

On Dokuzuncu Yüzyıl Görsel Çağı ve Osmanlı Yeni Şiiri

Veysel Öztürk*

Giriş

Gazete, musavver mecmua ve kitaplar sayesinde resim ve illüstrasyon gibi her türden görsel malzemeye erişilebilirliğin artması ve fotoğraf teknolojisi, tiyatro gibi görsel dünya ile karşı karşıya gelişi katlayan tür, aygıt veya eğlence biçimleri sayesinde on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı toplum ve gündelik hayatında görselliğin etkisi giderek artar¹. Bunun bir yansımasını, yüzyılın ikinci yarısından itibaren yenileşme taleplerinin güçlü biçimde dillendirildiği Osmanlı edebiyatında görüyoruz². Bu bize edebî modernleşmenin –“modernleşme” ile belli bir tarihsel dönemle sınırlı (bu durumda on dokuzuncu yüzyılla) bir gelişme veya ilerlemeyi değil, yeni toplumsal ihtiyaçların, yeni üretim ve tüketimin sürekli yaratım sürecini kast ediyorum- bir düzine aydınının Batılılaşma sevdasına veya

yalnız Batılı metinsel kaynaklara dayanmadığını, toplumda artık doğrudan deneyimlenen ve gündelik yaşantıya sirayet etmiş araçların yeni estetik ihtiyaçlar doğurduğunu gösterir. Daha da önemlisi, gelenekle aralarındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaya çalışan Osmanlı edebî modernleşmesinin faillerinin, söylemlerinden edebî üretim süreçlerine kadar çağın belli bir görsellik kavrayışına sırtlarını dayamış oldukları söylenebilir.

Hal Foster ve Richard Nelson’ın vurguladığı gibi ‘görme’ edimi yalnız bedensel ve bilişsel bir süreç değildir; görsellik olarak tanımlanan bir zorunlu tarihsel-toplumsal bir vaziyet alışığı içerir. Görsellik tarihsel olarak üretilen, geçmişe ve bugüne ait bilgi, inanç, ideoloji, teknoloji gibi her türden toplumsal dinamiklerle şekillenen “toplumsal bir olgu”dur (Foster, ix.) ve gözün fizyolojik olarak algıladığı şey(ler)in belli tarihsel ve kültürel şartlarda yorumlanması demektir (Nelson, 2). Elbette farklı inanç ve kimliklerin getirdiği çeşitliliğin göz ardı edilemeyeceği Osmanlı İmparatorluğu gibi bir toplumsal yapıda, uzun tarihsel sürecin doğal neticesi olarak pek çok şeyde olduğu gibi görsellikte de zamanla bir değişim ve dönüşümün söz konusu olduğunu, bu yüzden “geleneksel görsellik” kategorisinin sınırları ve içeriği ile ilgili yargıların kesin olmayacağını akılda tutmak gerekir. Buna rağmen, Osmanlı toplumunun toplumsal dinamikleri etrafında şekillenen geleneksel bir görsellikten bahsetmek yanlış olmayacaktır. Aynı şekilde, on dokuzuncu yüzyıl Batı Avrupa’sı özellikle teknolojik gelişmelerdeki patlama ile birlik-

*Misafir Akademisyen, University of Washington, Seattle
veyselozturk@gmail.com

te kendi dinamikleri içerisinden belirli bir görsellik paradigması üretir. Peki bu yeni görsel çağın on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki Osmanlı edebî modernleşmesine etkileri nelerdir? Gelenekteki görsel estetiğin karşısına Osmanlı edebî modernleşmesi nasıl bir temsil çıkarır? Geleneğin hakikatten anladığı şeyin bir temsili olarak geleneksel görsellik yeni şiirde kolayca tasfiye edilmiş midir? Yoksa, bu süreçte edebî yenileşmenin failleri Osmanlı şiir kanonlarının görsel temsilleri karşısında vaziyet alma ve onlarla bir uzlaşma zorunluluğu hissettiler mi? Osmanlı-Türkçe şiirinde görselliğin dönüşümünü gösterecek bu soruların cevapları için önce Osmanlı edebî modernleşmesinin edebiyat kavramsallaştırmasını görsellik bağlamında ele almak gerekiyor. Görsel estetiğin yeni şiirdeki izdüşümleri için ise Osmanlı yeni şiirinde en çok tercih edilen türlerden doğa şiiri (doğanın betimlenmesini konu edinen veya doğa betimlemelerinin şiirde geniş yer tuttuğu şiirler) önemli imkânlar sunuyor³.

“Edebiyât-ı Sahihâ”nın Tarifinde

Resimsel Gerçekçiliğin Rolü

Osmanlı edebiyatının on dokuzuncu yüzyıl ikinci yarısındaki serüvenine baktığımızda çağın ruhunu tiyatro, gazete ve ısrarlı bir gerçekçilik arayışı zemininde kendini açıklayan romanın temsil ettiğini görüyoruz. Görmenin özel bir önem kazandığı bu yeni çağda çağın görselliğe yüklediği anlamların taşıyıcısı olarak yeni tür ve aygıtların edebiyat kamusunda nispeten zorlanmadan kabul görüşü, sadece yeni edebî tür ve

eğlence biçimlerine açık bir kamunun varlığından değil, gelecekte onları uzlaşmaya zorlayacak tür ve aygıtların olmamasındandır. Bu yüzden de gazete, tiyatro ve roman gibi yeni türler Osmanlı edebî yenileşmesi açısından nispeten daha kolaylıkla izlenebilir bir anlatılar tarihi sunarlar⁴. Oysa şiirde durum büsbütün farklıdır. Yeni türlerin Batılı konvansiyonları temellük edişine direnen, onları bir uzlaşmaya ve dönüşüme zorlayan geleneksel kanonların olmadığı diğer edebî türlerin aksine şiir, gelenekle bir kopma veya devamlılık ilişkisi üzerinden ele alınmayı gerekli kılan bir türdür⁵. Osmanlı edebî yenileşmesi Namık Kemal’in roman ve tiyatroyu anlatırken sık sık *Leyla ile Mecnun*’dan, *Hüsn ü Aşk*’tan örnekler verişinde görülebileceği gibi kendisini edebî gelenekle bir çatışma üzerinden tanımlamakta en çok şiiri kullanırken böyle bir yenileşmenin gerekliliği yine büyük oranda on dokuzuncu yüzyıl görselliği ile ilintili olan yeni bir gerçekçi estetik kaygıya dayandırılır.

Osmanlı-Türkçe edebiyatında yenileşme çabalarını gerekçelendiren ve örneklendiren yeni edebiyatın kurucu söylemi, edebiyatta bir mesele olarak görselliği doğrudan ele almaz. Ancak, başta Osmanlı edebî modernleşmesinin en önemli ismi Namık Kemal olmak üzere yeni edebiyatçıların edebiyat ve gerçeklik arasında kurduğu ilişkide kendisini gösteren bu gerçekçi estetik kaygısı, zımnî bir görsellik tartışması olarak okunmaya müsaittir. Namık Kemal’in edebiyatla ilgili yazılarında hayli geniş yer tutan hakikat tartışmasının temelinde, Osmanlı edebiyatı-

nın içinde yaşanan gerçekliği temsil etmekten uzak, bu yüzden geleneksel anlatıların “kocakarı masalı gibi hayalâtтан ibaret” olduğu sıklıkla vurgulanır. Buna karşılık “edebiyât-ı sahihâ” duyulara ve bilhassa görselliği temsil etmeye kendini adar. Namık Kemal edebiyatta bir çeşit sekülerleşmeyi getirecek biçimde, algılanan basit gerçekliğin temsilini merkeze alarak ve bunu akılla destekleyip bu sayede geleneksel anlatılar karşısında yeni edebiyata ahlaki bir egemenlik sağlamaya çalışır. Bu egemenlikten beklenen fayda ise maddi gerçeklik düzleminde Batıdan geri kalan imparatorlukta toplumsal ilerlemeyi sağlayabilmektir.

Beş duyuyla algılanabilir ve pratik akılla doğrulanabilir belli bir gerçekliğe karşılık gelen böylesi bir “hakikat” tanım ve talebinin yeni edebiyatın neredeyse kurucu prensibi olarak sunuşunda, yüzyılın pitoresk ve fotoğrafik gerçekçi temsil ve görselleştirmeleri etkilidir. Gündelik hayatın her an tecrübe edilen bir parçası haline gelen görsellik, yeni bir perspektifin şiirde ikamesini ve geleneksel görselliğin sürekli bir çözülmeye uğrayışını kolaylaştırır. Gerçekten de 1865’ten Servet-i Fünûn’un sonuna kadar kendisini edebiyât-ı sahihâ’nın içerisinde kabul eden şairlerin şiirlerinin kelime dağarcığı dökümü yapılmış olsa görme ediminin ne denli öne çıktığı hemen fark edilir⁶. Yeni edebiyatın inşasında görsel estetiğin etkisini gösteren en bariz örnek ise yeni edebiyatçıların edebiyatı resim estetiği üzerinden açıklamaya çalışmalarıdır. Namık Kemal’in idealize ettiği edebiyatı belli görsel mecazlarla anlatışı, çağın Batılı görsel estetiğinin onun

kafasında edebiyata uzak düşmediğini gösterir. Abdülhak Hâmid’e yazdığı ve “ifadeperverlik” olarak gördüğü söyleyişi süslemekten kendini alamadığından yakındığı bir mektubunda, süsleyişi süslemekten bütünüyle kaçınmayı da doğru bulmadığını söylerken bu söyleyişin sağlayacağı estetik hazzı şöyle açıklar:

Tezyin-i elfaza evvelâ şevkini söylüyorsun; bu ifaden bana vicdanımı tasvir demektir. O itiyadın Allah belasını versin. Babama mektup yazarken bile, bir münasebetsiz kafiye yapmaktan kurtulamıyorum, fakat bütün bütün ifadeperverliği de sakil göremiyorum. Gönlümce güzel lafız, Frenk gelinlerinin “tül” fistanı gibi gayet sade, gayet tabii olmalı. Hatta o tül fistanlar setrettiği vücudun pembe rengini nasıl hayâl meyâl gösterirse, lâfızın rikkati dehavi olduğu nükteleri, dikkatli bir nazar karşısında bütün bütüne ihfa edememeli. (*Namık Kemal’in Mektupları*, 431)

İfadenin güzelliği için kullandığı, tül fistanının içinden belli belirsiz gözüken bu erotik temsilin Namık Kemal’in gördüğü Frenk düğünlerinden kaynaklanmadığını, olsa olsa resim, fotoğraf veya tiyatrodaki görmüş olabileceğini tahmin etmek güç değil⁷. Osmanlı edebî modernleşmesinin bu en önemli failince güzelliğin standardı olarak sunulan kadın ve giysi metaforunun bir benzerini Recaizâde Mahmud Ekrem de kullanır: “Peri yüzlü şairane fikirler süsü sevmediklerinden sade, güzel giyinirler” (*Takdir-i Elhan*, 57). Bu dönemde özellikle

şiiirin tarifinde resimsel görselliğin etkisini ise şairlerin şiirle resim arasında kurdukları doğrudan ilişkide görüyoruz. Batı edebiyatlarında antikiteden beri karşılığı olan ve Horace'ın ünlü deyişi “ut pictura poesis”te somutlaşan şiirle resim arasındaki analogi, bütün göndermeleriyle ilk kez Recaizâde Ekrem'in sözlerinde karşılığını bulur: “Şiir resim gibidir” (14). Bunlar Odur'daki “Hindistan'daki Odam” şiirinde on sekiz mısra boyunca bakılan manzarayı betimleyen Hâmid, yazdığı şiiri kağıt üzerine dökülen manzara resmine benzetir:

Gezinir hod-be-hod elimde kalem
Anda bilmem ne eylerim hülyâ
Resmi çıkmış gibi bu manzaranın
Kağıt üstünde şi'r olur peydâ
(A. H. Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 157).⁸

Recaizâde Ekrem ve Hâmid'in şiirle resim arasında kurdukları ilişki, Servet-i Fünûn'da bir özdeşliğe kadar varır⁹. Musavver (resimli) olarak yayımlanan bir dergi etrafında gelişen Servet-i Fünûn edebiyatı, görsel materyallerle başından itibaren haşır neşirdir. Dergiyi çıkarmaya başlamadan önce Avrupa'ya giden Ahmed İhsan, dönemin matbuatta kullanılan en yeni resim baskı teknolojisi olan çinkografiyi derginin basımında kullanır (Kübra Andı, 534). 1896'da Tefik Fikret'in derginin başına geçmesiyle dergide tefrika edilen romanların bazı sahnelerin resimleştirilmesinde ve altında şiirin olduğu manzara kartpostallarının basımında hem bu teknoloji hem özenli çizimler sıkça kullanılır.

Ekrem ve Hâmid'den farklı olarak Servet-i Fünûn şairleri Batı edebiyatlarındaki güncel şiir tartışmalarını yakından takip ederler ve şiirdeki yeniliği sınırları belirli bir şiir estetiği ile tarif etmeye çalışırlar. En önemli etki Parnasyenlerden gelmek üzere bu tarifte görselliğin rolü her zaman ön plandadır. Cenap Şahabeddin'in “elfaz ile resmedilen bir levha” olarak şiir tanımı, Servet-i Fünûn şiirinin sonuna kadar sadık kaldığı bir anlayışı özetler.

Geleneğin Tahakkümünde Yeni Şiir

Yukarıda sözünü ettiğim hakikat tartışması ile klasik edebiyatın gerçeklik kavrayışını tersyüz eden yeni edebiyat söylemi, resim-şiir arasında kurduğu ilişki ile “hakikat” olarak tarif ettiği duyularla algılanabilir gerçekliği temsil etmeye girişir. Bu çaba, dolaylı olarak, kendine özgü anlatı evreninde karşılığını bulan klasik şiirin görselliğinin yerine gerçekçi bir temsile dayalı görselliğin ikamesidir. Klasik şiir, zaman içerisinde birtakım dönüşümlere rağmen “poetik ve mistik kozmolojinin sabit kaldığı” alegorik bir moda sahiptir (Walter Andrews, 61). Örneğin bir gazelde şair, ilahi aşka gönderme yapma niyeti taşımasa bile, şairin gelenekte hazır bulduğu mazmunlar sayesinde gazel alegorik olarak okumaya açıktır. Şiirde geçen imajlar, benzetmeler ve hikâyelerin oluşturduğu soyut bir anlatı evreninin etkisiyle klasik şiir, görünenden çok muhayyel olanı anlatmaya yönelir. Klasik şiirin aksine Osmanlı yeni şiiri ise *orada* ve *o anda* görsel olarak algılanan gerçeklik temsilini öne çıkarma derdindedir. Bunun için de neredeyse sadece doğa şiir-

lerine güvenir çünkü şaire, görüneni kendi gördüğü perspektiften gerçekçi biçimde temsil edebileceği en uygun tür doğa şiiri gözüktür. Başka bir deyişle, Şinasi'nin ilk şiir denemelerinden Servet-i Fünûn'un sonuna kadar olan süreçte doğa şiirinin yeni şiirdeki egemenliğinin nedenini pastoral görselliğin yeni edebiyata sağladığı pratik faydada, "hayal" olarak itibarsızlaştırılan gelenekteki alegorik anlatı evreninin yerine gerçekçi tasvir ve temsillerin ikame çabasında aramak gerekiyor. Ancak, modernleşme faillerinin kurucu edebiyat söyleminde kendini gösteren niyetlerinin aksine, Osmanlı edebî modernleşmesinde yeni şiir örnekleri veren şairlerin hepsinde pastoral görsellikten beklenen resimsel gerçekçilik sekteye uğrar. Görsel bir uzam olarak doğanın temsili, araya giren geleneksel imgelem ile kesintiye uğrar. Recaizâde Mahmud Ekrem ve Abdülhak Hâmid gibi yeni şiirin ilk örneklerini veren şairlerden Servet-i Fünûn şiirine kadar, hatta kimi zaman onlarda bile, geleneksel temsil ve bu temsilin okurun zihninde canlandırdığı soyut görsel imajlar şiiri ya baştan sona tahakkümüne alır ya da gerçeklik vaadiyle başlayan şiir, devamında geleneksel görselliğe teslim olur.

Bunlardan ilkinin Osmanlı yeni şiirindeki en bariz örneği Recaizâde Mahmud Ekrem'in şiirleridir. Klasik edebiyatın konvansiyonlarından pek ayrılmadığı ilk kitapları *Nağme-i Seher* ve *Yadigar-ı Şebab*, Namık Kemal'in arzu ettiği manada gerçekçi temsili öne çıkaran bir yeni şiire uzak oldukları için şair daha sonra bu kitaplardaki şiirleri ile arasına mesafe koyar. Abdül-

hak Hâmid'in 1875'te *Sahra*'sını yayımlanmasından sonra ise Ekrem'in geleneksel konvansiyonları yavaş yavaş terk ettiğini, gazel ve kasidelere *Zemzeme* ve *Pejmürde* gibi kitaplarında çok daha az yer verdiğini ve yeni biçimsel formlar denediği daha sade bir söyleyişi öne çıkardığını görüyoruz. Buna rağmen, şiirinin yeniliğe en yakın olduğu zamanda dahi Recaizâde'nin şiiri, yeni edebiyatın çok arzuladığı gerçekçi temsil ve görselleştirmenin yerine klasik şiirin soyut anlatı evreninin unsurları ile doludur.

Gül hazîn... sünbül perîşan... Bâğzârın şevki yok..

Derdnâk olmuş hezâr-ı nağmekârın şevki yok..

Başka bir hâletle çağlar cûybârın şevki yok..

Âh eder, inler nesîm-i bî-karârın şevki yok..

Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

Farkı yoktur giryeden rûy-ı çemende jâlenin.

Hûn-ı hasretle dolar câm-ı safâsı lâlenin.

Meh bile gayretle âğûşunda ağlar hâlenin!

Gönlüme te'siri olmaz âteş-i seyyâlenin.

Geldi ammâ n'eyleyim sensiz bahârın şevki yok!

(R. Ekrem, *Pejmürde*, 95)

"Şevki Yok", yeni Türk şiirinin bir örneği olarak yeni edebiyat antolojilerinden orta öğretim ders kitaplarına kadar Recaizâde Ekrem'in en çok alıntılanan şiirlerindedir. Ölen bir arkadaşının arkasından yazdığı ve 1893 gibi oldukça geç tarihli *Pejmürde*'de yayımlanan şiirin biçimsel olarak yeniliği bir yana, şiir klasik mersiye'nin aksine, ölen kişiyi değil ölümün kendisini

ve şairde bıraktığı etkiyi konu edinir. Pastoral şiirden sonra modern şiirde ikincil bir ağırlığa sahip lirizmin yerini, Recaizâde Ekrem'in şiirinde melankoli ve yas almıştır. Doğanın bu şiirlerde tuttuğu yer ise Osmanlı yeni lirik şiiri ile aynıdır; doğa bir fon olarak melankolik duygulanımın yansıtıldığı bir mekândır. Diğer taraftan şairin gerçekçi betimleme niyetine rağmen şiir klasik şiirin anlatı evreninin gerçekliğiyle aynı evrenden konuşur. Osmanlı edebî modernleşmesinin yeni şiir estetiği üzerine dönemde herkesten çok düşünen ve yazan Recaizâde Ekrem'de de diğer ediplerde gördüğümüz söylem ile pratiğin uyumsuzluğunun sayısız örneğini buluruz. “Şairin niyetine rağmen” sözünü bileerek kullanıyorum çünkü Recaizâde'nin edebiyatla ilgili yazılarında “Şevki Yok”taki gibi gelenekteki hayal dünyasına dayanan doğa betimlemelerine şiddetle karşı çıkar. 1886'da yayımlanan *Takdir-i Elhan*'da geleneksel bahar betimlemelerini “hakikâte mugayyir ve tabiâta nâ-çespan bir kaba hayal” bulduğunu, “edebiyât-ı sahihâ”yı sahih kılan şeyin görsel olarak şahit olunan gerçekliği şiirsel dille anlatan betimlemeler olduğunu söyler:

Malumunuzdur ki edebiyât-ı sahihâ tesâvir-i hayâlât-ı insâniyye ve temsil-i meşhûdât-ı tabiiyyedir. Onun için erbâb-ı şiir ve inşâ -yazdıkları şey insâniyyete dair oldukça- tabiât-ı beşeriyeden hâriç şeylere mütehâkkimâne kâil olmamakla -meşhûdât-ı tabiiyyeye ta'allûk ettikçe- tabiâтта bulunmayan evzâ ve etvâr-ı irâeye hod-serâne kalkışmamak-

la mükelleftir. Bu halde bihâkkın edib olmak isteyenler için insân-ı mâneviyi tetebbudan hâli kalmamak ve mahiyât-ı eşyâya rast-binâna nazar etmek lazımdır. (R. M. Ekrem, *Takdir-i Elhan*, 64)

Recaizâde Ekrem, Namık Kemal gibi bir hakikat tartışması açar ve hakikati yeniden tanımlar. Yeni edebiyat iki temelle dayanmaktadır; şairin hayalinin kelimelerle temsil edilmesi ve gözle görülen, şahit olunan (meşhudat) doğanın temsili. Şair gerçekliği çarpıtan şeylere kendini kaptırmamalı ve doğada görülemeyecek şeyleri temsil etmemelidir. Bunu yapmak için de dış gerçekliğe yönelmeli ve onu hakkıyla temsil etmelidir. Recaizâde bu sözlerini şairin sakınması gerektiğini söylediği gerçeğin düşmanı olan bir benzetmeden sonra söyler: Bir şair şiirde bahar rüzgârını betimlemek isterse onu klasik şiirde olduğu gibi rüzgârın hoş kokusu üzerinden Çin veya Hoten'den gelen bir ıtriyyat tacirine benzetmemelidir. Bu haliyle dış dünyada görülmesi imkânsız şeyle kastının klasik şiirde doğa unsurlarının kalıplaşmış hayalleri olduğunu anlıyoruz. Oysa “Şevki Yok”ta söz konusu olan tam da budur: “Gül, “sünbül”, “bâğzâr”, “hezâr-ı nağmekâr”, “cûybâr”, “nesîm-i bî-karâr”, “rûy-ı çemen”, “jâle”, “câm-ı safâ”, “lâle”, “meh” ve “âteş-i seyyâle” gibi unsurların her birinin sembolik değerini klasik şiirde hazır bulduğu biçimde kullanarak (gülün hüznü, sünbülün perişanlığı, bülbülün inlemesi v.s.) hepsinin birlikte klasik bir gazeldeki gibi soyut bir anlam düzeyi kurmalarını sağlar. Klasik şiirin sembolik değerle-

ri ile donanmış bu doğa unsurları ile şair sanki gerçek bir bahar manzarasını değil, baştan sona geleneksel görselliğin hüküm sürdüğü soyut bir mekânı anlatıyor gibidir. Geleneksel anlatı evreni, şiiri belli bir anda ve yerden konuşuyor olmaktan çıkarıp okuru mekâna yabancılaştırınca arkadaşının ölümünden gelen tecrübenin biricikliğini siler. Neticede okur şairin anlatmak istediği duyguya, melankoli ve yasa yabancılaşır, gören olmaktan çıkıp dışsal gerçeklik ve deneyimlenen somut tecrübeden içsel muhayyel bir gerçekliğe geçmeye zorlanır. Şiir gerçeklik açısından ancak doğa unsurlarının aradan çekildiği ve şairin duygulanımı doğrudan anlattığı son mısrasındaki duygunun sade ifadesine bel bağlar: *Geldi amma neyleyim sensiz baharın şevki yok.*

Mekânın tekilliğini yitirmesine neden olan ve okuru mekâna yabancılaştıran imgelem Recaizâde Mahmud Ekrem’le birlikte dönemin en önemli şairi Abdülhak Hâmid’le şiirinde de izlenebilir. Batılı romantik edebiyatı on dokuzuncu yüzyıl gerçekçiliği ile harmanlayıp yeni şiiri bu gerçekçilik üzerine inşa eden Abdülhak Hâmid, Osmanlı şiirinde on dokuzuncu yüzyıl görselliğini merkeze alan şairlerin başında gelir.¹⁰ Klasik bir divan tertip etmiş Namık Kemal, onun gibi şiirlerindeki yeniliğin Şinasi’nin toplumsal fikirlerini aktarmaktan öteye geçmediği Ziya Paşa, *Zemzeme*’den önceki kitaplarında sadece gazel ve kasidelere yer veren Recaizâde Mahmut Ekrem’den farklı olarak Hâmid’in şiiri başından beri biçim ve içerik açısından klasik şiirden farklıdır. Etkisini en çok Servet-i Fünûn şairleri

üzerinde göstermek üzere Hâmid’in bir doğa şiiri konvansiyonu yarattığını görürüz. Abdülhak Hâmid’in *Sahra* ve *Belde*’deki şiirlerinin çoğunda yeni edebiyat projesinin arzuladığı anlamda bir gerçeklik temsili, araya giren geleneksel imgelemi ile ke-sintiye uğrar. Görülenin betimlenmesiyle başlayan şiirler, görülenin hayal gücü ile yeniden biçimlendirilişine sıra geldiğinde şairin gelenekte hazır bulduğu imgeleme yönelişiyle odağını kaybeder. Bu “odak kayışı” ile görsel perspektif giderek silinir ve okur mekâna yabancılaşır. Artık mekân şiirin başında anlatılan mekândan çok geleneksel anlatı evrenindeki soyut mekândır. *Belde*’deki şiirlerden adını Paris’in banliyölerinden birinden (Ville d’Avray) alan “Vil Davri” bunun iyi bir örneğini sunuyor:

Sanki Vil Davri’de etraf u civâr,
Saçların feyziyle olmuş hep bahar
Nefhini neşreyledikçe rüzgâr,
Hâsıl olmakta hevây-ı sünbülü.
Ya şu gülbünler peridir müstetir,
Anların envâr-ı aşkı münteşir.
İnliyor bîçâre hayvan muhtazır
Sen fakat ihyâ edersin bülbülü
(A. H. Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 92).

“Vil Davri”, Gündüz Akıncı’nın Sahra için söylediği, bir çok yerinde “divan odaları’nın yaygıları serilidir” saptamasının *Belde*’deki şiirler için de geçerli olduğunu iyi örnekler (Akıncı, 97). Jean-Baptiste-Camille Corot gibi on dokuzuncu yüzyıl

ressamlarının pitoresk tablolarında konu edindikleri Ville d'Avray'i Hâmid başka türlü görür. Bahar fonunda lirik bir şiir olarak kurgulanan "Vil Davri"de zaman ve mekânın gerçeklik vaadi uzun sürmez. Bahar, Ville d'Avray'nin göz ile görülen, hemen oracıkta olan baharı olmaktan yavaş yavaş çıkar; zamansız ve mekânsızlaşıp gazel ve kasidelerdeki soyut bahara dönüşür. Şair görsel olanı şiirsel olarak temsil edecek imgelem yerine klasik sembolleştirmedeki saç, sümbül ve bülbül gibi mazmunları klasik şiirdeki çağrışımlarıyla kullanır. Klasik şiirdeki gibi baharın etrafa yaydığı koku sevgilinin saçına bağlanır. Sonuçta, görülen manzara kadının temsili için bir araca indirgenir ve iyice soyutlaşıp ve görünmez kılınır. Bülbül için de aynı şey geçerlidir: Hâmid'in şiirine "bülbül", klasik şiirdeki mazmunda mazmuna içkin göndermelerden sıyrılarak giremez. Tıpkı klasik şiirdeki bülbül gibi ancak ağlayışı ve sadık aşkıyla girer. Ağlayıp inleyen bülbülün (aşığın) ihyası sevgilinin lütfuyla mümkün olabilir. Bu hiyerarşi, doğal manzaranın gerçekliğini alt üst eden bir niteliğe sahiptir: Gerçek bir doğa manzarasında, gölün kenarında yan yana oturan iki insan arasındaki "doğal" eşitlik, gelenekten gelen âşık ile maşuk arasındaki hiyerarşi ile silinip gider. Manzara, başlangıçta yan yana oturan âşıklardan şiirde eser yoktur.

Toplam on yedi şiiri içeren *Belde*'deki on dört şiir, Paris'te belli bir mekânı anlatır ve "Vil Davri"de olduğu gibi hepsinde okur somut görselliğin hızlıca silinişine şahit olur.¹¹ Görülen perspektiften, görünenin tasvirini kıran bu durumun

nedeni şairin lirik şiir ile doğa şiirini bir araya getirmeye çalışmasıdır: Hâmid hem doğayı gördüğü gibi aktarmaya çalışır hem de bu doğa içerisinde bir kadını anlatır. Doğayı tasvir ederek başladığı şiirde şair sıra kadına geldiğinde birden onu tasvir etmek için klasik şiirin alegorik anlatı düzlemindeki soyut sevgili tasvirine, yani gazel geleneğine döner. Şairin görülen manzarada tutunamayışı ile ortaya, ancak "yer yer gözükten güzel peyzajlar[ın] şekilsiz bir rüya hissini ver[diği]" (Tanpınar, 257) şiir çıkar. İster geleneğin müdahalesi ile yeniliğin kesintiye uğraması ister geleneğin yeni içinde devamlılığı olarak görelim, geleneksel lirizm şiirde baskın hale geldiğinde ise fiziksel gerçekliği temsil edecek görselleştirme kesintiye uğrar.

Görsellik ve Doğa Şiiri

Namık Kemal'le Hâmid'in yukarıda alıntılıdığım mektuplaşmalarında görülebileceği gibi, klasik edebiyat karşısında ortak bir konum benimseyen ve bunu hakikat tartışmasıyla gerekçelendiren dönemin yenilikçi şairleri, geleneğin güçlü eriminin etkisiyle onun söyleyiş biçimi, imge, metafor ve mikro anlatılarını kullanmaktan memnurluk duymazlar. Servet-i Fünûn şiirinin sonuna kadar varlığını korusa da en belirgin olarak Re-caizâde Ekrem ve Abdülhak Hâmid'in ilk dönem şiirlerinde dikkat çeken geleneksel imgelemin yeni şiirde bulduğu geniş kullanım alanının yavaş yavaş azaldığına şahit oluruz. Bu şiirler, çağın görselliği ile şiir arasındaki kimi etkileşimlerle klasik şiirden farklı bir yeni görsel muhayyilenin yeni şiirde öne çıktığı

ğını gösterir: Başlangıçta gelenekle sürekli karşı karşıya gelerek onun aynasında kendine çekidüzen vermeye zorlanan yeni şiirde giderek görsel temsil açısından gelenekten farklılaşır. Geleneksel imgelemin tahakkümü azaldıkça, temel estetik ölçüt olarak benimsenen tecrübe edilen gerçekliği temsil için doğa unsurlarının peş peşe sıralanmaya başladığı pastoral şiir yaygınlık kazanır. Bu şiirde artık nesnelere veya doğa unsurları klasik şiirdeki çağrışımları ile yer almaz veya bu çağrışımlar şiirin tamamına hükmedecek kadar çok değildir. Abdülhak Hâmid'den Rezaizâde Ekrem'e, Muallim Naci'den Şair Nigar'a, Menemenlizâde Mehmed Tahir'den Nabizâde Nazım'a kadar dönemin bütün şairleri çobanlarla, köylü kızlarla, kuzular ve çayırlarla dolu kır hayatını anlatan gerçekçi ve sade şiirler yazarlar. Diğer taraftan, klasik şiirin ıstılahlarından vaz geçilmesiyle dilde sadelik açısından sağladığı büyük bir yeniliğe karşın, görülen gerçekliği oluşturan unsurların bir indeks gibi sıralanmaktan öteye geçmediği için bu şiirler klasik şiirin asırlar içerisinde incelenmiş estetiğinin okura verdiği zevkin yerine okuru tatmin edecek bir estetiği tam anlamıyla sağlamazlar. Hâlâ doğa hem fon hem başlı başına konu olarak en yaygın malzemedir ama şiir bu dönemde basit pastoral betimlemelere ve idilik manzumelere sıkışıp kalmıştır. Yeni görsel muhayyile ile klasik şiirin soyut mekânı, içinde bulunulan veya bakılan mekân ile yer değiştirmiştir ama hâlâ bu mekâna şair onu kapsayacak bir perspektiften bakmaz. Niyetim Osmanlı modernleşmesi bağlamında sıkça yapılan bir

eksiklik söylemini görsellik bağlamında tekrar etmek değil. Ancak, dönemin şiirinde Mehmet Kaplan'ın vurguladığı Servet-i Fünûn'a kadar “dış alem yahut pitoresk endişesinin yok[luğu]”-nun arkasında (*Tevfik Fikret*, 79), yeni şiirin şairlerinin pitoresk için gerekli bir perspektiften dış gerçekliğe bakmamalarıdır.¹²

On dokuzuncu yüzyıl Türk şiirinde pastoral betimlemelere dayalı doğa şiirinin yaygınlığının bir nedeni de yerel doğa manzarasıdır. Her şeyden evvel başkentte yazılan şiirin şairinin doğa olarak gördüğü şey en fazla Belgrad ormanları, Boğazın sakin suları, sırtlarda uzanan fundalıklardan ibarettir. Şairlerin çoğu birkaç yüz kilometre uzaklıktaki Bolu dağlarını, Uludağ'ı ya da Yıldız Dağları'nı görmüş bile değildir. Neticede doğa onlar için Batılı şairlerin şiirleştirdikleri karanlık ormanların, Avrupa edebiyatlarının Romantik doğa kavramsallaştırmasında açık bir etkisi olan aşılması neredeyse imkânsız Alpler'in aksine hep güvenli, ehlileştirilmiş ve bir uzam olarak var olabilir.¹³ Bu yüzden, doğayı şiire kaynak yapmaya çalışan şairler sadece ehlileştirilmiş veya dingin manzaranın konu edildiği, pastoral betimlemelerin üzerinden kırılğan bir estetizmle şekillenen ve doğa betimlemelerinin art arda sıralandığı şiire tutunur. Bunun değişmeye başlayıp doğanın bütün ihtişamının betimlenmeye başlanması ve doğanın uyandırdığı coşkun ve ürpertici deneyimin şiirde karşılığını bulması Abdülhak Hâmid'le mümkün olur. Şairin doğaya “şehirlerin penceresinden bak[tığı]” (*Akıncı*, 97) *Sahra* ve *Belde*'de pastoral olmaktan

öteye geçmeyen görsellik, yerini 1883'te Hindistan'a gidişinden sonra yazdığı, dönemin dergilerinde ve *Bunlar Odur*'da yayımlanan şiirlerinde canlı pitoresk bir temsile bırakır. Böylesi bir değişimin nedenini Recâizâde Ekrem'e yazdığı ve birinde Hindistan'a doğru üç ay süren deniz seyahatini diğerinde Hindistan'ın doğasını anlattığı iki mektubunda görebiliriz:

Gök bî-nihâyet, deniz bî-nihâyet, nihâyetsizlikten tecessüm etmiş bu nezâret ne kadar ulvî, ne derecelerde derin şey!.. Sanki ulviyyet ayağımın altında, umkiyyet ise fevkinde idi. Ah o tulû' ile gurûblar ne kadar ilâhî idi!.. Emvâc içinde bir büyük cihân-ı nûrun nâ-mütenâhîliğe urûcunu ve yine o âlemin birkaç saat sonra sükut eder gibi bir sür'atle lücce-i deryâya müteveccihen hübûtunu gördüm.

(*Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, 298-299.)

Dalgalar dâimâ müteheyyic, ağaçlar dâimâ mütemevvic, şeb-i mehtâbda bütün kâinatın zikir ve tevhid ile cûş u hurûşunu görüyorum ki târifi dâire-i imkândan hâricdir. Beht ü hayretle yâd-ı ebediyyet bir dakika gönlümden çıkmıyor. Hâtıra Allah geliyor, yine Allah geliyor!.. Ah ben okyanusu ne kadar seviyorum Ekrem!..

(*Abdülhak Hâmid'in Mektupları I*, 354.)

Görsel algıları harekete geçiren bir uyarıcı olarak şairin sakın bir deniz yerine okyanusa, ya da, Boğaz'ın fundalıkları

yerine Himalayalar'a bakıyor olması, gerçekliğin yorumlanışını ve temsilini belirler. Doğayı bütün haşmetiyle görüşüyle yaşadığı ürperme, coşku ve dehşet hissinin şiirde canlı betimlemeler ve organik bir uzam olarak karşılığını, Hâmid'in yayımlanışıyla büyük bir ilgi gören şiirlerinden "Külbe-i İştîyak"ta görebiliriz:

Kenar-ı bahrde hoş bir mahaldir, nâzır-ı âlem,
Tahaccür eylemiş bir mevcdir, üstünde bir âdem
Hayâlettir, oturmuş, fikr ile meşguldür her dem.
Giyinmiştir beyaz amma bakarsın arz eder matem.
Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.
Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hürrem
(A. H. Tarhan, *Bütün Şiirleri 3*, 99)

Mehmet Kaplan'ın, şiirlerini "renksiz kıl[an]" bir neden olarak Hâmid'in "daima görüleni aşma temayülü[ne]" sahip olduğu tespiti, "Külbe-i İştîyak" için de geçerlidir (Kaplan, *Tevfik Fikret*, 23). Diğer taraftan şair zamanla, baktığı manzarayı aşkınılaştırma, manzaraya tinsel anlamlar yükleyip fiziksel olanın ötesine geçme eğiliminin karşısına, manzaranın görülen gerçekliğini çıkarmayı başarır. Bunu mümkün kılan şey şairin Türkçe şiire getirdiği resimsel perspektiftir. Görselliğin referansı bakanın manzaraya hâkim bir perspektiften gördüğü gerçekliktir ve Osmanlı şiirinde giderek daha fazla şair bu gerçekliği, gördüğü dağınık ve kaotik manzarayı o manzarayı görmeyen okur tarafından görselleştirilebilecek biçimde betimleme iddiasıyla ortaya çıkar.

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı-Türkçe şiirinde resimsel

perspektife dayanan görselleştirme, Servet-i Fünûn şairleri ile olgunluğa ulaşır. Ressam olarak anılacak kadar resimle ilgisi olan Fikret ve 1890-1894 arasında yaşadığı Paris’te çağın simbolist ve özellikle Parnasyen şiirini tanıyan Cenap Şahabeddin’in doğa şiirindeki başarıları, Recaizâde ve özellikle Hâmid’in ilk kez Türkçe şiirde kullandığı perspektifi mükemmelleştirmelerindedir. Şiirlerindeki tabiat hâlâ “kendi gördükleri tabiat değil, kitaplardan ve resimlerden gelme bir tabiattır” (Kaplan, *Tevfik Fikret*, 55). Diğer taraftan, kendilerinden önceki yeni şiirde gerçekçi tasvir gibi önemli getirilerine rağmen, şair doğayla dolayimli bir ilişki kurduğu için şiiri aksatan bu yön, Fikret ve Cenap Şahabeddin’de sentetik bir hava oluşturmaz. Şiirdeki sentetikliği dağıtan en önemli şey, dış gerçekliği diğer duyularla da hissedilir hale getirmeye çalışarak donmuş bir resim olmaktan çıkarma gayretleridir. Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin, şiirin doğasında her zaman var olan ama Osmanlı yeni şiirinde Servet-i Fünûn’a kadar geri planda kalmış işitselliğe şiirde özel bir önem verirler.¹⁴ Hâmid’in “Külbe-i İştîyak” gibi birkaç şiirinde yakaladığı manzaranın heybetli niteliği ile uyumlu coşkulu sesin bir benzeri, bu kez, “Karlar” ve “Elhân-ı Şitâ”da görüleceği gibi, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin’in şiirlerinin pek çoğunda manzara ile uyumlu bir ses olarak söz konusudur:

“Karlar”

Bir ıztırâb-ı serd ile titrer mükevvenât

Altında karların;

Bir dūd-ı münce mid gibi âfâk-ı bî-hayât,
Pîşinde canlanır mütehâşî nazarların.

(Tevfik Fikret, 347)

“Elhân-ı Şitâ”

Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş;

Eşini gâib eyleyen bir kuş

gibi kar

Geçen eyyâm-ı nevbahârı arar...

Ey kulûbün sürûd-i şeydâsı,

Ey kebûterlerin neşîdeleri,

O bahârın bu işte ferdâsı:

Kapladı bir derin sükûta yeri

karlar

Ki hamûşâne dem-be-dem ağlar!

(Cenap Şahabeddin, 79-81)

Her iki şiirde de kış manzarasının uyandırdığı hüznle uyumlu dingin ses, manzarayı donmuş bir resim olmaktan çıkarıp organik bir doğa manzarasına ve akan bir görüntüye dönüştürür. Şiirde yakalanan bu hareketle dış gerçeklik, genel ve zamansız olmaktan çıkıp belli bir anda ve yerde tezahür eden bir gerçeklik haline gelir. Servet-i Fünûn şiirinin bu başarısı, doğanın gerçekçi temsilinin ötesinde onun uyandırdığı kişisel izlenim ve etkiyi aktarmaya odaklanmasındandır. Cenap Şahabeddin’in “edebiyatımızın otuz seneden beri her gün biraz kazandığı şey, kâinat-ı muhitinin daima değişen melâhat-ı gayr-ı

mahdudesine mir'at-ı in'ikâs olmaktır” (Alıntılayan, Kaplan. *Tevfik Fikret*, 55) sözleri, estetik güzelliğin kaynağı olarak doğayı gören ve edebiyata bunu yansıtma görevi biçen Servet-i Fünûn şiirinin ortak edebiyat tahayyülünü gösterir. Ancak hem kendisi hem Fikret için şiirde gerçekliğin yorumlanması esastır. İlk kez Süleyman Nazif’in dikkat çektiği gibi bu iki şairden özellikle Cenap Şahabeddin, dış gerçekliğin gerçekçi temsili ile yetinmeyip gerçekliğin kişisel yorumunu şiirin temel niteliği haline getirerek dönemin diğer şairlerini etkiler: “Bizi eşya-yı hariciyeden yalnız telakki-i meâl etmekle iktifa etmeyerek ona kendi ruhumuzun intibaatını da îade ve îare etmeğe sevkeden ve alıştıran Cenab üstaddir” (S.N. Ergun, *Cenab Şahabeddin* 20). Servet-i Fünûn şiirinde gerçekliğin bu şekilde izlenimci bir merakla yorumlanması, Türkçe şiire, Jonathan Crary’nin on dokuzuncu yüzyıl görselliğinin evriminde altını çizdiği bakan öznenen “izleyen özne”ye geçişi getirir (*Techniques of the Observer* 46). “Karlar” ve “Elhân-ı Şitâ”nın her birinde şair, ısrarlı ve dikkatli biçimde manzaranın detaylarına bakarken bir yandan da manzaranın bütününden içsel bir anlam çıkarır. Bu şiirler bu açıdan, sadece nesneyi (dış dünyayı) değil, her bir şairin kendisine özgü perspektifi ile neyi dahil edeceği kadar neleri dışarıda bırakacağını da iyi hesap edilerek yazılmış şiirlerdir. Böylece sadece görülen değil, ondan daha da önemli olmak üzere gören göz olarak şair, yani öznenin altı çizilir. Dış gerçekliğin alımlanışında bakışa özerklik tanınmanın ardından

gelen bu yeni şiir inşa biçimi, gerçekliğin temsili açısından çağın öznel ruhuyla uyumlu bir Osmanlı yeni şiirini gösterir.

Dış gerçekliği temsilde şiirle resim arasında kurulan örtüşürlüğü (*ut pictura poesis*) Servet-i Fünûn şairleri basit bir analojinin ötesine taşıyıp belli pratiklerle türler arası sınırların ötesine geçerler. Recaiâde Ekrem ve Hâmid’den başlayarak şiirle resim arasında kurulan ilişkinin temelinde, şiire (dolayısıyla dile) zımnen yüklenen bir iktidar yatar: Şiir dili, dış gerçekliği tam olarak temsil edebilir. Servet-i Fünûn şairleri, dilde görülen bu temsil kabiliyetini bir ilke haline getirirler. Resmin uyandırdığı görsel etkiye yaklaşmak için bir resimsel betimleme tarzı arayışları, Tevfik Fikret ve Cenap Şahabeddin’i Parnasyenlerden önce Romantiklerin de kullandığı ama Parnas şiirin alameti farikası haline gelen ekfrasis (*ekphrasis*) (Maria Rubins, 70) götürür. Ekfrastik şiir, dinleyenin/okurun zihninde gerçekte olduğu gibi veya ona en yakın haliyle görselleştirilebilmesi için bir nesnenin veya özellikle görsel bir sanat yapıtının sözel olarak betimlenmesidir (James A. W. Heffernan, *Museum of Words* 191). Şiirde betimlenen şey bir resim ise, ekfrastik şiir aynı resme bakan bir kişinin aldığı estetik zevki ve duygulanımı okurda uyandırma iddiasını taşır. “Karlar” ve “Elhân-ı Şitâ” ile birlikte Tevfik Fikret’in “Bir Levha”, “Bir Yaz Levhası”, “Bir Tablo”; Cenap Şahabeddin’in “Temaşâ-yı Hazan”, “Terâne-i Mehtab”, “Elhân-ı Hazan” ve “Lika-yı Hazan” gibi pek çok şiiri, resimdeki renk ve kompozisyonun şiirdeki karşılığı olarak renkle ilin-

tili bol miktarda sıfata ve alışılmamış bağdaştırmayı kullanarak okurun zihninde canlı bir görsel imaj uyandırmaya çalışır.

Son olarak, yeni şiirin estetiğinin görsellik ile ilişkisi ile ilgili olarak, ilk kez Recaizâde Ekrem'in 1884'te *Mir'at-i Âlem* dergisinin dördüncü sayısında yayımlanan "Kelebek" şiiri ile giren ve esas popülerliğini Servet-i Fünûn döneminde kazanan resim altı şiirden söz etmek gerekir. Bir tablo veya kartpostalın detaylı biçimde betimlendiği ekfrastik şiirlerden farklı olarak resim altı şiirde görsel malzemenin şairde uyandırdığı izlenim daha kısa olmak üzere doğrudan resmin veya kartpostalın altına düşülür.¹⁵ Buna rağmen, görsel malzeme ile sözel üretim arasındaki ilişki açısından benzer metinlerarası bağlama sahip resim altı şiir de ekfrastik bir şiirdir. Yüzyılın pitoresk ve pastoral resmi ile fotoğrafik görselliğinin Servet-i Fünûn şiirine doğrudan etkisinin ürünü olan bu şiirler, özellikle resim altı şiir bağlamında daha belirgin olmak üzere, şiirin alımlanışında okura bir telkini içerir. Okurun bakışının önce resme sonra metne, metinden çıkardığı anlamı doğrulamak için tekrar resme döndüğü, aynı sürecin şiirin üretiminde de söz konusu olduğu resim altı şiirde görsel malzeme ile sözel malzeme metnin estetik üretim ve tüketim sürecinde eşit ortaklar olarak işlev gösterir.

NOTLAR

¹ Fotoğraf teknolojisinin Osmanlı'ya gelişi, dünya çağında ilk resimli gazete olan *The Illustrated London News*'un çıktığı yıla, 1842'ye kadar gider. İmparatorluktaki ilk resimli gazete ise 1866'da yayınlanmaya başlanan *Ayine-i Vatan*'dır. Teknik olarak başarısız gözüken bu girişimden sonra resimli gazeteciliği yaygınlaştıran ise Şinasi'nin ölümünden sonra kapanan *Tasvir-i Efkar*'ı çıkarmaya başlayan Ebuzziya Tevfik'dir. *Ayine-i Vatan*'ın

sahibi Arif Bey tarafından 1874'te çıkarılmaya başlanan *Musavver Medeniyet* ilk resimli mecmuadır ve fotoğraf teknolojisinin görsel basında yaygınlık kazanışında büyük rol oynar. Osmanlı İmparatorluğunda fotoğrafçılığın gelişimi için bkz, Engin Özendes, *Osmanlı İmparatorluğunda Fotoğrafçılık – 1839-1923*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2013. Hidayet Nuhoglu ve Orhan Çolak, "Osmanlı'da Fotoğrafçılık", *Türkler*, C. 14., 2002: 933-943. Suat Gezgin, *Basında Fotoğrafçılık*, İstanbul: Der Yayınları, 1994.

² On sekiz ve on dokuzuncu yüzyıllarda görsel teknolojilerdeki patlama ve yeni eğlence biçimleri arasındaki ilişki ve bunların Batı edebiyatlarına etkisini gösteren bir çalışma için bkz, Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality*, Londra: Routledge, 2008.

³ Bu dönemde Batı edebiyatlarından yapılan ve yeni şiir için bir model olarak sunulan şiir tercümelerinin çoğu doğa şiirleridir. Alphonse de Lamartine'in "Le Lac"ında olduğu gibi bu şiirlerden bazıları Türkçeye defalarca çevrilir ve bu şiirlere nazireler yazılır. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Batı edebiyatlarından Türkçeye yapılan şiir çevirileri için bkz. Ali İhsan Kolcu, *Türkçe'de Batı Şiiri : Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercüme Üzerinden Bir Araştırma*, 1859-1901, Ankara: Gündoğan Yay., 1999.

⁴ Gerçi gazete ve romanın tümünden yeniliğine karşı gelenekte tiyatroya karşılık gelebilecek gibi gözüken meddah ve orta oyunu vardır ama bunlar *Şair Evlenmesi*'nde olduğu gibi tiyatro ile sürtüşmeye girmeden doğrudan bu yeni türle harmanlanır. Kostüm, dekor, sahne, oyunun biçimsel zorunlulukları ve yeni temalar gibi doğrudan Batı tiyatrosunun etkisiyle de kısa zamanda geleneksel görsel anlatılar etkilerini kaybetmeye başlarlar.

⁵ Özellikle 1990 sonrası Türk edebiyatı araştırmalarında en çok tartışılan meselelerden birisi "kanon"dur. Türk edebiyatının bir ölçüler bütünü üretecek bir kanona sahip olup olmadığı (Orhan Koçak, "Kanon Mu? Siz İnanıyor Musunuz?": 60-65), tekil kanon yerine "çoğul" kanonlardan söz edilip edilemeyeceği (Orhan Tekelioğlu, 22) ve kanonun inşasında iktidar ve edebiyat arasındaki ilişki (Murat Belge, "Türkiye'de Kanon": 54-59) gibi tartışmalar etrafında kanon meselesi bir "mesele" olarak güncelliğini koruyor. Edebiyatta kanonla ilgili *Kitaplık* ve *Pasaj* dergilerinin kanon dosyalarına bkz. *Kitaplık*, Dosya: Edebiyat Kanonu, Sayı 68, Ocak 2004; *Pasaj*, Dosya: Edebiyat ve Kanon, Sayı 6, 2008. Ayrıca bkz. Turgay Anar, "Türk Edebiyatında Edebiyat Kanonu: Kanon, Kanona Girmek ve Kanona Müdahale", *FSM İlmî Araştırmalar Dergisi*, Sayı 1, 2013: 40-78. Türk edebiyatında kanonla ilgili tartışmaların genel niteliği, bu tartışmalarda klasik edebiyatın bir kenara bırakılıp büyük oranda yeni edebiyat üzerinde yoğunlaşılmasıdır. Bu makalede "geleneksel kanon"u, Osmanlı klasik şiir geleneğinde "makbul" görülen temel metinler için kullanıyorum.

⁶ Abdülhak Hâmid'in "Briç Kendi" şiiri bunun uçta bir örneğidir. Yirmi beş mısralık şiirde "görmek", "bakmak", "nazar", "temâşâ" gibi görme edimiyle ilgili kelimeleri on dört

kez geçer. Şiir için bkz., Tarhan, *Bütün Şiirleri 1*, 150-151.

⁷Namık Kemal'in edebiyat söyleminde ifadenin içerdiği fikri güzelleştiren ve alımlı kılan bir mecaz olarak beden ve elbise mecazlarını kullanışı için bkz. Fatih Altuğ, "Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik", 70, 305-306.

⁸"Hindistan'daki Odam"da şairin resimle şiir arasında kurduğu ilişkiye dikkat çeken İnci Enginün, şiirin Servet-i Fünûn şairleri üzerinde etki bıraktığını söyler: "Gördüklerini resmetmek isteyen, fakat başaramadıklarına inanarak kırılan Servet-i Fünûn şairlerini etkilediği açık olan "Hindistan'daki Odam"da, çok sayıdaki penceresinden cennet benzeri manzaralar görünen evinde, kendisini yeşil karanlığı, semanın lacivert nuru içinde bulan şair bu manzarayı aynen yazmaya çalışır ve manzaranın resme benzer şiirini yazdığına inanır." (*Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan...* 512).

⁹"Bizden evvelki nesl-i edep, bir manzumenin elfaz ile resmedilen bir levha olduğundan gafflet göstermiştir. Bu cihetle eserlerini birer levha gibi çerçeveleyerek tahdit etmiyorlardı" (Alıntılaman, M. Kaplan, "Cenab Şehabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk", 17)

¹⁰ Abdülhak Hâmid'in şiirinin romantik niteliği üzerine bir çalışma için bkz. Veysel Öztürk, "Türk Şiirinde Romantik Öznelğin İnşası: Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Şiirinde Romantik Öznellik", Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010.

¹¹ Şiirlerden altı tanesi Paris'in semtlerinin veya banliyölerinin adını (Vil Davri [Ville d'Avray], Site Sante [Cité d'Antin], Otöy [Auteuil], Sen Jermen [Saint Germain], Engen [Enghein], Monmoransi [Montmorency]), dört tanesi Paris'teki tiyatroların adını (Vantadur [Ventadour], Rönesans [Le Renaissance], Teatr Franse [Théâtre Française], Vodvil [La Vaudville]), bir tanesi Paris'teki bir mezarlığın adını (Perlaşez [Père-Lachaise]), bir tanesi Paris'in ünlü bir caddesinin adını (Şanzelize [Champs-Elyssées]), iki tanesi de Paris'teki bir gezinti yerinin adını (Robenson [Robinson], Mezon Lafeyet [Maison Lafayette]) taşır. Bkz. Öztürk, 91.

¹² Pastoral ve pitoresk arasındaki farkı basitçe şöyle ifade edebiliriz: Pastoral geniş tarlaların, güzel bahçelerin, kır evlerinin ve evcil hayvanların betimlendiği huzur verici manzara resimleri ve şiirler için kullanılır. İnsanın doğaya hâkimiyetini, onu ehlileştirmesini yansıtan pastoralden farklı olarak pitoresk ilk kez William Gilpin tarafından ortaya atılan ve Romantiklere kadar yalnız resim için kullanılan, insanın hükmüne girmemiş doğanın keşfinin verdiği hazza ve bunun görsel estetik temsiline işaret eder. Gilpin, haşmetli dağların ardından batan güneş, kararar bir ormanda belli belirsiz bir geyik imajı gibi insan eliyle kirletilmemiş doğal manzaraları keşfe ve bunun sanatsal malzeme haline getirmeye davet eder (*Three Essays: on Picturesque...*, 26). On sekizinci yüzyılda pitoresk seyahatlerde yaşanan patlama bu seyahatlerin sanatsal duyarlılığının bir şartı gibi görülmesinin de bir neticesidir.

¹³ On dokuzuncu yüzyıl doğa şiirinde yücelik (*sublime*), pitoresk ve pastoralın yanında en az onlar kadar önemli bir nitelik olarak karşımıza çıkar. İlk kez Joseph Addison tarafından 1712'de kullanılan yüce, esas popülerliğini Edmund Burke'un 1757'de yayımlanan *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (*Yüce ve Güzel Fikrimizin Kaynağı Hakkında Felsefi Bir Araştırma*) eseri ile sağlar. Pitoresk ve pastoral ile yüce arasındaki en önemli fark, yücenin ihtişam ve dehşetle ve bunların uyandırdığı estetik hazla ilgili oluşudur. İnsan zihni geniş, insan eli değmemiş, ehlileştirilmemiş çöllere, büyük dağlara, uçurumlara, şelalelere, engin okyanuslara baktığında coşkunluk, şaşkınlık, çaresizlik hissi, endişe, ürperti ve korkunun aynı anda hücumuna uğrar. Yücenin uyandırdığı estetik duygulanım bu hislerin bileşiminden hareket eder (Addison, 412). İngiltere'nin yerel doğa manzarası olan pitoresk, İngiliz romantizminde Wordsworth ve Coleridge'in doğa kavramsallaştırmalarını etkilemiş, bu büyük Romantik şairler pitoreski dönüştürüp yüceye ulaşan bir bakışı mümkün kılmıştır (J. R. Watson, 21-22). Batılı edebiyatlardaki doğa şiirinin Avrupa'nın coğrafi niteliklerinden ayrı düşünülemediğini söyleyen Sophie Thomas da on dokuzuncu yüzyıl Batı edebiyatlarındaki doğa şiirinde özellikle Alpler'in etkisine dikkat çeker. "Alpler'i geçerek İtalyan ovalarına varmak" doğa şiiri yazan şairler için "yüce'nin en mükemmel örneğini" oluşturmuştur (Thomas, 23).

¹⁴ Tefik Fikret ve Cenab Şahabeddin'in şiir estetiği ile resim arasında kurdukları ilişki için bkz. Cahit Kavcar, "Tefik Fikret ve Güzel Sanatlar", *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, C.: 15, S.: 21, 1982: 131-150. Hasan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998.

¹⁵ Resim altı şiir hakkında detaylı bir çalışma için bkz. M. Kayahan Özgül, *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.

KAYNAKÇA

Abdülhak Hâmid'in Mektupları I. Haz. İnci Enginün., İstanbul: Dergâh Yayınları, 1995.

Akay, Hasan. *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998.

Akıncı, Gündüz. *Abdülhak Hâmit Tarhan*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1954.

Altuğ, Fatih. "Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik". Yayınlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007.

- Anar, Turgay. “Türk Edebiyatında Edebiyat Kanonu: Kanon, Kanona Girmek ve Kanona Müdahale”. *FSM İlmî Araştırmalar Dergisi*, Sayı 1, 2013: 40-78.
- Andı, Kübra. “Servet-i Fünûn Mecmuası”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. Cilt 4, Sayı 7, 2006: 533-544.
- Andrews, Walter. “Ottoman Lyrics: Introductory Essay”, *Ottoman Lyric Poetry, An Anthology*. ed. W. Andrews, N. Black, M. Kalpaklı, Seattle: University of Washington Press, 2006: 3-16.
- Burke, Edmund. *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Haz. Abraham Mills, New York: Harper & Brother 1844.
- Cenap Şahabeddin, “Elhân-ı Şitâ”, *Servet-i Fünûn* (Nüşâ-i Mümtaze). 1313/1897; 79-81.
- Crary, Jonathan. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: The MIT Press, 1990.
- “Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century”, *Cinema and the Invention of Modern Life*. haz. L. Charney ve V. R. Schwartz, USA: University of California Press, 1995: 46-71.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı - Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Ergun, Saadettin Nüzhet. *Cenab Şahabeddin*. İstanbul: Yeni Şark Kütüphanesi, 1934.
- Foster, Hal. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay View Press, 1988.
- Gezgin, Suat. *Basında Fotoğrafçılık*. İstanbul: Der Yayınları, 1994.
- Gilpin, William. *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape*. Londra: Blamire, 1808.

- Heffernan, A. W. James. *Museum of Words*. London: The University of Chicago Press., 1993
- Kaplan, Mehmet. “Cenab Şehabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 5, 1953: 15-31.
- *Şiir Tahlilleri 1, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. 12. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1994.
- *Tevfik Fikret (Devir, Şahsiyet, Eser)*. 8. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Kavcar, Cahit. “Tevfik Fikret ve Güzel Sanatlar”, *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi*, C.: 15, S.: 21, 1982: 131-150.
- Kitaplık, Dosya: Edebiyat Kanonu*, Sayı 68, Ocak 2004.
- Kolcu, Ali İhsan. *Türkçede Batı Şiiri*. Ankara: Gündoğan Yay., 1999.
- Namık Kemal'in Mektupları*, haz. Fevziye Abdullah Tansel. Cilt I. Ankara: TDK Yayınları, 1967.
- Nelson, Robert S. *Visuality Before and Beyond The Renaissance: Seeing As Others Saw*. USA: Cambridge University Press, 2000.
- Özendes, Engin. *Osmanlı İmparatorluğun'da Fotoğrafçılık – 1839-1923*, İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, 2013.
- Özgül, M. Kayahan. *Resmin Gölgesi Şiire Düştü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Öztürk, Veysel. “Türk Şiirinde Romantik Öznelğin İnşası: Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Şiirinde Romantik Öznellik”. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Boğaziçi Üniv., 2010.
- Pasaj, Dosya: Edebiyat ve Kanon*, Sayı 6, 2008.
- Recaizâde Mahmud Ekrem, “Şevki Yok”. *Pejmurde*. İstanbul: Alem Matbaası, 1311: 95.

-----, *Takdir-i Elhan*. Haz. Tülin Arseven, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2008.

Rubins, Maria. *Crossroads of Arts: Ecphrasis in Russian and French Poetry*. New York: Palgrave, 2000.

Thomas, Sophie. *Romanticism and Visuality*. Londra: Routledge, 2008.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Zeynep Keriman, 6. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2000.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. “Hindistanda`ki Odam”, *Bütün Şiirleri 1*. Haz. İnci Enginün. 2. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991: 157.

-----, “Vil Davri”, *Bütün Şiirleri 1*. Haz. İnci Enginün. 2. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1991: 157.

-----, “Külbe-i İştıyak”, *Bütün Şiirleri 3*. Haz. İnci Enginün, 2. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1999: 99.

Tekelioğlu, Orhan. “Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar”, *Doğu Batı*, Sayı: 22, 2003: 65-77.

Tevfik Fikret, “Karlar”, *Bütün Şiirleri*. Haz. İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2004: 347.

Watson, J. R.. *Picturesque Landscape and English Romantic Poetry*. Londra: Hutchinson, 1970.

Çok-Modlu Eleştiri Yöntemi ile Bir Karma-Metin Okuması: “Bize Kuş Dili Öğretildi”

Şevket Tüfekçi*

Son yıllarda gelişen teknolojiler yaşamsal alanın her düzeyinde çok farklı disiplinlerin birlikteliğini ve etkileşimini gerektiren yeniden yapılandırma çalışmalarını zorunlu kılmıştır. Karmaşık insan yaşantısının örüntülerini oluşturmada önemli bir bileşen olan iletişim işlevi bu yapılandırmanın en gözde çalışma alanlarından birini oluşturur. Gunther Kress, “Gains And Loses: New Forms Of Texts, Knowledge, and Learning” isimli çalışmasında “iletişimin her zaman ve kaçınılmaz bir şekilde çok-modlu” (5) olduğunu söyler. Yaşadığımız çağ insanlığa çok-modlu bir iletişim şekli dayatır. Teknoloji gelişirken insanın içerisinde söylemini kurguladığı bağlama göre daha karmaşık iletişim biçimleri geliştirdiği açıktır. Signid Norris

*ESOGÜ Karşılaştırmalı Edebiyat A.B.D. Doktora Öğrencisi.
tufekcitekves@gmail.com