

## CENAP ŞAHABETTİN SEMBOLİST MİDİR?

İsmail SÜPHANDAĞI\*

**Öz:** Cenap Şahabettin'in, ağırlıklı olarak sembolist ve parnasyen şairlerden etkilendiği ifade edilir. "Manzumenin elîâz ile resmedilen bir levha" olduğu görüşünü savunan şair, şairlerinde yeni şekil ve duyulara yer verir. Şairlerinde, resim ve musikinin imkânlarını bir araya getirmeyi sıklıkla deneyecek olan şair, bunlara kendine münhasır edebî telakkilerini de katar. Böylece Türk edebiyatında Batılı sembolist düşünüşten farklılık gösteren bir sembolizm yorumuna varır. Bu çalışmanın amacı çoğunlukla kendisinin ilk sembolist şair olduğu ifade edilen Cenap Şahabettin'in ne ölçüde bir sembolist olup olmadığını tartışarak ortaya koymaktır.

**Anahtar Sözcükler:** Cenap Şahabettin, Şair, Sembolizm, Gelenek, Soyutlama, Tabiat, Kişileştirme.

### *Is Cenap Şahabettin A Symbolist?*

**Abstract:** It is stated that Cenap Şahabettin was mainly influenced by symbolist and parnassian poets. The author who defends the idea that "poetry is a painting made by words." includes new words and feelings in his poetry. In his poems, the poet, who will often try to combine the possibilities of painting and music, also adds his own unique insights. Thus, he reaches an interpretation of symbolism in Turkish literature, which differs from Western symbolist thinking. The purpose of this study is to reveal by discussing to what extent Cenap Şahabettin is a symbolist, who is often said to be the first symbolist poet.

**Keywords:** Cenap Şahabettin, Poetry, Symbolism, Tradition, Abstraction, Nature, Personification.

### Giriş<sup>1</sup>

Batı edebiyat akımlarının tâ başından dünyanın birçok edebiyatını etkisi altına aldığı bilinmektedir. Fakat kendine özgü bir epistemik ve ontik temelden beslenen Batı edebiyat akımlarının Batı dışında kalan herhangi bir edebiyat hareketinde bütün özellikleriyle görünür olmasının mümkün olduğu söylenemez. Bununla birlikte birçok ülkede edebiyat hareketleri bilhassa modern dönemle birlikte Batılı edebiyat akımlarının doğrudan ya da dolaylı etkisi altına girmiştir. Bu durum modern Türk edebiyatı için de geçerlidir. Haliyle Şinasi'nin klasisizmi Namık Kemal'in tarihi romantizmi, Ahmet Mithat'ın Müşehadat'ındaki natüralizm denemesi, Sergüzeşt ile Araba Sevdası'nın realizmi ve benzeri birçok eser, ancak bazı taraflarıyla böyle kabul edilirler. Yine de bu durumun, ülke edebiyatlarının ufkunu, tartışmalarını, eğilimlerini önemli ölçüde yönlendirdiği de bir gerçektir. Ne var ki birçok edebî hareket ve eğilim ele alınır, tahlil edilir ve anlamlandırılırken büyük ölçüde merkezî bir konum elde etmiş olan edebiyat akımlarına başvurulur ve bunlar edebî metinlerin ufkunu belirlemede bir ölçüt kabul edilirler. Şunu da muhtemelen kabul etmemiz gerekir. Farklı epistemik ve

\* Dr. Öğr. Üyesi, Muş Alparslan Üniversitesi. Muş / TÜRKİYE. E-posta: sdagi1970@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-6199-3881.

<sup>1</sup> Makaleyi müzakere etmek için değerli vakitlerini bana ayıran ve naif katkılar sunan kıymetli dostum Aydoğan Kara'ya çok teşekkür ederim.

ontik kaynaklardan beslenen edebiyatların benzer bir estetik duruşta ve duyuşta bulunması mümkündür fakat bunların farklı estetik geleneklerden doğmuş oldukları göz ardı edilemez. Edebiyat akımları etrafında farklı edebiyatların bir bulunmasından söz edildiğinde ise Batı edebiyat akımlarının özne, diğerlerinin ise nesne düzeyinde kabul edildiği gerçeği ortaya çıkar. Bu çerçevede Cenap Şahabettin'in şiirlerindeki sembolizmi tartışmanın ölçütü Batı edebiyatındaki sembolizm anlayışıdır. Eğer Cenap Şahabettin'in şiirlerinde sembolizmin temel ilkelerinden bir sapma söz konusuysa sembolist anlayıştan uzak düşüldüğü sonucuna varılabilir.

Öncelikle sembolizmin musiki, zaman, telkin, renk, ışık gibi hususiyetleri üzerinde münhasıran durulmasına gerek görülmedi. Bu hususlar, sembolist bir nazariyeye sahip olunduktan sonra bu nazariyeyi temsil etme doğrultusunda doğal olarak ortaya çıkan sonuçlardır ve aynı zamanda sembolist şiirin biçimsel anlamda var edici öğeleridir. Bu bakımdan çalışmada Cenap Şahabettin'in şiirlerinin, tematik bakımdan sembolist düşünceyle ne ölçüde örtüştüğü konusu tartışılacaktır.

### Sembol

Sembol ve sembolizm Yunancada “bir araya getirmek, uydururmak, gelişi güzel yapmak” anlamına gelen “symballein” fiilinden ve onun isim hali olan “işaret”, “simge”, “amblem” veya “işaret” kelimelerinden türemiştir (Cuddon, 2013: 699). Türk Dil Kurumu'nun Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü'nde sembol, “duyularla ifade edilemeyen bir şeyi belirten her türlü müşahhas şey yahut işaret, remiz, rumuz, timsal, simge” karşılıklarıyla verilir (tdk.gov.tr). Sembolün son tahlilde bir dil olayı olarak her türlü duygu ve düşüncenin, duyuş ve hayalin, inanç ve olgunun kelimelerin salt hakiki anlamlarıyla dile getirilmesinin zorluğunu aşma eğilimi olduğu söylenebilir.

Atasagun'un, *sembol ve sembolizm* makalesinde sembol ile ilgili aktarılan tariflerin nihayetinde delalet ettiği ortak bir anlam vardır. Bu anlamın Rıza Kardeş'tan aktarımla “duyu organlarıyla idraki imkânsız herhangi bir şeyi tabii bir münasebet yoluyla hatıra getiren veya belirten her türlü müşahhas şey yahut işaret” (Atasagun, 1997: 369) etrafında ortaya konulduğu söylenebilir. Nitekim “açıklanamazın ifadesi” (Kılıç, 1995: 56) olarak ifade edilen Sembol, birbiriyle ilgili olan ayrık parçaları bir araya getirerek gizli kalmış olan bütünü açığa çıkarmayı ifade eder. Nitekim mitik geçmişte de sembol, bir nesnenin iki kırık parçasından her birini temsil eder. Bir nesnenin iki kırık parçası kırılmış yerlerinden birleştirilerek tekrar eski bütünlüğüne kavuşturulabilir. Söz konusu iki kırık parçanın tam uyumu, aralarındaki ilgiyi kesinlik düzeyine çıkarır. Sembolün bu durumu, bir bütün olan anlamın dil ve düşünce itibarıyla iki parçaya ayrılmış halini duyumsatır. Böylece dil, işaret eden sembol olarak ele geçirilemez ve kendisine yaklaşılamaz düşüncenin bir diğer parçasıdır. Bunlar tam uyum içinde biraya geldiklerinde ortaya anlam çıkacaktır. Nihayetinde bir sembol, delalet ettiği diğer parçası olarak önümüzdedir ve bu sembol delalet ettiği diğer parçayı ancak sezilebilir kılma gücüne sahiptir. Bu bağlamda “kendilerinin dışında bir anlama işaret eden semboller, temsil ettikleri şeylerin yerine ikame edilemezler fakat onların gücünden bir pay alırlar” (Tillich, 2000). Sembolü mistisizmde önemli bir dil olayı kılan unsurlardan biri, “insanın nihai ilgisinin sembolik olarak ifade edilebilir olmasıdır. Çünkü koşulsuz bir ilgi konusu olan her şey bir Tanrı'ya dönüşür. Apollon'a tapan insan, onunla soyut olmayan bir tarzda, nihai olarak ilgilenir. Onun nihai ilgisi Tanrısal Apollon figüründe sembolleşir” (Tillich, 2000). Bu doğrultuda insan, tutkuyla ya da inançla yöneldiğine Tanrısal bir nitelik atfeder ve bu da ancak sembolik bir dilin imkânları içinde dile getirilebilir.

Sembol, ister tarihsel yanıyla sabit göndermeler içermiş olsun isterse güncel olarak henüz üretilmiş olsun, toplumda bir uzlaşımaya dayalı olarak var olabilir. Uzlaşmaya dayalı olması sembolün salt bir niyete bağlı olarak oluşamayacağına işaret eder. Nitekim bayrak tarihsel anlamda, delalet ettiği millet ve ülke itibariyle anlamı sabitlenmiş bir semboldür. Hakeza el sıkışmak anlaşmayı, terazi de adaleti temsil eden sembollerdir. Trafik ışıkları ise güncel olarak üretilmiş sembollere işaret ederler. Güncel olarak üretilmiş sembollerde, sembol ile işaret edilen arasında bir ilgi kurmak her zaman mümkün olmayabilir. Örneğin trafik lambalarında kırmızı ışık ile ‘durmak’ arasında herhangi bir bağ bulunmaz. Zaten bu nedenle güncel sembollere günün şartları içinde müdahale etmek mümkünken tarihi sembollere müdahale etmek mümkün değildir. Tarihi semboller karşısında toplumun edilgen kalması da bu nedendir. Bunlar sembolün uzlaşımaya dayanma zorunluluğunu diğer ifade ile niyete dayalı olarak oluşamayacağını gösterir.

His ve fikirlerin görünüşe çıktığı bir alan olarak dil de sesin harfi, harfin kelimeyi, kelimenin ise cümleyi meydana getirmesiyle oluşan sistemli semboller bütünü şeklinde kabul edilir. Bu bağlamda dilin bir sembol oluşu, onun kendisinden farklı bir başka şeye; anlama delalet etmesinden kaynaklanır. Kozmik ve aşkın olanın anlaşılır biçime dönüştürülmesi yönünde bir dil fonksiyonu olarak sembol, metafizik olanın fizik evrendeki şeylerle temsil ettirilmek suretiyle anlaşılır hâle getirilmesini hedefler. Başka deyişle hazır olanın gaip olana delaletiyle oluşan sembol, duyu organlarıyla idraki imkânsız bir şeyi, tabii bir münasebet yoluyla hatıra getiren somut bir işaret olarak tasavvur edilir. Bu işaretin kendisiyle işaret edilen arasında analogik bir ilgi vardır. Bu manada sembol, temsil ettiği anlamla iç içe geçer. Değerini de temsil ettiğinden alır. Sembolün, temsil ettiği gerçekliğe tarihi kökleri itibariyle katılmış olması onun bizzat bir fikre dönüşmesine sebep olur. Alegoriden farkı da burada ortaya çıkar. Çünkü alegorik anlatıda ortaya konan fikir, esasında bir başka fikri inşa etmeye yöneliktir. Sonuç olarak “sembolün iki kısımdan oluştuğu, bunlardan birinin somut iken diğerinin somut yönün işaret ettiği bir mana olduğu ifade edildi. Burada dikkat çekilecek konu somut alanın soyut alandan yani sembolün sembolize ettiği manadan etkilenmesidir” (Kızıl, 2018: 1312). Bu bakımdan sembol, ancak bütünleyicisi olduğu diğer parçasıyla anlamını açık edebilir.

### **Edebî Akım Olarak Sembolizm**

Sembolizm, Fransa’da XIX. yüzyılın son çeyreğinde, realizm ve parnasizme tepki olarak ortaya çıkan, 1886’da Jean Moreas tarafından bildirgesi yayınlanan ve Baudelaire (1821-1867), Verlaine (1844-1896), Rimbaud (1854-1891) Mallarme (1842-1898) ve Valery (1871-1945) gibi şairlerce temsil edilen edebiyat akımıdır. Akım en parlak yıllarını 1885-1902 yılları arasında yaşar (Çetişli, 2017: 115). Cenap Şahabettin’in, 1890-1894 yılları arasında Fransa’da bulunduğu sıralarda realizm, natüralizm ve parnasyen yazar ve şairler ile sembolist şairleri tanıdığı açıktır. Bu tarih aralığı aynı zamanda sembolizm akımının edebiyat ortamında ağırlığını gittikçe hissettireceği bir tarih aralığı olarak dikkat çeker (Enginün, 1989: 1). Sembolizm, sembol kavramının tarihi kökleriyle bağını koparmaz fakat ona yeni bir yorum ilave eder. Yaşamı bir tür sembol olarak okuyan bu akım, tabiattaki görünüşlerin esasında bir takım semboller olduğunu ve bunların bize, bizim göremediğimiz bazı gerçekleri duyurmak üzere olduklarını söyler (Kudret 1980: 54-61). Sembolizm akımının, sembol kavramının tarihi kökleriyle ilgisini koparmadan yeni bir içerik kazandığı görülür.

Sembolizmin doğuşunda, XIX. yüzyılda bir din olarak telakki edilen pozitivizmin etkisi yadsınamaz. Pozitivizm hayatı aklın, gözlem ve deneyin verilerine göre düzenlemenin gereğini ileri sürer. Nitekim doğru bilgiye ancak bilimsel yöntemlerle

ulaşılacağını öne süren AugusteComte, pozitivismi insanlık dini olarak telakki eder. Hatta İslam'ı da Şark dünyasını pozitivismi "kabule en iyi surette hazırlamış olmak" nedeniyle önemli bulur (Comte, 2017: 27). Bir bilim felsefesi olarak pozitivism (olguculuk), edebiyatta realizm, parnasizm ve natüralizmin dayandığı felsefi arka planıdır (Çetişli, 2017: 90-90, 102,111). Sembolizm ise "rüya ve esrarı hayattan çıkaran pozitivism, varlık ve tabiatı sadece dışı gören natüralizme ve parnaslara tepki olarak doğar. Sezgisel yaklaşımların gerekliliğine inanan sembolizm, materyalizmle beslenen ve insanı mekanikleştiren realizm ve natüralizme karşıdır" (Kefeli, 2012: 128). Nitekim sembolist bildirge, görünüşün yanıltıcı yanını açıkça dile getirir: "Bu sanatta doğa görünüşleri, insan hareketleri, bütün somut olaylar, kendi kendilerine var olamazlar; bunlar duyularımızla kavradığımız bir takım görünüşlerdir ki görevleri temel düşüncelerle olan gizli ilişkileri göstermektir" (Kudret, 1980: 60).

Sembolizmin felsefi arka planında Kant, Schopenhauer, Bergson, Wagner gibi filozof ve düşünürler yer alır. Bu düşünürlerde bilginin sübjektif ve nisbî niteliği ile bilginin oluşumunda sezginin gücü ve etkisi ortak bir kanaat olarak belirir. Sezginin bu düşünürlerin görüşlerinde önemli yer edinmesinin sebebi, bilgiyi ve insan ruhunun derinlerinde olanı gün yüzüne çıkarabilmedeki yeteneğine olan inançtır (Çetişli, 2017: 116-117). Sezgiye verilen bu değer, hâliyle büyük ölçüde sezgiye dayanan sanatı da yüceltir. Esasında, romantizm akımının önünü açan sebeplerden biri, deha estetiği etrafında sanat ve sanatçının yüceltilmesidir. Bilhassa sanat ve sanatçının yüceltilmesinde "yaratıcılığı dehaya mal eden Kant'ın deha estetiğinin" etkisi açıktır. (Özlem, 2007: 25). Nitekim 18. ve 19. yüzyıllarda "şair ile yaratıcı'yı eş anlamlı sözcükler olarak" (Özlem, 2007: 31) ele alma yaygın bir kullanım olarak dikkat çeker. Sembolizm akımı da temelde yaslandığı sezgi nedeniyle sanat ve sanatçıyı yüceltir. Bunun yanında sanata, pozitivismin hayatın dışına ittiği metafiziğin yerini doldurma görevi de yüklenir. Hatta pozitivism karşısında mistik bir eğilim olarak ortaya çıkan sembolizmin gücünü arttırmasının sebeplerinden biri budur. Böylece sembolizm bir edebî akımdan daha fazlasını ifade eder oldu. Pozitivismin felsefeden kovduğu metafiziğin yeni temsilcisi olmayı talep etti. Bir tapınağa benzettiği doğanın sembeler ormanı olduğunu söyleyen Baudelaire, insanın bildik bakışlarla gözetlendiği bu ormanın içinden geçtiğini belirtirken (Baudelaire, 2015:10) esasında sembolizmin kapalı yanına başka deyişle onun metafizik ağırlığına dikkat çeker. Nitekim sembolizm Rus edebiyatında da metafizik bir eğilim olarak ele alınır. Rus edebiyatında sembolizmin gelişimi ve algılanışı hakkında Tüten Özkaya'nın makalesi özetle şu görüşlere yer verir:

Rus sembolizmi bir dünya görüşü, felsefe, daha doğrusu metafizik olmayı amaçladı. Sembolizmin amacı, okurda hipnotizma sayesinde belli bir ruh hali yaratmaktı. O, nesnel esaslar ve mantık üzerine değil de sezginin hâkimiyeti üzerine kurulan sembolik idrakin etkisinde kaldı. Şiir sembolistlere göre başka dünyalarla temas kurmanın, sanat ise sanatçının ruhunu ve ruhindaki özü ortaya çıkarmanın, dünyayı mantığın dışında bir yolla idrak etmenin, böylece sonsuza kapı aralamanın imkân alanıydı. Düşüncüyü sanata içkin gören sembolizm musikiyi önemsemi. Çünkü o, idrak edilecek olanı telkin eder, açıklamaz. Başka deyişle sembolizme göre dünya, mantıkî idrak yerine sezgisel idrak ile anlaşılır. Bu bakımdan sembolist şiirde okur sezme, sezebilmek zorundadır. Sonuçta sembolistler materyalizme karşı dini ve mistik bir dünya görüşünü benimsediler (Özkaya, 1990: 411-425).

Sembolizmin bünyesinde barındırdığı bu mistisizm, edebî ürünlere bir takım özelliklerle yansıtılır. Örneğin mistisizmin kendi derinliğinde var olan gizem, şiiri kapalı kılar. Onu adeta düşselliğe yakın eder ve ondaki herhangi bir heyecan da düş

sayesinde yakalanabilir. Yine de “ancak bazen düş sayesinde tanıyabildiğimiz bu heyecan dünyasına öyle istediğimiz gibi dalıp çıkamayız. Adeta “o bizim içimizde kapalıdır ve biz de onun içinde kapalıyız, bu, elimizde onu değiştirmek için etkili olabilecek hiçbir olanağımızın bulunmadığını ve buna karşılık onun da bizim dış dünyaya dönük daha güçlü eylem yönümüzle bir arada yapamayacağını gösterir” (Valery, 2012: 101). Hâliyle kapalılık şiire derinliğine nüfuzu engeller. Kapalı bir şiir böylece ancak musikinin telkin edici niteliğiyle anlamı kendinden taşıyabilir. Doğal seyrinde bu durum, düşüncenin şiirde örtülmesini önerir. Başka deyişle düşünceyi şiire içkin kılar. Nitekim Ahmet Haşim de sembolizmi zikredilen ufuk doğrultusunda ele alır. Haşim’e göre sembolist şiir, anlaşılacak için değil duyulmak içindir. Söz ile musiki arasında fakat musikiye yakındır. Akıl ve mantıktan ziyade sezgiye yaslanır (Okay, 2015: 103). Karakoç bir sembolist oyun yazarı Maeterlinck’i “Tanrısız mistik” (Karakoç, 1982: 24) olarak tarif ederken yazarın, görünüşün ardındaki hakikati anlamayı sezgiye dayalı olarak gerçekleştirmesine gönderme yapmaktadır. Zira oyun, çocuğunun ölümünden habersiz olan bir ailenin gözlemlenmesine dayanır. Aile, henüz habersiz oldukları bu acı olay nedeniyle garip davranışlar sergilemektedir (Kudret, 1980: 73). Onların davranışlarının ardında sezgisel bir yan bulan yazar, insan davranışları üzerinde farkında olmadıkları bir takım hadiselerin etkisine işaret eder. Sonuç olarak sembolizm ya da simgecilik, iki ayrı yapı arasındaki varlıkbilimsel ilişkiyi ortaya çıkarmayı amaçlar. (İnal, 2013: 168) Bununla birlikte simgecilik, “evrenin, görüntülerin ötesinde bir anlamının olduğundan, evrende her şeyin duyarlı olduğunu bilen ozanın bu görüntüleri aşmak, gerçeğe ulaşmak istemesi’nden yola çıkar” (İnal, 2013: 172).

### **Cenap Şahabettin’in Sanat Anlayışı**

Şiirle erken yaşta tanışan Cenap Şahabettin, ilk şiirlerini divan edebiyatı geleneğini sürdüren Mustafa Asım Efendi, Muallim Naci gibi şairlerin tesirinde kaleme alır. Bu tesir, kısa bir zaman sonra yerini Hamit ve Ekrem’e bırakacaktır. Daha sonra 1890-1894 yılları arasında tıp alanındaki ihtisası için dört yıl kaldığı Paris’te Cenap Şahabettin, özellikle parnasyen ve sembolist şairleri okur ve onların tesirinde kalır. Parnas şair Charles Brevet’nin *manzumenin elfâz ile resmedilen bir levha* olduğu görüşünü benimser (Tarakçı, 1993: 346--349).

Şairin, edebiyatı siyasi ve ideolojik her tür gayeden arındırma ve sanatı kendine has etkinlik alanına çekme eğiliminde olduğu görülür. Bu bakımdan şaire göre; “zevk şahsî, güzellik nisbidir (...) ‘Umumî millî zevk’ bile o kadar aralıksız bir tekâmüle o kadar daimi bir başkalaşmaya tâbidir ki o da sadık bir intikad ölçüsü olamaz” (Ercilasun, 1994: 73). Edebiyatı, toplumu aydınlatmanın aracı olarak gören anlayışa olduğu kadar edebiyatı milli gayeye münhasır kılmaya çalışan anlayışa da karşı duran Cenap Şahabettin, edebiyattan herhangi bir fayda beklentisi içinde değildir. Şairin “edebiyattan beklediği doğrudan doğruya değil, dolaylı bir güzelliştir. Edebiyattan fayda beklenmemesi gerektiğini söylemek edebiyatın faydasızlığına inanmak demek değildir. Kendi heyecanını ustaca bir üslûpla ifade eden ve aynı duyguları okuyucuda yaratabilen insan, hayatı âmillere hizmet etmiş olur” (Bulduker, 2011: 377). Zaten Servet-i Fünuncular’ın edebiyat ve estetik anlayışlarında faydacı, ahlakçı bir gaye olmadığını altı özellikle çizilir: “Edebiyattan maksat ancak edebiyattır. Edebiyatın gayesi güzelliklere ulaşmak olmalıdır. Aksi halde muayyen düsturların ötesine gidilemez. Edebiyattan fenne, felsefeye, ahlâka ve dile ‘doğrudan doğruya fayda ve hizmet’ beklenmemelidir. Edebiyat okuyucuyu milli bir saffet âleminin hayali ahengi içinde adi hakikatlerden uzak bir şekilde sanat bedialarıyla başbaşa yaşatmalıdır. Bu kadar güzel bir sanat âleminin ise fayda ve menfaat âlemini dolaylı ve zaruri olarak

yaratacağı inkâr edilemez. Fakat sanatkârın gayesi ve düşüncesi ‘fayda ve menfaat’ olmamalıdır” (Ercilasun, 1994: 241)

Edebiyatı siyasi ve sosyal alandan soyutlayan şair, bir ufuk olarak tabiatı şiirinin önüne koyar. Şiirlerinde tabiat unsurlarına aynı zamanda bunların tasvirine ağırlık verir. Tabiata ünsiyet eden bir kişilikte oluşu da bu yeteneğini geliştirir. “Şiirleri kronolojik olarak gözden geçirilirse bütün denemelerinin gayesinin ‘resim yapmak’ olduğu görülür” (Kaplan, 1992: 394). Nitekim ondaki “tasvir temayülü, daha Avrupa’ya gitmeden neşrettiği” ilk şiirlerinde de barizdir (Kaplan, 1992: 394) . Şiiri, kelimelerle resmedilmiş bir levha olarak görme eğilimi, şairi tabiatı gözlemlemek konusunda duyarlı ve deneyimli kılar. Bunlara sosyal çevresinin kendisine karşı duyarsızlığı da eklenince Cenap Şahabettin adeta tabiatla baş başa kalır:

“Mühitim bana hiçbir zaman rıfk ve şefkat ile muamele etmedi; ben tarih-i asrımızın hor baktığı bir Osmanlıyım. Bereket versin ki çiçekleri tabiatın kendime hediyesi, bülbüllerin musikisini nevbaharın ruhuma kasidesi ve saf sularla şirin meyvalarıkürre-i arzın zâikama ziyafeti gibi telakki edecek bir fitratta yaratılmışım...” (Akay, 1988: 14).

Eski üslûptan bütünüyle kopamayan şair, Köprülü’ye göre “her yeni zamanın zevkine ve mizacına göre yeni bir üslûp, yeni bir eda icadından geri kalmayan, her istediği mevzuu, her devir karilerinin istediği şekil ve kıyafette onlara arz ve takdim edebilen” (Yetiş, 2017: 45) yeteneğe de sahiptir. Ne var ki şairin hayalî olana iltifatı, realiteden yüz çevirmesine yol açar. Realitenin soğuk yüzünü hayalin sıcak görüntüleriyle değiştirir.

Cenap Şahabettin, Paris tecrübesinden sonraki şiirlerinde tabiat unsurlarına sembolik nazariye doğrultusunda yer verme eğilimleri gösterir. Tabiatın herhangi bir unsurunu hayatın herhangi bir parçasıyla doğal bir ilgi içinde ele alır. Tabiat unsurlarına insanî özellikler izafe eder. Onları konuşur ve onlara bir takım sıfatlar yükler. Bunu her tür kayıttan azade bir duyuşla gerçekleştirir. Elbette tabiat üzerinden ortaya koyduğu karamsar tablo ve duyuşlarda, şairin mizacı kadar dönemin siyasi olayları da etkili olmuştur. Bununla birlikte sembolizmin bu tür bir anlatma edimi için verimli bir zemin olduğunu da hesaba katmak gerekir. Çünkü sembolist şiir, görünüşün ardında var olan gizli bir hakikat telakkisine sahiptir ve bu da kâinatın her bir unsurunu bütün olarak birbiriyle ilişkili kılmaktadır. Nitekim bu düşünce şairin sembolizm nazariyesinde *rûh-ı kâinat* terkihiyle ifade edilir: “Tabiat, Servet-i Fünuncularla birlikte hayalî bir âlem olmaktan çıkarak, içinde yaşanan bir yer olmuştur. Sembolistlerin bakış açısını ifade eden *rûh-ı kâinat*, yani eşyada esrarlı bir ruh aramak fikri, ilk defa Cenap tarafından işlenmiş, sonra diğerleri de benimsemiştir. Onlara göre tabiat ölü bir manzara değil, ruh ile yakınlığı olan, hatta evrensel bir ruhun somut görüntüsü olarak algılanan bir varlıktır” (Törenek, 2009: 20).

Şiirde musiki ve ahenk, şaire göre şiirin esas unsurlarıdır. Şair, güzelliği böylece dilin imkânları içinde arar. Bununla birlikte resim-şiir ilişkisini sıklıkla dener, bunu çoklukla tabiatı göze hoş gelmeyen görüntülerden arındırarak yapar. Esasında bu, bir tür *taklitten soyutlamaya* geçiştir. O, şiirde tecrübeye değil, tecrübeyi dışarıda bırakan bir kurguya yaslanarak resim - şiir anlayışına odaklanır. Bu yüzden Cenap Şahabettin’in Türk şiirine getirmiş olduğu yeniliklerden biri ve en mühimi Kaplan’a göre Türk edebiyatında o zamana kadar kullanılmayan orijinal terkipler, sıfat ve isim tamlamalarını şiirde kullanmış olmasıdır (Şahabettin, 1984: vııı). Ne var ki bu kullanımların tecrübî dile dayandığı söylenemez. Bunun ardında ise sembolistlerin şiir anlayışları ile onların şiire getirdikleri ve şiirde uyguladıkları hususlar vardır.

“Romantiklere tepki olarak ortaya çıkan ‘decedent’lar, çok az kullanılmış sözcükleri şiire sokarak büyüü bir hava doğuracaklarını sandılar (...)” (Alkan, 1984: 77).

Cenap Şahabettin, sanatı güzellik gayesiyle önemser. Soyut bir güzelliğin ardına düşen şair için edebiyattan gaye ancak edebiyattır (Akay, 1998: 43). Yeni bir duyuş ve imgeyi, kullanılmamış terkip ve ifadeleri bilhassa *dekadanlık* tartışmaları etrafında şaire yönelik tenkitlerin de önünü açar. Türk edebiyatında farklı bir duyuş olarak yer eden bu terkipler arasında “Sâât-i semenfâm”, “tûf-ı tesliyet”, “nây-ı zümürüd”, “ûd-ı mükevkeb” gibileri en fazla tenkit edilenler arasında gelir. Ne var ki *süslü bir yalanı soğuk doğruya tercih eden şair* tasviri ön planda tutarak, varlığı resim gibi algılar, renkleri ve şekilleri stilize edilmiş formlarda canlı kılar ve şiirini bu bağlamda görüntü itibariyle gerçek kılmayı dener. Söz konusu yaklaşım, şiiri ve elbette bir yönüyle hayatı *kartpostal* şeklinde algılamaya meyillidir. Bu dolayında şair, yönünü şiirde musikiye, resme, imgeye, tasvire yönlendirir ve şiirini telkin edici bir anlatıya evirir. Nitekim “Elhân-ı Şitâ”, “Yakazât-ı Leyliyye”, “Temâşâ-yı Leyâl”, “Temâşâ-yı Hazân gibi şiirlerinde telkin edici edanın musiki ve resim vasıtasıyla sağlandığı görülür. Bu anlayış aynı zamanda imgeye dayalı bir dilin yoğun biçimde kullanılmasına yol açar. Çünkü imge: “En genel tanımlamayla duyu organlarıyla hissedilen nesnel gerçekliğin insan zihninde farklılaşarak yeni ve başka bir görüntüye dönüşmesi, yansımadır. Anlam yoğunluğu sağlamak için, çoğunlukla uzak çağrışım alanlarından yararlanarak göz önünde canlandırılabilir resim ya da bir kısa film gibi bir görüntüye ulaşma”dır (Akpınar, 2013: 75).

Cenap Şahabettin için “şiirde esas, konu değil konuyu işleme tarzıdır” (Enginün, 1989: 19). Nitekim şairin sanat telakkisi de bunu doğrular. “Sanatta samimiyetin mânâsı ahlâktaki mânâsıyla bir değildir. Zira edebiyatta soğuk doğruluğa, güzel ve hararetili yalan tercih olunur. Bunun için sanatkârın yazdıklarını behemahal hissetmesi lazım değil, hissetmiş gibi hissettirmesi matluptur” (Enginün, 1989: 4). Esasında bu görüşleriyle şair, dilde tecrübeye ve realiteye yaslanmaya sıcak bakmadığını açık etmektedir. Hatta Tanpınar bu bağlamda şairi “kısır bir estetizmde, köksüz duygular, geleneksiz kelimelerle” (Tanpınar, 1992: 276) oynamak yönünden tenkit eder. Ancak *hissetmiş gibi hissettirmesi matluptur* ifadesi, tecrübî dile dayalı metinlerin esas işlevi olarak karşımıza çıkar. Çünkü tecrübî dile dayalı metin yazarının yazdıklarını hissetmiş gibi sunmasında önemli olan husus, okurun yazılanları kendi deneyimleriyle örtüştürebilmesidir. Eğer okur, yazılanları kendi deneyimleriyle örtüştüremiyorsa buradaki dilin realiteyle ve tecrübeye ilgisinin kurulmadığı açıklık kazanır. Cenap Şahabettin, söz konusu ifadesiyle deneyimlenebilir bir dili kastetmez. İster realiteye isterse tecrübeye aykırı olsun bu, şair için önemli değildir. Onun için yaşanmış gibi sunulan süslü bir yalan, gerçeğe tercih edilir. Bu bakımdan Cenap Şahabettin, şiir dilini, resim ve müzikalitenin idaresine teslim etmekle ona sembolist duyuş bakımından bir görünürlük kazandırır fakat bu durum onun şiirini düşünce bağlamında sembolist kılmaya yetmez.

Şiiri böylece bir oyun haline getiren Cenap Şahabettin, şiire bilhassa sembolik unsurların etkisiyle yenilikler getirir. Yeni imajlar, allegori, sembol, musikinin imkânları, tabiatın bir şiir olarak işleniş, eşyada esrarlı bir ruh arama gibi özellikler, ağırlıklı olarak Cenap Şahabettin ile Servet-i Fünun şiirine dâhil edilir (Törenek, 2009: 76-77). Servet-i Fünun şairlerinde ortak bir duyuşun egemen olduğunu söyleyen Kaplan, bu dönem sanatçılarının tabiata karşı aldıkları tavrı iki noktada toplar. İlki bu sanatçılar, tabiatta gördüğü renk, şekil, aydınlık ve gölgeyi gerçekçi bir ressam gibi tespitte çalışırlar. İkincisi, tabiatı kendi ruhlarının bir aynası olarak görürler. Tasvir

ettikleri manzaranın içine kendilerini, rüya, hülya ve arzularını katarlar. Bu hâliyle realitesini yitiren bir tabiat, tabloya döner (Kaplan, 1993: 56-57).

Sanat anlayışını bilinçli bir yapaylık üzerine inşa eden Cenap Şahabettin, sembolizmin temelini oluşturan mistik eğilimden ziyade onun şiire yansıyan daha çok biçimsel taraflarını dikkate alır. Sembolizm, esas itibarıyla görünüşün altında saklı kalan hakikati anlamaya meyilli davrandığında doğal olarak sezgiye yaslanır. Çünkü kapalı bir anlam ancak sezgiye dayalı olarak anlaşılabilir. Hâliyle sezgi ve kapalılık birbirini besler. Sezginin ise ancak telkinle anlaşılabilir kılınması şiiri musikiye yaklaştırır. Sözden ziyade “ruha dolaysız ulaşan bir tını” (Kandinski, 1993: 54) olarak musiki, sezdirilecek olanı telkin edebilmede kabiliyetli bir sanat kabul edilir. Bundan başka modern hayatın getirdiği içsel yıkım da Baudelaire’den beri sıkı bir tenkit altındadır. Gerek insanın teknoloji karşısındaki edilgenliği gerek dönemin siyasi ve sosyal çürümüşlüğü sembolist şiirin egemen olduğu çağda karamsar bir hava oluşturur. Servet-i Fünun dönemindeki II. Abdülhamid’in istibdat yönetimi de Servet-i Fünun özelinde karamsar bir duyuşa zemin teşkil eder. Kısaca Cenap Şahabettin şiir anlayış ve algısını; eşyanın kendinde bıraktığı izlenimleri renk, ışık ve tablo yönüyle tasvir etmek ve onlara kendi hülya ve arzularını katmak; kendi duygularını tabiat unsurlarına izafe ederek onları canlı bir varlık şeklinde algılamak; canlı kılınan şeyler arasında bir ilgi kurarak rûh-ı kâinat düşüncesine açılmak; hayattaki realiteleri ve acı görüntüleri bir yana bırakıp soyut, realiteden uzak, stilize edilmiş görüntüleri merkeze almak; şiirde ağır, ağıdalı bir dil kullanmak suretiyle kapalılığı sağlamak; harf, kelime, kelime grupları ve tekrarlar marifetiyle dilde musikiye yaklaşmak; kapalılığın etkisiyle telkin edici dile ulaşmak suretiyle oluşturmuştur.

### Cenap Şahabettin’in Şiiri ve Sembolizm

Cenap Şahabettin’in Paris tecrübesiyle birlikte inanmak istediği *ruh-ı kâinat* fikriyle bunun etrafında oluşturmaya çalıştığı mistik hava, şiirlerinde büyük oranda görülmez. Çünkü “Cenab’ın en çok muvaffak olduğu şiirler antolojilere de alınan tabiat tasvirleridir, bunlarda büyük bir ustalık görülür, fakat bunlar bizde ‘gayrıbeşeri’ bir intiba uyandırır. Bir tabloyu seyreder gibi onlara karşı yabancı kalırız. (...) Tamamıyla şekli bir tabiat tasvirine düşmekten çekinen Cenap, kendisinin asla inanmadığı bir ruh-ı kâinat fikri uydurur. Tabiatın da insan gibi bir ruhu olduğuna inanmak ister. Fakat iptidâilerde yahut mistiklerde ciddi bir inanç mevzuu olan bu fikir, Cenap için sadece bir vesileden ibarettir” (Kaplan, 1992: 394). Nihayetinde “şiir sanatı bir dil sanatıdır. Bununla birlikte dili günlük ilişkiler yaratır. Önce insanlar arasındaki anlaşmanın sadece günlük ilişkilerde ve günlük ilişkilerin bize verdiği onayla birazcık kesinlik kazandığını belirleyelim” (Valery, 1995: 121). Bu anlamda Cenap Şahabettin’in ilk şiirlerinde kullandığı dil ile sembolist tesirle yazdığını ifade ettiği şiirlerindeki dil arasında kelime oyunları dışında ayrıştırıcı bir fark bulunmadığı söylenebilir. Örneğin “Yâd-ı Şebâb” şiiri<sup>2</sup>, bunun örneklerinden biri olarak görülebilir.

“O muhabbetler, o hasretler, o hoş mihnetler

Ey benim hâtırâ-i ahd-ı şebâbım nerede?

Kaldı anlar ebediyyü’l-cereyan bir derede

O muhabbetler, o hasretler, o hoş mihnetler” (s. 101)

<sup>2</sup> Çalışmada yer verilen şiirler, aksi belirtilmedikçe şu kaynaktan verilecektir. CenapŞahabeddin’in Bütün Şiirleri, Haz: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emir, Necat Birinci, Abdullah Uçman, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1984, İstanbul. Şiirlerin yalnız sayfa numarası belirtilecektir.



Şair, geçmişi yâd ettiği şiirlerinde diğerlerine göre deneyimlenebilir dile daha yakın durur. Bunun, geçmişi hatırlamanın şu veya bu şekilde yaşanmışlıkla yakın ilgisinden kaynaklandığı düşünülebilir. Bu dörtlükte geçen “muhabbet, hasret, mihnet, hoş, hatıra-i ahd-i şebab” gibi kelime ve terkipler dolaylı olarak tecrübenin diline yaklaşır bir bağlam oluştururlar. Bu ve benzer şiirlerde doğrudan sembolik etkiyi yansıtan unsurlar görülmez. Buradaki ferdilik, karamsarlık gibi hususlar, sembolizmden ziyade dönemin etkisine işaret ederler. Oysa sembolist şiirde yaşamın doğasında barındırdığı belirsizliğin verdiği bir kaygı ve karamsarlık vardır. Bunu da sezgiye dayalı olarak aşma çabasına girer. Bu bakımdan sezgi, telkin gibi sembolist şiirin unsurları, hakikati keşfetmenin aracına dönerler.

Sembolizmi “şair yalnız harici dünyada bulduğu misalin tasviriyle iktifa ederse eğer sadece o misalden bahsedip kendi fikir ve hissini iham ve işaretimsiz, kesin bir sükût içinde bırakırsa bu sembolizm olur” (Ercilasun, 1994:182-183) şeklinde tarif eden Cenab Şahabettin, “Teşne-i Teb” şiirinin son bölümünde şiirin ilk bölümlerinin hakiki medlullerini açık etmesini sembolist şiir açısından doğru bulmaz:

“Ayaklarında cürûh-i pür-iltihâb-ı türâb  
Yüzünde muntabaât-ı gam-azmâ-yıtaab  
Dilinde nâmütenâhî ve sermedi bir şeb  
Nazargehindebahîrât-ı bî-şumar-ı serâb...

Eder hemîşeseyâhat o teşne- pür-teb  
Huzur bilmez o feyfâ-neverdsîneharâb  
O hastaya: ‘yürü!’ der bir şikeste-bâl-i gurâb  
O bîkese ‘yürü!’ der bir gazâl-ı can-ber-neb

O teşneye ‘yürü!’ der daima sehâb ü riyah  
Hayâl-i âb ile eelerserablar onu sevk  
Bulur yine bu seyehatte kendisi bir zevk...”

Şaire göre burada anlatılanın delalet ettiği mana gizli kalmalıydı. Bu bakımdan aşağıdaki son bölüm adeta gizli kalması gerekeni ifşa etmiş, böylece kapalılık yok olmuştur.

Hayattır bu seyahat, beşerdir ol seyyah  
Ki altı bin senedir eylemekte şedd-i rihal  
Ki altı bi senedir aldattır serâb-ı hayal” (Ercilasun, 1994: 182-183)

“Şi’ri nâ-nüvişte” şiirinde de şair, her defasında o hep yazmayı ümit ettiği şiirini yazdığı düşüncesine kapılır ve sonra hakikatin onu yalanladığını görür. Bu his, birçok şair ve yazarın hatıratında veya söyleşisinde dile gelmiş tanıdık bir duygu olarak okunabilir. Nihayetinde metinlerin öyle ya da böyle tamamlanmaya ihtiyaç duyduğu kabul edilebilir. Dolayısıyla tecrübe burada şiirin omurgasını oluşturduğu söylenebilir. Sonunda da her şairin yazılmamış bir şiirinin kaldığını söyler ki o yazılmamış şiirin, şairin en hakiki şiiri olduğunun kabul edilebileceğini ima eder:

“...  
Her gün derim: “O şi’ri en sonra yazdım işte!  
Her gün hakikat beni tekzib eder, diriga!

Hâlâ yazılmamıştır, hem de yazılmaz asla!  
Kalbimde daim ağlar ol şî'rinâ-nüvişte.”  
Her şairin cihanda bâki kalır muhakkak  
Bir nâ-nüvişteşi'ri, bir nâ-şinîde fikri  
Ol fikre şî'r-i mutlak dense revadır el-hak” (s. 108)

Bu ve benzeri şiirlerde de doğrudan sembolik duyusu öne çıkaran herhangi bir belirlemeden söz edilemez. Yazılmamış şiirin, şair için en hakiki şiir olarak kabul edilmesi, şu veya bu şekilde herhangi bir felsefi temele dayandırılmaz. Daha çok zihnin ünsiyet ettiği bir anlam olarak kabul görmüş bir klişeye dayandırılabilir.

“Şî'rim İçin” adlı metinde de şair, insan niçin yazar sorusunun cevabının arayışındadır.

“Bir çâre-i fennî ile tahfif edemezsem  
Evezân ile tenkis ederim bâr-ı hayatı” (s. 242)

Şair, yaşamın ağırlığını bir ‘çare-i fen’ ile hafifletemediğinde onu en azından vezin ile eksiltmeyi umar. Yaşamının ufkunda ne vakit bir inleyiş duyarsa yine hemen koştuğu yerin, veznin penceresi olduğunu belirtir. Bu durum, şairin şiire meylinin ardındaki saik olarak görülebilir. Hâliyle bu dilin sembolik duyusuyla örtüştürülmesi zordur.

Bu dönem edebiyatının temel özelliklerinden olan melankoliyi, kederli bir kalp ve can yakıcı elemeleriyle mahvolmayı bekleyen bir kuşa nispet ettiği “*Murg-i Siyah*” şiirinde de Cenap Şahabettin sembolik duyuştan ziyade geleneğin soyutlayıcı diline yakın bir dil kullanır.

“(…)  
Dilerdi gâh u bî-gâh uçmak ammâ bir yed-i meçhul  
Onu iskât ederdi hâke bir cism-i girân-âsâ  
Düşer, ağlardı ol murg-ı şikeste-şehper ü ma'lûl

“Dedim ol bî-nasîbe bir gece: “Namın nedir âyâ?  
Dedi: “Nâmım benim ey bî-haber, kalb-i mükedderdir;  
Bana âlâm-ı cân-sûzumla mahvolmak mukadderdir”. (s. 111)

Hep uçmak isteyen ama meçhul bir el tarafından her defasında acılı olan bu zemine döndürülen kuşun diliyle şair, adeta şairin sonsuzluğa olan iştihakı ile zamana, mekâna ve maddeye mahkûmiyeti arasındaki trajedisini sezdirir. Ayrıca burada şair kendi ruhuna nispet ettiği kuşun feryadı üzerinden, insanın ruhu ile kâinatın ruhu arasında kurulabilecek bir ortaklığı sezdirilmeye meyilli görülebilir. Bu bakış açısında esasında sembolizmin etkisinden söz edilemez. Çünkü sembolizm, varlığı kişileştirmeye ya da insan dışı varlıklara insanî özellikler yüklemeye doğrudan ilgili değildir. Eski edebiyat zaten teşhis ve intak edebî sanatları marifetiyle varlığı kişileştirmede dilsel bakımdan hayli tecrübeye sahiptir. Varlığı bir insan gibi algılama ya da sanatkârın şahsî olanı adeta kendinden dışarıya taşıyarak başka varlıklar üzerinden anlatma eğilimi, bir soyutlama çabası olarak dikkat çeker. Bunun sebeplerinden biri de klasik edebiyatın ya da Şark edebiyatlarının, hakikat aktarımına dayalı din dilinin gölgesinde gelişmesidir.

**“Rûh-ı kâinat” Etrafında**

Kaplan'ın da ifadesiyle Cenab'ın *kendisinin de pek inanmadığı rûh-ı kâinat fikri*, şairde felsefî bir temelden ziyade aşına olageldiği geleneğin soyutlayıcı dilini, simbolist şiirin havası içinde verebileceği bir alan görülebilir. Bu anlamda “Cenab'ın ruh-ı kâinat dediği şey, tabiat varlıklarına insan ruhuna has vasıfları izafe etmekten ibarettir (Kaplan, 1991: 104). Örneğin “*Benim kalbim*” başlıklı şiir, ruh-ı kâinat fikrini bu yönüyle açık eder:

“Sinesindehalîde bir hançer  
Sallanırdı teneffüs ettikçe;  
Rahm ile titreşirdi hâk u hacir  
Onun enfasını işittikçe!” (s. 124)

Burada sinesine hançer saplanmış birinin her nefes alış verişinde kendisine merhametle eşlik eden bir tabiat unsuru devreye girer. Taş ve toprak, bağı yanık bu kişinin her teneffüsünü işittikçe onun kederine ortak olur, merhametle titreşir. İnsan ve tabiat arasında kurulmuş bu derunî münasebet, şairin eşyanın ruhu olduğuna inanan yaklaşımını hatırlatır. Ayrıca şair, rûh-ı kâinat fikrine uygun biçimde insan ve tabiat arasında var saydığı ortaklığı duyurmaya yöneliktir. Ancak dil bakımından ortaya konan şey, tabiat unsurlarına bir takım insanî özelliklerin izafe edilmesidir. Dolayısıyla şiirin, dış özellikleri bir kenara bırakılırsa simbolizmle herhangi bir ilgisini kurmak zordur. Çünkü simbolizm, bir akım olarak içinde mistik bir eğilim de barındırır. Ondaki mistik eğilim, görünüşün ardında saklı olan bir hakikatin varlığına dayanır. Başka deyişle görünüş, ardındaki hakikati temsil eder. Doğal seyrinde bu temsiller, temsil ettikleri hakikatin ne olduğunu bilmeye imkân vermezler, onu ancak sezdirebilirler. Şiir ise gizemli hakikati temsil eden görüntülere odaklanmak yerine her olgunun neye dayandığını sebep sonuç ilişkisi içinden vermeye odaklanır. Sebep sonuç ilişkisinin kurulduğu bir dil olayı en çok da simbolizmle örtüştürülemez. Çünkü simbolizmde bütüncül bir anlamı ortaya çıkaracak iki parçadan biri bilinmez durumdadır. Bu sebeple bir metinde simbolizmin “durum ya da örneklerini tartışırken karşılaşacağımız ilk zorluk, sembolize edilen şeyin tam olarak ne olduğunu keşfetmektir. Semboller yeterince belirgindir; fakat salt törensel olan fiillerin ötesine yapılan güçlü bir müracaat bulunmasına rağmen sembollerin ötesinde neyin yatmakta olduğunu analiz etmek genelde son derece zordur” (Whitehead, 2000: s.78). Dolayısıyla iki parçadan birinin belirsizlik içinde kalması, net bir şekilde sebep sonuç ilişkisi kurmaya izin vermez. Pozitivist felsefeye dayanan realizm ve natüralizmde bunun mümkün olduğunu söylemeye gerek yoktur. Nitekim simbolizm, esas itibariyle pozitivistimin, edebî sahada ise realizmin reddiyesi üzerine kurulur.

Mehmet Kaplan'ın, Cenap Şahabettin'in kendi şiir anlayışına göre yazmış olduğu en mükemmel şiiri olarak değerlendirdiği “Elhan-ı Şita”, simbolizmin musiki ve resim taraflarını başarıyla işler. Resim unsurlarının ve ses tekrarlarıyla elde edilen musikin telkin imkânının başarıyla kullanıldığı şiirde, “galip duygu, kaybolmuş bir saadet duygusu veya melankoli” dir (Enginün, 1989: 15). Zeval bulmuş güzelliğin hüznünün tematik olarak ele alındığı bu şiirde simbolizmin bir inanç konusu hâline getirilen ilkeleri göz ardı edilir. Nihayetinde görünüşün ardındaki hakikatin ne olduğuna ilişkin belirsizlik, simbolizmi bir inanç ameliyesine dönüştürmektedir. Bu anlamda simbolizm, görünüşün ardında saklı duran hakikati sezdirilmeye meyillidir. Onun bu niteliği bir görünüşle sunmayı düşündüğü hakikatin gizemli kalmasını gerekli kılar. Sembolizmin bir yanı gizemli kalan olgudan söz etmesi ile şiirin doğasındaki

hissettiği arasında fark vardır. Nihayetinde şiir doğası gereği düz yazıdan farklı olarak sağladığı yakınlık üzerinden bir duyuruşa bulunur. Ebubekir Eroğlu'ndan aktarımla:

"Bazı bilgilerin şiir üzerinden aktarıldığı bir gerçektir. Bunları bilgiden saymamak da kafarahatlığı verebilir. Şiirden kazandığımız, yakınlıktır. Şiir, yakınlık duygusunu artırır, yakınlık sağlayarak ve yakınlık hâlinde bilgi verir. Düzyazıdaki veri olarak bilgiden farklıdır bu bilgi; daha çok hissederek alınmıştır" (Kara, 2018: 129)

Aşağıda verilen şiir, şiirin doğasındaki hissettiriş payı dışta kalmak kaydıyla sembolist manada bir gizemi barındırmaz. Tematik olarak şiirde insan yaşamının bir kesitini, kar imgesi etrafında, karın yağışındaki ahenge gönderimle, kaybolmuş saadeti okura sezdirme eğilimi göze çarpar. Bu eğilimde, musiki, zaman, ışık ve renk unsurlarını başarıyla bir terkibe ulaştıran şair, şiirin kompozisyon bütünlüğü içinde bir telkini pittoresk tablolar içinde duyulur hâle getirmeyi başarır. Duyulur kılmayı başardığı tem ise *kaybolmuş bir saadetin hüznüdür*:

“Bir beyaz lerze, bir dumanlı uçuş:

Eşini gaib eyleyen bir kuş

gibi kar

Geçen eyyâm-ı nevbaharı arar...

Ey kulübün sürûd-i şeydası

Ey kebûterlerinneşîdeleri

O baharın bu işte ferdâsı

Kapladı bir derin sükûta yeri

Karlar

Ki hamûşânedeb-be-dem ağlar

...” (s. 223)

Beyaz bir titreyişe benzetilen kar, eşini kaybetmiş bir kuş gibi geçmiş ilkbahar günlerini aramaktadır. Şiirde sembolizmin, evrende her şeyin her şeyle dolaylı bir ilgisini merkeze alan ve bu bağlamda insan davranışları üzerinde onun bilmediği ya da farkına varamadığı hususların etkili olduğunu varsayan, bunların farkına varabilmenin yolunun ise sezgiden geçtiğini öne süren özelliklerinin olduğunu söylemek zordur. Şair, burada daha ziyade klasik edebiyatın teşbih ve mecaz sistemleri üzerinden bir dil kullanır. Bu dile ayrıca resim ve musikinin telkin imkânlarını *bilinçli* şekilde katar. Bu dolayımında, Cenab Şahabettin'in tabiat tasvirlerinde ustalık gösterdiğini, fakat bunların okurda *gayr-ı beşeri* bir intiba uyandırdığını söyleyen Kaplan, Elhan-ı Şîta için *insansız* metin yorumunu yapar: “Cenab'ın Elhan ı şîtası insansız, saf, sadece dış unsurlardan ibaret bir varlıktır. Tamamıyla şekli bir tabiat tasvirine düşmekten çekinen Cenab, kendisinin asla inanmadığı bir ruh-i kâinat fikri uydurur. Tabiatın da insan gibi bir ruhu olduğuna inanmak ister. Fakat iptidâilerde yahut mistiklerde ciddi bir inanç mevzuu olan bu fikir, Cenab için sadece bir vesileden ibarettir. En muvaffak manzumelerinde bile bunun, oyuna katılan bir unsur olduğunu hissederiz. Cenab'ın daha sonra unutulmasında, bu 'gayrıbeşeri'liğin, şiiri tekrar eski edebiyatta olduğu gibi bir oyun haline getirmesinin büyük tesiri olduğunu sanıyorum” (Kaplan, 1992: 394).

Realiteye temas noktasında herhangi bir kaygının yer almadığı bu üslup, şairi tabiat unsurlarını kişileştirme ya da onları başka şekillerde ifade etme yoluyla serbest davranmaya iter. Şiir, karın yağışını hareket itibarıyla tasvir eden imajlar ve anlamlarla

donatılır. Mühim olan realite değil; ses, resim, musiki, renk ve hareket itibariyle karın yağışında bir takım yeni imajlara ulaşmaktır.

Şair, *rûh-ı kâinat* etrafında öne sürdüğü düşüncelerle herhangi bir yakınlık içerdiği görülmeyen “Şair” adlı şiirinde ise kendi şairliği üzerine konuşur. Muhatap aldığı tabiatı burada da kişileştirerek tanımlayıcı ve doğrulanamayan bir dil alanından konuşur. Bu dilin *gayr-ı beşeri* bir zeminde kalınarak oluşturulduğu söylenebilir:

“Ey nesîm, ey denizler, ey kuşlar  
Siz susun ben terennüm eyleyeyim  
Ey nesîm, ey denizler, ey kuşlar  
Size esrâr-ı kalbi söyleyeyim!

Kimdir  
Neferim

Şairim ben müdür ü hâkimdir  
Bütün âheng-i kâinata sesim!

Taşırım bir küçük güneş gibi ben  
Ke’s-i kalbimde itr-ı ezhârî! (s. 382)

Cenap Şahabettin şairin, kâinatın ahengini terennüm eden bir sese sahip olduğunu söylemektedir. Başka deyişle bu ses, *rûh-ı kâinatı* terennüm eden bir sestir. Ne var ki şiir bir tanımlama yapmakta ve ‘şair’ sesinin ne olduğuna ilişkin bir beyanda bulunmaktadır. Esasında şairin ne demiş olduğundan ziyade şiirin neyi, nasıl anlatmış olduğu önemlidir. Diğer ifadeyle şair, *rûh-ı kâinatı* terennüm ettiğini söylediğinde bunun bir iddiada bulunmuş olmaktan öte bir anlamı olamaz. Çünkü *rûh-ı kâinatı* anlatıp anlatmadığına dair şiirine ve şiirde sembolizmin öngördüğü biçimde bir *ruh-i kâinat* aktarımının olup olmadığına bakılır. Bu şiirin, bu hâliyle *ruh-ı kâinata* ilişkin bir duyuruşta bulunduğu söylenemez. Bir şair olarak kendisinde kâinatın ruhunu terennüm eden bir ses olduğunu söyleyen Cenap Şahabettin, burada bir “açıklama” yapmış sayılır. Bu anlatma edimi, sanatı açıklama ya da tanımlama yapmanın aracı kılan dil olarak görülebilir. Hâliyle bu dilin, sembolist anlayışla örtüştürülmesi mümkün görülmez.

“Temâşâ-yı Leyâl” (s. 2017-218), “Temâşâ-yı Hazân” (s. 219-222), “Yakazât-ı Leyliye” (s. 225), bu ve temaşayı merkeze alan şiirlerinde Cenap Şahabettin, sembolik duyuşun hakikati keşfetmeye meyilli çabasından ziyade seyretmeye koyulduğu tabiat manzaraları ile ilgili kendisindeki izlenimlerden hareketle bir tablo kurgular. Örneğin “Temâşâ-yı Hazân” şiirine göre kâinat, öksürüklerle dolu büyük bir çocuk hastanesidir. Bu ve benzeri izlenimlerin sembolist bir duyuşa tekabül etmediği gibi gerçekliğin temaşasının da uzağında kaldığı söylenebilir. Bu çerçevede şairin öznel alanda kalarak daha ziyade empresyonizme yaklaştığı yorumuna gidilebilir.

### Sonuç:

Sembolizm, felsefi bakımdan pozitivizmin, edebi bakımdan ise realizmin tenkidi olarak görülür. Eşyada esrarlı bir ruh arama yönüyle pozitivizme, hakikati görünüşün ardında saklı görme eğilimiyle de realizme cephe alır. Bu anlamda sezgiyi felsefi ve edebi anlamda şiirin merkezine oturtan sembolizm, dili realitenin denetiminden özgür kılmaya çabalar. Felsefe kaynaklı bir edebiyat ve eleştiri geleneği için bu çabanın bir yenilik olarak görülmesi mümkündür. Nitekim “musiki her şeyden önce musiki” diyen bir edebî akımın, müzikalitenin denetimine verdiği dilde kimi zaman varlığa birtakım

sıfatlar yüklemesinin, bunu ise realitenin terbiyesinden geçerek varlığını devam ettiregelen bir gelenek içinde yapmasının bir yenilik olarak görülmesi olağan karşılanabilir. Ne var ki Cenap Şahabettin'in esasında Batılı dil geleneği içinde yenilik olarak gördüğü dil kullanımı, gerek klasik edebiyatın bünyesinde gerekse kadim Şark muhayyilesinde başka estetik referanslara dayalı olmak kaydıyla sıklıkla başvurulmuş bir anlatma biçimidir. Bilhassa teşhis, intak gibi edebi sanatlar marifetiyle bu dil, hem estetik bir zemine oturtulmuş hem de ontik ve epistemik bakımdan sufistik temele dayanan varlığın birliği düşüncesi dil ortamında ifade edilmiş olur. Cenap Şahabettin özellikle klasik edebiyat geleneğinden tevarüsle zihninin ünsiyet ettiği bu dil kullanımına adeta Batılı anlayış ya da anlayışlar içinde bir referans bulur. Onun sembolik dili benimsemesinin ardında bu kabilden bir rahatlığın payını hesaba katmak gerekir. Nitekim Cenap Şahabettin'in sembolist düşüncüsü bütün halinde bir terkibe ulaştırdığı ve onu yansıttığı söylenemez. Sembolizmin fikri tarafını *rûh-ı kâinat* terkibi etrafında anlamlı bir bütüne ulaştırma çabası görülen şairin gerek zihniyet ve gerekse kullandığı dil itibarıyla bundan uzağa düştüğü görülür. Çünkü sembolist duyuş, nihayetinde sadece varlığı beşerileştiren bir imaj dünyasından ibaret değildir. O, görünüşün ardında saklı kabul edilen hakikati anlamaya ve anlatmaya meyillidir. Realite terbiyesi ile şekillenmiş olan bir dil geleneğine göre sembolist şiirin dili, dayandığı felsefe itibarıyla anlamlıdır ve dil açısından elbette bir takım yenilikler içerir. Bilhassa realiteden soyutlanma yönünde bir çaba görülür. Buna rağmen sembolist dilde insanın eylemleri ve ihsaslarıyla özne düzeyinde tutulduğu görmezden gelinemez. Zira onların geleneği dilin bu yönde kullanımı konusunda tabii bir kolaylık sunar. Cenap Şahabettin ise sembolik duyuşun etkisi altında varlığı kişileştirir ya da şiirde müzikalite üzerinden müphem ve muğlak anlamın duyumsatılmasını önemser. Nihayetinde tabiat unsurlarının kişileştirildiği, tabiat unsurlarına insanî vasıfların yoğun biçimde izafe edildiği divan edebiyatı geleneğinde bu dil, bütün bir estetizmle görünürdür. Cenap Şahabettin'in esasen sembolist şiirdeki bu kullanım biçimine gösterdiği ilginin gerisinde bu dili kendi geleneğindeki soyutlayıcı dil üzerinden tanıdık bulması ve bu dille şiiri alelade bir oyuna dönüştürebilmesi hususu vardır. O, böylece sembolist şiiri, kendine doğru çeker. Kendisini sembolist duyuşun etkisine teslim etme hususunda bütünüyle bir cehdin insanı olarak ortaya çıkmaz. Nitekim Kaplan da şairin, sembolist şiirin dayandığı felsefi temele inandığından kuşkuludur. Cenap Şahabettin'in şiirlerinde sembolizm açısından karşılaşılan temel zorluk, şairin bir metin olarak ortaya koyduğu eserde çoklukla tabiatı bir özne olarak kullanması ve tabiat unsurlarına kendince nitelik yönünden anlamlar yüklemesidir. Çünkü bu dilde öne çıkan sembolist bir bakış açısı değildir. Şiiri müzikal bir oyuna indirgeyen bir bakış açısı vardır. Şair, eşyanın bir ruhunun olduğuna dair inancı, estetik düzeyde bir kabul olarak öne çıkarır ve insana ait özelliklerin tabiat unsurlarına izafe edildiği şiirleriyle sembolizmden ziyade geleneğin soyutlayıcı diline yakın durur. Bu bağlamda kullandığı dil, realiteden kopuk, şahsi tecrübeyi dışarıda bırakan, olağandışını kolaylıkla mubahin çerçevesine alan ve beşeri ihsasları dikkate almayan yönleriyle dikkat çeker. Sembolizmin felsefi duyuşunun esas özelliği olan sezgi ve gizemi dışarıda bırakan şairin, sezgi ya da gizem adı altında gerçekleştirdiği dil olayı, insan hayatını şu veya bu şekilde teşbih ve mecazlar sistemi içinde dile getirmedir. Servet-i Fünun şiirinden epey sonra Cenap Şahabettin'in, şiirde güzelliği sadelikte aramak gerektiği yönündeki itirafı da esasında şiirde gerçekleştirmeyi umduğu kalitenin yanlış yerlerde arandığını gösterir. "Servet-i Fünun edebiyatı bi'n-nisbe garba daha yakın, biraz âfâkî ve maalesef itiraf edeyim ki daha az tabiidir ve daha az kuvvetlidir. Zaafına bilhassa ince sanat yaratmak için tabiatın uzaklaşması sebep oldu. Garp ile münasebetimiz daha işlek ve bir zamanda yetiştiği için Servet-i Fünun edebiyatı sanatın esrârını selefenden daha iyi kavramıştı ve eğer

güzelliği besâatte aramak dirâyetini gösterebilmiş ve tasannu'danaleddevammüctenib kalmış olsaydı şüphe yok ki hizmeti daha çok kıymetli olurdu” (Törenek, 2009: 83). Esasında bu itirafın, bir edebi hareketin sanat kaliteleri yönünü işaret etmesi bakımından oldukça lezzetli bir duyusu ifade ettiği söylenebilir. Bu anlamda Cenap Şahabettin'in, şiirlerinde sembolizmi biçim tarafıyla temsil ettiği fakat felsefî düşüncesini ve şiirsel duyuruşu itibarıyla onun uzağına düştüğü görülür.

### Kaynakça

- Akay, H. (1988). *Cenap Şahabeddin*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Akpınar, S. (2013). Tevfik Fikret'in Şiirlerinde 'Titreme' İmgesi. *Türkbilig*, 25, 75-86.
- Alkan, E. (1984). *Paul Verlaine -Yaşamı, Sanatı ve Şiirleri-*. İstanbul: Alaz Yayıncılık.
- Atasagun, G. (1997). Sembol ve Sembolizm. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(7), 369-387.
- Baudelaire, C. (2015). *Kötülük Çiçekleri*. (Çev. Sait Maden). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Bulduker, G. (2011). Tevfik Fikret ve Cenap Şahabettin'in Şiirlerinde 'Aşk ve Tabiat Anlayışı'. *Uluslararası Hakemli Akademik Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 376-387.
- Comte, A. (2017). *İslamiyet ve Pozitivizm*. (Çev. Özkan Gözel). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çetişli, İ. (2017). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. West Sussex: Wiley-Blackwell.
- Demir, O. (2013). Vicdan. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları; <https://islamansiklopedisi.org.tr/vicdan> (erişim: 20.11.2019).
- Enginün, İ. (1989). *Cenap Şahabettin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ercilasun, B. (1994). *Servet-i Fünûn'da Tenkit*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Ersoy, M. A. (1994). *Safahat*. (Hzl. Orhan Okay). Ankara: Akçağ Yayınları.
- İnal, T. (2013). Simgecilik (Sembolizm). *Türk Dili Dergisi*, 349, 168-218.
- Kandinski, V. (1993). *Sanatta Zihinsellik Üstüne*. (Çev. Tevfik Turan). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaplan, M. (1991). *Şiir Tahlilleri I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Tevfik Fikret, Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kara, A. (2018). Ebubekir Eroğlu'nun Şiirine Bir İlk Adım: 'Ön Niyaz'. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 4(1), 126-140.
- Karakoç, S. (1982). *Edebiyat Yazıları I*. İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Kefeli, E. (2012). *Batı Edebiyatında Akımlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kılıç, S. (1995). *İslam'da Sembolik Dil*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Kızıl, H. (2018). Özellikleri Açısından Sembol. *e-Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi*, 10(4), 1306-1327.
- Koç, T. (1998). *Din Dili*. İstanbul: İz Yayınları.
- Komisyon. *Büyük Türkçe Sözlük*; <https://sozluk.gov.tr> (Erişim: 31.10.2019).
- Kudret, C. (1980). *Örneklerle Edebiyat Bilgileri 2*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Macit, M. (2016). *Edebiyat Bilgi ve Teorileri*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Okay, M. O. (2015). *Poetika Dersleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Özkaya, T. (1990). Rus Edebiyatında Sembolizm. *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, 1-2(33), 411-425.
- Özlem, D. (2007). *Hermeneutik ve Şiir*. İstanbul: Digraf Yayıncılık.
- Öztürk, M. (2016). *Kur'an-ı Kerim Meâli -Anlam ve Yorum Merkezli Çeviri-*. Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Süphandağı, İ. (2019). Tanpınar'ın Tenkit Anlayışı. *Muhayyel Dergisi*, 15.
- Şahabeddin, C. (1984). *Bütün Şiirleri*. (Hzl. M. Kaplan, İ. Enginün vd.). İstanbul: Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1998). *Evrâk-ı Eyyâm*. (Hzl. H. Okay). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1988). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tarakçı, C. (1993). Cenab Şahabeddin. *TDV İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt VII). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tillich, P. (2000). İmanın Sembolleri. (Çev. Aliye Çınar). *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi*, 9(9), ?.
- Törenek, M. (2009). *Servet-i Fünun Şiiri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Turan, T. (2019). Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde Estetik Tavrı. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 8(2), 914-934.
- Uçan, H. (2008). *Dilbilim, Göstergebilim ve Edebiyat Eğitimi*. Ankara: Hece Yayınları.
- Valery, P. (2012). Saf Şiir -Bir Konferans İçin Notlar- 1927. (Çev. Cengiz Ertem). Y. N. Nayır ve S. Bolat (Ed.), *Şiir Sanatı* içinde (98-105. ss.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (1995). Şiir Sanatı ve Soyut Düşünmek 1939. (Çev. Hüseyin Salihoglu). *20. Yüzyıl Edebiyat Sanatı* içinde (117-133. ss.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Whitehead, A. N. (2000). *Sembolizm*. (Çev. Ramazan Ertürk). Ankara: A Yayınevi.
- Yetiş, K. (1996). *Namık Kemal'in Türk Dili ve Edebiyatı Üzerine Görüşleri ve Yazıları*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- \_\_\_\_\_ (2017). Edebiyat Tarihiçiliğinin Üstadı Ord. Prof. Mehmet Fuad Köprülü ve Yenileşme Devri Türk Edebiyatı II. *Aydın Türklük Bilgisi Dergisi*, 3(1), 39-59.