şekilde köylü hayatı yaşamaya yönelik isteğini dile getirir. Fikret’in *Yeşil Yurt* adlı şiirinde de bir köy uyku ve sükûnet içinde gösterilmiştir:

*“Bahâra benzetilir bir yeşil sa’âdetir  
Gülümseyen ovanın vech-i pür-gubârında;  
Köyün, uyur gibi, müstağrak-ı sükûnettir  
Bütün hayâtı ufak bir çayın kenârında.” (Fikret, 2016: 231)*

Bu şiirde de köylü hayatı yaşamaya dair bir arzu sezilmektedir. Yeşil bir ovada küçük bir çayın kenarında yer alan köy bir nevi idealize edilerek aktarılmıştır. Ovanın gülümser gibi ve köyün sükûnet içinde uyur gibi algılanması, mutluluk ve saadet içinde görülmesi bundan kaynaklanmaktadır.

Cenab Şahabeddin’in *Terâne-i Sabâh* şiiri; panjurlarıyla, pencereleriyle, kapılarıyla, bahçeleriyle evlerin ve o evlerin kapısının önünden geçen yolların olduğu bir köy tasvirini barındırır:

*“Ediyor işte horoslar ihdâ  
Bahçeden bahçeye bir kavs-ı nidâ...  
Şemse karşı gerinir pancurlar;  
Açılır, canlanır, etrâfa bakar.  
Reze üstünde gıcırdar kapılar,  
Esneyen yollara sesler ufalar;  
Sokak üstünde çıtırdar sözler;  
Kafes ardında parıldar gözler.  
Söylenir diller, ağaçlar, dereler,  
Hep olur kuş yuvası pencereler!” (Şahabeddin, 2015: 243)*

Şiire günün başlangıcını coşkuyla karşılayan bir duygu hâkimdir. Evlerin bahçelerindeki horozların öterek seslerini gelen güne hediye olarak bahşetmiş olması; panjurların güneşe karşı açıldığında meydana gelen canlanma ve oradan etrafa bakan gözlerin pırıldaması; günün başlamasıyla kapıların da açılıp kapanmaya başlaması ve onlardan gelen seslerin gece vakti تنها olan yollara da taşması; başlayan günün belirtisi olarak sokakta sözlerin duyulması; dillerin, ağaçların, derelerin söylenmeye başlaması ve pencerelerin kuş yuvası hâline gelmesi daha çok romantik bir coşkuyla yapılmış tasvirlerdir. Şiirde sinestezik algılamayla oluşturulmuş imajlar da vardır. Horozların seslerinin bahçeden bahçeye bir kavis oluşturması ve gıcırdayan kapıların yollara sesler ufalaması, sesi, âdeta görünür hâle getirmeye yönelik tasvirlerdir. Cenab, *İhtiyar Çınar* adlı şiirinde ise bir köy meydanında yer alan bir çınar ağacının geçmişinden ve bulunduğu andan görüntüler sunar:

*“Bir zaman haşmeti hep meydanı örten bu çınar  
Şimdi mâzideki dârâtını hasretle anar.*

*Kubbesinden bile köy mescidini aşmıştı.  
Bir ucu gövdesinin göklere yaklaşmıştı.*

...

*Hem savatlar koca yaprakları gölgeyle yeri,  
Hem dökerdi kenarından yere nûr incileri.*

*Süslü yaprakları eşti oya yelpâzelere.  
Sâyesi taze yuvaydı sevişen tâzelere.”* (Şahabeddin, 2015: 252)

Bir sembol hâline getirilen ağaç üzerinden kurulan bu alegorik şiirde, geçmişte sahip olunan heybet ile bulunulan anda o heybetin kaybedilmiş olmasının sonuçları mukayese edilir. Burada kişileştirilen ağaç; kendisinin veya yaşlanıp gençliğini kaybetmiş herhangi bir insanın ya da bulunduğu ülkenin sembolü olarak kullanılmış olabilir. Şiir bir alegori üzerine kurulmuş olsa da şiirin sembolü olan ağaç etrafından bazı görünümleri barındırır. Bununla beraber şiirde göz noktasını belirleyen belli bir konum yoktur. Kimi zaman ağaca uzaklaşmakta ve köy meydanında yer alan bu ağacın göğe uzanan ucu, köy mescidinin kubbesi üzerinde görülebilmektedir. Kimi zaman da ağaca yaklaşılmakta ve onun yapraklarının yerdeki gölgeleri görülebilmektedir. Şiirde ağacın geçmişi ve bulunduğu an için birbirine tezat olan tasvirler sergilenmiştir. Ağacın

geçmişinde “dalları üstünde öten şen kuşlar” varken bulunduğu anda çıplaktır. Eskiden ağacın süslü ve oya yelpazelere benzeyen büyük yaprakları gölgeleriyle yeri süslerken, bulunulan anda ağaç yaprak dilenmek üzere dallarıyla “âfâka el açmış gibidir”. Eskiden etrafı “zümrüt ovalar” olan ağaç, şimdi bir “toz tarlasının” bekçisidir. Yaz güneşi tepesinde olsa da onun içini artık ısıtamaz. Ağaç üzerinden yapılan tasvirlerle dolaylı olarak ağacın bulunduğu köy meydanının metruk hâle gelişi de belirmiştir (Şahabeddin, 2015: 252-253). Cenab Şahabeddin, *Mescid-i Harâb IV* şiirinde ise özne olarak eski ve yıpranmış bir mescide odaklanıp onu ve etrafını tasvir eder:

*“Mescidin çatlak eski divârı  
Sesi çatlak müezzin-i pîrin.  
Kemirir sarmaşık minâresini,  
Der ü eyvânını yosunlar oyar.  
Bir çemenden kefenle örtülmüş  
Ölüdür sanki toprak üstünde.*

...

*Bahçesi bir harâbe-i eşcâr:  
Tarh u tanzîmini unutmuşlar;  
Kuru dallarda muztarib, bîzâr,  
Ötmüyor, sanki ağlıyor kuşlar!*

...

*Câ-be-câ bir büyük dalın uzanır  
Kefen-i zullî bir hıyâbâna!*

...

*Der ü dîvârı dâğ-dâr olmuş  
Tîşe-i girdibâd ü bârândan!*

*Kubbesinden söküp riyâh-ı akûr  
Çinko ser-pûşu ber-hevâ etmiş...  
Her taraftan giren gubâr  
Şem'-i mihrâbı sarmuş, eskitmiş.  
Zannedersin minâresinde bugün  
Geçen asrın ezân-ı subhu uyur!” (Şahabeddin, 2015: 305-306)*

Bu şiirin manzarasında odaklanılan unsur mescittir. Mescidin uzun bir tarihe sahip olması eskimişliğiyle ve bakımsız kalmış olmasıyla tarif edilmektedir. Eskimiş duvarında çatlaklar olan, minaresi sarmaşıklarla çevrilmiş olan, kapısı ve sofası yosunlarla kaplanmış olan mescit; toprak üstünde çimenden kefenle örtülmüş olan bir ölüye benzetilir. Bahçesi uzun süre bakımsız kaldığı için ağaçlardan harabeye dönmüştür. Tasvirde büyük bir dalın gölgesi yer yer hıyâbâna doğru uzanmaktadır; burada günün

vakitlerinde güneşin değişen konumuna göre ışığın gölgelerin görünümüne etki etmesi belirgin hâle gelmiştir. Ağaç dalı ve gölgenin düştüğü yer arasındaki boşlukla derinlik etkisi de belirlemektedir. Şair tasvirinde antropomorfizm ile tabiat unsurlarını beşerileştirerek ağaçların çıplak dallarındaki kuşları acıyla ağlıyor gibi gösterir. Yapılan tasvirde ağırlıklı olarak romantik bir tavır hissedilmektedir. Mescidin kapısı ve duvarı yağmur ve fırtınayla yaralanmıştır. Kızgınlıkla tavsif edilen rüzgârlar mescidin kubbesindeki başlığı söküp havaya atmıştır. Her taraftan girmiş olan tozlar mescidin mihrabını sarıp eskitmiştir. Mescidin üzerinde izleri görülen yıpranmışlık, şairin şiirde özne olarak, onu sahip olduğu geçmişle beraber algılamasına sebep olur. Bu yüzden özne, mescidin minaresinde geçen asrın sabahındaki ezan sesinin uyuduğu izlenimindedir. Cenab Şahabeddin'in *Belde-i Mâzî* adlı şiirinde ise bulunulan andan duyulan memnuniyetsizliğe sebep göstermek üzere, içinde mevcut olunan şehrin geçmişteki ve o andaki hâllerinden görünüm tasvir edilir ve geçen süreçteki olumsuz değişime işaret etmek için bu görünüm kiyaslanır:

*“Hâlin yed-i gadrinde birer hasta esîriz,  
Virâne-i mâziyi gelin seyredelim biz:*

...  
*Ye'sinde gerilmiş bu yıkık belde-i kahrın  
Damlar sesi ancak o güzel çeşmelerinden.*

*Dalgın düşünür her kapının taş eşiğinde  
Gül yüzleri tül örtülü bedbaht kadınlar.  
Bir fırtına saklar gibi şehrin yüreğinde  
Her yerde sükûtun o hazîn tunneti çınlar.*

*Kuşlar gibi kızlar burda şarkı okurdu;  
Âh eski hayât, eski sürûr, eski tarablar!  
Her ev, bugün etrâfı susan bir gece yurdu;  
Her pencerede bahtımızın bir yüzü ağlar.*

*Ümmîdi boşalmış kafadır mescide kubbe;  
Bir kâim-i gamdır sokak üstünde minâre.*

...  
*Kül rengi dumanlarla somurtur bütün etrâf;  
Sisten boğulan şehrin uzun yolları solmuş!”* (Şahabeddin, 2015: 250-251)

Cenab, bu şiirinde özne olarak, şiirdeki şehrin bulunulan andaki hâlini geçmişteki hâlinin virânesi olarak düşünmektedir. Kahr beldesi olarak belirtilen bu şehrin çeşmelerinden ancak damlayan su sesleri gelmektedir. Şehirdeki sessizlik bir fırtınaya gebe hazin çınlamalar olarak belirtilmiştir.

Her kapının taş eşiğinde dalgın bir şekilde düşünmekte olan kadınlar vardır. Geçmişte kızların şarkılar okuduğu, huzurun ve neşenin olduğu bu beldedeki her ev sessizlik içindedir; görülen her pencere ağlar gibidir. Tasvir edilen bölgedeki kubbe ümitsiz bir başa, minare ise kıyam eden bir derde benzetilmiştir. Bütün etraf kül rengi dumanlarla somurtmuş, şehrin uzun yolları sisten dolayı solmuş gibidir. Şehirdeki yolların çoğul olarak uzunluklarıyla beraber görülmesi onların yukarıdan geniş bir alan içinde görüldüğüne işaret eder. Ancak şiirde yukarıdan bir görünümle panoramik olarak sunulan yol tasviri dışında şair, özne olarak sokakta dolaşır gibidir. Mescidin kubbesinin ve minarenin sokağın üstünde görülmesi de öznenin sokakta olduğuna işaret eder. Gezer hâlde çeşmeleri ve sokakta kapılarının eşiğinde oturan kadınları seyretmekte olan özne, tasvirin sonlarında ise sönmüş ocaklara ve eli böğründe duran “uçuk yüzlü ve yaş gözlü” bir çocuğa dikkat çeker (Şahabeddin, 2015: 251). Cenab’ın bu şiiri, bulunulan anın atmosferinden dolayı duyulan karamsarlığı ifade etmek üzere bulunulan şehirden görünüm tasvir edilmesi açısından Tevfik Fikret’in *Sis* şiirine (Fikret, 2016: 335-339) benzetilebilir. Özellikle şehrin sis ve duman içinde gösterilmesi, tasvir edilen alandaki bazı unsurların harap olmuş şekilde gösterilmesi, tütmeyen ocaklara dikkat çekilmesi, tasvirde mevcut hâlden muzdarip kadınların ve çocukların yer alması bu benzerliği desteklemektedir. Cenab Şahabeddin başlıksız bir şiirinde ise özne olarak bir kış mevsiminde sokağı gözlemler:

*“Kar yağıyor sessiz sessiz  
Büründü aklara her yer!  
Gözümüzü tipi örter  
Gökyüzünü göremeyiz!*

*Gâh elini hohlayarak  
Geçiyor bir fakir işçi!  
Tenhalaştı işlek sokak  
Gâh dolaşır bir dilenci!*

*Sanki billûr askılarla  
Saçakları süsler buzlar!  
Örtülür narin omuzlar!  
Sıcacık yün atkılarla!”* (Şahabeddin, 2015: 271)

Bu şiirinde göz önünde beyaz perde oluşturacak kadar fırtınayla yağarak gökyüzünü görmeyi engelleyen kar yağışında öznenin gözü sokağa çevrilir. Onun daha önce tanık olduğuna göre işlek olup tasvir edilen anda

tenhalaşmış olan bu sokaktan kimi zaman bir işçi kimi zaman bir dilenci geçmektedir. Evlerin saçaklarında oluşan buzdun sarkıtlar sokağın süsleri olarak gösterilmiştir.

#### 1.4. Dağlar, Ovalar, Kırklar, Tarlalar

Dağların, çok kere metafor olarak kullanılmış olduğu Türk şiirinin yenileşmesinden sonra romantizm etkisiyle metafor olarak kullanılmasındaki çeşitlilik artmıştır (Bulut, 2019a: 265). Bununla beraber yeni Türk şiirinde dağlar kendi görünüşleriyle de yer almaktadır. Bu şekilde dağlar gerek “manzaranın kendisi” olarak gerek bir manzaranın seyredildiği “merkez mekân” olarak şiirlerde yer alabilmektedir (Bulut, 2019a: 296). Tevfik Fikret’in *Hasan’ın Gazâsı* adlı şiirinde dağlar bir manzara olarak şiirde oraya varmak üzere yola çıkmış Hasan adlı karakterin gözünden gösterilmektedir:

*“Hayır, o dönmeyecek; bak şu karşı dağlardan  
Esen hava ne kadar şanlı müjdeler veriyor;  
Hayâli pîşine bir levha-i zafer seriyor:*

...

*Nihayet işte adüvv, işte harb... Dağlarda  
Süyûl-i âteş ü hûn dalga dalga çalkalanıyor;  
Barut dumanları altında her taraf mosmor..”* (Fikret, 2016: 71-73)

Hasan’ın gözünden tasvir edilen ve ona zaferi müjdeleyen dağlar, şiirde “yiğitliği ve istiklâli çağrıştıran bir imge” olarak yer alır (Bulut, 2019a: 311). Bunun yanı sıra Tevfik Fikret bu şiirinde, şiirde henüz savaşa gitmek üzere yolda olan Hasan adlı karakterin gözünden savaşın gerçekleştiği dağın uzaktan görünümünü gerçek bir manzara olarak da sunmaktadır. Şiirdeki “bak şu karşı” ibaresi dahi dağları kendi gerçekliğiyle göstermeye yöneliktir. Hasan’ın henüz bir yanı çalılık bir yanı hendek olan yoldayken uzaktan baktığı dağlar bir manzara görüntüsü meydana getirmektedir. Hasan’ın hayaline bir zafer levhası olarak yansımakla bir çeşit romantizmi de barındıran bu görünümde, üzerinde bir savaşın cereyan etmekte olduğu, yoğun barut dumanlarının kaplamasıyla her yerinin mor bir renge büründüğü, ateşin ve kanın birbirine karışarak bir sel hâlini aldığı bir dağın belli bir bakış alanına sığan görüntüsünün tasviri yapılmaktadır. Bununla beraber minyatür sanatında renklerin birbirine katışık olarak yer almadığı

düşünülürse, kan ve ateşin yoğun olduğu savaş alanını kaplayan barut dumanları altında her yerin mor renkte görünmesine yönelik yapılan tasvirde renk perspektifine dair bir bilinç olduğu söylenebilir. Dağlar görüş alanına sığan bir manzara olarak çoğunlukla uzaktan seyredilir. Tevfik Fikret'in *Âşiyâne-i Lâl* şiirindeki "ufukta bir sıra" (Fikret, 2016: 457) hâlinde olan demir görünümlü dağlar ve *Derd-i Nihân* şiirindeki "gâm-âlûd" sislere bürünmüş dağlar da uzaktan seyredilir (Fikret, 2016: 103). Şairin kimi şiirlerinde uzaktan görünümüyle yer alan geniş manzaralar bulunmakla beraber kimi şiirlerinde de bir seyir mekânında dar bir alana yakından bakıldığı görülür. Fikret'in *Gayyâ-yı Vücûd* şiirinde bir kır gezintisi sırasında rastlanılan su birikintisinin tasviri yer alır:

*"Bazı, kırlarda gezerken görülür nefretle:*

*Bir çukur yerde birikmiş mütekedir bir su  
Solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu.*

*Adacıklar gibi sathında yüzen ebr-i hevâm,  
Sazların zill-i kesifinde o bî-had, bî-nâm  
Kaynaşan mahşer-i müntin, acı bir haşyet*

*Titretir kalbi, fakat kurtulamaz gözleriniz  
Nazar etmekten o mir'at-i sem-âlûde yine,*

*"Sizi bir cazibe almış gibidir pençesine."* (Fikret, 2016: 131)

Bu şiirde, bir kır gezintisi anında bakışın belli bir alana yönelmesi ve oranın ayrıntılarının tasvir edilmesiyle parnasizme uygunluk gösterilmiş olmakla beraber, şair şiirin öznesi olarak yaptığı tasvir üzerinden kendi kötümser ruh hâline işaret eden çıkarımlar da yapar. Kır gezintisinde karşılaşılan ve üzerinde böceklerin uçtuğu, içinde türlü sürüngenlerin olduğu bulanık bir su birikintisinin üzerine düşen sazların gölgesi üç boyutluluk izlenimini sağlar. Özne, tiksinsesine rağmen gözlerini ayıramadığı bu görüntü üzerinden kendi karamsar duygularına denk düşen çıkarımlara varır. O zehir bulaşmış bir aynaya benzettiği su birikintisinde aslında kendi içinde yaşadığı hayatı görmektedir. Ona göre solucanlar, sülükler, yılanlar o su birikintisinde nasıl çırpınıyorsa insanlık da içinde bulunduğu varlık âleminde öyle çırpınmaktadır. Şair kendisiyle beraber diğer Servet-i Fünûn şairlerinde de görülen bedbinliğe uygun olarak varlık âlemini insanlığın içinde çırpındığı bir cehennem kuyusuna benzetmiştir. Tevfik Fikret bu şiirinde de belli sınırlar içinde bir alanı tasvir ederek

kelimelerle tablo meydana getirmiş olmasının yanı sıra bu tabloyu bir düşüncenin, hayata karşı bakış tarzının bir alegorisi olarak sunmuştur. Tevfik Fikret, *Subh-ı Bahârân* şiirinde ise sabahın güzelliğine delil olarak kullandığı tabiat unsurlarıyla yine kırsal bir alandan görünümeler sunar:

*“Hava latîf, deniz râkid, âsumân mahmur,  
Temevvüc etmede yer yer zılâl-i tenhâyî;  
Nişîmen-i çemen üstünde vakf-ı hüzn ü sürûr,  
Seherde seyre koyuldum semâyı, sahrâyı...*

*Bir âfitâb-ruhun bürka-i cemâli gibi  
Hafif bir sise hep kâinat müstağrak;”* (Fikret, 2016: 415)

Bu şiirde bir ilkbahar sabahına ait görünümeler tasvir edilmiştir. Servet-i Fünûn şairleri bu tür tasvirlerde bir manzaranın görselliğine odaklanmaktan ziyade mevsimin kendilerine hissettirdiği şeyi tabiat unsurları üzerinde göstermeye odaklanırlar. Tasvirde yer alan unsurların, güzelliği ifade eden kelimelerle tavsif edilmesi de ilkbaharın şiirde özne olan şaire güzelliği telkin etmesinden kaynaklanır. Şiirin devamında da uçan kuşlara, çiçeklere, ağaçlara, bulutlara bakan özne, hepsini ilkbahar sabahının getirdiği güzellikler olarak görür. Bununla beraber o, şiirde çimenliğin üstünü mesken edindiğini belirterek kendisini de tasvir ettiği tabloya dâhil etmekte ve denizi, gökyüzünü, sahrayı konumlandığı çimenin üzerinden seyretmektedir. Onun görüş alanına girebilecek uzaklıkta olan denizin ve gökyüzünün birleştiği yer, ufuk çizgisini oluşturmaktadır. Şiirde özne durumunda olan şair, henüz aydınlanmakta olan ve içinde تنها gölgeliklerin olduğu kâinatın sis içinde kalmış muğlak görüntüsünü kendi hislerine yönelmeye aracı hâle getirmiştir (Bulut, 2019b). Tevfik Fikret’in *Âveng-i Şühûr 4* şiirinde ise manzara olarak kenarında ağaçlar olan bir başak tarlası yer almaktadır:

*“Altın başaklı tarlasının bir kenârını  
Tezyîn eden ağaçların altında, bî-haber,  
Dalmış tahayyüle;  
Mesûd köylü! Nâsiye-i pür-gubârını  
Okşar bir incilâ ki, behîmî ve hande-ver,”* (Fikret, 2016: 389)

Güneş ışığının tarladaki ağaçların altında dinlenmekte olan köylünün tozlu alınıdaki hareketleri bir detay olarak tasvire dâhil edilmiştir. Tevfik Fikret’in bu şiirinde de romantizm akımına uygun olarak kırsal kesimde



yaşama isteği görülmektedir. *Âveng-i Şühûr* 5 şiirinde de köylü bir kadının ailesiyle bulunduğu bir tarladan görünümün sunulur:

*“Mâi yeldirmesinin yenlerine  
Silerek alnını, yorgun argın,  
Gezinir tarlada bir köylü kadın.”* (Fikret, 2016: 391)

Bu şiirde de yanlarında oynayan çocuklarıyla beraber bir karı ve kocanın güneşin sıcağında içinde çalıştıkları başak tarlasına ait tasvir vardır.

Cenab Şahabeddin’in şiirlerinde ise dağlar daha çok tabiatın ruhunun duyulduğu ve esrarlı hislere kaynaklık eden mekânlardır. Cenab’ın *Akarsular* adlı şiirinde dağlardan inen derelerin akarken oluşturduğu hareketleriyle birlikte tasvir edildiği görülür:

*“Dağlardan denize inen dereler  
Kurtlara, kuşlara ninniler söyler!  
Atlar köpürerek taşlar üstünden  
Kıyısında yüzer çayır ve çimen  
Billûr dalgaları bilir mûsikî  
Sanırsınız dağda sanki ney çalar!  
Sanırsınız dağda bir çoban ağlar”* (Şahabeddin, 2015: 336)

Akarsunun, üzerine sarkan çimenleri hareket ettirerek süratle aktığı yataкта taşlara çarparak ilerlemesiyle oluşan köpürme, enstantane bir görünüm olarak âdeta billurlaştırılarak sunulur. Parnasizmdeki bir manzaraya veya manzaradaki bir nesneye odaklanarak onu tasvir etme ilkesi burada belirgindir. Fakat derenin çağılısının kurtlara ve kuşlara söylenen bir ninni olarak algılanması, yapılan tasviri sembolizme de yaklaştırır. Öznenin kendisi de dalgaların sesini tabiattan gelen bir ney sesi olarak, dağdaki bir çobanın ağlaması olarak algılamaktadır. Cenab Şahabeddin, *Kaval Sesi* adlı şiirinde de özne olarak dağlardan gelen sesi dinlemektedir:

*“Dağlarda, seher vakti ufuklar  
Bir penbe nikâba bürünürken  
Bir ses duyarım ben  
Bir ses ki: Sürûr-hîz ü musahhar:*

*Her kuytu kenârında cibâlin  
Mahmûr u müzehher  
Ebkâr-ı nihânîsini yek-ser  
Tehzîz eder a'mâk-ı leyâlin...*

*Öttükçe kaval, rûh-ı tabîat  
Bir şevk-i tahassürle gülümser..  
Her şey, bütün eşyâ onu dinler  
Meşhûn-ı meserret...*

*Ey nağme-i süzende-i ekdâr,  
Ey şi'r-i emel-perver-i bârik,*

*Ey hüsn-i safâ-ı bahş-ı melâik  
Rûhum sana bir ma'kes-i nevvâr!..*” (Şahabeddin, 2015: 212)

Cenab Şahabeddin’in tabiatın bir ruha sahip olduğu fikrini savunduğu ilk şiiri budur. Şair öznesi olduğu şiirin son kıtasında “ey” şeklindeki seslenmelerle tabiatın ruhuyla iletişim kurmaktadır (Akay, 1998b: 157). Bu hitaplar Tanzimat döneminden önce Türk edebiyatında olmayan, ancak Servet-i Fünûn döneminde Batı’daki ‘Tanrı-tabiat-insan’ anlayışına uygun olarak kullanılan apostrof sanatıyla oluşturulmuştur. Bu şiirde seslenen kavramlar, duymayan ve cansız varlıklara hitap etmek olarak kısaca tanımlanabilecek olan apostrof tekniğiyle somutlaştırılmaktadır (Kurt, 2019: 108-109). Şiirdeki özne son mısırda kendi ruhunun; bir nağme, bir şiir, bir güzellik olarak algıladığı tabiatın ruhuna parlak bir ayna olduğunu söylemektedir. Aynı bir ruha sahip bulunduğunu düşündüğü tabiatı kendi ruhuna da yansıtmak isteyen şair, şiirinde özne olarak seher vakti dağlarda pembeleşen ufukları seyrederken kendisini büyüleyen bir ses duyar. Güneşin henüz yükselmemiş olduğu seher vaktinde, dağların kuytu köşelerinde kalmış olan gecenin derinlikleri ve bu derinliklere ait gizli kalan dokunulmamış güzellikleri titreten bir kaval sesi, tabiatın ruhunu gülümsetmektedir. Tabiatı yer alan her şey sevinçle dolup bu sesi dinlemektedir. Şiirde tabiatın ve içindeki nesnelere insan gibi bir ruhu olduğu belirtilmiş, onların da bir insan gibi duydukları ezgiyle mesrur olduğu söylenerek tabiat ve içinde yer alan unsurlar beşerleştirilmiştir. Öznenin duyduğu kaval sesiyle şevke gelen kendisi olmasına rağmen bunu içindeki nesnelere beraber tabiatla atfetmesi; aynı zamanda kendi ruhuyla, var olduğunu düşündüğü tabiatın ruhunu özdeşleştirilmesi, ikisini bir bütün olarak düşünmesi demektir. Şair öznesi olduğu bu şiirindeki tasviriyle tabiatı ruh bularak, tabiatı bir mûsikîyle beraber algılayarak ve henüz gün ışıklarının ulaşmadığı dağların kuytularındaki karanlığı geceden kalmış gibi göstererek oluşturduğu imajla sembolistlere yakın tutumunu sergilemiştir. Cenab Şahabeddin’in *Akşam* başlıklı şiirlerinden birinde ise uzaktan seyredilen dağların tasviri yer alır:

*“Sarı dağlar ufukta dalgaları  
Eriş ufk-ı zerrinde şâhikalar!”* (Şahabeddin, 2015: 369)

Şiirdeki öznenin ufuk çizgisi yer ile göğün bitişiminde görülen dağlardır. Akşama doğru güneş ışıklarının ufuk çizgisinde toplandığı vakitte dağların tepeleri, ufukta parlayarak öznenin gözüne vuran ışıkların içinde kalmaktadır. Bu durum şiirde zirvelerin altın renkli ufuklarda erimesi olarak belirtilmiştir. Ufuk çizgisine doğru toplanan güneş ışıklarının, ufuk çizgisindeki dağların aralarından geçerek, onları karşıdan izleyen öznenin ara ara gözünü alıyor olması; ufuktaki dağların dalgalandığı izlenimiyle tarif edilmiş olabilir. Cenab Şahabeddin'in başlıksız bir şiirinde de etraftaki dağlara, ovalara, tarlalara bakılır:

*“İşçiler artık işten dağıldı:  
Gölgelenirken olgun başaklar  
Döner tarladan yorgun ayaklar!*

...

*Bir gam duyarım nereye baksam:  
Mağmum düşünür dağlar ovalar.  
Dağlar sükûta susar şakrak yuvalar!”* (Şahabeddin, 2015: 276)

Bir gün batımı vaktine ait olan bu manzarada tarladaki başakların ancak akşamın gelişiyle gölgelenmeye başlıyor olarak tasvir edilmesi; onun, üzerine gölge olacak dikey bir nesneden uzak olarak gün boyu güneşin ışıkları altında kalacak genişlikte olduğunu gösterir niteliktedir. Şair, Servet-i Fünûn şiirinde görülen genel bir özellik olarak öznesi olduğu bu şiirinde de etrafındaki her şeye bir hüznün perdesi ardından bakmakta; akşam vaktinin karartıları içinde etrafındaki dağların ve ovaların gamlı ve düşünceli olduğu izlenimine kapılmaktadır.

## **2. Zamana Göre Manzaralar**

### **2.1. Mevsime Göre Manzaralar**

#### **2.1.1. İlkbahar**

Servet-i Fünûn dönemindeki mevsim şiirlerinin, mevsimlerin yer aldığı eski şiirlerden farklı olduğunun bizzat dönemin içerisinde olan Tevfik Fikret farkındadır. Ona göre, eski şiirlerde mevsimler yeterince yer almamıştır; pek az da olsa yer aldığı anda ise gereği gibi işlenmemiştir. Divan şiirinde oldukça güzel bahariyyeler varsa da bunlar tabiatı farklı bir şekilde algılayan ve oradaki gerçekliği tasvir etme husunda ilerlemiş bir kabileyete sahip olan

Servet-i Fünûn edebiyatçılarına tatmin etmemektedir. Üstelik Fikret'e göre eski şiiirlerde ilkbahar mevsimi ile yaz mevsimi, sonbahar mevsimi ile kış mevsimi hep karıştırılmıştır (Fikret, 1987: 26-29). Ona göre, tabiatın mevsimlere göre değişen görünümüleri ancak dilin tasvir hususunda genişlik kazandığı Servet-i Fünûn döneminde layığıyla tasvir edilebilmiştir (Fikret, 1987: 155). Servet-i Fünûn şairlerinin mevsimi hissettirmeye yönelik yazdığı şiiirlerde tabiattaki unsurlar, buldukları mevsimdeki hâleriyle tasvir edilir. Servet-i Fünûn şairleri bir mevsimin tabiat unsurları üzerindeki etkilerini, bu etkilerin kendilerine hissettirdikleri duygular üzerinden de tasvir edebilmektedir. İlkbahar mevsimi onlara göre tabiata ve tabiatın içinde yer alan unsurlara letafeti getirir. İlkbahar mevsiminin işlendiği şiiirlerde hemen hemen bütün tabiat unsurları güzelliği ifade eden kelimelerle tarif edilir. Tefik Fikret'in bir ilkbahar sabahının işlendiği *Subh-ı Bahârân* şiiirinde de her şey özneye güzel gelmektedir:

*“Hava latîf, deniz râkid, âsumân mahmûr,  
Temevüc etmede yer yer zilâl-i tenhâyî;  
Nişîmen-i çemen üstünde vakf-ı hüzn ü sürûr,  
Seherde seyre koyuldum semâyı, sahrâyı...*

*Bir âfîtab-ruhun bürka-i cemâli gibi  
Hafîf bir sise hep kâinat müstağrak;  
O zî-nikâb cemâlin fûrûğ-ı âli gibi  
Nigeh-fürûz idi envâr-ı lâle-reng-i şafak.*

...

*Uçan tuyûra, açan dil-rübâ şükûfeler,  
-Şükûfeler ki birer hande-i müzehherdir,-  
Sehâba, şebneme, hattâ o katre-i gühere...  
Latîfdir neye baksan, latîf ü muğberdir.*

...

*Evet, bu hâki, bu leyl-i siyâhu tenvîre  
Şükûfeler, o mu'anber nücûm kâfildir;  
Gelir mi safvet-i ulviyyesiyle tasvîre  
Bu subh-ı tâze ki pür-feyz ü bî-muâdildir?..*

*Bu subh-ı tâze, şu nev-bâve zehre-i dilber,  
Şu yavru kuş, bu nihâl-i zarîf-i nev-peydâ,  
Bütün bu manzara ol meh-likâyı arz eyler  
Zalâm içinde, zalâm ü sükût içinde bana.” (Fikret, 2016: 415-419)*

Şiiirde denizin durgun, havanın güzel olduğu bir seher vaktinde seyredilen manzara tasvir edilir. Henüz sükûnetin hâkim olduğu, yer yer gölgelerin sallandığı, sisin zemine kadar çöktüğü bu vakitte çimenler, kuşlar, kuş yuvaları, çiçekler, çiçeklerin üzerindeki çiğ taneleri, rüzgârdan

sallanan ağaçlar, tasvire dâhil edilir. Şiirde yer alan tabiat unsurlarının birbirlerine göre olan konumları belirsiz gibidir ve bu unsurlar daha çok sabah vaktiyle gelen güzellikler olarak şiirde yer almışlardır. Şairin bu şekilde sunduğu tabiat görünümünde yer verdiği unsurlara yüklediği vasıflar romantizme yakın bir tutumdan kaynaklanmaktadır. Sisin güneşin güzellik örtüsü olarak görülmesi, sallanan ağaçların rüzgâra başını eğdiği düşüncesi, çiçeklerdeki dilrübâlık, manzarada yer alan unsurların letafeti ifade eden kelimelerle anılması bu tutumun bir sonucudur. Öznenin ufuk çizgisine bakarken konumlandığı çimende birbirine tezat olan hüznün ve sevinç duygularını aynı anda hissetmesi de romantizmden kaynaklanır. Bütün bu sabah vaktinde karşılaşılan manzaranın tasvirinden sonra Tevfik Fikret, kelimelerle meydana getirdiği bu seher manzarasını gecedeki gelen ay yüzlü bir güzele benzeterek şiire sembolik bir anlam da yüklemiştir. Çiçekleri, geceye benzetilen siyah toprak üstündeki kokulu birer yıldız şeklinde göstererek sinestezik bir çağrışımla algılanacak bir terkip kuran şair, bu ulvî saflığın nasıl tasvir edilebileceğini sorgular; onun bu şekilde tabiattaki eşsiz güzellikleri tasvir edebilmenin ancak yeni tabirlerle mümkün olabileceğini çağrıştırmak istediği düşünülebilir. Bu durum da Servet-i Fünûn şairlerinin tabiata bakış tarzlarındaki farklılığı yansıtabilmek üzere yeni terkipler aramalarını akla getirir.

Tevfik Fikret, bir yıl içindeki ayları işlediği *Âveng-i Şühûr* adlı şiir dizisinde (Fikret, 2016: 385-399) ilkbahar mevsimine ait olan aylara da yer verir. *Âveng-i Şühûr 1* şiirinde kışın “soğuk çehresiyle” kendini hissettirmeye devam ettiği ilkbahar mevsiminin ilk ayına ait bir hava tasvir edilir. İlkbaharın ilk ayında güneşin bulutlar arasından zaman zaman görünüp tekrar bulutların arkasında gizlenmesinden kaynaklanan durumdan dolayı tabiatta yer alan kuş ve çiçek gibi unsurlar sersemlemiş durumda gösterilir. Kuşlar, bulutları aşan güneşin sıcaklığını görüp yuvalarından çıksa da tekrar kapanan bulutlardan dolayı saçaklara sığınmak zorunda kalır. Çiçekler de ilkbaharın geldiği zannıyla açar fakat soğuk bir havayla karşılaşır hüsrana uğrar. Şiirde tabiatın kararsızlık hâli olarak görülen bu durum, her an kışın soğuğu ve ilkbaharın sıcaklığı arasında değişmekte olan bir manzara olarak tasvir edilmiştir (Fikret, 2016: 385). *Âveng-i Şühûr 2*

şiiirinde ise ilkbahar mevsimi tabiatın “dallarıyla, semâsıyla, kuşlarıyla” bir bütün hâlinde yenilenmesi, tazelenmesi olarak belirtilir. Bu yenilenme sayesinde kış mevsimindeyken hırpalanmış olan toprak, ilkbahar mevsiminde çiçeklerle dolarak canlanmaktadır:

*“Hakikaten o ne hengâme-i teceddüddür  
Ki dallarıyla, semâsıyla, kuşlarıyla bütün  
Şu köhne toprağı tervîh eder; kışın daha dün  
Elinde hırpalarken, bakarsınız ki bugün  
Bir inbisât-ı müzehherle hep tabîat pür.”* (Fikret, 2016: 387)

Tabiatın çiçeklerle dolduğu, ilkbahar mevsiminin tabiat üstünde kendini iyice gösterdiği nisan ayına ait olan bu manzarada “sular akar, kuzular oynar”. Hayat âdeta “raks ediyor” gibidir. Tabiatın kışın ardından dallarıyla, gökyüzüyle, kuşlarıyla beraber bir bütün olarak ilkbaharla yenilenmesine şahit olan özne olarak şair, karşılaştığı bu güzelliği tasvir etmekte yetersiz kalacağını belirtir. O, “çiçekli bir dala konmuş kanatlı bir hülyâ” olarak belirttiği kelebeği tasvir etmeye kalkışır ve ardından kalemin buna cüret etmekten, küçük yapraklardakine benzer bir titremeye utandığını belirtir. Fikret burada bir manzara tasviri yapmakla beraber tasvir eylemini de bir konu olarak şiire dâhil etmiştir. Ancak yapılan tasvir, manzarada yer alan unsurların ayrıntılarından ziyade ilkbahar mevsimiyle tabiata gelen güzelliği bu unsurlar üzerinden göstermeye yöneliktir (Fikret, 2016: 387). Tefik Fikret’in *Bahâr-ı Terâne-dâr* adlı şiirinde de ilkbaharda görülen tabiat unsurlarından güzel ezgiler duyulmaktadır:

*“Sabâ eser, gusûn-i ter  
Ki murg-i aşka lânedir,  
Fısıldaşır, sükût eder...  
Bu bir güzel terânedir.*

*Akar çağıl çağıl su,  
Ki bağlara revânedir:  
Meler başında bir kuzu...  
Bu bir güzel terânedir.”* (Fikret, 2016: 473)

Kuşlara aşk yuvası olan dallardan gelen sesler, akan derenin çağlamasıyla çıkan sesler, kuzulardan gelen sesler, “çoban kaval çalar”ken ondan gelen sesler, “nağme-ger” bir bülbülden gelen sesler; şiirdeki özne tarafından güzel ezgiler olarak algılanır (Fikret, 2016: 473). Tefik Fikret’in ilkbahar mevsiminin işlendiği *Âveng-i Şühûr 3* şiirinde ise mayıs ayı köylü bir kıza benzetilir:

“Mayıs bir köylü kızdır; sâf u dilber, şûh u sevdâ-kâr;  
Çiçekler, kuşlar etrafında fevc-â-fevc ü reng-â-reng:  
Çiçekler handesinden serpiyen elvân-ı revnak-dâr,  
Tuyûr, âvâz-ı şevkinden uçan ervâh-ı zî-âheng.

Münevver nergis-i çeşmânı handân-ı tarâvettir,  
Muattar sünbül-i giysûsu tâlân-ı şetârettir,  
Müzehher sîne-i uryânı lertzân-ı muhabbettir...  
Mayıs bir köylü kız, bir şûh-ı fettân-ı tabiattir.” (Fikret, 2016: 387)

Fikret’in ilkbaharın güzelliğini işlediği birçok şiirinde olduğu gibi bu şiirinde de renk renk çiçekler, akın akın kuşlar olmakla beraber bir perspektif dâhilinde tasvir edilmiş bir manzaradan söz etmek zordur. Şair tabiatın mayıs ayındaki hâlini cilveli ve gönlü kendine çeken bir köylü kızına benzetmiş ve tasvirde yer alan tabiat unsurlarını bu benzetimi destekleyecek şekilde kullanmıştır. Dilber bir köylü kızına benzetilen tabiatın gülen gözleri nergis, omza düşen saçları sümbüldür; bedeni ise çiçeklenmiş topraktır. *Perî-i Hazân* şiirinde (Fikret, 2016: 137) sonbaharı, feryat etmeden ve gözyaşı dökmeden ağlayan bir periye, bir kıza benzeten Tevfik Fikret, ilkbahar mevsimine ait olan mayıs ayı için yazdığı bu mısralarda da mayıs ayını neşeli ve cilveli bir kıza benzetmiştir. Tevfik Fikret, *Bahâr-ı Mağmûm* adlı şiirinde ise özne olarak gönlündeki melâli def etmesi için ilkbaharın gelmesini beklediğini; fakat ilkbahar geldiğinde de melâlinin eksilmediğini belirtir. Şiirde ilkbaharın gelmesiyle bütün “cihân pür-hande” olmasına rağmen öznenin gönlü “vakf-ı hazândır”. O, kendi mizacından dolayı, ilkbahar mevsiminin tabiata getirdiği neşeden nasibini alamamakta ve onu yine gamlı bir şekilde algılamaktadır:

“Bütün rengiyle, âhengiyle gülşen,  
Garik-i neş’e, lâkin bence mağmûm;  
Tabiât arz eder karşımda meşûm,  
Soğuk bir levha, bir tasvîr medfen.  
Evet, mest-i hayât ammâ şu enhâr,  
Benim gönlüm değil bundan haberdâr.

Ağaçlıklarla süslenmiş ufuktan  
Gelir bir nefha-i serd ü siyeh-renk;” (Fikret, 2016: 111)

Ufuk çizgisinin ağaçlar olarak belirlenmiş olması, öznenin tasvir edilen tabiatın içinde konumlandığını göstermektedir (Bulut, 2019b). Ancak öznenin içinde bulunduğu tabiat, onun kendi tabiatının meyilli olduğu ruh hâliyle uyuşmamaktadır. Dış tabiatta gülşen bütün rengiyle, ahengiyle neşe içinde olsa da, nehirler ilkbahar hayatıyla sarhoş olsa da öznenin kendi

tabiatı ilkbaharla gelen bu neşeyi hissetmeye müsait değildir. Tevfik Fikret'in *Sühâ ve Pervîn* şiirinde de Sühâ adlı karakter, sonbahar mevsiminin etkilerinin görüldüğü, hüznün hissedildiği bir manzarayı arzularına rağmen, bu arzularını bir ilkbahar mevsiminde, "bulutlu bir semâ-yı nisan altında" (Fikret, 2016: 31), güzel kokan, sakin bir çam ormanında dile getirir. Sühâ adlı karakter, büyüleyici bir aşkın sonbahar ağlamasını seyredebileceği bir tabiat hayal ederken, Pervîn adlı karakter ise buldukları mekânda ilkbaharın tabiattaki güzelliklerine bakarak muâşaka etmeyi ister; gökyüzündeki pembe bulutlar ona kavuşmayı çağırır. Tevfik Fikret'in *Vagonda* adlı şiirinde tasvir ettiği karakter de Sühâ karakterine benzer şekilde mizaç olarak bir Servet-i Fünûn şairinin timsali gibidir. *Vagonda* şiirindeki karakter; içindeki sevdadan dolayı hasta olmuş, yanakları solmuş ve çökmüş, bütün vücuduyla "vagonun bir kenarına" yığılmış, hastalıklı bir titreme içinde kendine bakıp ağlar bir şekilde tasvir edilmiştir. Bu karakterin alnındaki çizgiler, şiirde sonbahar görünümü infial kırışıklığı olarak tarif edilmesine rağmen, vagonun dışında "neşve-i ezeliyle" ilkbahar mevsimi vardır (Fikret, 2016: 105).

Cenab Şahabeddin için de ilkbahar genellikle kederin olmadığı, gönül ferahlığının olduğu bir mevsimdir; ancak o öznesi olduğu *Güzel Bir Rü'yâ* adlı şiirinde hüznü zevk edinen bir Servet-i Fünûn şairi olarak, gelen mevsimin sefa dağıtıcı olduğunu ve bulunduğu sahilin neşe verici olduğunu söylemesine rağmen cihana mahzûn ve melûl bir şekilde bakar:

"Gûyâ ki dem-i bahâr gelmiş  
Âvân-ı safâ-nisâr gelmiş  
Dünyada nişîmenim çemenmiş  
Üşkûfelerim de yâsemenmiş  
Bir sâhil-i neşve-zâda durdum  
Bir cây-ı safâ-fezâda durdum  
Mahzûn u melûl cihâna baktım  
Bir kerre de âsümâna baktım  
Etrafımı sarmış almış eşcâr  
Âgûşuma serpilirdi ezhâr  
Şiddetle eserdî bâd-ı tâze  
Eşcâr gelirdi ihtizâze  
Bir yanda kucaklaşırdı eşcâr  
Bir yerde uzaklaşırdı eşcâr  
Gökler gibi yer parıldıyordu  
Cûlar taşarak şarıldıyordu  
Göklerde şihâb olurdu tâir  
Yerlerde ferîştelerdi sâir



*Pertev saçarak gelirdi hurşîd  
Dünyâlara serpilirdi hurşîd  
Envâr dökerdi hâk-dâne  
Elvân saçılırdı âsümâne  
Birden ateşe dalarđ âlem  
Hurşîd yarıldı derdi âdem  
Gûyâ ki nüzûl eder melâik  
Yâhut ki suûd eder mehâlik  
Bir velvele-i azâb içinde  
Bin nâle-i iztirâb içinde  
Bir fikr-i safâ-meâle daldım  
Emvâc-ı hayâl içinde kaldım  
Birdenbire âh yârı gördüm  
Ol dilber-i cân-şikârı gördüm” (Şahabeddin, 2015: 42-43)*

Şiir başlığının “Güzel Bir Rü’ya” olması, düşlenen mevsimin güzelliğine ve onun ancak bir düş olmasının hüznüne işaret eder. Şiiri başlatan “gûyâ” kelimesi de bu kelimenin peşi sıra tasvir edilecek olan bahar mevsimine ait manzaranın bir sanrı olduğunu gösterir. Özne, çimenliğin mesken edildiği, çiçeklerin yasemin olduğu, kendisine neşe veren bir sahildedir. Onun bulunduğu sefalı yeri “durdum” kelimesiyle bildirmesi gözlemci olarak bir manzaraya bakacağına ve bakacağı manzaraya karşı durduğu konumuna işaret eder ki bu kelimenin redif olarak kullanıldığı iki mısradan sonraki iki mısranın redifini de ”baktım” kelimesi oluşturur. İlkbaharın romantik duyuları ifade eden kelimelerle tarif edilmesinden sonra gözünü gökyüzüne çeviren özne, etrafını ağaçların çevirdiğini fark eder. Normalde tek bir yana bakarak etraftaki ağaçları aynı anda görmek mümkün değildir; ancak özne göğe bakmakta ve etraftaki ağaçların uç dalları bir daire oluşturarak onun görüş alanına girmektedir. Özne, ağaçlardan dökülmesi muhtemel olan çiçeklerin kendi kucağına doğru serildiği sanısına kapılmaktadır. O, devam eden mısralarda şiddetle esen rüzgârı bildirir ve bu rüzgârla ağaçların birbirine yakınlaşıp uzaklaşarak sallanmasını ağaçların birbiriyle kucaklaşması olarak algılar. Ağaçların rüzgârdan dolayı sallanmasını ifade eden “Bir yanda kucaklaşırdı eşcâr / Bir yerde uzaklaşırdı eşcâr” mısralarındaki ‘ş’ harfiyle oluşturulan aliterasyon, ağaç yapraklarının rüzgârla hışırdamasını hissettirir gibidir. “Cûlar taşarak şarıldıyordu” mısraındaki ‘ş’, ‘r’, ‘l’ harfleriyle oluşturulan aliterasyon da coşkun bir şekilde akan ırmağın sesini hissettirmektedir. Şairin bu şekilde, gözün muhatap olduğu manzaranın kulağa hitap eden yönlerini de şiirine

yansıtmaya çalıştığı düşünülebilir. Özne gözlerini etrafında gezdirerek nehirlerin taşarak aktığı ve güneşten dolayı gökler gibi parlayan yeri seyretmeye devam eder. O, ışıklar saçarak gelen ve zemine yayılan güneşin yerdeki yansımalarını muhayyilesinde meleklerle benzetir ve göklerde uçan kuşları ise kıvılcım gibi akan yıldızlar olarak algılar. Toprağa ışıklar dökün, göklere renkler saçan güneş sebebiyle âlemin ateş içinde olması durumu, güneşin yarıldığı zannıyla pekiştirilir. “Serpilirdi”, “saçılırdı”, özellikle de “dökülürdü” gibi daha çok sıvı türü nesnelere mahsus kullanılan kelimelerden sonra güneşin yarılmış olmasıyla kurulan imaj, yere inen ışığın ve sıcaklığın sanki güneşin içinden tazyikle çıkarak her yere nüfuz ettiği çağrışımını getirmekle beraber, bu ışığın ve sıcaklığın etkisini mübalağalı şekilde ifade eder. Şair bu şiirinde ilkbahar tasviri oluşturmasına rağmen Servet-i Fünûn şiirlerinde güneşin sıcaklığıyla bu derece etkin gösterildiği şiirlerin teması genellikle yaz mevsimidir. Şiirlerindeki tabiat tasvirlerine birçok kere sevgiliyi dâhil eden şair, bu şiirinde de özne olarak elem iniltileri içinde sefalı fikirlere ve hayallere daldığı an bir dilberle karşılaşır. Sefa ve elem gibi birbirine tezat duygular romantizm etkisini göstermektedir. Cenab Şahabeddin, *Sürûd-ı Sehâr* şiirinde ilkbahar mevsimini “fasl-ı melâhat”, yani güzellik mevsimi olarak tanımlayarak manzarayı şu şekilde tasvir eder:

*“Gusûn-ı sebz arasında tuyûr-ı zenzeme-sâz;  
Uzakta bir derecikten gelirdi mevzûnen  
Simâh-ı dikkate bir ihtizâz-ı nâz ü niyâz;  
Güzel dehenleri taklîd eden güzel güller  
Hevâya serper idi bir şemîm-i rûh-nevâz.  
Bütün melâhatini gösterirdi sanki bahâr,  
Bahâr.. O fasl-ı melâhat, o fasl-ı pür-i'câz.”* (Şahabeddin, 2015: 147)

Şiirdeki tabiat unsurları, güzelliğin mevsimi olarak belirtilen ilkbahardaki hâlleriyle tasvir edilir. Güzel ağızları taklit eden “güzel güller”, “güzel dere” gibi doğrudan “güzel” kelimesiyle nitelendirilen tabiat unsurları olduğu gibi diğer unsurlar da güzellikleriyle tarif edilmiştir. Güneş “tıfl-ı ziyâ-çehre” terkihiyle ışık yüzlü bir çocuğa benzetilir. Yeşil ağaçların arasından gelen kuş sesleri nağme gibidir. Güllerden gelen kokular ruhu okşamaktadır. Ağaçların arasından akan dereden gelen sesler ancak “billûr içinde dürr ü güher” çarpıştığında ortaya çıkabilmesi mümkün olan “tatlı”

bir ezgi oluşturur. İlkbahar rüzgârının tabiatı yelpazelediği, dağların ve eteklerinin yeşil olduğu, gökyüzünün mavi bir “tül gibi” görüldüğü, gök gibi maviliğiyle gönlü çeken derenin aktığı bu manzara; ilkbahar mevsiminde oluşan güzel duygularla tasvir edilmiştir (Şahabeddin, 2015: 146-148). Cenab Şahabeddin’in *Tuhfe-i Rebiû* şiirinde de gökyüzü mavi bir yelpaze gibi âleme emelleri besleyen bir hayat yaymaktadır:

*“Bî-nihâyet, mâi bir yelpâze tarzında semâ  
Nefh ü neşr eyler cihâna bir emel-perver hayât;  
Şimdi bir havz-ı müzehherden nişândır kâinât  
Kim o havz üstünde titrer en mu'anber bir hevâ!*

*Pâk u şîrîn nevâzişten mülâyim bir ziyâ  
Bezî eder eşbâh-ı arza bir semen-fâm iltifât:”* (Şahabeddin, 2015: 134)

Tasvire göre ilkbahar mevsiminde havada esen rüzgârla emellere coşkunluk gelmektedir. Rüzgârın hafifçe esişi anlatılırken maddi bir unsur olan yelpazenin şekil ve işlevi, yine duyularla algılanabilir maddiliğe sahip bir tabiat unsuru olan gökyüzüne aktarılmıştır. İlkbaharda açan çiçeklerin çokluğuyla kâinat çiçekten bir havuza benzetilmektedir; bu çiçeklerdeki koku havaya da yayılmıştır. Yumuşak bir ışık, pak ve şirin bir okşamayla yeryüzündeki bütün nesnelere yasemin renkli bir iltifat bahşeder. Tabiatı farklı çağrışımlarla sunmak isteyen Cenab’ın şiirlerinde çoğunlukla maddi bir unsur ve manevi bir unsur arasında birleşimler oluşturulur. Burada da soyut bir anlamı ifade eden iltifat kelimesi yasemin renkli olmakla nitelendirilmiştir. Cenab Şahabeddin’in *Kelebek* adlı şiirinde ilkbahar mevsiminde uçan bir kelebeğin seyri şu şekilde aktarılır:

*“Giymiş biraz gümüş, biraz âteş, biraz semâ  
Yaprakların içinde uçar bir çiçek gibi  
Pür-hüsn ü pür-sükût u pür-esrâr u pür-edâ  
Yelpâzeler hayâlî ipek bir etek gibi*

*Mâî, yeşil, turuncu, mor, esmer, beyaz, sarı,  
İnmiş zemîne kavs-i kuzekten kanatları”* (Şahabeddin, 2015: 272)

Bu şiir şairin parnasyenler gibi gördüğü manzarada bir nesneye odaklanıp onun ayrıntılarını saptayabilmesine karşın gözlemlediklerini sembolist yaklaşımıyla öznel bir tasavvura ulaştırdığını gösteren örneklerden biridir. Kelebeğin yapraklar arasında uçuyor olması manzaradaki boş alanı belirginleştirmektedir. Şair özne olarak yaprakların içinde renkli bir çiçek gibi uçan kelebeğe odaklanmış, ondaki renkleri

görmüş; fakat gördüğünü kendisinde oluşan çağrışımla tasvir etmiştir. Özneye göre kelebeğin türlü renkleri barındıran kanatları gökkuşağından inmiş gibidir. Hatta türlü tabiat unsurlarına ait renkleri giymiş olan kelebek, tabiat içinde uçarken aynı zamanda içinde uçtuğu tabiatı kendi üzerinde taşır gibidir. Özne, ilkbaharla tabiata gelen bütün güzelliği onun üzerinden izlemektedir. Cenab Şahabeddin'in *Bahar* adlı şiirinde de ilkbahar mevsimi tabiata güzelliği getirmektedir:

“Zannedersin ki tazelandi güneş  
Oldu pervâneler çiçeklere eş  
Nev-civân oldu hep zemîn ü semâ  
Başka bir rikkat aldı reng ü ziyâ” (Şahabeddin, 2015: 420)

Şiirdeki özne, geniş bir manzara karşısında konumlanmakta, yerin ve göğün bittiği ufuk çizgisine bakmaktadır. Tasvire göre, ilkbahar mevsiminde seyredilen tabiatta güneş tazelenmiş, yer ve gök gençleşmiş olarak algılanmaktadır. Kelebelere çiçeklere eş görülmekte, rengin ve ışığın bir başka incelik aldığı düşünülmektedir. Cenab Şahabeddin'in *İlkbahar* adlı şiiri de mevsimin güzelliğini hissettirmeye yönelik pastoral bir şiirdir. Bu şiirde yeşil bir çayırda, elma ve erik ağaçlarının “penbe beyaz” pudralanmış olduğu, söğütlerin dere boyu suyun kenarına dizildiği bir görünümün ardından şiirin öznesi olan şair, çocukları bahar coşkusuyla yaşamak üzere kırlara davet eder (Şahabeddin, 2015: 267). Cenab, başlıksız bir şiirinde de özne olarak ilkbaharın geldiğini; yeryüzünün yeşillendiğini, denizlerin, göllerin, dağların başkalaştığını, derelerin akmaya başladığını söyleyerek bildirir. Özne ilkbaharda tabiatta meydana gelen değişimi, kışa ait hatıralarıyla kıyaslayarak sunar. Kış mevsiminde “buz altında durgun yatan dereler” kişileştirilerek buz altında durmaktan usanmış ve ilkbahar mevsiminde akmaya başlamış olarak gösterilir. Kışın tenha olan orman ilkbaharda kuzularla dolmaya, dağlar kuşların ötmesiyle çınlamaya başlamıştır (Şahabeddin, 2015: 412). Cenab'ın *Sûr-ı Tabîat* adlı şiirinde de tabiat ilkbahar mevsiminin getirdiği güzelliklerle tasvir edilir. Her tarafa “bir ayrı deste sümbül” mavilik vermekte, her ağaçlıkta “bir ayrı bülbül” etrafa sevinç nağmeleri dökmektedir (Şahabeddin, 2015: 261).

### 2.1.2. Yaz

Yaz mevsimi Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde oldukça az yer almıştır. Tabiatın görünümüleri sunarak yaz mevsimini yansıtan en başarılı örneklerden biri Tevfik Fikret'in *Bir Yaz Levhası* adlı şiiridir:

“Öğleyin bir cahîm olur âlem,  
Yere bir âteşin ziyâ saçılır;  
Cevher-i cânla tartılır şebnem,  
Bir bulut geçse bin dehân açılır.

Güneşin şu'le-i nigâhıyla  
Erir elvânı sanki eşyânın;  
Karişır toprağın siyâhıyla  
Reng-i sîmîni sath-ı deryânın.

Kurumuştur ne varsa tâze, yeşil,  
Hele bî-âb u tâbdır dereler;  
Olur âfâka dembedem nâzil  
Zerre hâlinde bir yığın ahker.

Geçirir kâinât baygınlık,  
Sanki mest-i hamîm-i nîrândır.  
Öteden bir yılan çalar ıslık;  
Mürğ-ı elhân hamûş u sekrândır.” (Fikret, 2016: 449)

Tevfik Fikret, bu şiirde yaptığı tasvire, baktığı tablonun haricinde kendinden birçok şey ekler. Yazın sıcaklığını kendi benzetmeleriyle anlatmaya çalışmasının yanı sıra, tabloda olmayan bazı unsurları da şiire dâhil eder (Kaplan, 2014: 112). Şiirde, güneşin ışıkları çeşitli benzetmelerle özellikle vurgulanarak yaz mevsiminin sıcaklığı hissettirilmiştir. Manzarada yer alan tüm unsurlar, bu sıcaklıktan etkilenmiş olmalarıyla tasvir edilmektedir. Şiirin ilk kıtasında, güneşin ateşten ışıklarının yere yayıldığı öğle vaktinde kâinatın âdeta bir cehenneme döndüğü belirtilir. Bir çiğ tanesinin âdeta bir cana bedel görüldüğü bu anda gökten bir bulut geçse bir yağmur damlası düşer ümidiyle bin ağız birden açılacak gibidir. Şiirin ikinci kıtasını iki şekilde yorumlamak mümkündür. İkinci kıtanın ilk iki mısraında güneşten dolayı eşyanın renklerinin solması erimek kelimesiyle ifade edilmiş olabilir veya şiirdeki özne sıcak havada oluşan buğudan dolayı etrafındaki eşyanın renklerinin eridiği izlenimine kapılmış olabilir. Aynı kıtanın son iki mısraında ise güneş ışıklarından dolayı toprağın dahi denizin yüzeyi gibi parlamakta olduğu tarif edilmiş olabilir veya abartılı bir benzetmeyle denizin dahi kuruyup kara toprağa dönmüş olduğu ifade edilmiş olabilir. Şiirin devamında etraftaki tüm yeşilliklerin ve derelerin

kurumuş olduğu belirtilir. Sanki gökten ateş koru yağıyor gibidir. Bütün âlem bir baygınlık içindedir. Bütün yeşilliklerin kuruduğu bu mevsimde “bir tutam ot” yiyebilmek için “nice beyâbânlar” gezen hayvanlar, maruz kaldıkları sıcaklıktan biraz kurtulabilmek üzere “suya dalmış” olarak tasvir edilmiştir. Şair şiirinin öznesi olarak, tasvir ettiği mekânda “beş altı yıl” önce de bulunduğunu ve yine benzer bir sıcaklığı deneyimlediğini belirterek aynı şiirde yaz mevsimine yönelik bir tasvir daha yapar. Benzer şekilde o yaz mevsiminde de güneş sanki yere kıvılcımlar saçıyor gibidir; yanmamış çayır, çimen kalmamıştır (Fikret, 2016: 451).

Tevfik Fikret’in *Âveng-i Şühûr 4* şiirinde de tarlada çalışmaktan dolayı terlemiş olan köylünün tozlu alnını “bir incilâ” okşamaktadır. Bu şiirde yaz mevsimi; altın renkli olgun başaklarla ve tarlasının kenarındaki ağaçların altında dinlenen köylünün tozlu ve terli alnına yansıyan güneş ışığıyla belirgin hâle getirilmiştir. Şiirin öznesi, gördüğü manzara karşısında kırsalda gezip ferahlamak arzusu duyar ve sevgilisini de gezinti yapmaya davet eder. Bu şiirde asıl mutluluk sahiplerinin köylüler olduğu belirtilerek romantik sanatçılarda görülen kırsal kesimde yaşayan insanların kentte yaşayan insanlardan daha huzurlu olduğu yönündeki tez yinelenmiştir (Fikret, 2016: 389). Fikret’in yaz mevsiminin işlendiği *Âveng-i Şühûr 5* şiirinde de yine köylülerin yer aldığı bir tarladan görünömler sunulmuştur. Tasvir, tarlada çalışan bir kadına odaklanılarak başlar. Üzerine güneş ışıklarının yansıdığı alnındaki teri “mâi yeldirmesinin yenlerine” silen kadın, eğilip doğrularak çalışırken bir yandan da şefkatle çalışan kocasını ve kızının neşeli hâlini seyreder. Geçimlerini sağlayabilmek üzere tarlada çalışan köylü aile romantiklerin tezine uygun bir şekilde bu şiirde de huzur içinde gösterilmiştir (Fikret, 2016: 391). *Âveng-i Şühûr 6* şiirinde ise sonbahara doğru yaz mevsiminin bitişine ait olan ay işlenmektedir. Bu ayda yaz mevsimi “sünbülî bir havâ”da son nefesini veriyor olarak tarif edilir. Bu anda tabiatta “acı bir his” olarak hüçün vardır (Fikret, 2016: 393). Tevfik Fikret’in *Hasan’ın Gazâsı* adlı şiirinde de Hasan adlı karakterin cephede düşmanla çarpıştıktan sonra köyüne döndüğü mevsim yazdır:

“Uzakta köy üç ay evvelki vaz-ı sâfiyla  
Gunüde ormanın âgûş-ı lerze-dârında;  
Biraz soluk çalılıklar yolun kenârında,

*Hava biraz daha râkid, semâ biraz daha boş,  
Dumanlar ortada güçlkle eyliyor pervâz;  
Hülâsa yaz, Hasan'ın pek ziyâde sevdiği yaz.” (Fikret, 2016: 77)*

Şiirin anlatıcısı şair olmakla birlikte şiirde yer alan manzara cepheden köye dönen Hasan'ın gözünden seyredilmektedir. Hasan henüz varmamış olduğu köye uzaktan bakar. Manzaranın Hasan'ın konumuna göre uzakta olduğu belirtilerek mesafe belirginleştirilir. Köy ormanının kucağında üç ay önceki saflığıyla uyur gibidir. Hasan'ın yolda köye baktığı yöne göre kenarda olan çalılıklar solmuştur. Tabiatta sükûnetin ve uyku hâlinin olduğu bu mevsimde, hava durgun ve rüzgârsızdır; havadaki bu rüzgârsızlık dumanların havada oldukça yavaş hareket etmesiyle tasvir edilir.

Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde yaz mevsimi daha da az yer alır. Cenab'da yaz mevsimi için *İhtiyar Çınar* adlı şiirindeki tasvirler örnek gösterilebilir:

*“Astı yaz kof ağacın üstüne parlak güneşi  
Onu hiçbir güneşin lâkin ısıtmaz ateşi.  
Temmuzun karşısına küfle giyinmiş çıkacak:  
Yaşının kısmeti bir parça yosundur ancak.” (Şahabeddin, 2015: 253)*

Cenab'ın bu şiirinde kişileştirilerek manzumenin bağlamına göre sembol olarak kullanılan bir çınar ağacı, yaz güneşinin altında kof ve çıplak bir şekilde tasvir edilmiştir. Kurumaya yüz tutmuş olan çıplak ağacın dalları gökyüzünden “yaprak dilenir” gibi durmaktadır. Bir zamanlar etrafında “zümrüt ovalar” olan bu ağaç, artık sadece bir “toz tarlasının” bekçisi gibidir. Eski heybetini kaybetmiş olan ihtiyar ağaç, artık tepesindeki güneşle ısınmaz; o, güneşin altında yaz mevsiminin sıcaklığıyla daha da koflaşmakta, küflenmektedir (Şahabeddin, 2015: 253). Cenab'ın *Yaz Şarkısı* şiirinde ise yaz mevsimi, “Geldi kuşlarla yeşil dallara yaz” mısraıyla ilkbahar mevsiminden ayırt edici bir yönü olmadan yer almıştır (Şahabeddin, 2015: 251). Ancak Servet-i Fünûn şiirlerinde yaz mevsimine dair yapılan tasvirler, genelde güneşin sıcaklığına yöneliktir.

### **2.1.3. Sonbahar**

Sonbahar mevsimi Tefik Fikret ve Cenab Şahabeddin tarafından çoğunlukla tabiatın hastalıklı hâli olarak gösterilir. Bu durum Servet-i Fünûn şairlerinin sonbahar mevsiminin tabiat üzerindeki etkilerini

çoğunlukla kendi duygularına misal aramaya yönelik öznel bir bakışla görmesinden kaynaklanır. Onlar tabiatın sonbahardaki hâlini kendi hüznelerini yansıtmaya bir vesile olarak kullanırlar.

Tevfik Fikret'in de birçok sonbahar tasviri içeren şiiri vardır; bu şiirlerdeki sonbahar tasvirleri, bir dekor olmaktan ziyade onun mizacıyla alakalı olan, derinden hissedilen kozmik bir âlemi yansıtır (Kaplan, 2014: 117). Tevfik Fikret, *Sühâ ve Pervîn* şiirindeki Sühâ adlı karakterin düşlediği sonbahar manzarasıyla âdetâ kendi mizacını da yansıtır gibidir:

*“Ne isterim meselâ: Bi-hudûd bir meşcer,  
Fakat ağaçları hep ser-şikeste, hep uryân;  
İçinde bir derecik, bir şelale i giryân;  
Yosunlarında, uçan kuşlarında, her şeyde  
Takattur etmeli, âvâre, mest ü lerezende  
Bir ibtikâ-yı hazânîsi aşk-ı sehhârın...”* (Fikret, 2016: 29)

Şiirde âdetâ bir Servet-i Fünûn şairinin timsali olan Sühâ adlı karakter kendi duygularını yansıtacak bir manzara tahayyül eder. Sonbahar manzaralarının genellikle bu şekilde duyguları temsil edici bir niteliği vardır. İçinde bir şelalenin ağlar gibi aktığı, başı eğik ve çıplak ağaçlardan oluşan bir orman tasavvur eden Sühâ, ormanda görülen bütün unsurlar üzerinde sonbaharın gözyaşlarının damlaması gerektiğini düşünür. Şiirde Sühâ'nın dilinden tasvir edilen sonbahar manzarasıyla tabiat onun hüznüne refakat eder bir hâle getirilir. “Bi-hudûd bir meşcer” şeklindeki ifadeyle ağaçların sayısı belirli olmayan çokluğu üzerinden romantizmdeki sonsuzluk duygusu hissettirilmektedir. Tevfik Fikret, sonbahar mevsimine ait olan eylül ayına yönelik yazdığı *Âveng-i Şühûr 7* şiirinde tabiatı sararıp solmuş ve can çekişmekte olan bir hasta olarak gösterir:

*“Ne zaman zerd ü muhtazır eylül  
Etse giryân bulutlarıyla hulûl  
Ağlatır yâdımı bu şi'r-i melûl,  
Ben bu teşbih-i zârî pek severim:”* (Fikret, 2016: 393)

Fikret, öznesi olduğu şiirlerindeki sonbahar manzaralarında çoğunlukla kendi duygularını izlemektedir. Eylül ayının işlendiği bu tasvir de duyguları ifade edecek benzetmelerle oluşturulmuştur. Sonbahar mevsiminde tabiata patolojik bir gözle bakan özne; solmuş yaprakların etrafı sarı renge bürüdüğü manzarayı tabiatın can çekişmesi olarak, yağmurun yağmasını ise bulutların ağlaması olarak algılar. Şiirin öznesi olan şairin tabiatın hüznünlü



bir şiiri olarak gördüğü bu mevsim, onda üzüntüye sebep olsa da o aynı zamanda bu hâlden memnunluk duymaktadır. Çünkü Servet-i Fünûn şairi için hüznün letafeti de barındıran bir duygudur. Tevfik Fikret'in *Âveng-i Şühûr* 8 şiirinde de ekim ayı için yapılan bir sonbahar tasviri şu şekilde yer alır:

*“Soluk yapraklı bir nahl-i hazânın  
Perişân zill-i hasret-perverinde  
Oturmuş; belli bir hiss-i nihânın  
Bütün ekdârı vech-i dilberinde;  
Arar bir şi'r-i giryân defterinde  
Muvâfık mevki'n hüznüyle hâli:  
Biraz solgun, biraz mahmûr-ı sevdâ;  
Düşen yaprakların râz-ı melâli  
Nümâyân cebhe-i sâfında gûyâ;  
Nümâyân cebhe-i sâfında hulyâ”* (Fikret, 2016: 395)

Bu sonbahar tasvirinde, ağacın yüzeye uzanan gölgesi, perspektif için gerekli olan derinlik etkisine işaret etmekte ve üç boyutluluk izlenimini sağlamaktadır. Tasvir edilen manzarada, yaprakları solmuş bir ağacın dibinde oturup defterini karıştırmakta olan ve Servet-i Fünûn şairine timsal sayılabilecek bir şair yer almaktadır. Bu şairin ruh hâli ile içinde bulunduğu manzara arasında bağ kurulmaktadır. Tasvirdeki şairin oturmakta olduğu ağacın gölgesi onun hasretini beslemektedir; onun yapraklar gibi solmuş olan kederli yüzünde, ağaçtan düşen solmuş yaprakların melâli vardır. Şiirde defterinden ağlamaklı bir şiir arayan karakter ile içinde bulunduğu manzara arasında kurulmuş bir ilgi olduğu görülebilmektedir. Tevfik Fikret'in kimi şiirlerinde bulunulan mevsim ile şiirde yer alan karakter arasında bir ilgi kurulduğunu, kimi şiirlerinde ise bulunulan mevsim ile şiirdeki karakter arasında bir tezat oluşturulduğunu görmek mümkündür. Fikret'in *Vagonda* adlı şiirindeki şair tiplemesi de yüzündeki “hazân-nümâ” (Fikret, 2016: 105) ifadeyle, ilkbahar mevsiminde bulunmasına rağmen yukarıda yer alan tasvirdeki şairle aynı mizaca sahiptir. Yine Fikret'in *Sühâ ve Pervîn* şiirinde de (Fikret, 2016: 21) Sühâ adlı karakter ilkbahar mevsiminde bulunmasına rağmen, kendi mizacına göre bir sonbahar manzarası hayal etmektedir. Tevfik Fikret'in *Âveng-i Şühûr* 9 şiirinde de sonbahar mevsiminin son ayı olan kasım ayına dair bir manzara şöyle tasvir edilmiştir:

*“Döner âvâre-ser tehzîz-i bâd-ı pür-tehevvürle,  
Müşâbihtir birer pervâne-i sekrâna yapraklar;  
Kırık dallar, bozulmuş âşiyânlar hep tahayyürle  
Hazânın pençe-i kahrında vakf-ı iğbirâr, ağlar.*

*Kışın câmid nigâh-ı lerze-bahşasıyle rencide,  
Arar bi-çâre kuşlar bir melâz-ı nev-bahârîyi;  
Uzanmış, hasta, üryân, bister-i sengîn-i hâkîde,  
Arar cism-i tabîat bir şifâ, bir feyz, bir muhyî!.”* (Fikret, 2016: 395)

Şiirdeki manzara, yaprakların rüzgârda sarhoş kelebeklere benzer bir şekilde başıboş döndüğü; kırık dalların, bozulmuş kuş yuvalarının olduğu; kuşların ilkbahardaki sığınmalarını aramakta olduğu; toprağın çıplak kaldığı bir tasvirle sunulmuştur. Yaprakları savuran rüzgârın öfkeli olarak, kırık dalların ve bozulmuş kuş yuvalarının hayrete düşmüş olarak, tabiatın ise yatağında şifa bekleyen bir hasta olarak gösterilmesi birer antropomorfizm örneğidir. Tabiatın, taştan ve topraktan olan yatağında hasta ve çıplak bir şekilde uzanmış insan bedenine benzetilmesinde Servet-i Fünûn şiirinin tabiatla olan münasebetine ait iki önemli hususiyet görülebilmektedir. Bunlardan biri daha çok Cenab Şahabeddin’in şiirlerinde görülen ruh-ı tabiat düşüncesidir. Cenab sayesinde Servet-i Fünûn edebiyatında yaygınlık kazanan bu fikre göre tabiat, bir insan olarak algılanır ve onun da insan gibi bir ruha sahip olduğu düşünülür. Diğeri ise tabiatı patolojik bir bakışla görmektir; şiirlerinde hastalıklı denebilecek kadar aşırı melankolinin ağırlıkta olduğu Servet-i Fünûn şairleri tabiata da sonbahar manzaralarını tasvir ettikleri şiirlerinde hastalığı yakıştırmışlardır. Tevfik Fikret’in *Derd-i Nihân* şiirinde de sonbahar zayıflık ve hastalık mevsimi olarak gösterilir:

*Hazân, hazân... Yine sen, ey remide fasl-ı hüzâl  
Şu kırdığın mütehassis, nahif dallardan  
Şu döktüğün müteverrim, zavallı yapraklar,  
-Zavallı acz-i hayat!-  
Bilir misin nasıl izhar-ı derd eder ağlar?..* (Fikret, 2016: 103)

Şiirin öznesi, sonbahar mevsiminde kırılan dallardan dökülen yaprakları veremli ve zavallı olarak niteler. Ona göre bu hastalıklı yapraklar ağlayarak derdini gösterir gibidir. Şiirin devamında ise tabiatın hastalık mevsimi olan sonbaharın geçmesinden sonra gelen kış mevsimiyle tabiatın ölmüş gibi kardan kefenlere bürüneceği belirtilir (Fikret, 2016: 103). Tevfik Fikret’in *Berf-i Zerrîn* şiiri de mehtaplı bir geceye ait sonbahar tasvirinden oluşur:

*“Beyaz berfî sevâd-ı leyâle mezc ediniz:  
Bu reng-i serd ile manzûr olurdu vech-i semâ;*

*Kadîd ağaçların altında bir nihâyetsiz  
Gariplik duyulur, bir şikâf-ı dîde-nümâ  
Saçardı girye-i âteş kenar-ı âfâka.*

*O jeng-i hüzne bürünmüş duran likâ-yı hazân  
Sükûn içinde merâret-nümûn-ı hasret iken,  
Serin serin eserek bir nesîm-i pür-halecân  
-Kopup gelir gibi en muztarib gönüllerden-  
Getirdi bir acı lerziş gusûn u evrâka;*

*Sükûta başladı birden bütün o yapraklar:*

*Yağardı pîş-i nigâhımda bir müzehheb kar.” (Fikret, 2016: 109)*

Şiirde gökyüzü gecenin karanlığına karların beyaz renginin karışmasıyla ortaya çıkan soğuk bir renkle algılanır. Zayıf ağaçların altında sonsuz bir garipliğin hissedildiği anda, göze benzetilen aydan ufukların kenarına ateşten gözyaşları saçılmakta gibidir. İstirap çeken gönüllerden kopup gelmiş gibi olan heyecan dolu bir rüzgâr, yapraklara ve dallara acı bir titreme getirir. Tevfik Fikret bu titremeye savrulan yaprakları, François Coppée tarafından yazılmış *Matin d’Octobre* şiirinden aldığı bir imajla “müzehheb kar” olarak betimler (Kaplan, 2014: 116). Sonbahar mevsiminin işlendiği diğer Servet-i Fünûn şiirlerinde de olduğu gibi bu şiirde de hüznün duygusu hâkimdir. Sonbaharın yüzünde hüznün vardır. Gökyüzünde göze benzeyen aydan düşer gibi olan sararmış yapraklar ateşten gözyaşlarına benzetilir. Şairin şiirde özne olarak “pîş-i nigâhımda” tamlamasıyla belirttiğine göre de bakılan yön yaprakların yağar gibi olduğu gökyüzüdür.

Cenab Şahabeddin’in şiirlerinde de sonbahar mevsimi hüznle beraber tasvir edilir; onun *Likâ-yı Hazân* adlı şiirinde yeryüzü iki gözü yaşlı bir kadına, gökyüzü ise dudağını bükmüş hüznü bir çocuğa benzetilir:

*“Zemîn dü çeşmi yaşarmış kadın gibi muğber,  
Semâ dudağını bükmüş çocuk gibi mahzûn,  
Bütün cihân sarışın bir melâhate makrûn  
İdi: bu hüsn-i tabiat verirdi kalbe keder.*

*Sirişk-i ye'sini yaprak gibi dökerdi gusûn.  
Zemîne ferş ederek bir setîre-i asfer:  
Semâya bahşederek hastalıklı bir peyker  
Ufukta yatmış idi bir hayâl-i girye-nümûn!*

*Dökerdi sisler içinde güneş şikâyetler,  
Tazallüm eyler idi gökte sarsar-ı nâlân;  
Zemînde berg-i hazân titriyordu pür-heyecân!” (Şahabeddin, 2015:  
104-105)*

Şair şiirde özne olarak yerin ve göğün kesişim noktası olan ufuk çizgisine bakmakta ve burada ağlar görünümlü bir hayal görmektedir.

Üzerinde insana ait duyguların ve mimiklerin seyredildiği tabiat, sonbahar mevsimiyle sarışın bir güzelliğe kavuşmuştur. Sonbahar mevsimini hüznünlü duygularıyla işleyen Servet-i Fünûn şairlerinin onda aynı zamanda bir güzellik buldukları da olur. Bu tür sonbahar manzaraları kötümser bir şekilde algılanmaktan ziyade yumuşak bir hüznün güzelliğiyle algılanır. Özellikle Cenab Şahabeddin zaten Tefvik Fikret gibi onulmaz bir melâli, karamsarlığı işlemek yerine, çoğunlukla hüznünü tabiatta hafifletmeyi tercih eder. Cenab'ın bu şiirindeki özne de sonbaharın tabiattaki güzelliğiyle hüznülenir. Tasvirde tabiat beşerileştirilerek ağaçlardan dökülen yapraklar, ağaç dallarının gözyaşları olarak gösterilir. Bu dökülen sarı yapraklarla zemine sarı bir örtü yayılmış gibidir. Gökyüzünde hastalıklı bir yüz, ufukta ağlayan bir hayal görülmektedir. Güneş özneye sisler içinde kalan ışıklarıyla şikâyet eder gibi görünür. Bütün tabiat unsurlarının beşerileştirildiği bu şiirde, yerde rüzgârla titreyen yapraklar bile insana ait bir duygu olan heyecanla titriyor olarak gösterilir. Cenab Şahabeddin'in *Temâşâ-yı Hazân* adlı şiirinde de tabiatın sonbahardaki hüznü ve hastalıklı hâli seyredilmektedir:

*“Gel bugün de, sükût ile, güzelim  
İhtizâr-ı hazânı seyredelim:*

...

*Sevgilim, dinle, işte bâd-ı hazân  
Müteverrim misâli öksürüyor,  
Hem de bir öksürük ki çok sürüyor;*

...

*Sar'a-i ihtizâr içinde gusûn  
Çırpınır, çırpınır, kırar, kırılır;  
Bâd-ı nâlâna haykırır, darılır...*

...

*O nihâlânda sallanan yuvalar,  
O perâkende, nâzenîn, muğber  
Uçuşan, savrulan, düşen tüyler...*

*Âh o son tüy ki, muhteriz, kovalar  
Câ-be-câ rûh-ı âşiyânesini,  
Yuvanın yâd-ı pür-terânesini...*

...

*Yıkılan lânelerle birlikte  
Dökülür âb ü hâke yapraklar;  
Na'ş-ı evrâk ile dolar laklar.*

...

*Bu düşenler birer nahîf eldir,  
Öyle eller ki tâlib-i rikkat,  
Taleb-i rahim için eder hareket;*

*Öyle eller ki tavrı mühmeldir,  
Gösterir âsümânı, hâke düşer;  
Emel-i arş ile helâke düşer.*

*Her taraf sisli, her taraf birden  
Sanki der-beste-i nikâb-ı buhâr,  
O nikâb arkasında girye-nisâr...*

*Âsümân bir sahîfe-i âhen;  
Sisler üstünde âftâb-ı hazîn  
Bir büyük dâne dürre-i hûnîn...*

...

*Yeter artık nezâremiz güzelim,  
O senin mevdi görmemiş dâden  
Korkarım incinir bu rü'yetten;  
Gel, bahar-ı hayâli seyredelim..."* (Şahabeddin, 2015: 184-188)

Şiirlerinde tasvir ettiği manzaralara çoğunlukla düşlediği bir sevgiliyi de dâhil eden Cenab, bu şiirinde de özne durumunda olup sevgilisini sonbaharda tabiatın can çekişmesini seyretmeye çağırır. Sonbaharı bir hüznle algılamasına rağmen onu güzel bulan şair, öznesi olduğu bu şiirinde sevgilisine “hazân-likâ güzelim” diye seslenir ve onu yeryüzündeki acıya ortak olmaya, o acıyla dertlenmeye davet eder. Tabiatı hasta bir insan olarak düşünen özne, tabiatta rüzgârın esmesiyle çıkan sesi, veremli tabiatın öksürmesi ve inlemesi olarak algılar. Ağaç dallarının rüzgârda birbirine çarpması, tabiatın can çekişirken çırpınması gibidir. Çarpışan ağaç dallarında “sallanan yuvalar” dağılırken kuş tüyleri yerlere saçılmaktadır. Özne, “savrulan, uçuşan” bu tüylerin dahi ayrı bir ruhu olduğu izlenimindedir. Savrulmakta olan “son tüy” yer yer düştüğü kuş yuvasının ruhunu, onun terâneli yâdını arıyor gibidir. Yıkılan yuvalarla beraber yapraklar da toprağa ve suya dökülür, göller yapraklarla dolar. Düşen yapraklar sanki “birer nahif eldir”; uçlarıyla gökyüzünü göstererek yere düşmüş ve yerde merhamet, incelik isteyerek hareket etmekte gibidir. Şair yaprak üzerinden Servet-i Fünûn şiirinde yaygın olarak kullanılan hayal ve hakikat tezaadını şiire dâhil etmiş gibidir; yaprak maviliğiyle hayali temsil eden gökyüzünü gösterirken siyahlığıyla hakikati temsil eden toprağa düşmektedir. Manzaranın diğer unsurları da hüznü bir hâle getirilerek

tasvir edilmiştir. Bir buhar örtüsü gibi her tarafı kaplamış sis, sisler arkasında gözyaşı dökken gökyüzü, sislerin içinde kandan bir inci gibi görülen hüzünlü güneş, gamlı bulutlar, hazin dağlar tabloyu tamamlayan ayrıntılar olarak tasvir edilir. Bu manzarada “her taraf gizli yaşla” ağlamaktadır; en küçük bir katre bile her yerde matemli bir şekilde titremektedir. Şiirin öznesi olan şair; birbirine çarpan ağaç dallarıyla, ağaçlardan dökülen yapraklarla, sarsılan kuş yuvalarından saçılan tüylerle, yeri ve gölleri kaplayan sararmış yapraklarla, etrafa çöken sisle, güneşin sisler içindeki görünümüyle oldukça pitoresk bir manzara tasvir etmiş ve fakat bunu kendi ruhuna ayna olacak şekilde sunmuştur. Şiirin son kıtasında ise sonbahar seyri bittikten sonra kış gelirken özne, gözleri daha önce ölümü görmemiş sevgilisine ilkbaharı hayal etmeyi teklif eder (Şahabeddin, 2015: 184-188). Cenab Şahabeddin *Elhân-ı Hazân* adlı şiirinde de sonbahar mevsimini tabiatın can çekişmesi olarak gösterir:

*“Hâl-i bî-reng-i ihtizârında  
Sonbahârın bu solgun elvâhı  
Ra'şedâr etti kalb-i eşbâhı  
Kuru yaprakların kenârında!  
Ey tuyûrun sehâb-ı seyyâhı,  
Bâd-ı zârın cenâh-ı zârında  
Sen uçarken bütün civârında  
Soluyor kâinatın ervâhı.”* (Şahabeddin, 2015: 165)

Tasvire göre, sonbaharın can çekişen renksiz ve solgun manzaraları kuru yaprakların kenarındaki gölgelerin kalbini titretmektedir; göç eden kuşlar inleyen rüzgârla beraber uçarken kâinatın ruhları solmaktadır. Şair bu şiirinde de sonbahar mevsiminde esen rüzgârı inler hâlde göstermektedir. Kâinata görülen cisimler, karartılar birer ruh, birer kalp sahibi olarak sunulmaktadır. Cenab Şahabeddin’in *Kasım Manzaraları* şiirinde de yeryüzüne sonbahar mevsimiyle gelen bir hüzün hâkimdir:

*“Çırpınır inilder dallarda rüzgâr:  
Geçti yaz bayramı geldi sonbahar.  
Mahzundur yeryüzü, gökyüzü mahmûr  
Arada çiseler bir hazîn yağmur.”* (Şahabeddin, 2015: 269)

Şair, özne olarak bu şiirde de sonbaharın gelmesiyle rüzgârın dallarda inlediğini söylemekte ve yine tabiatın hüzünlü olduğunu belirtmektedir. Yeryüzü, gökyüzü, ara sıra çiseleyen yağmur, şiirin öznesi tarafından hüzünlü bir hâlde görülmektedir. Buğu her yeri gamla peçeliyordur, ufuk

çizgisindeki dağların başı dumanlı, “ufuk bulutlu” bir hâldedir. Her yer sise bürünmüştür. Şair şiirde özne olarak, “ne kırlarda çimen, ne bağda çiçek” mısrayla tabiatın sonbahardaki hâlini sonbahardan önceki hâliyle kıyaslar (Şahabeddin, 2015: 269). Cenab, *Güz Şarkısı* adlı şiirinde de sonbahar mevsiminde özne olarak gökyüzünde meydana gelen değişimi sorgular:

*“Hava kapanık, her taraf soldu  
Ey mavi gökler size ne oldu?  
Ufkun gözüne sanki yaş doldu  
Ey mavi gökler size ne oldu?”* (Şahabeddin, 2015: 269)

Şiirin öznesi, gökyüzünü kişileştirerek ona hitap eder. Her tarafın solduğu kapalı bir havada, onun mavi renkli hâline ne olduğunu; yağın yağmuru gözyaşı olarak algılayıp gözlerinin neden yaşla dolduğunu sorar. Cenab’ın başlıksız bir şiirinde de sonbahar mevsiminin gelmesi toprağı örten yapraklar aracılığıyla anlaşılmaktadır:

*“Bana fasl-ı hazânı bildiriyor  
Kara toprağı setr eden yaprak  
Kuru yaprakla örtülen toprak  
O kederli zamânı bildiriyor  
Esiyor berg-rîz bir sarsar  
Döküyor sadr-ı hâke ser-tâ-ser  
Gözyaşı sûretinde yapraklar  
Ağlıyor yerler, âsümân mahzûn”* (Şahabeddin, 2015: 283-284)

Şiirin öznesi, sonbaharın geldiğini kendisine kara toprağı örten kuru yaprakların bildirdiğini söyler. Şiirin öznesi olan şairin diğer sonbahar temalı şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de toprağın yapraklarla örtüldüğü sonbahar mevsimi, tabiatın kederli zamanı olarak sunulur. Rüzgârla savrulan yapraklar, özne tarafından hüznü gökyüzünden dökülen gözyaşları olarak algılanır. Toprağın yüzeyini baştan başa kaplayan yapraklarla her yer ağlıyor gibidir. Öznenin nazarında bu mevsimde bütün cihan hüznüldür. Cenab Şahabeddin’in *Rîh-ı Âsîf* şiirinde de sonbaharın hüznü inlemeleri bütün tabiata yayılmaktadır:

*“Âsmândan safir-i bâd-ı vezân  
Ediyor gûş-ı arza istilâ  
Bütün âfâkı eyliyor imlâ,  
Koparak yerden âh ü zâr-ı hazân!  
Oluyor her sehâbeden rîzân  
Bir çekâçâk-ı dil-hırâş-ı belâ!  
Sanki ağlar avâlim-i bâlâ,  
Sanki yekser zemîn olur lerzân!”* (Şahabeddin, 2015: 115)

Şiirdeki tasvirde gökyüzünden esen rüzgârın ısıkları, yeryüzünün kulağına yayılmakta; sonbaharın inlemeleri bütün ufukları doldurmaktadır. Her buluttan şimşeklerle beraber yağmur yağmaktadır. Şiddetli yağmurdan ve gök gürültüsünden dolayı sanki bütün yukarı âlemler ağlamakta; tüm zemin titremektedir. Şiirdeki özne, mevsimi ve tabiat unsurlarını acıyla ah ederek ağlıyor gibi algılamaktadır. Cenab Şahabeddin'in sonbahar mevsiminin işlendiği *Neşîde-i Hazân* adlı şiirinde de yine tabiattan ağlama sesleri duyulmaktadır:

*“Dıraht-zâr-ı tabiattan ân-be-ân yayılan  
Bir âşiyânı yıkık bûm-ı muhtazır sesidir.  
Ser-dıraht-ı tabiatta inleyen şu hazân  
Mevâsim-i senenin sanki bir harâbesidir.*

...

*Hadâikin bütün a'zâsı inhidâm ediyor;  
Bu inhidâm-ı umûmîye karşı tâk-ı semâ  
Müebbediyyeti üstünde ibtisâm ediyor.*

*Semâ-yı mütebessim âfitâb-ı merhameti  
Çeker tabiata zer-rişte bir ridâ-yı ziyâ  
Bu örtüdür dil-i faslın medâr-ı tesliyeti.”* (Şahabeddin, 2015: 330-331)

Özne, sonbahar mevsimini tabiatta bir ağaçtan ağlama sesleri duyduğunu söyleyerek bildirir. Yuvası yıkılmış ve can çekişen bir baykuşa ait olan bu ses ona göre sonbaharın alametlerinden biridir; bu yüzden o, ağacın başında inleyen sesin sonbahar olduğunu söyler. Şairin birçok şiirinde hüznle, elemle, hastalıkla tarif edilen sonbahar mevsimi; bu şiirde bir yıl içinde yer alan dört mevsimin arasından ayrıt edilip yılın harabesi olarak nitelendirilmiştir. Bu mevsimde bütün bahçeler, içinde yer alan unsurlarla beraber harabe hâline gelmektedir. Cenab, bu sefer tasvir ettiği sonbahar manzarasında yer alan unsurların bazılarını tabiattaki hüznle teselli olacak mahiyette tavsif etmiştir. Gülümseyen gökyüzünün merhamet güneşi tabiatın üstüne altın iplikli bir ışık örtüsü çekmektedir. Sonbahar mevsiminin gönlü ve bu mevsimle elemlenen tabiat unsurları, güneşten gelen ışık örtüsüyle teselli bulmaktadır. Şair öznesi olduğu şiirinde, birer ruha sahip olduğunu düşündüğü tabiat unsurlarına insani duygular atfederek, onları bu duygularla birbirlerine karşı alakadar hâle getirmiştir.



Cenab Şahabeddin'in *Hazân* adlı şiirinde yine sonbahar mevsiminde kuşlardan ağlama sesleri duymaktadır:

*“Dalda berk-i hazân  
Ufukta şems-i mesâ*

*Dallar üstünde yırtılır evrak,  
Lîmelerle fakirleşir eşcâr!  
Ötmüyor kuşlar ağlıyor şimdi”* (Şahabeddin, 2015: 345)

İlkbahar mevsimini işlediği şiirlerinde kuşların seslerini kulağa hoş gelen ezgiler olarak belirten şair, bu şiirinde özne olarak, seslerini duyduğu kuşları ağlıyor zannetmektedir. Bu durum onun sonbaharı seyrederken bulunduğu ruh durumuyla alakalıdır. O, sonbahar manzarası karşısında hüznlenerek kendi hüznünü, gördüğü tabiat unsurlarına yansıtmaktadır. Bu şekilde kuşları da kişileştirerek ağlıyor olarak göstermiştir. Benzer bir tasvir Cenab'ın yine *Hazân* başlığıyla kaleme aldığı mısralarda da vardır:

*“O kadar hüzn ile öter ki tuyûr  
İşiten zanneden bütün ağlar  
Kuru dallarda hasta yapraklar!”* (Şahabeddin, 2015: 416)

Bu tasvirde de kuşların hüznle öttüğü düşünülmektedir; özneye göre bu ötme seslerini işitenler, kuru dallardaki hasta olarak belirtilen yaprakların ağladığını zannederler. Cenab'ın *Hazân* başlıklı bir başka şiirinde de yeryüzü ve gökyüzü tabiatı bir ye's levhâsı olarak göstermek üzere sözleşmiş gibidir:

*“Yerle gök akd-i ittifâk eyler  
Levha-i ye'se vermek üzre hayât”* (Şahabeddin, 2015: 366)

Şiirde manzara bir ye's tablosu olarak seyredilmektedir. Dağların “zeheb-reng” yapraklardan bir elbiseyle örtüldüğü “hazân günlerinde, her yerde” ağlayanlar artıyor gibidir (Şahabeddin, 2015: 366). Cenab sonbahar mevsimini işlediği çoğu şiirinde yaptığı gibi, başlıksız bir şiirinde de tabiattaki unsurları insani duygulara sahip olarak göstermiştir:

*“Yollar üstünde eğilmiş düşünürler güyâ  
Rüzgârın terk ederek gittiği yorgun dallar!”* (Şahabeddin, 2015: 446)

Birçok sonbahar şiirinde ağaç dallarını rüzgârda sallanarak birbirine çarpıp şekilde tasvir eden Cenab, bu şiirinde ise ağaç dallarını rüzgâr tarafından bırakılmış ve yorgun bir hâlde düşünüyor olarak aktarır. Mevsim olarak sonbaharın tercih edildiği bu şiirde de insanın duyguları tabiata yansımış olarak görülür. Şiirde “beşerin tüm ümidi” ve ümitsizliği göklerden izlenmektedir; özne ruhunun derinliklerinde “titreyen hissi” gökte

belirmekte olan yıldızdan duymaktadır (Şahabeddin, 2015: 447). Cenab Şahabeddin'in *Cûy-ı Hoş-revân* şiirinde de mevsimin sonbahar olduğu bir tasvir vardır:

*“Ol cûy-ı hoş-revâna düşer aks-i ahterân;  
Ol cûy-ı girye-rîze iner zulmet-i leyâl;  
Bir gün zilâl-bahş olur eşcâr-ı pür-zılâl,  
Ferdâsı berg-i mürde döker mevsîm-i hazân,”* (Şahabeddin, 2015: 101)

Şiirde tasvir edilen nehir, aslında “şâirin hayâlidir” (Şahabeddin, 2015: 102). Cenab bu şiirdeki nehri bir şair olarak muhtemelen kendisinin sembolü mahiyetinde kullanmıştır. Bu nehir kimi zaman hoş bir şekilde akmakta ve üzerine yıldızlar yansımaktadır, kimi zaman gözyaşı dökmekte ve üzerine gecenin karanlığı inmektedir; bir gün ağaçların gölgesiyle gölgelense, ertesi gün sonbaharın ölü yapraklarıyla dolmaktadır. Nehrin bir sembol olduğu gibi nehrin zaman zaman maruz kaldığı belirtilen unsurlar da birer sembol mahiyeti taşımaktadır. Şiirde tasvir edilen unsurlar alegorik bir görev görmelerine rağmen bir araya getirildiklerinde, üzerine gecenin karanlığında yıldızların yansıdığı ve kenarındaki gölgeli ağaçların ölü yapraklarını döktüğü bir derenin görünümü ortaya çıkabilmektedir. Cenab Şahabeddin'in öznesi olduğu *Bâd-ı Hazân* adlı şiirinde, onun sonbahar mevsiminde tabiatı nasıl algıladığını görmek mümkündür:

*“Benim hazânıma ağlar şu bâd-ı nâle-fiken;  
Evet, hazân-ı cihândan da bed-nasîbim ben”* (Şahabeddin, 2015: 429)

Şair öznesi olduğu şiirinde “benim hazânım” şeklinde sonbahar mevsimini mecazen kullanırken de perişan bir hâli ifade etmektedir. O rüzgârın inleyerek estiği dış tabiatı sonbahardaki hâliyle bedbaht olarak düşünmekte, kendisini ise ondan daha bedbaht olarak belirtmektedir. Sonbaharda inler olarak algılanan rüzgâr onun hâline ağlıyor gibidir. Sonbahar mevsiminden manzaraların tasvir edildiği *Servet-i Fünûn* şiirlerinin hemen hemen hepsinde hüzn duygusu kendisini göstermektedir. Bu şiirlerde kimi zaman sonbahar manzaraları şiirde özne olan şaire hüznü telkin eder kimi zaman da o kendi hüznünü temsil etmesi için sonbahar manzaralarından misal bulur.

#### 2.1.4. Kış

Şiirlerinde sonbahar mevsimini birçok kere tabiatın can çekişmekte olan hasta hâli olarak gösteren Servet-i Fünûn şairleri, sonbahardan sonra gelen kış mevsimini ise bazen tabiatın ölmesi olarak göstermişlerdir. Tevfik Fikret, *Derd-i Nihân* şiirinde yaptığı sonbahar tasvirinden gelecek kış mevsimine dair de bir tasvir yapar:

*“Bugün nasılsa gam-âlûd sislerinle cibâl,  
Yarın da cism-i tabiat kefenlenip kardan  
Ölür bütün şu menâzır, donar şu ırmaklar,  
Donar, fakat heyhat,  
İçin için yine hepsinde bir melâl ağlar!..”* (Fikret, 2016: 103)

Sonbahar mevsimini tabiatın hasta hâli olarak algılayan özne, kış mevsiminde tabiatın öleceğini ve bedeninin kardan kefenle kaplanacağını söyler. Dalların kırıldığı, “müteverrim” yaprakların ağladığı “fasl-ı hüzá” olan sonbahar mevsiminde dağların gamlı sislerle örtüldüğü gibi, kış mevsiminde de tabiatın bedeni karla örtülecektir. Kırık dallarıyla, veremli yapraklarıyla, gamlı sisleriyle hastalıklı olarak nitelediği sonbahar mevsimindeki unsurlara kendi hüznünü yansıtan özne, kış mevsimindeki unsurlara da kendi melâlini yakıştırır. Kış mevsiminde ırmakların yüzeyi donsa da donmuş tabakanın altından suların akmaya devam etmesi özne tarafından ırmakların için için ağlamasına benzetilir. Özne iki mevsimde de baktığı unsurlarda kendi patolojik durumunu görür. (Fikret, 2016: 103). Tevfik Fikret’in, *Âveng-i Şühûr 10* şiirindeki kış mevsimi tasvirinde de beyaz karlarla örtülen toprak kefenlenmiş bir beden gibi gösterilir:

*“Her yer beyâz: Lifâfe-i emvâtı andırır  
Yek-pâre bir beyazlığın altında na’s-ı hâk:  
Yek-pâre bir beyazlığın altında raşe-nâk,  
Her şey hitâm-ı hâile-i berfe muntazır.  
Güyâ bu intizârın o reng-i sükûnudur...  
Birkaç -nazîr-i tayf-ı adem- zâg-ı bed-nigâh  
Teşkil eder bu sahnede bir tûde-i siyâh;  
Bunlar kışın nümûne-i râz-ı derûnudur!”* (Fikret, 2016: 397)

Kasım ayından bir manzaraya yer veren *Âveng-i Şühûr 9* şiirinde (Fikret, 2016: 395) hasta yatağında yatan bir insana benzetilmiş olan tabiat, aralık ayının işlendiği bu *Âveng-i Şühûr 10* şiirinde ise kefenlenmiş bir ölüye benzetilir. Her yerin karla kaplandığı bir kış mevsiminin işlendiği bu şiirde de tabiat toprağıyla bir insan bedeni olarak düşünülmüş ve etrafi

kaplayan karlar beyazlığıyla bir kefene benzetilmiştir. Karların beyazlığı, sinestezik bir algılamayla sükûnun rengi olarak belirtilmekte ve kefen benzetmesiyle ölümü çağrıştırmaktadır. Karlar üzerindeki siyah yığınlar hâlinde gösterilen kargalar da bu çağrışımı pekiştirmektedir. Nitekim şiirde de siyah kargalar beyaz karların içindeki sırrın bir nümunesi olarak belirtilmiştir. Tabiattaki her şey, sahnelenen bir trajedi olarak belirtilen kar yağışının bitmesini beklemektedir. Ocak ayının işlendiği *Âveng-i Şühûr 11* şiirinde de kar yağışıyla gelen sessizlikten dolayı her yere melâl ve ölüm bulaşmış gibidir:

*“Yine kar... Bir sükûn-ı câmidle  
Yine her yer melûl ü mevt-âlûd;  
Bir donuk perde, bir nikâb-ı anûd  
Saklıyor çehre-i semâvâtı  
Beşerin çeşm-i ibtihâlinde;  
Beşerin nazra-i münâcâtı  
Titriyor bir hîrâs-ı bâridle*

*O donuk perdenin zulâlinden.  
İşte uryân u zâr ü müstağrak  
İki timsâli fakr-ı meş'ûmun...”* (Fikret, 2016: 397)

Şiirde karlar altında kalmış her yer melâl ve ölüm bulaşmış olarak belirtilmiştir. Yoğun kar yağışı gökyüzünü kapatan bir perde gibidir ve yakarış hâlindeki bakışlarını göğe çeviren insanın gözünün önündeki bir engel olarak gösterilmiştir. Kış mevsiminin olumsuz etkilerinden korunamayan ve şiirde fakirliğin timsali olarak belirtilen iki tane insan da tasvir edilen kış manzarasına yerleştirilmiş; böylelikle şiirin muhtevası sosyal bir mahiyet de kazanmıştır. Fikret’in *Küçük Aile* adlı şiirinde de kış mevsimi, “acı bir” fakirlikle beraber gelmekte olup bir ailenin fakirliğini belirgin hâle getiren bir fon görevi görmektedir (Fikret, 2016: 63). Tevfik Fikret’in *Mihr-i Zemherîr* adlı şiirinde ise gökyüzünün kış mevsimindeki görünümü tasvir edilmiştir:

*“Semâ bir buzlu cam hâlinde bârid bir kesâfetle  
Tutar pîrûze-i nevvârını bir ân için mestûr;  
Bu bir ân-ı tesettür bürka-i berf ü bürûdetle,  
Budur şekli bütün bir mevsimin, pür-lerziş ü rencûr.”* (Fikret, 2016:

143)

Şiirdeki tasvire göre gökyüzü, soğuk bir yoğunlukla buzlu bir cam gibi görünmektedir. Bu kış manzarasında her şey soğuklukla ve karlarla örtülmüş olarak titremeli ve hasta bir hâldedir. Tevfik Fikret’in *Karlar* adlı

şiiirinde de tabiat varlıkları karların altında titreyen birer bedene benzetilmiştir:

*“Bir ıztırâb-ı serd ile titrer mükevvenât  
Altında karların;  
Bir dūd-ı münce mid gibi âfâk-ı bî-hâyât  
Pîşinde canlanır mütehâşî nazarların.  
Çıplak ağaçlarıyla, beyaz damlarıyla gâh  
-Mahsûl-i vâhime-  
Bir bî-hudūd mahşer-i emvât olur; nigâh  
Teşrîhlerle dembedem eyler müsâdeme...”* (Fikret, 2016: 141)

Şiirin öznesi, karlarla örtülmüş olan yere ve donmuş bir duman gibi görünen ufuklara bakmaktadır. Kış mevsiminin işlendiği bu şiirde de tabiat unsurları ölümü çağrıştırmacı şekilde kullanılmıştır. Özne etrafı çıplak ağaçlarıyla, beyaz damlarıyla ölümlerin mahşer yeri olarak algılamaktadır. Tevfik Fikret’in *Âveng-i Şühûr 12* şiirinde kış mevsiminin sonuna doğru dağlarda erimekte olan karların görüntüsü tasvir edilmiştir:

*“Mevsim vedâ eder gibidir, zâr ü bî-mecâl;  
Son lerziş-i cenâhı döker hâk-i nâime  
Karlar, ümîdler;  
Seylâbelerle şerhalanır sîne-i cibâl,  
Her şerha bir bahâr-ı hayât ihtiva eder.”* (Fikret, 2016: 399)

Şubat ayının konu olduğu bu mısralarla tasvir edilen manzarada kış mevsimi etkisini yitirmiş ve tabiat üzerinden çekilmeye başlamış olarak gösterilir. Bu sefer mecalsiz bir şekilde canlılığını yitirmekte olan kardır ve beyaz bir kuşa benzetilen kar, toprağın üstünde son kanat çırpınışlarını yapmaktadır. Erimekte olan karlar, dağlardan seller hâlinde akmakta ve bu sellerle karlı dağlarda açılan her yarıktaki, tekrar ilkbahara hayat olacak toprak görünmektedir. Özellikle Tevfik Fikret’in şiirlerinden de belirgin olduğu üzere, mevsimlerin işlendiği Servet-i Fünûn şiirlerinde çoğunlukla, sonbahar mevsimi tabiatın hastalanmış ve can çekişmekte olan hâli, kış mevsimi tabiatın ölmüş ve karlarla kefenlenmiş hâli, ilkbahar mevsimi ise tabiatın yeniden canlanması ve tazelenmesi olarak yansıtılmaktadır. Bu şiirin de yer aldığı *Âveng-i Şühûr* adlı şiir dizisinin (Fikret, 2016: 385-399) kış mevsiminin işlendiği şiirlerinde ölmüş olarak algılanan tabiat, bu şiirde uyanmak ve tekrar dirilmek üzere gibidir. Bu durum mevsimlerin tabiat üzerindeki etkilerinin Servet-i Fünûn şairleri tarafından ruh hâllerini yansıtmaya vesile olarak görülmesinden ve tabiatın kendisinin de

mevsimlere göre değişkenlik gösteren ruha sahip bir varlık olarak algılanmasından kaynaklanır. Tevfik Fikret'in, karların kaldırımlarda erimekte olduğu kış mevsiminin sonlarına ait bir manzara tasvirine yer verilen *Sükûn İçinde* adlı şiirinde de tabiat unsurlarına insana has duygular yüklenmiştir:

*“Havâ ağır; yorulan bir emel rehâveti var  
Bütün hayât-ı anâsırda; son yağan karlar  
Çamurlu kaldırımın taşlarında pek seyrek  
Geçen adımları sezdirmiyor; derin, muztar”* (Fikret, 2016: 185)

Şair şiirinde özne olarak sisli camların ardından denizi ve çamurlu kaldırımlardaki karları seyretmektedir. Karların erimeye başladığı çamurlu kaldırımın üzerindeki “pek seyrek” olan ayak izleri fark edilmemektedir. Tasvirdeki unsurlar antropomorfizmle kişileştirilmektedir. Bir hafta boyunca “çarpınan, bağırın” denizin heyecanının dinmiş olması; havada yorulan bir emel, bir bıkkınlık olması; gözyaşlarını ağaçlardan akıtan tabiatın bir melâli olması bu duruma örnektir. Şiirde “tabiatın da büyük bir melâli var” ifadesindeki dahi anlamındaki ‘da’ bağlacı öznenin kendisinin de bir melâli olduğunu göstermektedir. Servet-i Fünûn şiirinin iki önemli özelliği olan tabiatı bir insan olarak düşünmek ve ona melâl duygusuyla bakmak bu şiirde de görülmektedir. Bununla beraber şiirdeki tasvirde yer alan denizin, kaldırımın, ağacın uzaklık-yakınlık ilişkisi içinde pencereden seyrediliyor olması, belli bir perspektife uygunluk göstermekte ve manzaradaki derinlik etkisini sağlamaktadır (Fikret, 2016: 185-187). Tevfik Fikret'in *Bir Ân-ı Huzûr* adlı şiirinde ise kış mevsiminde karların beyazıyla çevrelenmiş bir köy tasvir edilir:

*“Sâfi, lekesiz karların altında cevânib  
Mahfûf-ı sükûnet;  
Bir köy bu sükûnetle ezilmiş gibi gâib.  
Her yer bu sükûnetle hem-ârâmiş-i cennet...”* (Fikret, 2016: 229)

İçinde buldukları dönemin atmosferinden hoşnut olmayan Servet-i Fünûn şairlerinin şiirlerinde sezilen kaçış duygusu bu şiirde de görülmektedir. Bu şiirde kış mevsimi, gündelik şehir hayatından uzaklaşmayı sağlayan bir unsur olarak tasvir edilmiştir. Bu yüzden şair öznesi olduğu şiirinde, bir huzur anı olarak tasvir ettiği manzarada yer alan karlara olumlu bir anlam yüklemiştir. Şiirde karlarla çevrelenmiş bir köyün olduğu manzara; saflığı, sükûneti ve huzuru temsil etmektedir. Bu şiirinde

özne olarak karların beyazındaki saflığa kaçan Tevfik Fikret, *Dün Gece* adlı şiirinde de (Fikret, 2016: 315-317) özne olarak, gündüzün kirliliklerini örttüğünü düşündüğü gecenin karanlığına aynı olumlu anlamı yüklemiş ve deniz tarafından paklanmayı dilemiştir. Fikret'in huzuru, günlük gürültüden ve insanlardan uzak olmakta aradığı şiirlerine de yansımaktadır. Nitekim insanların olmadığı mekânlar düşlemek bir Servet-i Fünûn şairi olarak Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde de görülmektedir.

Cenab Şahabeddin'in kış mevsimini işlediği en başarılı şiirlerinden biri *Elhân-ı Şitâ* adlı şiiridir. Şair, öznesi olduğu bu şiirindeki manzara tasvirine gökyüzünden yere süzülmekte olan bir kar tanesine odaklanarak başlar:

*“Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş:  
Eşini gâib eyleyen bir kuş  
gibi kar  
Geçen eyyâm-ı nevbahârı arar...  
Ey kulûbun sürûd-ı şeydâsı,  
Ey kebûterlerin neşîdeleri,  
O bahârın bu işte ferdâsı:  
Kapladı bir derin sükûta yeri  
karlar  
Ki hamûşâne dem-be-dem ağlar!  
Ey uçarken düşüp ölen kelebek,  
Bir beyaz rîşe-i cenâh-ı melek  
gibi kar  
Seni solgun hadikalarda arar  
Sen açarken çiçekler üstünde  
Ufacık bir çiçekli yelpâze,  
Na'sın üstünde şimdi ey mürde  
Başladı parça parça pervâze  
karlar  
Ki semâdan düşer, düşer ağlar!  
Uçtunuz, gittiniz siz ey kuşlar;  
Küçücük, ser-sefid baykuşlar  
gibi kar  
Sizi dallarda, lânelerde arar,  
Gittiniz, gittiniz siz ey mürgân,  
Simdi boş kaldı ser-te-ser yuvalar;  
Yuvalarda -yetim-i bî-efgân!  
Son kalan mâî tüyleri kovalar  
karlar*

*Ki havada uçar uçar ağlar!”* (Şahabeddin, 2015: 188-189)

Özne, ilkbahara olan özlemini havada uçuşmakta olan kar tanesine yükleyerek onun, eşini kaybeden bir kuş gibi, geçen ilkbahar günlerini aradığını söyler. Burada kar tanesi insani bir duyguya sahip hâle getirilmekle beraber ondaki hâli tarif etmek üzere onun eşini kaybetmiş bir

kuşa benzetilmesiyle manzarada yer almayan kuş mefhumu da zihninde beşerileştirilmiş olur. Özne, kar yağışını seyrederken ilkbahar mevsimine ait birer olgu olan güvercin nağmelerine ve o mevsimde kalplerde oluşan ezgilere seslenir; geçmiş ilkbahardaki o şen ve şuh seslere karşılık şimdinin neticesi olarak karların her yeri kaplamasıyla oluşan ve sessiz bir ağlama olarak algılanan sükûta işaret eder. Ardından yine ilkbahara ait bir unsur olan ve uçarken düşüp ölmüş olan bir kelebeğe seslenir; ona bu sefer melek kanadından kopmuş beyaz bir tüye benzettiği kar tanesinin solgun bahçelerde kendisini aradığını söyler. Kar taneleri ona göre ölmüş olan kelebeğin üstüne düşerek ağlamaktadır. Özne bu sefer kış mevsiminde göçmüş olan kuşlara seslenir ve kar tanelerinin uçarak dallarda ve yuvalarda onları aradığını bildirir. Kar taneleri boş bulunduğu yuvalardan sonra ağlamaya devam ederek yetim kalmış son mavi tüylerin peşine düşer. Özne şiirin başından beri kar tanesini kendisiyle özdeşleştirmiş gibidir; ilkbahar mevsiminde görmüş olduğu kuşlara ve kelebeklere olan özlemine, havada süzülerek uçuşmasını seyrettiği kar tanesinin onları aradığını tasavvur ederek belirtmiş olur. Kar tanelerinin yağışıyla, karların her yeri kaplamasıyla oluşan sükût ve tenhalıkla, solgun bahçelerle, ağaç dallarında içindeki bir kaç tüyle boş kalmış yuvalarla tasvir edilen manzara; özneye geçmiş ilkbaharın yokluğunu hissettirmektedir. Özne şiirin devamında kış mevsiminin eli olarak kar yağdırdığını düşündüğü gökyüzüne seslenmeye başlar:

*“Destinde ey semâ-yı şitâ tûde tûdedir  
Berg-i semen, cenâh-ı kebûter, sehâb-ı ter...  
Dök ey semâ -revân-ı tabîat gunûdedir;-  
Hâk-i siyâhın üstüne sâfi şükûfeler!*

*Her şâhsâr şimdi -ne yaprak, ne bir çiçek!-  
Bir tûde-i zilâl ü siyeh-reng ü nâ-ümid...  
Ey dest-i âsmân-ı sitâ, durma, durma çek  
Her şâhsârın üstüne bir sût-re-i sefid!” (Şahabeddin, 2015: 189)*

Yasemin yaprağı, güvercin kanadı gibi ilkbahar unsurlarını kış mevsiminin elinde yığın yığın olmuş bir hâlde tasavvur eden özne; gökyüzünden kar yağdırmaya devam etmesini ve tabiatın ruhu uykudayken siyah toprağın üstüne “sâfi şükûfeler” dökmesini ister. Şiirin başlarında kar tanelerinin aheste aheste süzülüşünü seyrederek geçmiş ilkbaharın yokluğunu hissederken bu bölümde artık kar yağışının hızlanmasını ve her



yerin beyaza bürünmesini isteyen özne; gökyüzüne, kış mevsiminde çiçeksiz ve yapraksız kalmış olan, karanlık ve gölge yığını içindeki ağaçların üstüne beyaz örtü çekmesi için seslenmektedir. Şiirin biçimi ve muhtevası kar yağışının arttığını hissettirmeye yönelik olarak değişir. Şiirin ilkbahar unsurlarına seslenildiği ilk bölümünde anjambmanlarla meydana gelen duraklamaların yer aldığı söyleyiş, kar yağdırarak kış mevsimin eli olma görevini gören gökyüzüne seslenildiği bu bölümde emir kipiyle başlayan “dök ey semâ” ve gökyüzünün siyah toprağa beyaz örtü çekmesinin istenildiği tekrarlı kurulumuş “durma, durma çek” ifadeleriyle ivme kazanır. İlkbaharın olmadığı; yapraksız ve çiçeksiz ağaçların yalnız gölgelerinin olduğu; toprakta sadece siyahlığın olduğu yerde kar tanelerinin beyazlığına olumlu bir anlam yüklenmeye ve kar yağışının artması özne tarafından arzulanmaya başlar. Şiirin sonlarında kar yağışındaki hareketlere yönelik tasvir yoğunlaşır:

*“Göklerden emeller gibi rîzân oluyor kar,  
Her sûda hayâlîm gibi pûyân oluyor kar.*

*Bir bâd-ı hamûşun per-i sâfında uyuklar  
Tarzında durur bir aralık, sonra uçarlar.*

*Soldan sağa, sağdan sola lertzân ü girîzân,  
Gâh uçmada tüyler gibi, gâh olmada rîzân,*

*Karlar.. bütün elhânı mezâmîr-i sükûtun,  
Karlar..bütün ezhârı riyâz-ı melekûtun...*

*Dök hâk-i siyâh üstüne, ey dest-i semâ dök,  
Ey dest-i semâ, dest-i kerem, dest-i şitâ dök:*

*Ezhâr-ı bahârın yerine berf-i sefidî,  
Elhân-ı tuyûrun yerine samt-ı ümîdi!..” (Şahabeddîn, 2015: 189)*

Bu bölümde özne artık ilbahardaki çiçekler yerine beyaz kar tanelerini, ilbahardaki kuşların sesleri yerine karla gelen sükûneti istediğini belirtmektedir. Üzerinde ilkbahar unsurlarının görünmediği kara toprağın beyaz karlarla örtünmesini isteyen özne; “dest-i şitâ” diye seslendiği kış mevsimine, bu bölümde “dest-i kerem” diye de seslenmektedir. Artan kar yağışı kar tanelerinin soldan sağa, sağdan sola tüyler gibi uçuşmalarıyla tasvir edilir. Kar taneleri ara sıra sessiz bir rüzgârın kanadında uyuklar gibi duraklasa da her yandan “emeller gibi” yere dökülmektedir. Rîzân, pûyân, lertzân, girîzân gibi birbirine hem ahenk hem de anlam olarak muadil olan kelimelerle kar yağışının yoğunluğunu hissettiren şair aynı zamanda özne

olarak kâh havada uçuşan, kâh titreyen, kâh yere akar gibi yağan bu kar tanelerini sükûtun nağmeleri olarak algılamaktadır. Cenab Şahabeddin'in *Kış Ufukları* adlı şiirinde de bakılan kış manzarasında zambak ve nergis gibi ilkbahar unsurlarının yokluğu sorgulanır:

*“Yer sırsıklam, gök yağmurlu  
Arasında kışın ufku  
Yarı güneş, yarı buğu!  
Nerde zambak, nerde nergis?*

*Şimdi, ufkun ruhudur sis!  
Hisli bir sis, sisli bir his!  
Ufuk sık sık bulutlanır  
O zaman yer gök ulanır”* (Şahabeddin, 2015: 274)

Şiirdeki öznenin ufuk çizgisi yağmurlu göğün ve sırsıklam yerin bitişimidir. Ufuk bulutlandığında yer ve gök birbirine ulanmış gibi görünmektedir. Şair özne olarak orada güneşin buğu içinde yarı görünür hâlde olduğunu belirtmektedir. Özne, gördüğü sisi ufkun ruhu olduğunu tasavvur ederek onun hisli olduğunu belirtir. Tabiat unsurlarında ruh ve his arayan şair, öznesi olduğu şiirinde kendi hislerini o tabiat unsurlarıyla özdeş hâle getirir. Buna göre ufukta görülen sisi hisli olarak düşünen özne kendi hissini de sisli olarak tasavvur etmiş olmalıdır. Kış mevsiminin Cenab Şahabeddin için ilk olarak ilkbahar veya yaz mevsiminin yokluğunu ifade ettiği onun *Kış* adlı şiirinden de anlaşılmaktadır:

*“Güneşin nûru karla örtüldü  
Yuvalar titriyor tehî sâkit!  
Yerde ses yok, çiçek ve râyiha yok  
Yaz demek yalancı bir tül dü*

*İniyor gökten arza karla sükût!”* (Şahabeddin, 2015: 468)

Özne karşılaştığı kış manzarasında çiçeklerin olmamasına, orada boş ve sessiz kalmış olan yuvalara dikkat çeker. Kış mevsiminde aradığını bulamayan özne, geçmiş olan yaz mevsimini yalancı bir tül olarak nitelendirir. Kış temalı diğer şiirlerinde de olduğu gibi kış mevsimi şair için, tabiata sükûtun ve tenhâlaşmanın gelmesidir. Bu yüzden Cenab'ın kış mevsimini işlediği şiirlerinde, manzarada yer alan unsurlardan çok yer almayan unsurlara işaret ettiği de olur. Cenab Şahabeddin'in başlıksız bir şiirinde ise kış mevsiminden bir manzara şu şekilde tasvir edilmiştir:

*“Kar yağıyor sessiz sessiz  
Büründü aklara her yer!*

*Gözümüzü tipi örter  
Gökyüzünü göremeyiz!*

*Gâh elini hohlayarak  
Geçiyor bir fakir işçi!  
Tenhalaştı işlek sokak  
Gâh dolaşır bir dilenci!*

*Sanki billûr askılarla  
Saçakları süsler buzlar!  
Örtülür narin omuzlar!  
Sıcacık yün atkılarla!” (Şahabeddin, 2015: 271)*

Özne, kar yağışının göz ile gökyüzü arasında perde oluşturacak kadar yoğunlukla yağdığı, her yerin beyaza büründüğü bu şiirinde gözünü sokağa çevirir. Sokaktaki evlerin saçaklarından sarkan buzların billûr birer süs olarak belirtildiği şiir; tenhalaşmış sokağın yolundan “elini hohlayarak” geçen fakir bir işçi ve dolaşan bir dilencinin tasvir edilen manzaraya dâhil edilmesiyle sosyal bir mana da kazanmış olur. Manzaranın görselliğiyle tasvir edildiği bu şiir dâhil kış mevsimi Servet-i Fünûn şiirlerinde çoğunlukla sükûneti ve tenhâlığı hissettirecek şekilde yer almıştır.

## **2.2. Günün Vakitlerine Göre Manzaralar**

### **2.2.1. Gün Doğumu**

Türk edebiyatında günün vakitlerine yönelik kurulan tasvir cümlelerinin pek bir mâzisi yoktur. Ahmet Hamdi Tanpınar, Namık Kemal’in Gelibolu için yazdığı satırları değerlendirirken, o satırların yazılışında tabiata bakılmış olmasını ve günün belli bir vaktinin işlenmiş olmasını bir yenilik olarak gösterir. Namık Kemal, kullandığı eski dille gördüğünü tasvir etmekte yetersiz kalsa da buna gayret etmiş olmasıyla dahi bir yeniliği başlatmış olur (Tanpınar, 2013: 429-430). Tasvir hususunda kendilerinden önceki nesillere göre epey ilerleme kaydetmiş olan Servet-i Fünûn şairlerinin şiirlerinde tabiat günün vakitlerine göre değişen hâlleriyle görülmektedir. Güneşin henüz doğmaya başladığı vakitler, güneş ışığının her yere yayıldığı günün aydınlık vakitleri, ışığın çekilmeye başlayıp tabiatın hafif karartılı ve kızıl bir renk altında görüldüğü vakitler, her şeyin koyu bir karanlık içinde kaldığı vakitler; Servet-i Fünûn şairlerinin tabiatı algılayışlarına farklı şekillerde etki etmiştir. Servet-i Fünûn şairlerinin günün farklı vakitlerinde tasvir ettikleri manzaralar arasında bu etkinin

çeşitliliğini görebilmek mümkündür. Tevfik Fikret, seher vaktini işlediği *Subh-ı Bahârân* adlı şiirinde özne olarak tabiatı “seherde seyre” koyulduğunu ve sabah vaktinin tabiatın incelik zamanı olduğunu söyler:

“Sabah vakti dem-i rikkat-i tabiattir;  
Sükût hâkim-i mutlaktır ol zaman dehre;  
Sabah vakti, o bir ân-ı zî-letâfettir,  
Latîfdir neye baksan: Semâya, bir nehre,  
Uçan tuyûra, açan dil-rübâ şükûfeler,  
-Şükûfeler ki birer hande-i müzehherdir,-  
Sehâba, şebneme, hattâ o katre-i gühere...  
Latîfdir neye baksan, latîf ü muğberdir.” (Fikret, 2016: 415)

Şiirde yer verilen unsurların hepsi sabahın etkisiyle ilişkilendirilerek tasvir edilmiştir. Bütün tabiat unsurlarına sabahın letafeti dokunmuş gibidir; etrafı kaplayan sis dahi güneşin “bürka-i cemâli”, yani güzellik örtüsü olarak gösterilir. Ağaçlar sabah rüzgârıyla sallanmakta, kuş yuvaları sabah rüzgârı tarafından okşanmaktadır. Özneye göre sabah tabiatın incelik zamanı olduğu için semaya, nehre, çiçeklere, kuşlara; her neye bakılırsa güzel görünür. Bu şiirde bir manzara tasvir edilmiş olmakla beraber bu tasvire daha çok sabahın gelişiyi şiirin öznesinde oluşan coşku yön vermiştir. (Fikret, 2016: 415). Tevfik Fikret, *Tulû'a Karşı* adlı şiirinde de tabiatın güneşin doğuşuyla canlandığı düşüncesindedir:

“Ey şems-i münîr, kim zuhûrun  
Tenvîr ile çehre-i hayâtı  
Pür-hande kılar şu kâinâtı;  
...  
Her subh-ı safâsı kâinâtın  
Bir cilve-i şevkidir hayâtın:  
Kuşlar ötüşür, uçar melekler,  
Çağlar dereler, açar çiçekler;  
Canlanmak için bütün şu âlem  
Senden demek iltifât bekler.  
Ey şems, ey kevkeb-i muazzam,  
Sen dîde-i rûşen-i bekâsın;  
Feyz-i nazar kılar, müsellem,  
İhyâ bu harâbe-zârı her dem;  
Bir menba-ı şu'le-i safâsın,  
Eyler şevkin cihânı hurrem...  
Ezhârına akseder de nûrun  
Bir kabri de güldürür sürûrun.” (Fikret, 2016: 421)

Bu şiir âdeta güneşe yazılmış bir methiyedir. Şiirinde özne durumunda olup güneşe seslenerek onu öven şair, güneşin ortaya çıkışıyla hayatın aydınlandığını söyleyerek güneşin dünya üzerindeki etkisine dair doğal bir

tasvire başlar. Bu tasvir şahsî tasavvurlarla devam eder; güneş ortaya çıkarak hayatın yüzünü güldürmüş, kâinatı gülümsetmiş olur. Şairin *Subh-ı Bahârân* şiirinde (Fikret, 2016: 415) sabah vaktinin tabiatın incelik zamanı olarak belirtilmesi gibi bu şiirde de sabah vakti kâinatın sefası, hayatın arzu dolu cilvesi olarak gösterilir. Şiirde sabah vaktinde kuşların ötüştüğü, derelerin çağladığı, çiçeklerin açmış olduğu bir tasvir yapılmıştır. Ancak yapılan tasvirde birçok tabiat unsuru yer alsada bu unsurların konumları göz noktasına göre ilişkilendirilmediği için şiirde perspektife sahip gerçek bir manzara algısı ortaya çıkmamıştır. Tefvik Fikret'in *Bir Sabâh İdi* şiirinde manzara tabiata güzelliği getiren sabah aydınlığının içinde algılanmaktadır. Şiirde gün doğduğunda sevgilisiyle beraber “kenar-ı bahre” giden özne, “siyâh bir taşın” üzerinden denizi ve karşı sahili seyretmektedir:

*“Nümûde-i hayâl olan zarâif-i emel gibi  
Mükevvenât uzak yakın, ne varsa gark-ı âb ü tâb.*

*Duvaklı bir gelin süsü verirdi karşı sâhile  
Gubâr-ı nûra benzeyen hafif ü sâf bir nikâb.”* (Fikret, 2016: 461)

Tasvire göre, deniz kenarından görülen uzak veya yakın bütün unsurlar “âb ü tâb” içine batmış gibi hayalî ve güzel bir görünüme sahiptir; nur tozlarına benzeyen bir örtü ufuk çizgisindeki “karşı sâhile” duvakla süslenmiş bir gelin güzelliği vermektedir. Tefvik Fikret'in *Sezâ* başlıklı şiirinde de seher vakti manzara, deniz kenarında; ufuk, denizin, “uzak yakın bütün” unsurların görüş alanına girebileceği bir konumdan seyredilmektedir:

*“Uzak yakın bütün eşyâ, bütün bu sâhiller  
Güler gibiydi, fakat hazîn bir tebessümle;  
Olurdu ra'şe-nümâ reng-i infîl-i seher  
Sadefli kumları bûs eyleyen köpükte bile”* (Fikret, 2016: 53)

Şiirde denizin ve göğün kesişimi olan ufuk çizgisine bakan öznenin, manzaradaki unsurların birbirlerine uzak ve yakın olarak konumlandığını bildirmesi derinlik etkisini sağlar. Manzaradaki hazin tebessümün güneş ışığının henüz her yere yayılmamış olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Şiirdeki öznenin seher vaktindeki rengi, infial rengi olarak belirtmesinin sebebi de budur. Şiirin öznesi olan şair, kendi duygusunu seher vaktinde ufuktaki renkle görünür kılmak üzere kurduğu “reng-i infîl-i seher” terkihiyle tabiatı da beşerileştirmiş olur. Özne, bu rengi sahildeki sadefli

kumların üzerindeki köpüklerden yanısına dahi dikkat çekecek kadar gözlemlemiştir. Tevfik Fikret, *Aşk u Firâk* başlıklı şiirinde güneşin gün doğumu vaktinde kırmızılaşan görünümünü tasvir eder:

“Pamuk bulutların âgûş-ı bî-karârında  
Henüz doğan güneşin ihmîrâr-ı uryânı.” (Fikret, 2016: 157)

Güneşin etrafında görülen bulutlar öznenin ufuk çizgisini oluşturmaktadır (Bulut, 2019b). Fikret, bu tasvirinde güneşi yeni doğan bir çocuğa benzetmiştir. Bulutlar onun üzerine doğduğu pamuklar gibidir. Güneşteki kırmızılığın “ihmirâr-ı uryân” şeklinde bir terkiplerle belirtilmesi de yeni doğmuş bir çocuğun çıplak bedenindeki kırmızılığı çağrıştırmaya yöneliktir.

Güneşin yeni doğan bir çocuğa benzetilmesi yönünde bir tasavvur Cenab’ın şiirinde de vardır. Cenab Şahabeddin’in *Sürûd-ı Sehâr* adlı şiirinde güneşin doğmak üzere olduğu seher vakti şu şekilde tasvir edilmiştir:

“Güneş... O tıfl-ı ziyâ-çehre doğmamıştı henüz;  
Olurdu saf bulutlar ufukta rîşe-trâz;  
Kemâl-i nâz ü tereddütle, bî-mecâlâne  
Olurdu nûr-ı seher arza incilâ-perdâz;  
Küşâde çeşm-i terakkubdu nâ-şikîbâne  
Tulû'-ı şems-i münîre bütün nişîb ü firâz.” (Şahabeddin, 2015: 146)

Seher vaktinin tasvir edildiği bu mısralarda güneş saf bulutlarla süslenmiş ufukta henüz doğmamış ışık yüzlü bir çocuğa benzetilmiştir. Seher vaktinin ışıkları yeryüzüne nazlı ve tereddütlü bir şekilde ağır ağır gelmektedir. Manzaradaki derinlik etkisini sağlayan inişli ve yokuşlu tepeler güneşin doğuşunu sabırsız bir şekilde beklemektedir. Seher ışıklarının yavaş yavaş yayılması naz ve tereddüt gibi duygulara bağlanarak ve tepelerin sabırsız bir bekleyişle güneşin doğuşunu gözlediği belirtilerek tabiat beşerileştirilmiştir. Cenab Şahabeddin’in özne olarak tabiattaki bütün unsurlarla beraber dağlardan gelen bir kaval sesini dinlediği ve tabiatın bir ruha sahip olduğunu düşündüğü *Kaval Sesi* adlı şiirinde de seher vakti pembe bir örtüye bürünen ufuklar tasvir edilir:

“Dağlarda, seher vakti ufuklar  
Bir penbe nikâba bürünürken  
Bir ses duyarım ben  
Bir ses ki: Sürûr-hîz ü musahhar:” (Şahabeddin, 2015: 212)

Seher vakti güneş ışıklarının yeryüzüne tam olarak yayılmamış olasını, dağların “kuytu kenarında” hâlâ gece derinliklerinin olduğunu söyleyerek belirten özne, dağlarda ışığın ulaşmadığı bölgelerdeki karartıları gecedен kalmış olmalarıyla tasavvur etmiştir. Dağlarda ötmekte olan kaval sesi, buralarda gizli ve dokunulmamış olan güzellikleri titretmektedir (Şahabeddin, 2015: 212). Cenab Şahabeddin, *Terâne-i Sabâh* adlı şiirinde ise özne olarak sabahın gelişini tabiatın “süt-re-i zulmetten”, yani karanlığın örtüsünden sıyrılması olarak görür; ona göre bu durum yeryüzünün gecenin sinesinden nur beldesi olarak doğmasıdır. Güneş doğarken horozlar buldukları bahçelerde ötmeye başlamakta; panjurlar güneşe karşı açılmaktadır. Ufukta gecenin rengi silinirken dağlara seherin şiirleri yazılmaktadır:

*“Reng-i şeb rûy-ı ufuktan silinir;  
Yazılır dağlara eş'âr-ı seher;*

...

*Penbe yelkenler açar ufka sehâb;  
Sâhile inciler ağlar leb-i âb...*

...

*Hep ağaçlar sanırız nûr ağlar  
Dallarından güneş aktıkça yere...”* (Şahabeddin, 2015: 242-244)

Özne, güneşin doğmakta olduğu süreci; yerlerin karanlığın örtüsünden sıyrılmasıyla, gecenin renginin ufuktan silinmesiyle ve ardından bulutların ufuktaki pembeleşmesiyle müşahade etmiş, sonrasında güneşin gökyüzünden ağaç dallarını aşarak yere inişini seyretmiştir. Özne, güneş ışığının ağaç dallarını geçerek arza inişini imgeleminde ağaçların nur ağlaması olarak tasavvur eder. Bir sıvı gibi tasavvur edilen güneş ışığı, ağaç dallarından akarak “kuru toprakları” yıkamaktadır. Özne, sabah vaktini sevmesinin sebebini de onun toprakları nurla yıkaması ve “çıplak insanları” altın gibi ışıklarla örtmesi olarak belirtir (Şahabeddin, 2015: 244). *Aks-i Mâh* şiirinde (Şahabeddin, 2015: 104) ay ışığını gümüşten gözyaşları olarak belirtmiş olan şair, *Terâne-i Sabâh* adlı bu şiirinde ise güneş ışığını gözyaşı olarak göstermiştir. Şair, öznesi olduğu şiirinde bu şekilde ışık unsurunu sıvı olarak algıladığı gibi, onu gözyaşına benzeterek üzerinden aktığı ağaç dallarını da beşerileştirmiş ve tabiatı ruha sahip bir varlık olarak göstermiş olur.

### 2.2.2. Gündüz

Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde sabah ve akşam vakti arasındaki zaman diliminin işlendiği tasvirlerle pek rastlanmaz. Ancak Tevfik Fikret'in *Bir Yaz Levhası* adlı şiiri yaz mevsiminde bir öğle vaktindeki sığanın işlenişine iyi bir örnek sayılabilir:

“Öğleyin bir cahîm olur âlem,  
Yere bir âteşin ziyâ saçılır;  
Cevher-i cânla tartılır şebnem,  
Bir bulut geçse bin dehân açılır.” (Fikret, 2016: 449)

Bu şiirde yer alan manzaradaki bütün unsurlar yaz mevsiminde bir öğle vakti sığağın etkilenmiş olarak tasvir edilir. Güneş ateşten ışıklarıyla içinde bulunulan tabiatı âdeta cehenneme çevirmektedir. Bir çiğ tanesi bir can kadar değerli görülmektedir. Bir bulut geçse yağmur yağar umuduyla bin ağız açılacak gibidir. Etrafta “taze, yeşil” ne varsa kurumuş; dereler susuz kalmıştır. Gökten zerrelere “hâlinde bir yığın” ateş kuru yağıyor gibidir. İçindeki canlı varlıklarla beraber bütün “kâinât baygınlık” geçirmektedir. Bu vakitte tabiattaki bütün unsurlar güneşin ışığından ve sıcaklığından etkilenmekte; manzaranın tasviri de bu durum üzerinden yapılmaktadır. Işığa ve sıcaklığa muadil birçok kelimenin kimi zaman terkip olarak yer aldığı bu şiirde; eşyaların rengi, denizin yüzeyi, kurumuş yeşillikler ve dereler, hayvanlar hep öğle vaktinin sığağına maruz kalmışlıklarıyla tasvir edilmiştir (Fikret, 2016: 449-451). Fikret'in yaz mevsiminin işlendiği *Âveng-i Şühûr 4* (Fikret, 2016: 389) ve *Âveng-i Şühûr 5* (Fikret, 2016: 391) adlı şiirlerinde de güneşin tarlada çalışan köylüler üzerindeki yakıcı etkisinden söz edilmektedir. Gün doğumunun işlendiği şiirlerinde tabiatı olumlu duygularla tasvir eden, hatta güneşin doğuşunu metheden Fikret, yaz mevsiminden bir öğle vaktini işlediğinde tasvir ettiği manzarada yer alan unsurları güneşten olumsuz etkilenmiş olarak tarif etmiştir. Şairin özne durumunda olduğu şiirlerindeki mekânın koşulları ve kendi duygu durumu onun manzaraya bakışını belirleyebilmektedir. Cenab Şahabeddin ise ancak *İhtiyar Çınar* adlı şiirinde “Astı yaz kof ağacın üstüne parlak güneşi” mısraıyla güneşin tepeye tam olarak çıktığı öğle vaktine yer vermektedir (Şahabeddin, 2015: 253).



### 2.2.3. Gün Batımı

Gün batımı manzaralarının tasvir edildiği Servet-i Fünûn şiiirlerinde gözler çoğunlukla ufka çevrilmiş olur ve gökyüzündeki renk değişimleri seyredilir. Bu şiiirlerde ufukta beliren gün batımı renkleri, algılayışa, ufka bakan öznenin mizacına göre etki edebilmektedir. Örneğin Tefvik Fikret'in *Sühâ ve Pervîn* şiiirindeki bir Servet-i Fünûn şairinin timsali sayılabilecek olan Sühâ karakteri ve onun mizacına zıt bir mizaca sahip olan Pervîn karakteri, ufukta güneşin son ışıklarıyla parlayan bulutlara baktıklarında farklı duygular hissederler. Pervîn;

*“Karşularında son şu'â-ı şems ile  
tenevvüre başlayan sehabeleri  
işaret eder.”* (Fikret, 2016: 27)

Sevgilisiyle muaşaka yaşamaya hevesli olan Pervîn, baktığı “pembe bulutlarda bir” kavuşma edası görmektedir. O kendi hevesiyle algıladığı “tabî’atı gördükçe” kıskanarak Sühâ’ya “Niçin sevişmiyoruz?” diye sorar. Aşkın yalnızca hüznüne talip olan Sühâ ise gökteki “bulutun âheste cevelânını” seyrederek, o bulutu üzgün bir semâvî çocuğa benzetir ve ondaki melâli ister. Her şeye melâli yakıştıran, manzaralarında “hazîn bir hayâl” arayan Sühâ’nın ruhunda hüznün ile “bir karâbet” vardır. Şiiirdeki Servet-i Fünûn şairinin bir timsali gibi olan Sühâ adlı karakter ve ona zıt bir mizacı olan Pervîn adlı karakter, ufka kendi ruh hâllerinin etkisi altında bakmaktadırlar. (Fikret, 2016: 27-29). Tefvik Fikret, gün batımını tasvir ettiği *Akşam* adlı şiiirinde ise özne olarak ufuktaki görünümlere kendi ruhindaki yorgunluğu yakıştıtır gibidir:

*“Sâkin bir akşamın tütük-ı erguvânını  
Yırtarken ihtirâz ile dest-i siyâh-ı şeb,  
Düşünde bir günün yükü, bir zull-i pür-taab  
Sevk eyliyor ufuklara pâ-y-i girânını.*

*Tâ nokta-i gurûba yakın mâî bir sehâb  
Âteşli gamzelerle süzer âşiyânları;  
Güyâ bütün kucaklamak ister cihânları  
Yorgun kanatlarıyla uzaktan bir âsiyâb.”* (Fikret, 2016: 133)

Gün batımında güneş ışıklarının çekilmeye başlamasıyla gecenin karanlıkları ufuk çizgisine doğru inmeye başlar. Eliyle akşamın erguvan renkli örtüsünü yırtmakta olan gecenin karanlığı, ufka, omzunda bitmiş olan gündüz vaktinin yükünü taşıyan yorgun bir gölge gibi yaklaşmaktadır.

Gecenin ağır ağır gelmesi, onun elinin gökyüzündeki erguvan rengi yavaşça yırtmasıyla tasvir edilmiştir. Gece, karanlık elini çekinme ve yorgunluk gibi hâllerle hareket ettirmekte olarak tarif edilip beşerileştirmiştir. Gökyüzündeki erguvan renkli tülü yırtan gece, onun yerine kendi karanlığını ikâme edecektir. Karanlık yukarıdan yaklaştıkça onun altındaki erguvan renkli alan daralmaktadır. Güneşin batmakta olduğu gurup noktasına, yani ufuk çizgisine yakın olan bulutun alt tarafı, ateş gibi kızıl bir renkte görünmektedir. Yukarıdan gelen gecenin karanlığı ve batmakta olan güneşin ufuk çizgisine verdiği kızıllığın ortasında, yani erguvan renkli alanda bulunan bulutun kendisi ise mavidir. Tevfik Fikret'in ufuktaki renk geçişlerini belirterek yaptığı bir diğer gün batımı tasviri de *Şehitlik*'te adlı şiirinde yer alır:

*“Döküldü son katarât-ı semîne-i rahmet;  
Güneş gurûb ediyor pembe, mâî, leylâkî  
Zılâl içinde, güzel bir kadın vakârıyla;  
Ufukta parçalanan, yırtılan bulutlardan  
Zemîne serpiliyor bir esîri sâfiyyet;*

...

*Civâr uyur gibi; esrâr içinde aksediyor  
Küçük, acûl iki üç lem'a karşı sâhilden;  
Güneş kemîn-i ufûlünde parlayıp söner  
Fezâda gösteriyor handeler, tezehhürler;  
Kebûd-ı bahri beyaz tekneler yarıp gidiyor;  
Sükût içinde kalan kâinata bir titrek  
Ezan sadâsı bütün saffetiyle vecd-âver;  
Ağır ağır ser-i eşcârı örtüyor zulemât,  
Bulutlarıyla semâ şimdi bir ridâ-yı memat.”* (Fikret, 2016: 263-265)

Gün batımı vaktine ait izlenimlerin tasviriyle başlayan bu şiir, gün batımıyla gelmeye başlamış olan karanlığın etrafı iyice kapladığı vakte dair bir tasvirle bitirilir. Güneş batmaktayken gökyüzünde “pembe, mâî, leylâkî” olmak üzere çeşitli renkler görülür. Güneş henüz batarken görüş alanında ufuk çizgisinin en üstünde kalan ve karanlığın gelmiş olduğu kısım “leylâkî”, güneşin batmakta olduğu ufuk çizgisine en yakın kısım “pembe”, ikisinin ortasında kalan kısım ise “mâî” olarak belirtilmiş olmalıdır. Ufuk çizgisinde batan güneşin son ışıkları, dağınık hâldeki bulutların kimi yanını aydınlatmaya devam ederken kimi yanını gölgeler içinde bırakmaktadır. Güneşin bulutlar arasından anlık parıltılar göstermesinden sonra, ufuk çizgisinde iyice kaybolduğu evreye geçildiğinde, karanlık ağaç tepelerine

kadar gelmiş olur. Şiirin devamında karanlık tamamen çöktüğünde ise ortaya çıkan ay ışığı tasvir edilmiştir. Tevfik Fikret'in gün batımına dair yaptığı bu ayrıntılı tasvirde de ışığın tabiat unsurları üzerindeki dağılımına göre değişen renk tonlarına dikkat ettiği görülmektedir. Bu da onun bir perspektif bilincine sahip olduğunu göstermektedir. Çünkü eski minyatür geleneğinde renkler, ışığın etkisine göre ton değiştirmiş ve birbirine katılmış bir şekilde yer almamaktadır. Tevfik Fikret, *Ufk u Hilâl* adlı şiirinde de gün batımı vaktinde seyredilen bir manzarayı şu şekilde tasvir eder:

*Akşam bütün fûrûğ-ı şükûhiyle bir cihân,  
Bir âlem-i hayât u ziyâ ufka toplanır,  
Üstünde âsümân  
Bir mâî tül yığıntısı hâlinde sallanır.* (Fikret, 2016: 135)

Özne şiirde güneş ışıklarının toplandığı ufuk çizgisine bakmaktadır. Gökyüzünün güneş batarken ufuk çizgisine çekilen ışık topluluğu üstündeki rengi ise mavidir. Bu mavilik ufuk çizgisinin daha üst kısımlarına doğru koyulaşmaktadır. Böylelikle gökyüzü güneşin ufuk çizgisinde görülen son ışıkları üzerinde mavi bir tül hâlinde sallanıyor gibidir. Tevfik Fikret'in *Hasan'ın Gazâsı* adlı şiiri de şiirdeki Hasan karakterinin cepheye gitmek için yola çıkmak üzere olduğu gün batımı vaktindeki bir manzara tasviriyle başlatılır:

*“Ağaçların arasından ufuk sararmakta;  
Küşâde-sîne bulutlarla süslenen gökten  
Leb-i vedâi nehârın zemîne bûse-fiken.*

...

*Zemîne toz gibi rizândı rûh-ı esmer-i şâm.*

\*

...

*O şimdi yarasının aks-i tâb-dâri gibi  
Gurûba karşı geniş sinesinde berk-efşân  
Madalyanın lema'âtıyla sanki dalgalanan”* (Fikret, 2016: 67-77)

Gündüzün veda dudaklarının zemini öpmesi tasavvuruyla sararmakta olan ufuktan yere düşen son ışıklara işaret edilmiştir. Hasan karakteri yola koyulduğunda ise hava kararmaya başlar; ufukta görünen bu renk değişimi, akşamın esmer ruhunun zemine toz gibi dökülmesi şeklinde tasvir edilir. Hasan'ın üç ay sonra cepheden köye dönüşü de gün batımı vaktine rastlar. Ufuktaki renk ile Hasan'ın yarasının rengi arasında ilişki kurularak bu gün

batımına da işaret edilir. Tevfik Fikret'in *Bir Tablo* başlıklı şiirinde ise gün batımı şu şekilde tasvir edilmektedir:

*"Akşamdı, karşı dağların üstünden âfitâb  
Hûnîn kefenleriyle inerken mezârına"* (Fikret, 2016: 459)

Güneş ufuk çizgisi olan karşıdaki dağların ardına doğru inerek gözden kaybolmaya başlamıştır. Bu görünümde güneş, ölmekte olarak düşünülüp etrafındaki kızılılık kanlı kefenlere, gözden kaybolmak üzere indiği yer ise mezara benzetilmiştir.

Gün batımında oluşan görüntü üzerinden güneşin ölmek üzere olduğuna dair benzetimler yapmak daha çok Cenab Şahabeddin'in gün batımı tasvirlerinde görülmektedir. Gün batımı tasvirlerinde imajlarını ufukta beliren renkler üzerinden oluşturan Cenab'ın *Gurûb-ı Zerrîn* adlı şiirinde batmakta olan güneş, can çekişmekte olan "melîke-i nûr" şeklinde belirtilir:

“1  
İnmemiştir eğerçi mâtem-i şeb,  
Muhtazırdır fakat melîke-i nûr:  
Doldurur arzı bir sükût-ı zeheb  
Elenir rûha bir remâd-ı fütûr..

2  
Yed-i nûruyla âfitâb-ı mesâ  
Ufka bir tavk-ı kehrübâ geçirir  
Şu münevver melâhatiyle semâ  
Sarışın bir güzel kadın gibidir.

3  
İnce dallar girift olup örüyor  
Dâmen-i âsümânda bir dantel!  
Ufk-ı zer-târ önünde göz görüyor  
Öyle dantel ki nesci altun tel..

4  
Sırma seccâdelerle hep mestûr  
Şeceristân içinde makberler;  
Her kavak şimdi bir minâre-i nûr,  
Şimdi orman bir ince mescid-i zer...

5  
İşte mağrib bir âteşin gülşen;  
Ve güneş öyle bir melîke-i zâr  
Ki döker arza ufk-ı mağribden  
Müje-i hûn ucunda dem'a-i nâr!

6  
İnmemiştir eğerçi mâtem-i şeb  
Muntazırdır fakat melîke-i nûr  
Doldurur arzı bir sükût-ı zeheb  
Elenir rûha bir remâd-ı fütûr..” (Şahabeddin, 2015: 329-330)

Şiirin son kısmı olarak da tekrarlanan birinci kısım; henüz gecenin gelmediği fakat güneşin batmakta olduğu, yeryüzünün altından bir sükûtle dolduğu gün batımı vaktini bildirir. Gecenin gelecek olan karanlığı matem olarak ve gözden kaybolup gitmek üzere olan güneş ise can çekişen “melîke-i nûr” olarak tasavvur edilmiştir. Gün batımı vaktindeki sessizlik ve altın renkli ışıltıların beraber algılanması, “sükût-ı zeheb” şeklinde sinestezik bir terkiplerle ifade edilmiştir. İkinci kısımda akşam güneşiyle gökyüzünde meydana gelen bir ışık olayı tasvir edilir. Özne bu ışık olayıyla gökyüzünü sarışın ve güzel bir kadına benzetir. Akşam güneşi nurdan eliyle kadına benzetilen gökyüzüne kehribar renkli bir gerdanlık asıyor gibidir. Üçüncü kısımda ufuk çizgisi ve öznenin manzaraya karşı mesafesi belirginleştirilmektedir. Şiirde gökyüzünün eteği olarak belirtilmiş olan ufuk çizgisinde batmakta olan güneş ve ufuk çizgisine örülmüş bir dantel gibi duran iç içe geçmiş ince ağaç dalları vardır. Öznenin ufuk çizgisindeki gün batımı görünümüne ince ağaç dallarının ardından bakıyor olması, özne ile görünümün gerçekleştiği yer arasındaki mesafeye işaret eder. Bu şekilde manzaradaki derinlik etkisi de hissettirilmiş olur. Dördüncü kısımda orman ve ormandaki unsurlar için dinî motiflerle benzetmeler yapılarak bulunan mekândaki yücelik duygusu hissettirilir. İçinde üzeri sırma seccadelerle örtülü makberler olan orman, nurdan minarelere benzetilen kavak ağaçlarıyla altından bir mescid gibidir. Beşinci kısımda gökyüzünün ateşten bir gülşen gibi olduğu gün batımı vaktinde güneş, ağlayan bir melikeye benzetilir. Gün batımındaki kızılık o melikenin kanlı kirpiklerinden damlayan ateşten gözyaşları olarak tavsif edilmektedir. Şiirin son kısmında birinci kısmın tekrarlanmasıyla yine güneşin ölmek üzere can çekişen bir nur melikesi olduğu imajına başvurulmuş olur. Gecenin karanlığı ise onun ölümü üzerine gelecek olan matem gibidir. Gün batımı vaktinin güneşin veya geçmekte olan günün can çekişmesi olarak tasavvur edilmesi, Cenab Şahabeddin’in diğer gün batımı tasvirlerinde de görülebilmektedir. Cenab’ın *Sükût-ı Mesâ* adlı şiirinde gün batımındaki kızılıklar ufkun kanlı olması şeklinde tasavvur edilerek aktarılır:

“2  
*Garb-ı hûnînde işte şems-i semâ*  
*Bir hamûşî-i şî'r içinde erir*

*Tatlı bir musikî edâsı verir  
Cereyân-ı sükûta ye's-i mesâ...*

3

*Lâ'l ü âteşle arz-ı mebhûtu  
Süslüyor mihr-i âfilin hüsnü;  
Yağıyor hâke mağribin hüznü,  
Hüzn-i gülgûnu, hüzn-i yâkutu.*

...

8

*Doğdu yer yer semâda yıldızlar,  
O nikât-ı zerrîni şî'r-i şebîn;  
Şimdi mağrib -ufukta- kan ağlar  
Şî'r-i lâ'liyle mihr-i mugteribin... ” (Şahabeddin, 2015: 328-329)*

Şiirin öznesi, ufuk çizgisine bakmakta ve orada batmakta olan güneşi seyretmektedir. Öznenin geniş bir manzarayı görüş alanına alabilecek bir mesafede konumlanmış olması, ufuk çizgisinde olan güneşin kızılıklarının yerdeki yansımalarından da görülebiliyor olmasından anlaşılmaktadır. Şiirde gün batımı vaktinin gelmesiyle “yer hayâtı ta’île” başlamakta, gökyüzündeki sükûnet yeryüzüne de inmektedir. Akşam vaktini ye’s içinde hisseden özne, bu vakitle gelen sükûtu “tatlı bir musikî” olarak algılamaktadır. Güneş kanlı ufukta sessiz bir şiir içinde erimekte gibidir. Batarak gözden kaybolmakta olan güneşin ufuktaki kırmızı ve ateş renkli güzelliği yeryüzünü de süslemektedir. Şiirdeki öznenin yeryüzüne yansıyan kızılığı gün batımının hüznü olarak algılaması, insani bir duygu olan hüznün gün batımı renkleriyle tavsif edilerek oluşturulan “hüzn-i gülgûn” ve “hüzn-i yâkut” şeklindeki sinestezik terkiplerle ifade edilmiştir. Akşamın sükûtunu dahi bir musikî olarak dinleyen özne, bu vakitteki sükûneti dilsiz bir ihtişam olarak tarif etmektedir. Gün batımıyla gelip dağlara, denizlere, ormanlara, bütün beldeye sirayet eden sükûnet insanlara da susmayı telkin eder. Gökyüzünde yıldızlar belirlemeye başladığında ise güneş ışıkları iyice çekilmiş ve ufuktaki kırmızılık artmıştır. Bu kırmızılık batan güneşin ufukta kan ağlayan kırmızı şiiri şeklinde tarif edilmektedir (Şahabeddin, 2015: 327-328). Cenab’ın gün batımını işlediği diğer şiirlerinde de ufuktaki kırmızılık üzerinden imaj oluştururken şiir ve kan benzetmelerine başvurduğu

görülebilmektedir. Cenab Şahabeddin'in *Şâm-ı Nevrûz* adlı şiirinde de gün batımı şu şekilde yer almaktadır:

*“Güzâr eden on iki sâatin hayâlâtı  
Bulutların leb-i hûn-bârı üzre giryândır!  
Yazar bulutlara, âfâka dense şâyândır,  
Hayâta dâir olan en hazîn makâlâtı!”* (Şahabeddin, 2015: 295)

Şiirde, sona ermekte olan günün hayallerinin bulutların kanlı dudağında ağladığı ifade edilmektedir. Şair şiirde özne olarak seyrettiği gün batımındaki kızılıklar üzerinde gösterdiği hayallerin, ufuklara ve bulutlara hayat hakkında en hüznü kelimeyi yazdığını tasavvur etmektedir. Cenab Şahabeddin, başlıksız bir şiirinde de gün batımı vaktinde ufuktaki kızılığı “kan şi’ri” şeklinde tarif eder:

*“Kan şi’ri içinde bir gurûbun!  
Akşam güneşi asılmış ufka  
Yâkut saçağı onun bulutlar!  
Kızıl ufukta güneş kan ağlar!”* (Şahabeddin, 2015: 275)

Şiirde seyredilen gün batımı manzarasındaki bulutlar kırmızılığın dolaylı, ufukta asılmış gibi duran güneşin yakuttan saçakları olarak tarif edilmektedir. Gün batımını hüznü algılayan özne, ufuk çizgisindeki kızılığı güneşin kan ağlıyor olmasına bağlamaktadır. O, gün batımında güneşin âdeta kan ağlamasıyla meydana gelen kırmızılığın bir şiir olduğunu düşünmekte ve onu hisleriyle seyretmektedir. Cenab Şahabeddin'in *Akşam Hisleri* adlı şiirinde de gün batımı vaktinde gökyüzüne ancak şiirlerde yer alabilecek olan hisler yakıştırılmaktadır:

*“Mağribin hüznü etti peyveste  
İnce bir şi’re bir sükût-ı lezîz:  
Bizet'nin beste, Verlaine'in güfte;  
İki dâhîyi şimdi hissederiz.  
Sevgilim, bizleriz semâya veren  
Şi’r-i ezvâkı, şi’r-i âlâmı;  
Hiss alır encüm dü-çeşminden  
Âsümânın uyûn-ı ecrâmı!”* (Şahabeddin, 2015: 245)

Şairin özne durumunda olduğu bu şiirinde kendi ruhunun tabiatla olan münasebetini manzum yolla izah ettiği söylenebilir. Gün batımı vaktiyle tabiata gelen tatlı sükût ve hüznü ince bir şiir gibi algılayan özne; kendi ruhunun “âsümânda” yattığını, ruhunda ise tabiatın uyduğunu söyler. Özne, âdeta gökyüzünde yatan ruhuyla bütün tabiatı kuşatmaktadır ve aynı zamanda onu içinde hissetmektedir. Öznenin hisleri, kararsız ve fütursuz bir

sarhoşlukla bütün “arz u arşı bin kere” dolaşmakta; kâh “pervâne” kâh “şeb-pere”, kâh “zulmet” kâh “şu’le” aramaktadır. Onun ruhu âdetâ tabiata benzemekte olup kelebek ve yarasa, karanlık ve ışık gibi birbirine tezat meramların misali olan unsurları kapsayacak kadar geniştir. O, hüzünlü gün batımını seyretmekten bir şiir, bir musikî dinler gibi haz almaktadır. Bunun yanı sıra özne gökyüzüne bakarken sevgilisine, ancak şiirlerde hissedilebilecek olan hüznün ve zevklerin gökyüzüne aslında kendileri tarafından yakıştırılmış olduğunu söyler. Şiirin devam eden mısraında da özne, gökyüzündeki yıldızların kendi gözlerinden his aldığını ve onların da gökyüzünün gözlerine benzediğini belirtmektedir. O, sevgiliyle beraber gökyüzünde belirmeye başlayan yıldızları seyrederken, orada kendi ruhunu görmektedir (Şahabeddin, 2015: 245). Şair diğer şiirlerinde de özne olarak bir manzaraya bakarken ona kendi ruh hâline göre duygular yakıştırıp onu beşerileştirebilmektedir. *Kaval Sesi* şiirinde ilk defa tabiatın bir ruha sahip olduğu düşüncesiyle “rûh-ı tabiat” terkiibini (Şahabeddin, 2015: 212) kullanan ve daha sonraki birçok şiirini bu anlayışla yazan Cenab, bu anlayışını yukarıdaki *Akşam Hisleri* adlı şiirinde âdetâ manzum olarak izah etmiş gibidir. Şair, tabiatı ruha sahip bir varlık olarak düşünmekte ve şiirlerinde kendi ruhuyla onun ruhuna temas etmeye çalışmaktadır. Cenab Şahabeddin öznesi olduğu *Akşam* başlıklı bir şiirinde gün batımı vaktinde dağları seyretmektedir:

*“Sarı dağlar ufukta dalgalanır  
Erir ufk-ı zerrinde şâhikalar!*

*Bütün eşyâda şimdi hissederim  
Bir hazîn vaz’-ı intizâr ü taâb”* (Şahabeddin, 2015: 369-370)

Şiirin öznesi, gün batımı vaktinde ufuk çizgisindeki dağları ve güneş ışıklarını seyretmektedir. Güneş ışıklarının dağların arasından yer yer parlayarak öznenin gözünü alıyor olması, şiirde dağların dalgalanması ve dağ tepelerinin ışıklar içinde erimesi olarak belirtilmiştir. Cenab’ın gün batımının tasvir edildiği diğer şiirlerinde olduğu gibi, öznesi olduğu bu şiirinde de manzaradaki unsurlarda hüzünlü bir hâl görülmektedir. Cenab Şahabeddin’in *Akşam* başlıklı diğer bir şiirinde ise gün batımı şiirin öznesinde derin özlemlere sebep olmaktadır:



*“Zülf-i zulmet dağıldı âfâka,  
Hâb-ı eşyâyı eyliyor tetvîc!*

*Bu sükût-ı kebûd u gülgûnda  
Söyler ancak derin tahassürler!”* (Şahabeddin, 2015: 371)

Gün batımı vakti gökyüzünde siyah, mavi ve pembe renklerin tonlarını aynı anda görülebilmek mümkündür. Güneşin gözden kaybolmakta olduğu ufuk çizgisinde kızıl ve pembe renkler, güneş batarken ışığın çekilmesiyle yukarıdan ufuk çizgisine doğru yaklaşmakta olan siyahlıklar ve bunların arasında yer alan mavilikler bu vakitte gökyüzünde görülebilmektedir. Özne böyle bir görünüm karşısında yukarıdan yaklaşan karanlığın ufuktaki maviliklerin üzerine dağılan kısımlarını siyah saçlara benzetmiştir. Yaklaşan karanlık manzaradaki unsurlara bir uyku hâli vermektedir. Özne ufuktaki mavilik ve pembelik alanlarda da sükûtu algılamakta; o sükûtun kendisine derin özlemleri çağrıştırdığını belirtmektedir. Cenab Şahabeddin, *Akşam* başlıklı bir başka şiirinde de gün batımında “titreyen parıltıları” yakıcı bir elveda olarak belirtmektedir:

*“Akşamın gölgesinde hissiyât  
Uyuşur; kalbimiz kalır hâlî...  
Küllenir cismimizde reng-i hayât,  
Alırız bir soluk füzen hali!*

*Karışır yerde denizler, karalar  
Yaklaşır kalbe uzak hâtıralar!  
Gelir eşyâya gölge tatlılığı,  
Hissimiz bir hayâl-i esmer olur...*

*Arza karşı her akşamüstü alır  
Ufk-ı mağrib âşinâ nazarı...  
Bizde bir elvedâ-ı sûzândır  
Mağribin titreyen parıltıları!...”* (Şahabeddin, 2015: 447-448)

Bu şiirde deniz ve kara, akşam vakti ışığın çekilmesiyle ve her şeyin gölge altındaymış gibi görünmesiyle bütünleşmiş gibi algılanır. Öznenin kendi ruhu izlediği manzarayla bütünleşmiş gibidir. Özne bu manzara karşısında hisleri uyuşmuş ve kalbi boşalmış bir şekilde kendisini tabiata teslim etmiş gibidir. Onun hayali ve ruhu seyrettiği manzarayla şekillenmektedir; eşya üzerindeki “gölge tatlılığı” onun hislerini de esmer bir hayale çevirir. Öznenin kendisi de seyrettiği manzara karşısında soluk bir resim hâlini almaktadır. Seyrettiği manzara onun kalbine uzak hatıraları getirmektedir; gün batımındaki parıltılar ona yakıcı bir elvedayı anımsatmaktadır. Şiirde akşam vaktindeki manzara ve o manzara

karşısındaki ruh hâli üzerinden bir genellemeye varılır gibidir. Sanki her gün batımı, öznesine bu tür bir ruh hâlini telkin eder gibidir. Şiirin öznesi olarak gün batımını yakıcı bir elveda gibi seyreden Cenab'ın başlıksız bir şiirinde de gün batımı karşısında aynı duygular hissedilmektedir:

*“her akşam ufukta  
‘Bugün’ün bir hayâlidir sararan  
‘Yarın’ın bir ümididir kızaran!*

...

*O fecâatle ses edince ufûl  
Elem-i âlem indi gönlümüze...  
Garb-ı mecrûhdan melûl melûl”* (Şahabeddin, 2015: 446)

Şiirin öznesi, gün batımında ufukta beliren renkleri kendi hissine uygun bir çağrışımla algılamaktadır. Şiirdeki “sararan” kelimesi solmuş olmayı, geçmiş olmayı ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Ufuktaki sarılıklar özneye göre geçmekte, yani sona ermekte olan günün sararan hayali gibidir. Bununla beraber “kızaran” kelimesi ise hamlığın aşılmasını, yani olgunlaşmayı ifade edecek şekilde kullanılmıştır. Dolayısıyla ufuktaki kızılıklar ise özneye göre yarına, gelecek güne dair bir ümidin kızarması, olgunlaşmasıdır. Birçok şiirinde özne olarak gün batımını hüznle seyreden Cenab'ın bu şiirinde de güneşin gözden kaybolmaya başlamasıyla elem duyulmaktadır. Yine öznesi olduğu birçok şiirinde gün batımı vaktinde ufuktaki kızılıkları kana benzeten Cenab, bu şiirinde de “garb-ı mecrûh” terkihiyle gün batımında ufku bir yaralı olarak göstermiştir.

#### 2.2.4. Gece

Servet-i Fünûn şiirlerinde gece vakti görünümleri, kimi zaman gökyüzündeki unsurların veya onların yeryüzündeki etkilerinin tasvir edilmesiyle kimi zaman da şairin kendi hislerine ve çağrışımlarına yönelmesine sebep olan bir karanlık olarak yer alabilmektedir. Tefîk Fikret, *Aşk ve Şebâb* başlıklı şiirinde özne olarak gece vakti görüş alanına giren manzarayı seyrederek:

*“Şu dalların arasından bakıp kaçan mehtâb  
Şu bir bulutta uçan leyle-pâre-i muzlim  
Şu boş ufuk, şu müzehheb sitâre-i nâim”* (Fikret, 2004: 182)

Şiirinde özne olan şair, görüş alanına giren unsurları bir perspektif kuralı olan uzaklık-yakınlık ilişkisine göre konumlandırarak tarif etmiş ve

derinlik etkisini oluşturmuştur. Gökyüzündeki ayın ara ara ağaç dallarının ardında kalıyor olması, ağaç dallarının göz noktasına gökyüzündeki aydan daha yakın olduğunu göstermektedir. Öznenin gözüne aydan daha yakın olan ağaç dalları, aydan daha büyük görünmektedir. Ay görünümünün ara ara ağaç dallarının ardında kalıyor olması, öznenin manzaraya karşı olan mesafesindeki boş alana da işaret eder. Özne manzarada yer alan diğer unsurları ufuk çizgisine “şu” işaret sıfatıyla sıralayıp tasvire dâhil ederek bir tablo oluşturur (Bulut, 2019b). Ağaç dallarından dolayı yer yer gökyüzünde görülemeyen ayın bakıp kaçıyor olması ve yıldızın uyuyor olması gibi izlenimler tabiat unsurlarını beşerileştirmeye yönelik kullanımlarıdır. Tevfik Fikret, *Ufk u Hilâl* adlı şiirinde de gecenin gelişini anlatırken tabiat unsurlarına insani vasıflar yükleyerek ortaya farklı bir imaj çıkarır:

*“Leylin emer emer leb-i sâfında toplanan  
Nûşâbe-i sükûnu leb-i teşne-i tûrâb;  
Bir kuş, uzakta muhteriz, avare, dil-harâb  
Bir kuş eder figân.*

*Amâk-ı târ-ı leyle birer kimsesiz çocuk  
Vaz-ı mükedderiyle bakar hep sitâreler:”* (Fikret, 2016: 135)

Şiirde gecenin gelişi, toprağın susamış dudağının gecenin saf dudağından “nûşâbe-i sükûn” emmesi şeklinde tasvir edilir; yani toprak sanki gecenin karanlığını ve sükûnunu kendi üzerine çekiyor gibidir. Gökte beliren yıldızlar ise sanki hilâlin gelmesini bekler gibi, birer kederli çocuk hâliyle gecenin karanlık derinliklerine bakıyordur. Şair bu manzaranın tasvirini daha çok sembolist tutumla yapmış gibidir. Tevfik Fikret, *Sükûn İçinde* adlı şiirinde ise özne olarak gece vaktinin kendi melâli gibi bir melâle sahip olduğu düşüncesindedir:

*“Bir ihtizâz ile ba’zan, bu dinlenen gecenin  
Rükûd-i nâimini dişliyor enîn-i kilâb;  
Ve sisli camlarımın arkasında ben, bî-hâb,*

...

*Sükûn içinde... Fakat muzdarib, eminim ki  
Tabiatın da büyük bir melâli var bu gece;*

...

*Onun da gözleri yaşsız değil; şu dallardan  
Sızıp düşen katarâtın sükût-ı nâlânı  
Bükâ-yı hasretidir... Ey nedîme-i heyecân”* (Fikret, 2016: 185-187)

Özne, gece vaktindeki manzarayı sisli camların ardından seyretmektedir. Manzaranın pencereden seyredilmesi özne ve manzara arasındaki mesafeye işaret eder. Manzaranın sınırları pencerenin çerçevesiyle belirlenmekte ve özne manzaradaki unsurları bu çerçeveden görmektedir. Dışarıdan duyduğu köpek inlemelerinin gecenin uyuyan derinliklerini dışlediğini belirten özne; sessizliğin köpek sesleriyle bozulmasını köpek seslerine somut bir hareket olarak dışlemek eylemini atfederek dile getirir. Özne gece vakti duyduğu köpek seslerini sinesteziyle algılamakta ve onlara somut bir hareketi yükleyerek sesleri dahi bir nevi görselleştirmektedir. Öznenin tasvir edilen manzaraya bakışında melâlinin de etkisi vardır. Kendi melâline benzer bir melâlin tabiatta da olduğunu düşünen özne, gördüğü ağaç dallarından akan yağmur damlalarını tabiatın gözyaşları olarak algılamaktadır. Tevfik Fikret, *Dün Gece* adlı şiirinde de özne olarak melâl ve karamsarlık içinde, gece vaktiyle gelen karanlığı insanlığın gündüz vaktinde aşikâr olan fenalıklarına bir örtü olarak görmektedir:

*“Sâhil zalâm içinde; donuk bir parıltı var  
Yalnız şu birkaç evde; birazdan siner, batar  
Onlar da, hep karanlık olur. Bir kalın nikâb  
Örter birer birer”* (Fikret, 2016: 315)

Tasvir öznenin karanlık bir sahilde ancak birkaç evin penceresinde gördüğü ışıklara dikkat çekmesiyle başlar. Ona göre pencerelerde görülen o ışıklar da söndüğünde gecenin karanlığı kalın bir örtü olup “gündüz hayatının bütün” kirliliklerini örtecektir. Özne denize seslenerek ondan kendisini insan olmanın kirliliğinden arındırmasını ister. Tasvirde deniz gökyüzünün yansıdığı bir ayna olarak sunulur. Sahili uykuya varmış karanlık bir kütle olarak, ufku somurtkan bir yüz olarak algılayan özne ufuk çizgisine bakmakta; karartılı ve bulutlu gökyüzünü ve gökyüzündeki görünümün yansıdığı denizi seyretmektedir. “Gergin kanatlarıyla muazzam birer” kartala benzeyen bulutlar, denizin yüzeyinde “parça parça yüzer, titreşir, söner” bir hâlde tasvir edilir (Fikret, 2016: 315-317). Tevfik Fikret’in *Şehitlik*’te adlı şiirinde de gece vaktinde gökyüzündeki unsurlar denize yansımaktadır:

*“İnerken arza bu mühiş ridâ, likâ-yı kamer  
Vakûr ağaçların üstünden oldu gamze-fiken*

*Birer cenâha mümâsil duran o fıstıklar  
Olup tezâhüm-i envâra câ-be-câ hâil,  
Kuruldu karşıma bir tâk-ı şu'le-dâr-ı zafer.  
Demin hayâlimi tevhiş eden karanlıklar  
Bu levhanın leme'âtıyla münkesir, zâil...  
Kamer bulutların altından eyledikçe zuhûr  
Yazardı safha-i emvâca bir kasîde-i nûr.” (Fikret, 2016: 265)*

Gecenin karanlığı bir örtü olarak yeryüzüne inerken ay ağaçların üstünden vakur bir şekilde ortaya çıkar. Ağaçlar öznenin ayın görüldüğü manzaraya karşı olan mesafesi içinde yer almaktadır. Fıstık ağaçları, yer yer ay ışığına perde olurken öznenin karşısında, şiirde “bir tâk-ı şu'le-dâr-ı zafer” şeklinde tarif edilen ışıktan bir kemer belirir. Karanlığın özneyi korkutması bu ay ışığıyla beraber sona ermiştir. Ay ışığı bulutların ardından görünüp denizin yüzeyine yansımaktadır. Denizin dalgalarını birer sayfaya benzeten özne, denizin üzerine yansıyan ışıltıları ise ayın yazdığı bir nur kasidesi olarak belirtmektedir. Ayın vakur bir şekilde yükselip “gamze-fiken” olması, ışığın bir zafer olarak nitelendirilmesi, denizdeki ay ışığı yansımalarının ay tarafından yazılan bir nur kasidesi olarak belirtilmesi şiirde özne olan şairin öznel tasavvurlarından kaynaklanmaktadır. *Şehitlik'te* başlıklı bu şiir, hem tabiatı algılayış tarzı hem de kahramanlığı methetme yönüyle romantizm akımının özelliklerini barındırmaktadır. Tefik Fikret, *Âşiyâne-i Lâl* şiirinde de (Fikret, 2016: 457) romantiklere yakın bir tutumla gece vaktinde tabiatı sırların defnedilme yeri olarak belirtir. Tefik Fikret, bir sonbahar gecesini tasvir ettiği *Berf-i Zerrîn* adlı şiirinde ise özne olarak, gökyüzündeki ayı “bir şikâf-ı dîde-nümâ” (Fikret, 2016: 109), yani göze benzeyen bir yarık olarak gösterir. Özne ağaçlardan dökülen sarı yaprakları, bir göze benzettiği aydan dökülen ateşten gözyaşları olarak algılamaktadır.

Cenab Şahabeddin'in gece vaktine ait görünümleri tasvir ettiği şiirlerinde de bulunulan mekân çoğunlukla bir orman yahut sahildir. Cenab Şahabeddin, *Meşcere-i Saâdet* adlı şiirinde ay ışığının ormana bahşettiği semavî güzelliği tasvir eder:

*“Semâdan bir sehâb-ı rüşen-âsâ mâh-ı enver  
Bütün arza dökerdi bir ziyâ-yı lâciverdi;  
Bütün ormana, bir hüsn-i semâvî bahş ederdi  
O nûr-ı lâciverdi, ol kebûdî-i münevver.*

*Bu ormanda iki mest-i şebâbın zill-ı zerdi  
Düşerdi hâke mehtâbın ziyâsıyla beraber.” (Şahabeddin, 2015: 103)*

Tasvir edilen manzaraya göre gökyüzündeki aydan ve onunla aydınlanan buluttan yeryüzüne lacivert renkli ışıklar dökülmektedir. Bu lacivert nurla yeryüzü de semavî bir güzelliğe sahip olmaktadır. Ay ışığı ormandaki âşıkların gölgesinin toprakta görülebilmesini sağlayacak kadar yoğundur. Ay ışığı, lâciverdî ve kebûdî renklerle yeryüzüne semavî bir güzellik katarak orayı rüya gibi bir atmosfere bürümektedir. Bu şekilde tabiat ormanda yer alan sevgililer için bir aşk yuvasına dönüşmektedir. Cenab, gece vaktine ait görünümleri tasvir ettiği diğer birçok şiirinde de ay ışığını bu şekilde kullanmaktadır. Cenab Şahabeddin, *Aks-i Mâh* adlı şiirinde de ay ışığını hava karardığında tabiatı rüyaya benzer bir âleme dönüştürmenin vasıtası olarak kullanmıştır:

“*Sîne-i tenhâ-yı arza ser-te-ser*  
*Eşk-i sîmînin dökerdi mâhitâb!*” (Şahabeddin, 2015: 104)

Tasvirde gökyüzündeki ay, beşerileştirerek ağlar şeklinde tasavvur edilmiş; onun yeryüzüne düşen ışıkları gümüşten gözyaşları olarak belirtilmiştir. Bu gümüşten gözyaşına benzetilen ışıklar, “tâze ağsândan” yani ağaç dallarından dökülür gibidir. Ay ışığının gümüş gibi pırıltılarla âdeta bir sıvı gibi yeryüzüne akması, tasvir edilen ormanı rüyaya benzer bir hâle sokmaktadır. Cenab, ay ışığını yine tabiatı bir aşk yuvası olarak göstermek üzere kullanır. Bu şiirde de tasvir edilen ormandaki “bir ağaç altında” bir dilber uyumaktadır. Şiirde özne olan şair o dilberi güzelliğinden dolayı ayın yansımasına benzetmektedir (Şahabeddin, 2015: 104). Cenab Şahabeddin, *Makdem-i Yâr* adlı şiirinde de bir ormanın gece vaktindeki görünümünü tasvir eder:

“*Düşmüştü siyeh-berg-i şebe şebnem-i sîmîn;*  
*Şebnem gibi titrerdî kamer leyl üzerinde;*  
*Bir şeb-pere-i hufte, bir âhû-yı çerende*  
*Vermişti bu nüzhet-gehe bir vahşet-i nermîn...*” (Şahabeddin, 2015: 141)

Özne gece vakti gökyüzünün karanlığındaki ayı, siyah bir yaprağa düşmüş gümüş renkli bir çiğ tanesine benzetmektedir. Ay gökyüzünde bir çiğ tanesi gibi titremektedir. Özne, gözünü gökyüzünden ormanın derinliklerine çevirdiğinde ise uyumuş bir yarasayı ve otlayan bir ceylanı görür. Bunların tasvir edilmesiyle ormanın içinden bir görünümün kelimelerle tablolaştırılmış olmasının yanı sıra yumuşak bir vahşetin

hissedildiği bu ormanın gece vaktindeki gizemi de telkin edilmektedir. Cenab Şahabeddin, *Levha-i Tahayyül* adlı şiirinde de gece vakti gökyüzündeki ayı tasvir eder. Şiirin öznesi, ayın gece vaktinde gökyüzünün karanlığı içinde olmasını, bir manolyanın rüzgârdan dolayı siyah yaprakla sarılmış olmasına benzetir. Unsurların beşerileştirilerek aktarıldığı tasvirde, manolyanın elem verici bir rüzgârla siyah yaprakla kaplanması gibi, karanlık gece “kıskanç elini” sanki “âyîne-i mâha” tutmaktadır. Şiirin devamında da ay bulutların arasındaki hâliyle yerleri seyreder gibidir:

*“Emvâc-ı sehâibde şinâver  
Bir bedr-i tahayyül gibi manzûr...  
Ancak görünür muğber u mağrûr  
Bir tûde-i berfî-i müdevver.*

*Sûrette gözü yerlere nâzır  
Lâkin ne semâlar, ne ufuklar  
Pişinde onun tâir ü hâzır!”* (Şahabeddin, 2015: 170)

Dalgalı bulutlar içinde yüzer gibi olan ay, hayale benzer bir şekilde görülmektedir. Özne ayın mağrur ve muğber olduğunu düşünerek onu beşerileştirmektedir. Özneye göre yerleri seyretmekte olan ay, bir denize “göz dikmiş, uyuklar” hâldedir (Şahabeddin, 2015: 170). Cenab Şahabeddin’in *Mehtâb* adlı şiirinde ise ay pamuk bulutlara uzanmış olarak uyuyan bir dilber şeklinde tasvir edilir:

*“Pamuk bulutlara çıplak uzanmış ay uyuyor.  
Uzakta bir aya âşık köpek susup uluyor!  
Nedir ayın acaba gökte gördüğü rü’yâ  
Nedir aceb ayı göklerde güldüren rü’yâ?”* (Şahabeddin, 2015: 321)

Şiirde köpeğin uluması bir dilber gibi tasvir edilen aya âşık olmasına bağlanmaktadır. Ayı gökyüzünde uyuyan bir güzel gibi algılayan özne, onun uyurken gördüğü rüyayı merak etmekte; şiirin devamında da kendisinin tabiatta gördüğü levhaları onun da görüp görmediğini sorgulamaktadır. Cenab Şahabeddin’in *Mâh-ı Nısfü’l-Leyl* şiirinde de gökyüzündeki ay, yeryüzünün sedef yanaklı sevgilisi gibidir:

*“Sine-i leyle her olan nigerân  
Hisseder bir teneffüs-i mevzûn,  
Sanki olmuş avâlîme makrûn  
Bir siyeh gölge, bir menâm-ı gîrân.*

...

*Mâh.. O yâr-ı sadez-izâr-ı zemîn  
Açtı zulmet-geh-i semâdan o dem  
Perdesiz bir derîçe-i sîmîn!”* (Şahabeddin, 2015: 159-160)

Özneye göre, gecenin sinesine bakanlar, uyuyan birisinden gelen bir sese benzer düzenli bir solunum sesi hissederler. Burada görme duyusunun işitme duyusunu tetiklemesi sinestezik algılama tarzından kaynaklanmaktadır. Sanki bütün âlem bir siyah gölge ve ağır bir uyku içindedir. “Bütün eşyâ” karanlıklar içinde gizli ve sessizliğe batmış bir hâldedir. Yeryüzü içindeki unsurlarla beraber bu hâldeyken onun sevgilisi olarak belirtilen ay, gökyüzünün karanlık yerinde gümüşten bir pencere açar. Ayın görünmesiyle ufka beyaz bir ışık ve “rûh-ı şebe beyâz-ı ümîd” gelir. Gökyüzünün karanlığında beliren ışığı, gecenin ruhuna gelen beyaz bir ümit şeklinde belirten özne, kendi duygularıyla tabiatı beşerileştirmiştir (Şahabeddin, 2015: 160). Cenab Şahabeddin’in *Deniz Kenarında* adlı şiirinde ise hilal ay denizin yüzeyindeki yansımasından izlenmektedir:

*“Denizde kavs-i hayâli hilâl-i mâh-ı nevin*

...

*Denizin şûh u şen dehânında  
Şûh u şen ihtizâz eder kelimât:  
Gecenin ka'r-ı âsümânında*

*Sanırım söyleşir hayât ü memât.”* (Şahabeddin, 2015: 173)

Şiirin öznesi, hilal ayın denizdeki yansımasını hayalî bir kavis gibi algılamaktadır. Denizde “en köhne, en küçük bir evin” yansıması bile ona “âsûde bir binâ-yı hayâl” gibi görünmektedir. O, bir şeyin hayalî görünümünden gerçekte olduğu hâldeki görünüme nispetle daha fazla haz duymaktadır. Ona göre, denizin ağzında şuh ve şen kelimeler varken gökyüzündeki gece karanlığında ise hayat ve ölüm söyleşmektedir (Şahabeddin, 2015: 173). Cenab Şahabeddin’in *Zemzeme-i Ziyâ* adlı şiirinde de ay, denizin yüzeyine yansırken tasvir edilir:

*“O dem ki nûr-ı kamer nakşeder denizlerde  
Güzel bir âyine-i rûşenâ-yı sîm ü serâb,”* (Şahabeddin, 2015: 293)

Şiirde tasvir edilen manzarada ay ışığı, denize gümüş ve serap gibi parlayan bir ayna görüntüsü vermektedir. Cenab Şahabeddin, *Leyâl-i Zâhire* şiirinde de aynı manzarayı tasvir eder:

*“O dem ki leyle-i pâkîze bürka'-i mehtâb  
Olur küşâde beyâz-ı seherle her yerde,  
O dem ki aks-i ziyâ nakşeder denizlerde  
Büyük bir âyine-i rûşenâ-yı sîm ü serâb,*

...



*Sanır, bu levha-i berrâkı eyleyen rü'yet,  
Leyâl-i zâhirenin dest-i sâf ü şeffâfi  
Yakar semâda bir âvîze-i kamer-hey'et!"* (Şahabeddin, 2015: 127)

Tasvirde ay ışığı gece vaktinde etrafına seherin beyazlığını verecek kadar ışık saçmaktadır. Ay ışığının üzerine yansıdığı denizin yüzeyi parlak bir aynaya benzemektedir. Özneye göre, gece vakti bu berrak levhayı görenler, gecenin saf ve şeffaf elinin gökyüzünde ay görünömlü bir avize yaktığını sanmaktadır. Cenab Şahabeddin'in *Âb u Ziyâ* adlı şiirinde de ay ışığı denizi parıltılarla süslemektedir:

*"O zaman ki ederdi aks-i kamer  
Suda tarh-ı riyâz-ı berf ü semen,*

...

*Gark-ı nûr u sürûd idi deryâ:  
Sanki bir sesle bir parıltı idi.  
Suda her katreyi eden imlâ!"* (Şahabeddin, 2015: 127-128)

Şiirdeki "tarh" kelimesi iki anlama gelecek şekilde kullanılmıştır. Bu kelimeyi şiirde hem bahçelerde çiçek dikilmek üzere ayrılmış kısım olarak hem de yazı yazılacak sayfaların yüzeyini yaldızlama işi olarak anlamlandırılabilir. Kelimenin birinci anlamı aynı terkip içinde bulunduğu bahçeler anlamına gelen "riyâz" kelimesinden anlaşılacaktır, ikinci anlamı şiirin üçüncü kıtasındaki yazmak anlamına gelen "imlâ" kelimesiyle açığa çıkmaktadır. Böylelikle denizin üstündeki parıltılar çiçeklere ve yaldızlara benzetilmiştir. Cenab Şahabeddin, *Cûy-ı Hoş-revân* şiirinde ise gece vakti gökyüzündeki yıldızları derenin yüzeyine yansımış bir şekilde tasvir eder:

*"Ol cûy-ı hoş-revâna düşer aks-i ahterân;  
Ol cûy-ı girye-rîze iner zulmet-i leyâl;"* (Şahabeddin, 2015: 101)

Şiirde "bir şâirin hayâlidir" ifadesiyle sembolik bir anlama sahip olduğu belirtilen bu dere kimi zaman hoş bir şekilde akmakta ve üzerine yıldızlar yansımaktadır kimi zaman da bu dere gözyaşı döker gibi akmakta ve üzerine gecelerin karanlığı inmektedir (Şahabeddin, 2015: 101-102). Cenab Şahabeddin'in *Nısfü'l-leyl* adlı şiirinde ise deniz ve kara gecenin siyahlığı içinde birbiriyle bütünleşmiş olarak algılanır; "bahr ü ber" karanlık içinde "bir huft e âile" teşkil etmektedir. Cenab Şahabeddin, karanlığın yoğun olduğunu belirttiği tasvirlerinde özne olarak eşyanın ayrıntılarından ziyade onların kendisinde uyandırdığı çağrışıma ağırlık verir. Bu şiirdeki tasvirde

de dağlarda karartılar içinde dolaşan ceylanlar öznenin hülyasını süslemekte, gecenin karanlığında bulunan bir ağaçtaki ishak kuşu onun rüyasını okşamaktadır:

*“Dağlardaki mazalle-i bûyâda âhüvan  
Hülyâ-tırâz olur;*

*Bir nahl-i müstazilde şeb-âviz-i nâtüvan  
Rü'yâ-nevâz olur;*

...

*Peydâ olur leb-i siyeh-i şebde nâgehân  
Bir lerze-i dürûd:*

*Gûyâ bu ân-ı leylede bir rûh-ı derbeder,  
Bir rûh-ı muntafi*

*Çeşm-i siyâh-ı zulmete, hürmetle, vaz'eder  
Bir bûse-i hafî!” (Şahabeddin, 2015: 136)*

Şiirin devamında da gece, özneye uyanan çağrışımlarla tasvir edilir. Özneye göre, gecenin siyah dudağında bir titreme vardır; sanki gecenin bu anında derbeder bir ruh karanlığın siyah gözünü öper gibidir. Cenab Şahabeddin, ay ışığının yoğunluğunu vurguladığı şiirlerinin aksine *Temâşâyı Leyâl* şiirinde de karanlığa dikkat çeker. Şiirin öznesi olarak şair, gece vaktinde kâinatı bir levha gibi temaşa etmek istediğini belirterek sevgilisine “levhâ-i kâinâtı seyredelim” diye seslenir ve ardından gece vaktindeki görünümüleriyle tabiatı tasvir etmeye başlar:

*“Gölge, hep gölge, her taraf gölge,  
Gölgelerle bütün zemîn mestûr;  
Âsümân yalnızca nîm-manzûr.*

*Görülen başlıyor görülmemeğe;  
Bir dumandan kefenle cism-i cihân,  
Kalıyor ka'r-ı leyl içinde nihân...*

*Şimdi her gûşe ebkem ü câmid:  
Ne ağaçlarla zemzemât-ı riyâh,  
Ne hadâyıkta ihtizâz-ı cenân...*

*Her taraf huftu, her taraf râkid;  
Sanki engüştber-dehân, melekût  
Bütün eşyâya der: Sükût, sükût!” (Şahabeddin, 2015: 182-183)*

Özne, gece vaktinin gelmesiyle her şeyi bütün bir gölgenin altında gibi algılamaktadır. Yeryüzü sanki tamamen gölgelerle örtülmüş gibidir. Tabiatın âdeti dumandan bir kefenle örtülmesiyle gündüz vakti görünen her şey artık görünmemeye başlar. Gökyüzü dahi yarı görülebilir bir hâdedir. Bütün tabiat gecenin derinliği içinde kaybolmuş, gizlenmiş gibidir. Her köşe

dilsiz ve donuktur; ne ağaçlarda ne de bahçelerde bir hareket vardır. Her tarafın uyumuş ve durgun olduğu bu ortamda sanki, zaman ve mekân dışı varlıklar olan melekler, parmaklarını ağızlarına getirerek bütün eşyaya sükût etmelerini söylemektedir. Özne, tüm bu karanlıklar içinde ancak bazı “camlar üstünde” gecenin eliyle resmettiği “şu’leden birer zanbak” görmektedir. O, her şeyin bir karanlık içinde olduğu, içindeki hiçbir unsurun kendi ayrıntılarıyla görülemediği tabiatı hisleriyle algılar. Gözün temaşa etmekten yorulduğu karanlık içindeyken hislerle algılanan tabiatta; “en kavî dalda” bile “bir elem tavrı” görülmektedir. Bu vakitte gölgeler ve sisler eşyaya bir bilinmezlik örtüsü sererek her şeyi “tanınmaz” hâle getirmiştir (Şahabeddin, 2015: 183). Gece vaktini işlediği şiirlerinde ay ışığına ve onun tabiattaki yansımalarına yer verdiğinde görselliğe oldukça yaklaşan tasvirler sunmuş olan Cenab Şahabeddin, karanlığın yoğun olarak belirtildiği tasvirlerinde ise daha çok sezgilere ağırlık vermiştir.

## SONUÇ

Manzaraların kendi görünüşleriyle sanatta yer alabilmesinin Batı'da Rönesans döneminde ortaya çıkan perspektif resmiyle sağlandığı kabul edilir. Tabiat ve tabiat unsurları sanata hep konu olmaktadır. Ancak manzara, tabiata bakıldığında görüş alanına giren görünümdür. Manzara resmi -tabiattan ziyade- tabiattan sınırları belli bir alana ait bu görünümün resme aktarılmasıyla oluşur. İnsan bakışını esas alan perspektif resmi, tabiatı insan gözüne görüldüğü hâliyle tabloya aktarabilmeyi mümkün kılmıştır. Perspektif resmi, tabiattaki nesnelerin tabloda uzaklık-yakınlık ilişkisi içinde göz noktasına göre konumlandırılmasını ve konumlandırıldıkları yere göre boyutlandırılmasını gerektirdiği için gerçek bir manzara algısını yansıtabilmeyi sağlar. Perspektif resminde resmedilen manzarada göz noktasına göre uzakta olan nesne küçük, aynı türden yakında olan bir nesne ise büyük olarak belirlenir. Böylelikle göz noktası ile nesneler arasındaki mesafeyi oluşturan boş alanın dâhil olabildiği resimde nesnelerin gelen ışığa göre beliren gölgelerine de bu boş alanda yer verilir. Bu şekilde manzaralar, perspektif sayesinde üç boyutluluk izlenimini sağlayan derinlik etkisine sahip olarak resmedilebilmektedir.

Batı tarzı resim sanatının Osmanlı görsel sanatına etkileri manzara teması üzerinden başlar. Osmanlı'da manzaranın gerçekçi bir şekilde sanata aktarımı, Batı tarzı resim sanatından öğrenilen tekniklerle sağlanmıştır. Osmanlı'da henüz perspektif resmiyle tanışmamış olan minyatür sanatçıları tabiatı ve tabiat unsurlarını göze görüldüğü hâliyle resmetmiyordu. Geleneksel minyatür sanatında nesneler göz noktasına göre değil, içinde bulunulan medeniyetteki anlamına göre konumlandırılıyordu. Bununla beraber nesnelerin minyatür sanatındaki büyüklüğü de sosyolojik ve kültürel olarak kendisine verilen değerle belirleniyordu. Dolayısıyla nesnelerin üstüste istiflenerek konumlandırıldığı, keyfî olarak renklendirildiği ve gölgelendirmenin yer verilmediği minyatür sanatlarındaki topografik denebilecek görünümde bir derinlik etkisi de söz konusu değildi. Osmanlı'da 18. yüzyılda -özellikle duvar resimlerinde- Batı'daki resim tarzına yaklaşan örnekler görülse de Batı'da olduğu gibi tabiatı perspektif resmiyle taklit etme anlayışı, tam olarak 19. yüzyılda ilk yağlı boya Osmanlı

ressamları tarafından benimsenmiştir. 19. yüzyılda Osmanlı ressamı perspektif kurallarını kavramaya çalışırken geleneksel minyatür sanatındaki gerçek dışılıktan kaçınmak üzere tabiat manzaralarını uzun süre fotoğraflara bakarak resmetmiştir. Bu şekilde Osmanlı ressamı tabiatı algılayış tarzını değiştirmekte; tabiatı artık kendi gerçekliğiyle görüp kendi gerçekliğiyle sanata aktarmayı gaye edinmekteydi.

Sanatta gerçekçilik arayışı Türk edebiyatında başlamadan önce Klasik Divan şiirinde de tabiat unsurları tabiattaki gerçekliğinden koparılarak bir sembol hâline getiriliyordu. Divan şiirinde tabiat unsurları bir felsefenin, bir dünya görüşünün sembolleri olarak kullanılırlar. Divan şiirlerinde yer alan gül, bülbül, lâle, servi gibi unsurlar birer mazmun olarak yüklendikleri kültürel anlamla tabiattaki gerçekliklerinden kopuk hikâyelere sahiptir. Divan şairi, tabiatı bir manzaraya bakıp da o manzarayı gördüğü hâliyle tasvir etmez; o, tabiatı bazı unsurları ancak bir fikre veya meçhul bir sevgilinin güzelliğine sembol olarak kullanır. Tabiat unsurlarının sembol olarak kullanıldığı Divan şiirindeki mübalağalı benzetmelerle işleyen hayal sisteminin eserlerde tabiata uygunluk arayan Tanzimat dönemi birinci nesil edebiyatçıları tarafından eleştirilmesiyle tabiata kendi gerçekliğinde bakmanın yolu açıldı. Daha öncesinde; minyatür sanatında yer alan bir lâlenin tabiatta görülebilecek bir lâle olmadığı gibi, Divan şiirinde yer alan bir gül de tabiatta görülebilecek bir gül değildi. Geleneksel sanatlarda birbirine paralel özellikler olarak öne çıkan bu durum, Tanzimat döneminde edebiyatçıların ve ressamların hemen hemen eş zamanlı olarak sanatta gerçekçiliği aramaya başlamasıyla değişmiştir.

Romantizmden siyasi ve sosyal meselelere ağırlık vererek topluma seslenmeyi amaç edinmek yönünden etkilenen Tanzimat dönemi birinci nesil edebiyatçılarının Divan şiirindeki mübalağalı benzetmelere refakat eden mazmunlara karşı çıkmadaki öncelikli gayeleri, topluma sade ve anlaşılır bir dille ulaşmaktı. Bununla beraber onlar, tabiatta gerçekte görülemeyecek mübalağalara karşı çıkarak tabiatın edebî eserlere kendi gerçekliğiyle girebilmesi için ilk adımı atmışlardır. Fakat onlar, dili henüz şiir kalıpları içinde geniş tasvirler oluşturacak şekilde kullanmayı bilmiyorlardı. Geniş tabiat tasvirleri, Tanzimat döneminin ikinci neslinde

şairlerde yer almaya başlamıştır. Romantizmdeki tabiata yönelimden ve melankoliden etkilenen Tanzimat dönemi ikinci şairleri, romantikler gibi kendi öznel duygularıyla baktıkları tabiatı hayranlıkla seyretmişler ve onda yücelik aramışlardır. Romantizmin öznel duygulara olan eğilimi, Ara Nesil’de -dönem içinde tanışılan realizm ve natüralizm taraftarları tarafından eleştirilmesine rağmen- santimantalizme varacak kadar artmıştır. Hastalık derecesindeki aşırı duygusallığın ifadesi olan santimantalizm, Servet-i Fünûn şairlerinde de melankolinin, melâlin, karamsarlığın sıkça görülmesine sebep olmuştur. Bu durum Servet-i Fünûn şairlerinin hayata ve tabiata bakışlarını da büyük ölçüde etkilemiştir. Onlar özellikle romantizm etkisinin ağırlıkta olduğu şairlerinde tabiata ve eşyaya çoğunlukla hüznü yakıştırmışlardır.

Servet-i Fünûn şairleri, Türk şiirinde kendilerinden önce görülmeye başlayan romantizm etkisiyle öznel duygularını tabiata yansıtmışlar ve tabiatı içinde buldukları dönemin atmosferinden kaçmak istedikleri bir saadet iklimi olarak tasvir etmişler; kendi dönemlerinde tanıdıkları parnasizm etkisiyle şiirlerinde kelimelerle tablo oluşturmaya yönelik tabiat tasvirleri yapmışlar; yine kendi dönemlerinde tanıdıkları sembolizm etkisiyle ise tabiatı ancak sezgilerle hissedilebilecek müphem duyguların yeri yapmışlardır. Batı’dan öğrenilen edebiyat akımları Servet-i Fünûn şairlerinin hem resme hem tabiata duydukları ilgiyi pekiştirmekteydi. Romantizm ve sembolizm sanatlar arası birleşime önem vermesiyle resme olan ilgiyi, öznel tasavvurların mekânı hâline getirmesiyle ise tabiata olan ilgiyi arttırıyordu. Şiirde manzara fikrinin oluşması ve tabiat tasvirleri yapılması Batı’da olduğu gibi Türk şiirinde de romantizm akımıyla başlamıştır ancak Batı tarzı resmin kurallarını oluşturan perspektif bilgisinin Türk şiirine uyarlanarak şiirlerdeki tasvirlerin manzara algısı oluşturması, şiiri bilhassa resim sanatına yaklaştırmayı amaçlayan parnasizmin öğrenildiği ve resim sanatına yoğun bir ilgi gösterildiği Servet-i Fünûn döneminde mümkün olmuştur denebilir.

Resme olan ilgi dönem içinde birçok alanda görülmekteydi. Batılılaşma doğrultusunda resim eğitim olarak dönemin askerî okullarında da yer alıyordu. Resim sanatına sadece resim ve edebiyat sanatçıları tarafından

değil, dönemin devlet büyükleri tarafından da ilgi gösteriliyordu. Yurdun her alanında resme gösterilen ilgiyle dönemin dergileri de resimli olarak çıkmaya gayret ediyordu. *Servet-i Fünûn* dergisinde de dergi henüz edebiyat dergisine dönüşmeden resimli olarak çıkartılmaya yönelik gayretler başlamış ve bu gayretler dergi edebiyat dergisine dönüştükten sonra da devam etmiştir. Dergilerdeki şiirler ve yazılar yanlarında muhtevasına uygun birer resimle birlikte yayımlanmaya başlamış; metinlerin muhtevasına uygun resim bulmanın zorluğundan da kaynaklı olsa gerek bu durum zamanla resimlere uygun şiirler veya yazılar yazma eylemine dönüşmüştür. Bir resmin tasvir edilmesi suretiyle yazılan şiirin, tasvir ettiği resimle beraber yayımlanması, yani resim altına şiir yazmak; Türk şiirindeki ilk örnekleri *Servet-i Fünûn* döneminden kısa bir süre önce Ara Nesil'de görülmüş olmakla beraber *Servet-i Fünûn* döneminde moda hâlini almıştır.

Tanzimat döneminin ikinci kuşağında başlayan tabiatı taklit etme düşüncesi, *Servet-i Fünûn*'da resim sanatına olan ilgiyle birleşmiştir. İçlerinden bazılarının resim sanatında da eserler vermiş olduğu *Servet-i Fünûn* edebiyatçılarındaki resim bilgisi, bununla beraber Türk edebiyatının *Servet-i Fünûn* döneminde tanıdığı ve görülen varlığı olduğu gibi şiirlerde yansıtma amacını taşıyarak şiiri resim sanatına yaklaştıran parnasizm; *Servet-i Fünûn* dönemiyle birlikte Türk şiirlerinde manzara algısının tasvir edilebilmesini sağlamıştır. Tabiatı tasvir etme düşüncesi *Servet-i Fünûn* döneminden önce başlamış olsa da *Servet-i Fünûn* dönemine kadar şiirlerde yapılan tabiat tasvirlerinde sınırları belirlenmiş olup bütünlük arz eden belli bir perspektife sahip manzaralar olduğunu söylemek zordur. *Servet-i Fünûn* şiirlerinde bir öznenin seyrettiği manzara öznenin bakış alanı içinde çerçeve-hudut kurallarına uyularak kendi bütünlüğüyle tasvir edilebilmektedir. Ufuk çizgisinin belirtildiği, nesnelere uzaklık-yakınlık ilişkisi içinde göz noktasına göre konumlandırıldığı, öznenin konumu ile tasvir edilen görünümün arasındaki mesafenin kurulduğu, derinlik etkisine sahip manzara algısı Türk şiirinde *Servet-i Fünûn* dönemiyle beraber görülmeye başlamıştır. Denebilir ki perspektifin insan bakışındaki görünümü resme aktarma tarzı; Türk şiirine, Tevfik Fikret ve Cenab

Şahabeddin'in şiirlerinde de görüldüğü üzere Servet-i Fünûn döneminde tatbik edilmiştir.

Bununla beraber elbette Tevfik Fikret'in de Cenab Şahabeddin'in de perspektif kullanımının zayıflığından dolayı manzara algısının tam belirgin olmadığı tasvirleri de vardır. Mesela teması orman olan tasvirlerde iki şair de romantik eğilimle ortaya çıkan duygulara daha çok ağırlık vermiştir. Bu tasvirlerde orman yücelik, sonsuzluk, hüznün gibi duyguların hissedildiği mekân olarak yer almıştır. Bununla beraber orman tasvirlerinde, ağaçların zemine düşen gölgesi ve ağaçların arasından akmakta olan dere gibi ayrıntılar verildiğinde manzara algısı için gerekli olan derinlik etkisi de sağlanmıştır. Konunun sahil olarak belirlenip denize karşı durulan tasvirlerde de perspektif kullanımının örneklerini bulmak mümkündür. Bu tasvirlerde şiirdeki özne denizin ve göğün kesişimi olan ufuk çizgisine bakarak manzarayı görüş alanına alır. Tabiatın insan elinden çıkmış yapılarla düzenlenmiş kısımlarına dair olan tasvirler, yer yer panoramik görünüm barındırmakla beraber bir öznenin görüş alanından sunulan görümlere de sahiptir. Bu tasvirlerde kimi zaman birçok yapının bulunduğu geniş bir alanın görünümü kimi zaman sokak gibi dar bir alanın görünümü sunulmaktadır. Dağların konu olduğu tasvirler çoğunlukla; dağlar içinde bulunan mekân olduğunda öznel duygularla yapılmakta, ufuk çizgisinde seyredildiğinde perspektif kullanımını taşımaktadır. Mevsimlere yönelik yapılan tabiat tasvirlerinde ise mevsimin tabiattaki etkileri üzerinden duyguları yansıtmaya amacı güdüldüğü için perspektif oldukça az gözetilmiştir. Tabiatın bir insan olduğu düşüncesine mevsimin belirgin olduğu tasvirlerde daha sık rastlanmaktadır. Mevsimin ilkbahar olduğu tasvirlerde tabiat yeniden canlanmakta, tazelenmekte olarak; tabiat unsurları neşeli ve güzel olarak gösterilmektedir. Yaz mevsimi, Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde pek az yer almıştır. Bu şiirlerdeki tasvirlerde güneşin yakıcı sıcaklığının tabiat unsurları üzerindeki etkisi gözetilmiştir. Sonbahar mevsimi ise Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde tabiatın hasta ve ölmek üzere can çekişmekteki hâli olarak tasvir edilmiştir. Bu tasvirlerde tabiat unsurlarının sonbahardaki hâlleri bir görünüm meydana getirmekle beraber, hüznün ve melâl gibi duyguları temsil



eder. Kış mevsimi tasvirlerinde tabiat ölü bir beden, onu örten karlar ise kefen olarak gösterilir. Kış mevsimi tasvirlerinde çoğunlukla karlarla örtülmüş geniş bir alana bakılmaktadır. Günün vakitleriyle belirlenen tasvirler de hem manzara algısını hem öznel duyguları ve tasavvurları aynı anda barındırmaktadır. Seher vakti, tabiata güzelliği getirmesiyle tasvir edilmektedir. Bu tasvirlerde bazen ufuk çizgisine bakılmakta, güneşin doğuşu seyredilmektedir. Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiirlerinde öğle vakti pek az yer almaktadır. Bu vakit için yapılan tasvirlerde özellikle güneşin sıcaklığı ve her yere yayılan ışığı vurgulanmaktadır. Gün batımı vakit için yapılan tasvirlerde perspektif kurallarının gözetilip manzara algısının başarılı bir şekilde oluşturulduğu ve bu manzara üzerinden öznel imajlara veya duygulara varıldığı görülebilmektedir. Gün batımı vaktinin işlendiği şiirlerde güneş ufuk çizgisinde seyredilmekte; ufuk çizgisindeki kızıllık ve ufuk çizgisinin üstünde kalan mavi ve lacivert renk katmanları tasvir edilmektedir. Gece vakti tasvirlerinde öznenin konumlandığı mekân çoğunlukla sahil veya ormandır. Öznenin sahilden denize baktığı tasvirlerde deniz, gökyüzünün aynası olarak sunulmakta; gökyüzünün ve üzerindeki yansımalarla beraber denizin görüş alanına girdiği bütün bir manzara tasvir edilmektedir. Bütün bu manzara tasvirleri doğrultusunda Tevfik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in parnasizmden öğrendiklerini şiirlerine uygularken romantizmi de bırakmamış oldukları söylenebilir.

## KAYNAKÇA

- Akay, H. (1998a). *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Akay, H. (1998b). *Cenab Şahabeddin'in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Akay, H. (2007). *Yeni Türk Şiirinin Kurucularından Tevfik Fikret*, İstanbul: 3F Yayınevi.
- Akdik, H. M. (2018). *Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünûn Dönemi (1896-1901)*, Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Akyüz, K. (1947). *Tevfik Fikret*. Ankara: Sakarya Basımevi.
- Andı, F. (1993). *Ara Nesil Şâiri Mehmed Celâl (Hayatı-Görüşleri-Şiirleri)*, Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/TEZ/21089.pdf> (Tez No. 21089)
- Aytaç, G. (2009). *Genel Edebiyat Bilimi (2. b.)*. İstanbul: Say Yayınları.
- Baş, S. (1997). *Cenab Şehabeddin ve Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Tabiat Unsuları*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Bayık, H. B. (2000). *Cenab Şahabeddin'in Servet-i Fünûn Dergisinde Yayımlanmış Makaleleri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Belting, H. (2020). *Floransa ve Bağdat: Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi (3. b.)*. çev. Zehra Aksu Yılmaz. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Bengü, M. F. (1979). *Tevfik Fikret - Yaşamı, Sanatçı Kişiliği, Yapıtları (1. b.)*. De Yayınevi.
- Berger, J. (2019). *Manzaralar (1. b.)*. çev. Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimen. İstanbul: Metis Yayınları.
- Birinci, N. (1988). *Menemenlizâde Mehmed Tahir (1. b.)*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Bölükbaşı, R. T. (2018). *Sanat ve Estetik Yazıları* (1. b.). der. A. Uçman. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bulut, B. (2019a). *Zirvenin İşıltısı: Yeni Türk Şiirinde Dağ (1860-1908)*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Bulut B. (2019b). “Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Perspektif”, (Yayımlanmamış Bildiri), *Gölcük Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Servet-i Fünûn Sempozyumu Gölcük-Kocaeli (20-21 Aralık)*
- Burton, R. (2017). *Melankolinin Anatomisi 2. Fasikül* (1. b.). çev. Merve Tokmakçıoğlu. İstanbul: Aylak Adam Yayınları.
- Cauquelin, A. (2016). *Peyzajın İcadı* (1. b.). çev. Muna Cedden. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Collingwood, R. G. (1999). *Doğa Tasarımı* (1. b.). çev. Kurtuluş Dinçer. Ankara: İmge Kitabevi.
- Crary, J. (2015). *Gözlemcinin Teknikleri* (3. b.). çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yayınları.
- Demir, K. (2013). *Tevfik Fikret’in Resmindeki Şiir, Şiirlerindeki Resim*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950* (1. b.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ekrem, R. M. (1883/1884). *Talim-i Edebiyat*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Ergun, S. N. (1934). *Cenap Şehabettin*. İstanbul: Yeni Şark Kütüphanesi.
- Ertaylan, İ. H. (1963). *Tevfik Fikret - Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: Türkiye Emekli Öğretmenler Cemiyeti.
- Fikret, T. (1987). *Dil ve Edebiyat Yazıları*. der. İ. Parlatır, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Fikret, T. (2004). *Bütün Şiirleri* (2. b.). der. İ. Parlatır, N. Çetin, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

- Fikret, T. (2016). *Rübâb-ı Şikeste* (1. b.). der. İ. Tüzer, S. Atay, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Fuad, B. (1999). *Şiir ve Hakikat* (1. b.). der. H. İnci. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürbilek, N. (2018). *Mağdurun Dili* (5. b.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kabaklı, A. (2016). *Edebiyat Akımları* (1. b.). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri* (3. b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu* (1. b.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kaplan, M. (1999). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 1* (5. b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (2014). *Tevfik Fikret* (17. b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M., Enginün, İ., ve Emil, B. (1993). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II 1865-1876* (2. b.). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi.
- Kaplan, M. ve öte. (1997). *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi IV: Ekrem, Hâmid, Sezaî ve Ara Nesil* (2. b.). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi.
- Karatani, K. (2011). *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri* (1. b.). çev. Devrim Çetin Güven, İnan Öner. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kefeli, E. (2017). *Batı Edebiyatında Akımlar* (3. b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kurt, A. (2019). “‘Apostrof’ Kavramı ve Tanzimat’tan Servet-i Fünûn’a Türk Şiirinde ‘Apostrof’”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, S. 19, ss. 87-112.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi* (3. b.). çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin* (4. b.). çev. Ahmet Soysal. İstanbul: Metis Yayınları.
- Moran, B. (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (24. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Nas, H. (2012). *Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Romantizm-Realizm Tartışmaları Üzerine Bir İnceleme*, Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Okay, O. (2015). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* (5. b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Öndin, N. (2000). "Türk Manzara Resmi", *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C. 1, S. 2, ss. 1-13.
- Özel, A. (1996). *19. Yüzyılda Osmanlı'da, Batı Anlayışı Doğrultusunda Manzara Resmi*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özgül, M. K. (1997). *Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirleri* (1. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pala, İ. (2015). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü* (26. b.). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Panofsky, E. (2017). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim* (2. b.). çev. Yeşim Tükel. İstanbul: Metis Yayınları.
- Parla, J. (2012). *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (5. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Platon. (2015). *Devlet* (28. b.). çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Renda, G. ve Erol, T. (1980). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. İstanbul: Tıglat Yayınları.
- Sazyek, H. ve öte. (2014). *Recaizade Mahmut Ekrem Bütün Eserleri 2: Takdir-i Elhân & Kudemadan Birkaç Şair & Pejmürde & Takrizat* (1. b.). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Siyavuşgil, S. E. (1993). "Türk Halk Şiirinde Tabiat", *Türk Edebiyatında Tabiat*. der. Ş. Elçin, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Şahabeddin, C. (2015). *Bütün Şiirleri* (2. b.). der. M. Kaplan, İ. Enginün, B. Emil, N. Birinci, A. Uçman, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Şahin, S. (2002). *Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerinde İnceleme ve Değerlendirme*, Yayınlanmamış

- Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şahin, S. (2006). “Tevfik Fikret, Parnasizm, Servet-i Fünûn ve Resim İle Şiir İlişkisi”, *Biyografya 7 - Tevfik Fikret*. der. A. Yaraman, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Şükrü, K. (1931). *Tevfik Fikret (Hayatı ve Şiirleri)*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi.
- Taburoğlu, Ö. (2019). *Tanpınar Sözlüğü: Şahsî Bir Masalın Simgeleri*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1998). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (5. b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013). *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (21. b.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansuğ, S. (1993a). *Çağdaş Türk Sanatı* (3. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tansuğ, S. (1993b). *Resim Sanatının Tarihi* (2. b.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tarhan, A. H. (2013). *Bütün Şiirleri*. der. İ. Enginün, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Teber, S. (2002). *Aşiyân'daki Kâhin: Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası* (1. b.). İstanbul: Okuyan Us Yayın.
- Teber, S. (2009). *Melankoli: Normal Bir Anomali* (4. b.). İstanbul: Say Yayınları.
- Tural, S. (2014). “Türk Edebiyatında Romantizmin Uzun Serüveni”, *Türk Dili*, ss. 38-40.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü* (3. b.). Ankara: Toplum Yayınları.
- Uysal, A. E. (1993). “Edebiyat ve Tabiat”, *Türk Edebiyatında Tabiat*. der. Ş. Elçin, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Vinci, L. d. (2015). *Paragone: Sanatların Karşılaştırılması* (2. b.). çev. Kemal Atakay. İstanbul: Notos Kitap Yayınevi.
- Yetkin, S. K. (1967). *Edebiyatta Akımlar*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yuva, G. M. (2011). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları* (1. b.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.