



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

Uluslararası Dil, Edebiyat, Kültür, Tarih, Sanat ve Eğitim Araştırmaları Dergisi

The Journal of International Language, Literature, Culture, History, Art and Education Research

Sayı/Issue 14 (Şubat/February 2024), s. 386-410.

Geliş Tarihi-Received: 14.12.2023

Kabul Tarihi-Accepted: 09.02.2024

Araştırma Makalesi-Research Article

ISSN: 2687-5675

DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1404922

Cenab Şahabeddin ve Hazan Şiirleri

Cenab Şahabeddin and Autumn Poems

Jale GÜLGEN BÖRKLÜ*

Öz

Servet-i Fünun edebî devresi düşünüldüğünde, şiir sahasında âdeta bir deprem etkisi yaratan yenilikçi düşüncenin ilk başlatıcısı, bu değişimin ilk motivasyonu Cenab Şahabeddin'dir. O, tabiatta duyduğu yeni sesleri, temaşa ettiği sıra dışı renkleri, duyulara sonsuz bir ilham kabiliyeti bahşeden kokuları, bilinenin ve alışılmışın dışında bir tavırla şiirin dünyasına taşır. Tabiatın sıradan manzaralarını mucitvari bir zekânın esinlediği mucizevî imajlarla dönüştürebilme kabiliyetiyle bu şiirin öncüsü sayılmayı hak eden orijinal bir şairdir. Bu çalışmada şairin bu yaklaşımının daha belirgin bir şekilde yansıdığı tabiat temalı şiirleri, "hazan mevsimi" merkeze alınarak değerlendirilecektir. Öncelikle şairin "yenilikçi" şiir anlayışının kendi devri içindeki konumu ile yenilik arayışının temelinde yatan nedenler belirlenecek; Servet-i Fünun döneminde tabiatı yorumlayışa getirdiği farklılıklar tespit edilecek, bu tespiti geliştirmek niyetiyle tabiat hakkındaki görüşlerine temas edilecek, şairin hüznü meyleden algısını şekillendiren etkenler üzerinde durulacak ardından hazan şiirlerindeki imajlar değerlendirilecektir. Şair tabiatı mevsimler ekseninde okuyucu karşısına çıkarırken, mevsimleri birer ruha dönüştürerek tabiata nasıl can vermektedir? Ondaki bilindik görüntüleri her defasında farklı imajlarla gösterirken sunduğu yeni tablolarda ona ne kadar geniş bir yelpazede renkler biçmektedir? Hazan mevsimine ait görüntülerin onda yarattığı his med-cezirleri şiirin bünyesinde nasıl bir dalgalanma ile şekillenmektedir? Bu sorulara cevap aranırken şairin farklı dönemlerde yazdığı şiirlerden hareket edilecektir.

Anahtar Kelimeler: Cenab Şahabeddin, tabiat, hazan, imaj, hüznü.

Abstract

Considering the Servet-i Fünun period, the first initiator of the innovative thought that created an earthquake effect in the field of poetry and the first motivation of this change is Cenab Şahabeddin. He carries the new sounds he hears in nature, the extraordinary colors he observes and the smells that give the senses an endless ability to inspire into the world of poetry with an attitude that is beyond the known and ordinary. He is an original poet who deserves to be considered the pioneer of this poetry, with his effort to transform the ordinary scenes of nature into miraculous images inspired by an inventor-like intelligence. In this study, the poet's nature-themed poems, in which this approach is more clearly reflected, will be evaluated by focusing on the "autumn season". First of all, the place of the poet's "innovative" understanding of poetry in his period and the underlying reasons for his search for innovation will be determined. The differences he brought to the interpretation of nature during the Servet-i Fünun period will be determined, in order to develop this determination, his views on nature will be touched upon, the factors that shape the poet's perception, which

* Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, e-posta: jalegulgen@aku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9755-1049.

tends towards sadness, will be emphasized, and then the images in his autumn poems will be evaluated. While the poet presents the nature to the reader on the axis of seasons, how does he give life to the seasons by turning them into a spirit? While he shows the familiar images in it with different images each time, how wide a range of colors does he assign to it in the new paintings he presents? How are the emotional tides created by the images of the autumn season shaped within the poem? While searching for answers to these questions, the poems written by the poet in different periods will be taken as basis.

Keywords: Cenab Şahabeddin, nature, autumn, image, sadness.

Giriş

Cenab Şahabeddin, Servet-i Fünûn edebî devresinde Türk şiirine Avrupaî şiir düşüncesini cesaretle ve ısrarla getirmeye çabalamış; gerek formel yönden gerekse muhteva açısından şiirde “teceddüd” fikrini kendisine amaç edinmiş bir şairdir. Kendisinden önceki şiirsel kabullere riayet etmeyi bırakıp; sıra dışı bağdaştırmaların vücut verdiği orijinal/kendine özgü tasarımlarla, gramer kaidelerini neredeyse hiçe sayan yeni uygulamalarla dikkati çekerken, eleştiri oklarının hedefi olmuş, ağır hücumlarla itham edilmiş; geleneksel şiir anıtını yıkmaya çalışan, şiirin ana yasasını reddeden bir anarşist gibi görülmüştür. Cenab’ın Türk şiirini Batılı şiir çizgisinde yeniden inşa etme çabasının şiirsel platformda “eleştirel bir linç” hareketi ile karşılık bulduğunu, şiirin kutsalına el uzatmak şeklinde bir müdahale gibi görüldüğünü söylemek hatalı olmayacaktır. Hüseyin Cahit’in bu hususta söyledikleri, Cenab’ın “yeni” yolda yazılmış şiirlerinin o devrin şiirsel ortamında ne derece büyük şayialar çıkardığını ifade etmesi bakımından dikkate değerdir:

“Bizim felsefe üstüne ağır yazılarımız öteki haftalık yayın organlarının o kadar büyük karşı koymalarına konu olmadığı halde Cenab’ın şiirleri kıyamet kopardı. Önce alay etmeye başladılar. Bununla kalmadılar, aşağılamaya kalkıştılar. Bu eleştiri yolu bizde çok eskidir... Düşüncelerdeki, duygulardaki ayrılık, neredeyse bir düşmanlık durumu doğuruyordu. İnanıyorum ki çevremizdeki eski yazar bizi bir düşman sayıyorlardı. Bize göre de onlar birer düşman gibiydi.” (Hüseyin Cahit, 2010, s. 72).

Cenab Şahabeddin, okulunu derece ile bitirip hükümetçe Fransa’ya gönderildiğinde orada bir yandan tıp alanındaki donanımını arttırırken, bir yandan da edebiyat dünyasının havasını solumaya, buradan kendine yarayacak malumatı hasat etmeye mesai harcar. Cenab, Fransız edebiyatını model alırken -Tanzimat aydınlarına kıyasla- kendi toplumunun kültürel kodlarına yönelik endişeyi bir kenara bırakır, Fransız modelini, modern edebiyatı inşa etmek için sınırsız bir kaynak olarak görür:

“Başlangıçta, Fransız edebiyatı, Osmanlı İmparatorluğu’nun dirilmesi hedefine yönelmiş yazarların, kendi kişisel projeleri için malzeme bulacakları bir hazine gibidir. Her biri bu yeni kaynaktan yaptığı kişisel ve kısmi okumayla modernleşme şantiyesine katılır...”

Osmanlı edebiyatı, içine aldığı yeni unsurlarla değişime uğrarken Fransız modelinin konumu da gitgide farklılaşır... bu süreç içinde yabancı edebiyatı kabul kodlarının kendisi de değişir, yeni bir alan açılır. Başka bir deyişle, yüzyıl sonuna gelindiğinde Batı edebiyatı artık Batı merceğinden okunmaya başlar.” (Mete Yuva, 2011, s. 345-346).

Servet-i Fünûn dönemi sanatkarları kendilerinden önceki nesillerin “aydın endişesi/aydın sorumluluğu” eksenindeki şüpheli ve temkinli tavırlarını bırakarak iki edebiyat arasındaki “gümrük mekanizması”nı bütünüyle ortadan kaldırır. Böyle bir yaklaşımla Fransa yıllarında Cenab Şahabeddin “Bir yandan fennin, felsefenin her

köşesinde fikrinin daima gıda arayan açlığına tane bulmaya çalışırken, bir yandan da garpta şiir ve edep âleminin bütün safhalarını adım adım takip eder” (Halid Ziya, 2008, s. 697). Bu yıllarda edebiyat mahfillerinde Verlaine ve Mallarme moda hâline gelmiştir. Şair Mallarme’i çok iyi anlayamaz ancak Verlaine’i çok sever. Genç Fransız şairleri ile dostluklar kurar (İnal, 1988, s. 231). Paris yıllarında çok daha yakından tanıma fırsatı bulduğu Fransız şairlerinden etkilenerek yazdığı şiirlerinde, kendi kültürü ve geleneğiyle bu kaynağı nasıl zenginleştirebileceğini gösteren ustalıklı bir üslûp yaratır. Onun ortaya koydukları incelendiğinde bunun “samandan bir kopya ve basit bir tesir değil hakikî bir sentez” olduğu görülecektir (Kefeli, 1996, s. 76). Ancak şairin, Batı şiirinden gözlemlediği yenilikleri -zamanla kabul görene dek- kendi şiirinde ilk kez uygulayan kalem olması nedeniyle, her defasında muarızların eleştirilerini göğüslemek zorunda kaldığını, taklitçilikle ve edebiyatı geriye götürmekle suçlandığını da hatırlatmak gerekir. Özellikle sözcüklerin sıra dışı bir biçimde istifine dayanarak yaratmaya çalıştığı yeni şiir dili devrin edebiyat ortamında “aşırı”, “tuhaf” ve “sun’i/zorlama” sıfatları ile karşılanır. Oysa soyutla somut kavramlardan melez bir dünya yaratan bu sözcük bağdaştırmaları Cenab’a göre “beynel-üdeba şayiü'l-istimal olmadığı”, bir nisanın lügat kitaplarında mevcut bulunmadığından gariplikle yaftalanmaktadır. Bunları “tasannu” için değil bir “ihtiyacı lisanî”ye istinaden şiire taşıdıklarını belirterek üslûplarını ısrarla savunur (Cenab Şahabeddin, 1897, s. 322-323). İsmail Habib, Servet-i Fünun şiirine yöneltilen eleştirilerin tam merkezinde Cenab’ın olduğunu, Ahmet Mithat Efendi’nin “bütün savletini hep ve en ziyade Cenab’ın şiirine tevcih ve teksif” ettiğini, “Servet-i Fünun’un vücuda getirmek istediği yeniliği ‘Dekadanlık’ diye tavsif ederek müthiş bir yayılım ateşi” başlattığını belirtir (Gökçek, 2017, s. 20). Genelde Servet-i Fünun şairlerinin, özeldense bilhassa Cenab’ın dekadanklıkla itham edilmesinin temelinde şairin her daim “yeni”, “sıra dışı” ve “orijinal” olma arzusunu âdeta bir saplantıya dönüştürme temayülünün bulunduğunu söylemek mümkündür:

“Ruh hallerine renk veren renkleri ruhileştiren, ihsasları birbirine karıştıran bu terkipler yüzünden, Cenab, dekadanklıkla itham edilmiştir. Edebiyatımızda o zamana kadar görülmemiş tasavvurlar vücuda getiren bu terkipler, alışılmış düşünce kadrolarını kırıyor, itiyatları alt üst ediyordu...”

Aynı şeyi daima değişik imajlarla anlatmak, Cenab’ın başlıca hususiyetidir.” (Kaplan 1997, 405-406).

Cenab Şahabeddin’in sıra dışı sözcüklere olan merakı Hazine-i Fünun’da yayımlanan şiirlerine kadar dayanır. Ama ona asıl şöhret kazandıran metinleri Mektep mecmuasında çıkan şiirleridir. Bu şiirlerle Cenab Türk şairinden farklı başka bir edaya sahip olur ki asıl maksadı da zaten budur, şiir yaşamının hemen başında etkisi görülen şairlerin nüfuzundan bütünüyle kurtulmak ister. Buradaki şiirleri hem ruhen hem şeklen geleneksel şiir anlayışının dışında metinler olarak belirir:

“Yeni yeni tabirler buluyor, terkipler uyduruyordu. Bu yüzdendir ki, eski an’anelere bağlı kalan şairler, haklı veya haksız Cenab’a hücumla başladılar ve başka mecmualarda onun manzumelerini ağır bir surette tenkit ettiler.

Cenab’ın “Mektep”te neşrettiği şiirler epeyce gürültü koparmıştı, Buna mukabil teceddüt taraftarlarınca da takdirle karşılaşıyordu.” (Ergun, 1934, s. 25).

Tevfik Fikret Şark nüfuzundan *tamı tamına* kurtulan bu şaire teveccühler gösterir. Bazı şiirleri o kadar beğenilir ki nazireler ve tazminlerle taçlandırılır. Bu beğeni hâlesi belirir belirmez Cenab da Servet-i Fünun sanakârları arasına dâhil olur. Beşir Ayvazoğlu’na göre Cenab Şahabeddin’in Servet-i Fünun’da yazmaya başlamasını “Edebiyat-ı Cedide’nin asıl başlangıcı “olarak kabul etmek mümkündür. Saadettin

Nüzhet onu Servet-i Fünûn edebiyatının “muhakkak surette bir mübeşşiri, en mühim âmili ve en sanatkâr şairi” olarak tanıtır (Ergun, 1934, s. 30). Hüseyin Suad, Cenab’ın Servet-i Fünun ailesi içinde zekâsı ve iktidarıyla herkesin, özellikle Fikret’in saygı ve sevgisini kazandığını vurgular. Cenab’ı “Cenab olmasaydı Servet-i Fünûn’un edebî inkılâbı noksan kalır, belki de elde etmek istediği hedefine vâsıl olamazdı. O bu inkılâbın âlemdarı idi. Her hafta yeni bir üslûp ile bir musahabe ve şiir yazardı. Ve her hafta da hariçteki yaygaralar onun başında patlardı.” (Ayvazoğlu, 2020, s. 174) diye anarken şairin en çok “yenilikçi” yönünü takdir etmeyi ister. Cenab’ın yenilik tutkusu şiirin sadece formel yapısına yönelik tercihleri belirlemekle kalmaz; Türk şiirinin imaj dünyasını da şairin zekâsı ve hayal gücüyle beslenen son derece orijinal ve sıra dışı tasarımlar ile yeniden inşa eder Cenab, Servet-i Fünun neslinin “his teceddüdü” olarak niteledikleri değişim arzularını “yeni şiir” ekseninde bütünleyen, bu arzuya yön veren bir imaj mimarıdır. Dolayısıyla Servet-i Fünun şairleri arasında en çok yadırganan hayal ve teşbihler Cenab Şahabettin’e aittir. Halid Ziya onun şiir sahasında yaratmak istediği devrim düşüncesine düşmanlıkla muhalefet edenlere, bu inançla atılan adımları endişe ile karşılayanlara hak verirken; onun hepsini hayretler içinde bırakan maharetli kalemine ve çağındaki sanat anlayışının çok dışında bir sanat kuran “icat etme kabiliyetine” dikkat çeker:

“Hakları da vardı, Cenab serapa [baştan ayağa] yeni idi. Aruza parmaklarının arasında şaşırtacak marifetler yaptıran, kafiyeleleri hiç beklenmeyen ve umulmayan yerlerden bir hokkabaz maharetiyle avlayan, nazım eşkaline [düzyazı şekillerine] her gün bir libas [elbise] giydirerek bir kaléidoscope [kaleydoskop çiçek dürbünü] gibi türlü türlü renklerle gözleri kamaştıran bu sanatkâr sade bir şair değil, harikalar icat eden bir hünerverdi [ustaydı]. Asıl düşmanları şaşırtan onun mevzuları [konuları] oluyordu. O şiirlerinin sanihalarını [yaratıcılıklarını] o zamana kadar açılmamış perdelerin arkasında buluyor, dolaşılmamış sahalarda topluyor, eskilerin ve muasırların [çağdaşların] mevcudiyetinden bihaber [varlığından habersiz] gördükleri hiçleri biraz eşerek altından inciler çıkarıyordu. Aruzun istimalinde[kullanımında], nazımın eşkalinde, bir cilvekâr [cilveli] kız gibi bazen salınarak, süzülerek, bazen kıpırdak ve oynak, fırlayarak, kırılarak oynayan veznin musikisinde kucak kucak yenilikler getiren bu sanatkâr her şeyden ziyade sanihalarının o zamana kadar işitilmemiş, görülmemiş kaynaklardan akmasıyla şaşırtıyordu.” (Uşaklıgil, 2008, s. 651).

Cenab, sanat hayatının daha ilk adımlarından itibaren “sıra dışı ve orijinal olmayı” şiirsel serüveninin temel ilkesi olarak belirler. Bu orijinalliğin kaynağında ise Batı şiiri ile birlikte Cenab Şahabeddin’in yukarıda da Halid Ziya’nın kaleminden “hokkabaz, ihtilal, devrim, hünerver” gibi sözcüklerle eşkalini çizmeye çalıştığı mizaç özellikleri vardır. Halit Ziya, Hüseyin Cahit’in okuması için verdiği Mektep Risalesi’nde Cenab’ın şiirleri ile karşılaştığı vakit gözlerinin önünde “parlak vaatlerle dolu bir ufuk” açılır. Bu ufukta hülyalarının tamamen hakikat olmuş şekillerini görür, net hatlarla belirmemiş olan fikirlerin açık birer levha halinde vücut bulduğuna şahit olur. Bu şiirlerde Fransız şiirinin derin izlerini gören Halid Ziya, Cenab’ın romantiklerden pek az etkilendiğini daha ziyade parnasyenlere ve sembolistlere yöneldiğini tespit eder. Onun sanatının bizim şiir tarihindeki yerini yine Batı şiiri ile kıyas ederek ortaya koymaya çabalar:

“Onun eseriyle Türk şiir ve nazmı garbın en yeni mahsulleriyle seviyen[eşit] bir mertebeye yükselmiş bulunuyordu. Sonra ne güzel bir lisanı vardı! O vakte kadar Türkçe bu derece şuh ve müterennim [şen ve şakıyan], aynı zamanda bu derece pürüzsüz, sakatsız olmamıştı. Aruz onun elinde bir vezinden ibaret kalmamış, kıvrak, oynak bir musiki tarabı [müzik coşkusu] olmuştu ve sarahaten [açıkça]

görülyordu ki bu fen adamı lisanı en sıkı süzgeçlerden geçirerek en saf şekliyle kendisine mal etmişti." (Uşaklıgil, 2008, s. 580).

Cenab Şahabeddin şiirinin en sıkı takipçilerinden ve hayranlarından biri olan Tefvik Fikret ise 19 Şubat 1987* tarihli Servet-i Fünun'da bu özelliklere şairin mizacına çok önemli başka bir boyut kazandıracak bir tarif sözcüğü ekler: "İbdâ-perver". Fikret'e göre Cenab'ın şiir dehâsının mahiyetinin tarifi için en uygun, en yeterli vasıf budur. Sözlerinin devamında bu "icat etme, yaratma" kabiliyetini detaylandırarak okuyucuyu ikna etmek ister:

"Şu bir seneden beri şiirimizin teceddüd-i âhenginde bir te'sîr-i belîği görülen elhân-ı edebiyeden ekseri "Cenâb Şahâbeddin" imzası altında intişâr etti. "Sâ'ât-ı semen-fâm" terkibi de hâriç olmak üzere Cenâb'ın müvellidât-ı fikr ve kalemi olan elfâz ve terâkîb o tabî'at-ı güzîde tarafından birer mahfaza-i şiir içinde lisân-ı edebîmize ihdâ edilmiş cevâhirlerdir ki başka hiçbir hizmet-i marifeti olmasa yalnız bunlardan dolayı edebiyatımız kendine müteşekkir olmak lâzım gelir." (Parlatır, 1998, s. 238).

Cenab Şahabeddin'in kalem ve fikrinden doğan her sözü her terkibi, edebî dilimize şiir zarfında hediye edilmiş kıymetli birer cevher olarak yüceltir. "Cenab" adlı portre şiirinde de onu her gözün göremeyeceği, görse bile genişliğini yeterince idrak edemeyeceği "yeni bir ufuk", ilk kez görülmüş bir "gök parçası" imajları ile yenilikçi, derinlikli üslûbunu ve güçlü hayallere kabiliyetli zekâsını hatırlatarak tasvir eder. "Cenab'a herkesten ziyade dile ve sanata mutasarrıf [hâkim], zekasının ve maharetinin yüksekliğine ulaşamaz bir sahib-i zuhur [evliya] nazarıyla bakar." (Halid Ziya, 2008, s. 683).

Bütün bu değerlendirmeler bir araya getirildiğinde, Cenab'ın şiirsel aurasını tanımlayan sözcüklerin "ibda", "icat", "yenilik", "öncülük", "yaratma", "keşif", "hissetme", "sezme", "sıra dışı ve orijinal" ifadeleri etrafında ortak payda kurduğu görülecektir. Cenab'ın bu güçlü/öncü şairlik kabiliyeti, sadece kendi devrindeki şairler arasında bir etki hâlesi oluşturmakla kalmaz; kendisinden sonraki şairlerin şiirde yenilik düşüncesini çok daha geniş ufuklara taşımasına kapı aralar.

Tabiatı Temaşa Ederken Onda Yeni Renkler Görmek:

Tabiat, Tanzimat'tan sonra Namik Kemal, Sami Paşazade Sezai özellikle Recaiâde ile Abdülhak Hâmid Tarhan'ın kaleminde yeni bir gözle görülmeye başlanır. Ancak Servet-i Fünun devriyle birlikte tabiata bakış tarzı değişir; "zengin, vâzıh, canlı, renkli ve kokulu bir dış âlem idraki şekline" girer. Bu sanatkârlar, tabiatı kulağa da hitap edecek müzikal bir tarzda algılamak, dış dünyayı dinamik ve sonsuz bir değişme içinde yakalar ve onu ölü bir manzara olmaktan çıkarırlar (Kaplan 1998b, s. 51-52).

Servet-i Fünun şiirindeki yeni tabiat görüşünü hazırlayan isim Cenab Şahabeddin'dir. Kendisinden önceki yenilikçi şiirsel birikimi, Fransız şiirinden edindiği kazanımlarıyla birleştirerek farklı bir tabiat fikri kurmaya çalışır. Cenab Şahabeddin tabiatı, ona doğru bakabilen gözler, ondaki gizemleri sezebilen kalplere ilham bahşetme potansiyeline sahip şiirsel bir kaynak olarak görür. Onun az önce de sözünü ettiğimiz şiirsel aurasını en iyi açığa çıkaran unsur "tabiat"tır. Tabiat ona sıra dışı bir perspektif kazandırmakla kalmaz, onun orijinal imajlar tasarlamasına ilham imkânları yaratan sınırsız ihtimallerle dolu bir dünya olarak belirir. Cenab'ın şiirlerine kuşbakışı göz atıldığında, şairin temaşa etmeyi sevdiğini; tabiatı bitmek bilmeyen bir merak ve

* Bu yazının bulunduğu derginin sayısını Parlatır 13 Şubat, Hasan Akay ise 18 Şubat olarak kaydediyor. Milli kütüphane sisteminde bu sayı 19 Şubat 1897 şeklinde gösterilmiştir.

hayranlıkla gözlemlemeyi âdeta bir alışkanlık hâline getirdiğini sezmem mümkündür. Cenab'ın kır hayatına ve tabiat güzelliklerine duyduğu bu ilgi çocukluk yıllarına dek uzanmaktadır. O, aynı zamanda kitapların ve resimlerin kendisine açtığı pencereden evreni seyretmekten zevk alır. Akay (1998, s. 20), Cenab'ın bu eğilimlerinin temelinde devamlı okuma faaliyetiyle birlikte ruhî eğilimlerinin olduğunu altını çizer. Tabiatın bizatihi kendisi dışında çocuk kitaplarında bulunan tabiat resimlerindeki masalsı görünümünün de onun hayal ufkunu renklendirdiğini; henüz bakir olan çocuk zihnini yepyeni bir hayal âlemine taşıyarak sonraki yıllardaki orijinal imaj tutkusuna temel oluşturduğunu söylemek hatalı olmayacaktır. Hasan Akay'ın (1998, s. 20) Cenab'dan aktardığı şu sözler bu hususu desteklemesi bakımından dikkate değerdir:

Küçükken en tatlı eğlencem resimli kitapların yapraklarını çevirmektir. Her musavver sahife beni dakikalarca massederdi. Diyebilirim ki hayât-ı tesâvîri o zaman ben hayât-ı hakîkatten daha şâyân-ı iştigâl bulurdum. Bir ağaç resmi bence bir çınardan veya bir serviden ziyade görülmeye şâyândı. Önümde açık bir kitap olduğu saatlerde ben bütün masal şehzadelerinden daha mesuttum: Karşımdaki boyalar, gölgeler, çizgiler beni sık sık alır, âlem-i hakâyıkın ötesinde nâzenin ve mutalsam ufuklara yükseltirdi!

Temaşa, “bakıp seyretme” (Devellioğlu, 1998, s. 1072), “hoşlanarak bakma seyretme” (<https://sozluk.gov.tr/>) manalarına gelir. Cenab için varlık yaşanan bir şey olmaktan ziyade, seyredilen ve işitilen bir şeydir; şiir, hayatı uzaktan temaşa etmek için arkasına çekilinen bir “sihirli pencere”dir (Kaplan, 1997, s. 408). Cenab tabiatı “temaşa” ederken ona hoşlanarak bakmakla kalmaz, onu realitenin ilham ettiği duygularla zengin bir harmoni içerisinde âdeta tebdil-i kıyafet ettirerek hiç görülmemiş, deneyimlenmemiş bakir bir tabiat hâline getirir.

Tarakçı (1998, s. 288), tabiatı canlı olarak kabul eden, eşyada diğer sanatkârlardan farklı renkler gören Cenab'ın ruh-ı kâinat fikrine inandığını vurguladıktan sonra, onun eşyaya ruhî hâller izafe etmesini böyle bir tercihe bağlar. Ruh-i kâinat Cenab'da mistik ve tasavvufî anlamda yer almanın ötesinde (Kaplan, 1997, s. 394)** yeni hayaller ve tasarımlar kurabilmek, böylece imaj evreninin sınırlarını mümkün olduğunca genişletebilmek/esnetebilmek için bir vesiledir. Kaplan (1998a, s. 52-53), Servet-i Fünuncuların kendilerine has bir iç âlemleri olduğunu iddia ederken, dış dünyayı “kendisine mahsus bir ruha malik bir varlık olarak gördüklerini, bu idrakin ferdi duygularla renklendiğini; kâinatın bir mizaç arasından seyredildiğini” belirtir. Cenab'ın, tabiatı, insan ruhuna benzer bir ruh, bir “ruh-ı kâinat” olduğunu farzettiğini, diğer Servet-i Fünun sanatkârları ile birlikte kendi iç âlemlerini ve tabiatı bulunan ruhu da dış dünya gibi plastik, gözle görülür bir hâle koyduklarını belirtir; ayrıca psikolojik intibaların imajların içine gizlendiğini tespit eder. Bu tespit Cenab'ın şiir serüveni boyunca ortaya koyduklarının, şairin ruhu ile tabiatın ruhu arasında kurduğu ilişkinin sanat zemininde mucizevî bir biçimde somutlanmış, boyutlandırılmış ve derinleştirilmiş bir yansıması olduğu fikrini desteklemektedir. Cenab'ın yenilikçi bir şiir işçiliğine soyunmasının temelinde zihinsel/hissel bir kabiliyet olduğu kadar; ruhu ile tabiatın ruhu arasında kurabildiği güçlü iletişimin de payı olduğunu altını çizmek yerinde olur. Sonuç olarak Cenab Şahabeddin'in, tabiatı gözlemlerken, ruh-i kâinatı da dikkate aldığını tekrar belirtelim. Bu ruhun en iyi yansıtıcısının ise mevsimler olduğunu sözlerimize ekleyelim.

Servet-i Fünun sanatkârlarının nihai hedefi tabiatı beş duyuya açmak; sanatın kendine özgü dünyasında renk, koku, ses ve temas içeren çok boyutlu bir tabiat fikri

** Orhan Okay, Fikret'in şiirindeki sathiliğe mukabil yine de Cenab'da mistik ve panteist duyguların, insanın kaderi ve kâinattaki yeri gibi beşerî problemlerin nisbî bir derinlik kazandığı düşüncesindedir. (Okay, 2016, s. 143)

yaratmaktır (Kaplan, 1998b, s. 51). Bu fikre, Cenab'ın görülen tabiatı kendi hayal evreni ile melezleyerek, şahit olduğumuz mevsimleri alışageldiğimiz özelliklerin dışında çok farklı bir tablo şeklinde görmemize zemin hazırlayacak biçimde kurguladığını, bir nevi başka bir tabiat/mevsim yarattığını eklemek gerekir. Hasan Akay Cenab'ın bu mucizevi zekâsını şiirsel sahadaki buluşlarına taşıma kabiliyetini överken, bu kabiliyetin temelinde yukarıda da sözünü ettiğimiz “kendi ruhu ile tabiatın ruhu arasında kurduğu ilişki”nin olduğuna dikkat çeker: “Cenab, tabiatta yeni renkler, sesler ve kokular keşfetmiş, ruhunu tabiatın ruhuyla münasebete sokmuş, ruh halleriyle ortaklık kurmuş, orda mevcut en basit varlıkların şiirini söylemeye ve varlıkların iç âlemlerinden sesler duyurmaya çalışmış sanatkar olarak tanınmıştır”(Akay, 1998, s. 60). Bu görüş, Cenab'ın sanatsal evrende bir kâşif olduğunu vurgulaması açısından dikkate değerdir. Tabiatta keşfettiği bütün güzellikleri, en ince detayını dahi gözden kaçırmadan sanatın dünyasına taşımak ister. Sıradan bir manzarada kanıksadığımız için artık görmeyi ihmal ettiğimiz ne varsa hepsini zihnimizi şaşırtacak yeni ve parlak görüntüler olarak tekrar karşımıza çıkarır. Bunu yaparken de müthiş bir titizlik gösterir. Her ne kadar şiirlerinde teknik açıdan birçok kusur olduğuna dair görüşler olsa da şiirlerini yazarken üzerinde çok düşündüğü kullandığı kelime kadrosunun zenginliğinden dahi hissedilir. “Onun üslûbunda kılı kırk yaran bir işçilik fazlasıyla gözükür” (Ruşen Eşref, 1972, s. 74).

Bir Musahabe-i Edebiyye: Tabiata Karşı Şair

Cenab'ın şiirlerinde mevsimler eksenindeki tabiat algısını tahlil etmeden önce şairin tabiata bakışını, tabiat ve edebiyat ilişkisi hakkındaki görüşlerini gözden geçirmek yerinde olacaktır kanaatindeyiz. Cenab Şahabeddin, 1897 yılında Servet-i Fünun'da yayımlanan *Tabiata Karşı Şair* başlıklı Musahabe-i Edebiyyesinde sanat mecrasındaki şair-tabiat ilişkisini, eski edebî devreler ve kendi devresi arasındaki farkları ortaya koyarak, bir mukayese fikri ekseninde belirlemeye çalışır. Kadim şairlerin tabiatla sanat mecrasında kurduğu ilişkinin eksikliklerini ve olumsuzluklarını detaylandırdıktan sonra bu mevzuu “eş'ar-ı kudemada eczâ-yı tabiatın bir fihrist nâkısını görüyoruz. Eslâf nazarında tabiat zaman-ı ihtiyaçta mevcut imiş” (Cenab Şahabeddin, 1897) yargısı ile kapatır. Ona göre, Edebiyat-ı Cedide bu ihtiyacı sağlamaştırıp umumileştirmekle kalmamış, aynı zamanda tabiatın, sanatta sadece istiare ve teşbihe birer vesile/bahane olamayacak kadar başat bir rolü olduğunu kanıtlamıştır. İnsanı kâinatın dışında bir varlık olarak kurgulamak ne kadar imkânsızsa, kâinatın dışında bir edebiyat hayal etmek de o kadar mantık dışıdır. İnsan, ruhuna, yani iç âlemine âit fiillerden olduğu kadar tabiat hadiselerinin nüfuzundan da nasibini almaktadır. İnsanoğlu dış âleme duyarsız kalamaz, mevsimlerden kaçınılmaz bir biçimde etkilenir. Cenab, insanın kendi ruhundan kaynaklanan hisleri ile tabiatın insan üzerindeki etkisinden kaynaklanan hisleri arasında son derece girift, gizemli ve geçirgen bir bağ olduğu kanaatinde. Dolayısı ile bu ikisi arasına keskin bir duvar örmek yahut bir sınır çizgisi belirlemek neredeyse imkânsızdır. İnsanın kendi varlığının inşasında, ruhunun ya da yaradılışına ait eğilimlerinin tesiri kadar tabiatın da hatta daha fazla tesiri olduğunu söylerken; bu belirsiz sınırı tabiatın lehine genişletmek niyetindedir.

İnsan-tabiat ilişkisini; “münferit”, “kişiye özgü”, “özgün”, “şahsî tecrübeye dayalı” gibi ifadelerle özetleyebileceğimiz bir bakışla tarif etmeye çalışan Cenab, her ferdin tabiatından alacağı etki payının farklı olduğunu kesin bir yargıyla tespit eder. Bu tespiti, örnekendirerek kanıtlamaya çalışır: “Bir bulutlu havada bazıları bir hüzn ü fütur bulur, bazıları bulutları ince, zarif birer tüle benzetererek semayı bir yüzü örtülü ma'suka gibi sevimli görür. Hakikatte semanın o hâli mahzunâne midir yoksa o hüznü biz mi iâre ediyoruz” (Cenab Şahabeddin, 1897). Şair, tabiatta tarif ettiğimiz yahut gördüğümüz hâlin gerçek hâli mi yoksa bizim ona attığımız bir duygu durumu mu olduğunu

sorgularken Tevfik Fikret'in Hasta Çocuk şiirindeki tabiat-insan ilişkisine yönelik merakına benzer bir merak ile hareket eder. İki şair arasındaki bu düşünce benzerliğinin görülmesi açısından Hasta Çocuk şiirinin bu bölümüne bakmak yararlı olacaktır:

Nedir hariçte iniltisi bâd-ı sermânın?

Bükâsı hastaya âid midir şu bârânın?

Teessürât-ı beşerden gelir mi dehre melâl (Tevfik Fikret, 2017, 31).

Buradaki fikrin Cenab Şahabeddin'in önerisinden farklı olarak, tabiatın mevsimlere özgü doğal olaylarının, insanî hüznlerden etkilenip etkilenmeyeceğine yönelik bir bakıştan doğduğunu söylemek gerekir. Fikret, tabiattaki kaos hâlinin, hasta çocuğun ve hüznü annesinin ruhu ile kurduğu ilişkiden kaynaklanıp kaynaklanmayacağını merak eder. "İnsan hüznünün, tabiatı etkileyip etkilemeyeceğini" sorgularken felsefi bir tavır takınır. Tabiatta, bir iniltiye benzeyen rüzgârın, bir ağıda benzeyen yağmurun; bu evin içindeki trajik duygu hâliyle izah edilip edilemeyeceğini tartarken, bir yandan da çok farklı bir bakışla hüsn-i talil sanatını şiirine uygulamış olur. Cenab ise tabiata bakarken onda gördüğü hüznün yahut sevincin insana mı yoksa tabiata mı âit olduğu sorusunda sıkışıp kalmıştır. Tabiat kendinden mi mahzundur; insan mı ona hüznü atfetmektedir? Bu soru şairin zihninde başka bir düşünceye ilham verir: İnsanın mevsimlerle olan ilişkisi, mevsimlere dair kanaatleri görecelidir. Nitekim "İlkbahar mevsiminin diğer mevsimlerden daha güzel olduğunu delillendirmek için hangi makul kanıtlar gösterilebilir?" diye sorduktan sonra "tabiat-his" ilişkisinin insandan insana ne kadar değişebileceğini birbirine muhalif düşüncelerle göstererek okuyucuyu ikna etmek ister:

Baharın fusul-ı sâireden güzel olduğuna hangi delâil-i mâkule ile istişhad edebiliriz? Dallar yumuşuyor, yapraklanıyor, çiçekleniyor, bahçelerden kokular geliyor, kuşlar ötüyor: İşte nev-bahar... İtr-ı ezhâr ile a'sâbı gerilen bir mütehasşisa sorunuz: Faslı rebî' belki mevsimlerin en çirkinidir, der. Ona meserrât-ı seyyalesi ile sonbahar daha güzel gelir; o der ki: Sonbahar bayılmak üzere olan bir mahlûk-ı rakîkî ihtar eder; koşmalı onu bayılmadan evvel âgûş-ı vecd ü istiğrakta tutmalı... Bir diğeri buna cevap verir: Bu solgun sema, bu sararmış yapraklar, bu paslı güneş, bu ayağımın altında ezilen pejmürde çiçekler, bunlarda gam ü gussadan başka bir şey bulamıyorum (Cenab Şahabeddin, 1897, s. 19).

Her mevsimde, her insan için ayrı güzellikler yahut ayrı ezalar vardır. Bu elbette algılarımız, tecrübelerimiz ve beğenilerimiz ile şekillenecektir. O hâlde, şaire göre tabiat ile insanın arasında yukarıda belirttiğimiz gibi "münferit" ve "kişiye özel" bir yapı vardır. Bu yapı "şair" açısından düşünüldüğünde, çok daha yoğun, detaylı ve kişisel bir simaya bürünür. Şairin durumu sıradan insanın durumundan çok farklıdır. Şair, tabiatta diğer insanların göremeyeceğini gören ve onu çok farklı bir bütün içinde yeniden kurabilir:

Bunları herkes hissedebilir, bunlardan herkes bahsedebilir, fakat şair herkesten iyi bahseder, çünkü herkesten iyi hisseder. Herkes alelâde tabiatta tabiattan başka bir şey bulamayacağı hâlde şair orada bütün havadis-i ulviyye-yi hayatı, bütün ânasır-ı mühime-i şiiriyyeyi, eşgâl-ı mütenevvia-yı mevcudiyet arasındaki tetâbukâtı, garam ü memâtı bulur, bazen bir manzaradan bir âşık-ı mesûd gibi lezzet-yâb olur; bazen ruhunu bir muhibbe-yi ebediyyeye açar gibi kâinata fâşederek bir imtizâc-ı nûşin ile eşya-yı mer'iyeye karıştığını hisseder (Cenab Şahabeddin, 1897, s. 19).

Cenab'a göre şair tabiat içinde yaşamalı, ona karışıp onun bir parçası olmalı, kendi ruhunu sevdiği gibi tabiatın ruhunu da sevmelidir. Cenab, tabiata ruh atfederken onu

“ebedî bir sevgili” olarak düşünür. Şair, bu ebedî sevgilinin ona hissettirdiklerini terennüm etmeli; onun en ilkel çağlardan beri insanı himaye edişini, yaradılış zincirinin halkalarının teminindeki hudutsuz cömertliğini bilmeli, bütün âleme pay ettiği ruhların orkestrasını duymalı, şaire ilham ettiği sınırsız ve müstesna hayal imkânlarını sanatın müsaade ettiği ölçüde anlatmaya çabalamalıdır.

Cenab hakiki şairin tabiat ile olan ilişkisini “hazîn ve âsude” sözcükleri ile tarif eder. Dingin ama hüznü tetikleyen bu ilişkide fiziksel bir acıdan ziyade, akla âit hassalar devrededir. Tabiata duyulan aşk’ı hakikat düzlemine taşıyan ve bir vücuda bürünmesine zemin hazırlayan da zihnin tabiattan aldığı tarifsiz lezzetlerdir. Şairin tabiatın örtülü kalmış güzelliklerini keşfedebilmesi, detayları ile görüp sevebilmesi için nefsin taşkınlıklarının karartmadığı ‘filtresiz’ bir bakışa sahip olması gerekir. Tabiatın hakiki güzelliği ancak böyle bakışlara ifşa olacaktır.

Tabiatı herkesten daha iyi görüp daha çok sevebilenler ise “inziva” şairleridir. Bunlar, onun şiddetli köpürmelerinde, ani sessizliklerinde kademeli olarak gerçekleşen değişimlerinde; sesinde ve sessizliğinde hep kendilerini, hayal ve öfkelerini kendi varlıklarının çok farklı alametlerini/işaretlerini/belirtilerini görerek tebessüm eden; insan ruhu ile tabiatın ruhu arasındaki esrarengiz ve mucizevi geçiti açabilen kâşiflerdir. Bu geçidin anahtarı ise tabiatın detaylarını görebilecek hassas bir bakış kabiliyetinde saklıdır:

Şî’r-i kâinat-ı hikâye edecek kalem bir musikâr-ı tasvir-i âşina gibi vâkıf-ı elvân ü elhân olmak her parıldayan, fısıldayan neşr-i ıtr eden şeyi anlamak, solan çiçeklerle mestûr bir çemenzarı, ağaçlardaki lerze-i hayatı, yaprakların teâtî ettiği rayiha-yı mülâkatı, bir sahildeki enîn-i temevvücünü, denizin haresini yahud çiçek fistolarını buruşturan hafif rüzgârın nevâziş-i seyyâlini, bulutların ağaçların arasında yürüyen gölgesini görmek, duymak lâzımdır. Bunları hissedecek kalb bişübhe rüya ve hulyadan mürekkeb bir mizac, bir mizac-ı şairdir. Ancak bu kalb, gird-bâd-ı kuvâ-yı hayatiye içinde gözlerini semaya kaldırarak temaşa-yı tabiata vakt ü fırsat bulur (Cenab Şahabeddin, 1897, s. 19).

Cenab, şairin dış dünyayı algılayışına özgü bir kabiliyeti de tam anlamıyla yeterli görmez. Ona göre şair, bu renklerin ve aydınlıkların, ses ve titreşimleri dahi aşan mana, ruh ve fikirlerini sezerek keşfedecek, bunu sözle sanatın musikili simyası ile harmanlayarak dönüştürecek, okuyucunun zihnine ulaştıracaktır. Cenab biraz daha ileri giderek daha iyi görebilecek bir ruhun lisanından tabiatı dinlemenin vereceği zevkin; tabiatı bizzat çıplak gözle deneyimleyen bir insanın alacağı lezzetten çok daha üstün olduğunu iddia eder: “Bir levha-yı sabah temaşası bir büyük şair tabiatın bir şî’r-i tasvirini okumaktan kıymetli olamaz; çünkü şair-i tabiatın melahat-i hafiyesini melahat-i san’atla taz’if ederek ortaya koyar, tabiat ise bütün güzelliklerini mâvera-yı zevâhirda saklayarak bazı mümtaz ü nâdir fitratlara gösterir” (Cenab Şahabeddin, 1897). Cenab şairin, tabiatın görünenin arkasında sakladıkları gizli güzelliklerinin önündeki muhkem perdeyi sanatın güzellikleriyle aralayabilen “mümtaz ü nâdir” bir fıtrata sahip olduğunu söylerken aslında onun bir “kâşif” olduğunu düşündürür. Sanatkâr bir kâşiftir; duyu hassaları alêlade insanınkilerden çok farklıdır.

Cenab kendi şiirini kurarken de yukarıda ana hatları ile özetlemeye çalıştığımız bu yazısındaki görüşlerine aykırı davranmamış; doğada keşfedilmeyi bekleyen bütün esrarengize duyularını ve sezgilerini açarken bir kâşif gibi hareket etmiştir. Bu keşif mesaisinden zihninde topladıklarını sanat, his ve lisan düzleminde harmanlamış, okuyucunun zekâsına yeni bir “levha”; görülmemiş, işitilmemiş, koklanmamış ve dokunulmamış bakir bir tabiat tablosu olarak sunmuştur. Bu niyetine uygun olarak da imaj yaratmayı şiirindeki üslup anlayışının temel unsuru hâline getirmiştir. *Takaza-yı Üslûb* başlıklı poetik şiiri Cenab’ın “yeni” ve “farklı” imajlar yaratma çabasını, sanat

yaparken ne kadar zor beğendiğini ve kolay tatmin olmadığını göstermesi açısından dikkate değerdir. Şiirin:

“Bütün dimâğımı berk-i hazân gibi çevirir

Yeni bir gird-bâd-ı fikr-i hayât;

Yeni bir medd ü cezr-i hissiyyât

Bütün sevâhil-i bahr-ı hayalimi kemirir” (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 175).

dizeleri şairin ruhundakileri, yeni fikir ve his med-cezirlerini sözcüklere dökerken çektiği sancıyı hissettirmeyi amaçlar. Çalışmamızın bundan sonraki bölümünde şairin farklı imajlar yaratmaya dayanan bu şiirsel temayülünün, “hazan” şiirlerine nasıl yansıdığını, hangi imajlara nasıl şekil verdiğini göstermeye çalışacağız.

Hassas Bir Ruhun Penceresinden: Cenab Şahabeddin’in Hazan Şiirleri

Cenab Şahabeddin’in tabiatı şiir için bereketli bir ilham kaynağı olarak gördüğünü yukarıda belirtmiştik. Tabiat, görünen dış yüzü ile değerli olduğu kadar, ruha sahip canlı bir mekanizma olması ve insanın ruhunu harekete geçiren, onun çeşitli hâllerini yansıtabilen bir özelliği taşıması yönleriyle de önemlidir. Şairin, tabiata atfedilen ruhun ifadesini mevsimler aracılığıyla insanlara ulaştırdığının ayrıca insan ruhunun terennümelerini yine mevsimler vasıtasıyla şekillendirdiğinin altını çizmek gerekir. Cenab, mevsimleri tabiatın ruhunun dile geldiği stratejik öneme sahip son derece özel zaman dilimleri olarak görmüş; bu ruh ile insan ruhu arasında oldukça girift bir ilişki, esrarengiz bir iletişim ağı kurmayı şiirinin temel niyetlerinden biri hâline getirmiştir. Büyük bir yekûn tutan şiirlerinin arasında yaz, kış, ilkbahar ve sonbahar üzerine yazdığı şiirlerin çokluğu onun bu niyetinin bir yansıması olarak düşünülmelidir. Bu istatistikî bakışı sürdürerek en fazla ele aldığı mevsimi tespit etmek istediğimizde, bunun “hazan” olduğu görülür. Bitmemiş şiirler, beyitler ve mısraları da dâhil edildiğinde doğrudan hazan üzerine yazılmış toplam on sekiz şiiri bulunmaktadır.

Bu istatistik bize Cenab’ın hazan mevsimini diğer mevsimlere üstün tuttuğunu, tabiatın bu mevsimdeki nazârî lisanını kendi ruhuna en yakın lisan olarak kabul ettiğini gösterir. Bu noktada şairin hazana duyduğu ilginin nedenleri üzerinde düşünmek gerekir. Türk edebiyatında duyguların hastalık derecesine varan bir hassasiyete doğru incilmesi Servet-i Fünûn yıllarına tekabül eder. Servet-i Fünun devresinde yaygın bir hastalık halini alacak olan santimentalizm ara nesil döneminde Mehmet Celâl ve Mustafa Reşid gibi sanatkarların kaleminde kendine ifade imkânı bulur; *sırf duygu sırf hayal kesilmek isteyen* bir ruhsal eğilim ön plana çıkar. (Kaplan, 1998b, s. 26) “Gerçi duyguların marazîleşmesi daha önce Recaizade Ekrem’le başlamıştır. Fakat Servet-i Fünuncular, gerek yaşayış tarzları, gerekse eserleriyle bu marazîliği sabit bir hâle getirmişlerdir.” (Ercilasun, 1997, s. 410) Ercilasun romantik hassasiyetin edebî eserlerde marazî bir şekilde işlenmesini Batı’dan gelen tesirlerle birlikte, klasik kültürden gelen tesirler, sosyal ve siyasî sebeplere dayandırır. Fransız romantizminde “mal dü siècle” (asrın hastalığı) diye ifade edilen eserlerde duyguların aşırı boyutlara varması, insanları aşk yüzünden bile intihara sürükleyecek kadar hassaslaştırdığı bir dönemi haber verir. Aynı yüzyılda Avrupa’da yayılan bazı ölümcül hastalıklar da insanların kolektif bir ümit erozyonu yaşamasına, duygularının hassaslaşmasına zemin hazırlar. Türk edebiyatının gerek halk gerekse divan edebiyatı şubelerinde şiiri yoğun bir duygu harmonisi içerisinde inşa etmek şiirimizin dnasını belirleyen en mühim genetik kodlardan sayılır. Dolayısıyla, Fransız toplumundaki bu hassaslaşma temayülü, zaten aşırı duygusal olan Osmanlı toplumunda, devrin sosyal ve siyasal sebeplerinin de tetiklemesiyle kolaylıkla hastalıklı bir görünüm kazanır (Ercilasun, 1997, s. 411-412). Bu aşırı hassas duygu tarzının devrin sosyal ve

siyasal şartları dışında bir de şairlerin mizaçlarında kendine verimli bir zemin bulunduğunu hatırlatalım.

Servet-i Fünûn sanatkârlarının santimantalist duyuş tarzları nedeniyle dış dünyayı âdeta gözlerine inmiş bir elem kataraktı ardından gördüklerini söylemek mübalağa olmayacaktır. Bu açıdan yaşama sevinci ve enerjisi dâhil insana özgü birçok duyguyu tetikleyen, rengârenk bir duygu yelpazesine ilham olabilecek ihtimallerle dolu olan sonsuz tabiatta, şiirsel projeksiyonları ısrarla “hazın” olanı arar/gösterir. Tefvik Fikret’in poetik bir bakışı merkeze alan ve sanat temalı şiirleri arasında düşünülen *Resim Yaparken*’de sanatkârın, “yeşil bir sebze -güyâ çiçek diye-” serptiği boyaların kan, “şi’r olacak yerde sözlerinin figan” olması bu arayışın bir neticesidir. Servet-i Fünûn şiirine hâkim duyuş tarzını bütün teferruatı ile yansıtmaya noktasında mühim bir yere sahip olan Süha ve Pervin şiirinin Süha’sı “Melâli çehre-i eşyaya pek yaraştırır”, “Menazırında hazin bir hayal araştırır”, “hüzn ile ruhunda karabet vardır”, bu akrabalığın hastalık olduğunu bilir ancak bunda bir beis görmez nitekim bu duyguya çok eski zamanlardan beridir aşınadır. Çünkü bu hastalık onu ta “tıfl iken tutup ezmiş”tir. Tefvik Fikret bu şiirde ortaya koyduğu “hastalık” teşhisini, bu şiirin yayımından iki yıl sonra *Bir Mülâhaza* başlıklı musahabe-i edebiyesinde bu defa Servet-i Fünûn sanatkârlarını da işin içine katarak nesli namına teyit edecektir. Fikret bu yazısında neslinin şiir anlayışının “hassasiyet, duygusallık” meselesinde mübalağa ettiğini “sâri bir hastalık” imajı ekseninde kabul ve itiraf eder:

“...Edebiyât-ı hâzırânın bütün inceliklerine, güzelliklerine, san’atlarına mukabil bir noksanı var ki telâfisi, öyle zannederim, üdebâ-yı hâzıraya nasîb olmayacak... Bu bir noksandan ziyâde bir hastalığa benziyor: Edebiyât-ı hâzırâ nâkıs değil, hasta; ince, sârî bir hastalık ki kurbanının bütün urûk-ı hayâtında mündemic; sanki hasta bizzat hastalıktır...”

Tekmîl şiirlerimizde, hikâyelerimizde, tasvîrlerimizde bir solgunluk, bir kansızlık, bir eser-i hüzn görüyor; bu hasta çiçek hâli üdebâmızın dest-i mahâretinde kendisine pek muvâfık zemînler bularak nâzik nâzik intibâ ediyor; bu zemînler o kadar yakıştırılıyor, onlarla o kadar itilâf ettiriliyor ki insan aldanıyor, solgunluk hangisinde, zeminde mi yoksa nakışlarda mı, fark edemiyor. Yazılan şeylerin hepsinde yüzünüze mağmûm bir nazar-ı şikâyetle gülümseyen bir müteverrim bitâblığı var. Derin bir sükût içinde medîd bir inilti...” (Tefvik Fikret, 1993, s. 131).

Bu itiraf zaviyesinden bakıldığında, aşırı hassasiyet tavrının Fikret’te, “Perde-i Teselli” şiirinin “Şüphesiz görmemek en büyük tesellidir” dizesiyle kör bir dilenciye gıpta edecek düzeyde derin bir karamsarlığa ulaştığını söylemek gerekir. Cenab Şahabeddin ise, santimantal duyuş tarzının bir semptomu olarak şiirlerinde tabiatı bilhassa sonbahar ve kış mevsimlerindeki manzaraları ile anlatmayı tercih eder. Ancak bu şiirlerini çoğunlukla bir ümit ışığı ile nihayete erdirmesi onu diğer Servet-i Fünun şairlerinden bilhassa en çok kıyas edildiği Fikret’in deva bulmaz karamsarlığından ayırır. Cenab, her ne kadar nesli gibi aşırı duyarlı ve hassas bir ruha sahip olsa da Fikret’e kıyasla kederden çok neşeye meyillidir. Sonbaharın manzaralarını “hüzn, ye’s, keder, elem, ihtizar, fecâat, fecî, şehka, muğber, serzeniş-kâr, nâlân, elîm, ekdâr, fütûr, matem, gam, gam-zedâ, dıram, rahm, helâk, girye-nisâr, giryân, gizli yaş, mevt, derd, gam-efzâ...vb” duygu değeri karamsar bir ruh hâlini yansıtan sözcük kadrosu ve bu sözcüklerin istifleriyle kurduğu yeni imajlar çevresinde anlatsa da bu şiirlerin çoğu “ümmîd, hayâl, emel, nev-bahar” gibi iyimser bir dünyanın kapılarını açan anahtar ibarelerle nihayet bulur. Şair ruhumuza bulaştırdığı buhranlı karanlığı her şiirin son dizesine sakladığı bir haşiyeye ile dizginlemek ister. Bu haşiyeler insanoğlunun kâinat serüvenindeki iflah olmaz kederine atfedilmiş birer teselliye benzer.

Cenab'ın yenilik arayışı, lügatlerden tedavülde olmayan sözcükleri gün ışığına çıkarması, müzikal ehliyete sahip olduğunu düşündüğü sözcükleri avlaması yahut gramer kurallarını keyfi bir biçimde ihlalinden kaynaklanmaz. Hatta bu sözcük merakı ve gramer kanunlarını hiçe sayışı çalışmamızın başında da vurguladığımız gibi onun en çok eleştirilen yönlerinden biridir. Bu tercihi, onun Servet-i Fünun sanatına mal edilen “çetrefil” dilin baş sorumlusu olarak görülmesine neden olur. Ancak onun yeniliği de yine bu merakta saklıdır; Cenab, seçtiği sözcükleri hiç alışılmadık bir biçimde soyut ile somutu uzlaştırarak, edebî sanatları kendine zemin yaparak ortaya yeni görüntüler ve tasarımlar yani “imajlar” koyar. Edebî söylemin özünde de “gündelik konuşmayı yadırgatıcı hâle getirme, yabancılaştırma, dönüştürüp yoğunlaştırma ama bunu yaparken paradoksal olarak bizi daha dolu ve daha samimi bir deneyime götürme” niteliği vardır (Eagleton, 2004, s. 20). Bu söylemin kendi özünü gerçekleştirmesini sağlayan mekanizmanın en mühim parçası imajlardır. “İmajlar, duyular-benzetmeler edebiyatta daima mühim rol oynar. Şiirin esas kaynağı duyuları yansıtan *kelime seçimi ve istifte*dir... Gerçeğin aşıldığı yerde imaj vardır. Yeni edebiyatta şair, kendi duygularına uygun yeni imajlar yaratır” (Enginün, 2010, s. 562). Şiiri çağrışıma açık hâle getiren, okundukça yeniden üretilebilen çok farklı anlam katmanları doğmasına sebep olan temel unsur imajdır. Şairin kendi zihinsel algısı ile okuyucunun zihnî dünyası arasında bir geçit oluşturma arzusuna imkân sağlayan imaj, kimi zaman şairin hissettiklerinin her okuyucu ile katlanarak çoğaldığı hissel ve anlamsal bir orkestra yaratır. Bu yönüyle imaj çağrışıma yaslanarak sözcüklerin anlamını katmanlandıran, anlatmaktan ziyade ima etmeyi tercih eden bir şiir birimidir:

...imgeyi yeniden üretilen bir şiir birimi olarak görebiliriz. Zaten Roger Caillois da “İster düzyazıda ister şiirde olsun, dilin yeni bir biçimde kullanılışdır imge” diyor. Demek ki imge ögesi bir sözcüğün sözlüksel anlamını kırıyor, onun dışına taşıyor, sözcüğün anlamını genişletiyor, derinleştiriyor, çoğaltıyor... Sözcüklerin karşılıklı etkileşimlerinden doğan yeni anlamlar, erden anlamlar, karanlıktan gelen, karanlıkta oturan anlamlar vardır... başka bir nesnenin özelliklerinden yararlanarak, bu nesnenin özelliklerini ilgilendiğimiz nesneye taşıyarak yaklaşık olarak tanımlayabiliriz bunları... Çağdaş şiirin ayrılmaz, oluşturucu parçasıdır çağrışım ve çağrışımın bulunduğu yerde de ister kurallı, ister kurlsız üretilmiş olsun imge vardır (İnce, 2001, s. 20-21).

İmaj, çağrışıma yönelen yapısıyla, kelimenin günlük yahut iletişime dayanan anlamını kırar, lügat manasını inkâr eder. Paul Claudel'in vurguladığı gibi “şairin bizim ayaklarımızla denizin üzerinde yürüyebilmesine” (İnce, 2001, s. 112) imkân hazırlayan mucizevi bir harikalar diyarı inşa etmesine imkân verir. Nitekim şiirin yaslandığı temel dayanak olarak imaj kullanımında “şairin amaçlarından biri; kelimeleri “çarpıştırıp”, “mantığı bir kenara bırak(tır)arak “duygusal” bir hâl yaratmaktır. Böylece şiir, adeta “sarhoş edici bir madde”ye ya da geçici olarak tedavi eden bir “ilaca” dönüşür/dönüştürülür” (Özcan, 2016, s. 497).

Turan Karataş, imaj kavramını “bir kelimenin ya da kelimeler topluluğunun, sözlük anlamının dışında, ötesinde, sözcüğün belirtme, gösterme ve adlandırma özelliğine/yeteneğine/gücüne ‘çağrışım’ı da ekleyerek kullanma marifeti” olarak tanımlar (Karataş, 2004, s. 229). İmaja dayalı kullanımlarda kelimenin anlamı genişler derinleşir ve çoğalır. Ömer Faruk Huyugüzel ise *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*'nde imajı, hakiki ve mecaz anlamının kastedilişine göre “hakikî imaj” ile “mecazî imajlar” şeklinde bir tasnife tabi tutar. Edebî dilin ayırıcı bir vasfı olarak imajın, “soyut olan özel bir fikri, bir düşüncüyü, hatta bir “vizyon”u somutlaştırması, gözle görülür, elle tutulur kılması, böylece de okurun daha canlı hissedebilmesini” sağlamasıdır. Özellikle şiirde baştan sona

aynı kalan niteliktekileri statik; sürekli farklılaşan yapıdakileri de dinamik imajlar olarak değerlendirir. Bunlara ek olarak bir de “sinestetik imaj” dan bahseder^{***}(Huyugüzel, 2018, s. 226). Cenab’ın şiirlerindeki imajlar bu açıdan çoğunlukla dinamik kimi zaman da sinestetik imajlar olarak belirir. Cenab’ın aynı manzarayı her defasında farklı imajlarla anlatmak ve zengin bir duyu harmonisi içinde sunmak, şiir düşüncesinin kök hücreleridir.

Servet-i Fünun şiirinin temel ideallerinden birinin müziğe ve resme özgü imajlar yaratmak olduğunu belirten Tarık Özcan onların bu arzularını Fransız şiirine bağlar:

Kaynak itibariyle Fransız şiirine ait bu düşünce, Servet-i Fünun şairlerini bir hayli meşgul etmiştir. Kısacası şiire yeni sesler, yeni renkler ve yeni görüntüler sokmak anlayışı hâkimdir. Başarılarının altında yatan şeyse bunu, edebiyatın malzemesi olan dille yapmalarıdır. Cenab’ın Şiir: Söz+ahenk+şâir rûhu şeklinde formüle ettiği anlayışı bu düşünceden mülahemdir.

Türk şiirinin genel akışı içerisinde ilk kez Servet-i Fünun şiirinde kullanılan...yüzlerce özgün imge mevcuttur. Eskiler, hiçbir zaman şiir diliyle böyle bir hesaplaşma içerisinde olmamıştır (Özcan, 2022, s. 343).

Özcan’a (2022, s. 344) göre, Servet-i Fünun şiirin iç ve dış meselelerinin masaya yatırılarak kapsamlı bir bakışla tartışıldığı, Türk şiirinin ses, şekil, dil ve üslup bakımından daha estetik bir hâle getirilmeye çalışıldığı, imaj kültürü bakımından yenilediği bir dönemdir. Sanatın imkânları kollanarak çok sesli bir şiir dili kurulmuş, şiirdeki bu köklü değişiklikler şiire has özel bir kelime kadrosunun doğmasına vesile olmuştur. Sanatın gözetilmesi ve şiirin imkânlarının geliştirilmesi, dilin sınırlarının genişletilmesi meselesinde Cenab’ın cesur girişimlerinin payının büyüklüğü tartışma götürmez bir gerçektir.

Çalışmamızın bundan sonraki bölümünde Cenab’ın tematik güç olarak “hazan”ı merkeze aldığı şiirlerindeki imajları değerlendirirken, Mehmet Kaplan, İnci Enginün ve diğerlerinin hazırladığı *Cenab Şahabeddin Bütün Şiirleri* adlı çalışmadaki tasnifi esas aldık. Bu tasnifin “Bitmemiş Şiirler, Beyitler ve Mısralar” adıyla ayrılan bölümündeki şiirleri, şiirlerin bir bütünlük arz etmemesi ve eksik bırakılmış olması; bazı şiirlerin ise daha önce yayımlanmış şiirlerle çok büyük bir benzerlik göstermesi nedeniyle çalışmamızın dışında tuttuk.

1885-1895 Yılları Arasında Yayımlanan Şiirleri

Cenab Şahabeddin için “mevsim”ler tabiatın dile geldiği, âdeta insana özgü hususiyetler kazandığı zaman dilimleridir. Mevsimleri anlatırken hareketli imajlar kullanarak statik bir tabiat algısını kırar; gördüğü manzarayı sürekliliği içinde devingen bir yapıda ve bu manzaranın sonsuz döngüsünü hissettirerek tasvir etmeyi başarır.

Şairin Servet-i Fünun döneminden önce yazdığı şiirler arasında doğrudan “hazan” mevsimini anlattığı ilk ve tek şiiri *Hazine-i Fünun*’da 1895 yılında yayımlanan (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 117) *Likâ-yı Hazân*’dır. “Hazan” mevsiminin, her bir şiir biriminde insana özgü tasarımlarla anılması şiire teşhis sanatını hâkim kılmakla kalmaz, metnin hazan mevsiminin karakteristik özelliklerinin tanıtılmasına yönelik bir portre-şiire dönüşmesine zemin hazırlar. Kaplan’ın da belirttiği gibi Cenab bilhassa mevsim

^{***}Edebiyatta sineztezi, bir imajda iki veya daha çok duyu organından gelen duyuların birbirine karışması; bir imaj içinde görme, işitme, dokunma, tatma ve koklama duyularına ait duyuların birlikte algılanması demektir. Bu imajlarda bir koku duyusu görme ve dokunmayla ilişkin, bir renk duyusu sese veya dokunmaya ilişkin, bir ses duyusu da görmeye, tatmaya veya dokunmaya ilişkin sıfat ve benzetmelerle anlatılabilir. (Huyugüzel, 2020, s. 448)

şairlerinde “tabiatı beşerî tavır ve hareketler ile canlandırmağa” (Kaplan, 1997, s. 404) büyük itina gösterir.

Sone nazım biçimi ile tanzim edilmiş şiiri “muğber, mahzun, keder, ye’s, sirişk, girye, şikâyet, tazallüm, sarsar-ı nâlân, soluk, sararmış” kelimelerinin şiirin tamamına hâkim olan tenasübü çizgisinde düşünmek gerekir. Metnin ilk biriminde önce cihanın sınır çizgilerini belirleyen “zemîn” ve “sema”nın durumu ortaya konur: Zemin, iki gözü yaşarmış bir kadın gibi dargın, sema ise dudağını bükmüş bir çocuk kadar mahzundur. Bu hâliyle bütün dünya sarışın bir güzelliğe kavuşmuştur. Son dize, insan kalbinin bu manzara karşısındaki durumunu izaha ayrılmıştır: Tabiatın bu türlü bir güzelliğinin insanın kalbine ilham edeceği yegâne duygu “keder” dir.

Metnin diğer birimlerinde “zemin” ve “sema”ya âit görünüşler çok farklı tasarımlarla devam ettirilir ve ilk birimde sözü edilen tabiatın sarışın güzelliğinin detaylı bir tasviri yapılır: “Sirişk-i ye’sini yaprak gibi dökerdi gusûn” (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 105). Alışlageldik olan tasarım “ağaç dallarının yapraklarını dökmesinin gözyaşına benzetilmesi”dir. Oysa dizede ağaç dallarının ye’s gözyaşlarını “yaprak gibi döktüğü” şeklinde tersine bir teşbih ile sıra dışı bir hayal oluşturulur. Bu ağaç, ye’s gözyaşlarıyla zemine sarı bir örtü döşeyip; semaya hastalıklı bir sima bahşettikten sonra ufukta gözyaşlarına boğulmuş bir hayal gibi yatmaktadır.

Üç dizelik sonraki birimde tabiatın hüznü portresi “heyecan, şikâyet, tazallüm” gibi duygu değeri hareketli ifadelerle aksiyon kazanır: Güneş, aydınlık kabiliyetini sekteye uğratan sisler içinde şikâyetler dökmekte, gökte gittikçe ivme kazanan rüzgâr şiddetli iniltiyle bir fırtınaya dönüşüp sızlanmakta, yeryüzünde ise hazan yaprakları heyecanla titremektedir. Birimde, “sonbahar güneşinin, sisler nedeniyle dünyayı yeterince aydınlatamaması, esen rüzgârların gittikçe şiddetlenerek dökülen yaprakları sürekli savurması” şeklindeki sıradan bir sonbahar tablosu, insan ruhuna özgü tasarımlarla alışılmışın dışında bambaşka bir çehreye bürünür.

Son birimde, dünyanın bu küflenmiş simasına merhametle bakarak renksiz hazan yapraklarına teselli veren soluk dudaklı, soluk gözlü bir kız belirir:

Bakıp terahhum ile rûy-ı arz-ı pür-jenge

Soluk dudağı, soluk gözleriyle bir duhter

Verirdi tesliye berg-i hazân-ı bî-rence (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 105).

Sonbaharın kederli rengi, bu kıza da bulaşmıştır, gözleri de dudakları da soluktur. Bu kız renksiz hazan yaprağına, âdeta renkli bir gelecek vaadiyle teselli vermekte; küf tutan bütün tabiatın anka gibi kendi küllerinden yeniden doğacağını muştulamaktadır. Bu açıdan bakıldığında metnin son biriminde ortaya çıkan kız, solgunluğu ile bir yandan hazan’ın hüznünü paylaşmakta, ona duygudaş bir tavır takınmakta; diğer yandan da merhameti ve teselli verebilen dostane mizacıyla tekrar gelecek baharın ümit ışığı olmaktadır.

1896-1902 Yılları Arasında Yayımlanan Şiirleri

Berg-i Hazân, Mektep dergisinde 1896 yılında yayımlanır (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 117). Metinde son iki birime dek, sonbaharda dalından ayrılan bir “yaprak” tanesinin hayal kırıklığı ile neticelenen serüveni hikâye edilir. Likâ-yı Hazân’da olduğu gibi metne büyük ölçüde hâkim olan “teşhis” sanatı yaprağın “ümit, arayış ve hayal kırıklığı” üçgenindeki duygu yolculuğunun şiirsel evrende trajik bir hikâyeye dönüşmesini mümkün kılar. Zaten Cenab Şahabeddin’in mevsim şiirlerinin temelinde yatan ve alışılmamış tasarımlara zemin hazırlayan sanatlardan en mühimi teşhistir desek hata

etmiş olmayız. Tabiata ruh atfetme fikri, tabiatı insanî özelliklerle teçhiz ederek insana ait duygularla renklendirerek şiire taşımayı zarurî kılar.

Berg-i Hazân' da, *Likâ-yı Hazân* şiirindeki gibi duygu değeri bakımından hüznün ve kederi çağrıştıracak bungun/buhranlı bir dünyaya işaret edecek kelimeler seçilmiştir: "Köhne, gam-efzâ, ye's, derd, hâk-i sevda, âvâre, serseri" bu dünyaya hâkim kılınan ruh hâlini ifadeye vazifelendirilmiş tenasüplü sözcüklerdir. Şiir bir yaprağın hikâyesi ile bir âşığın sevgi sergüzeştini "hüzün" düzleminde bir araya getirir. Hikâyenin ilk kısmında hazan görmüş/sararıp solmuş bir yaprak parçası, yemiş yüklü dalından ayrılarak *şairâne bir ümidin* peşine düşer. Söz konusu yaprak tıpkı bir şairin tabiatı seyre dalarken aldaniş gibi ağaçları yıkan fırtınanın başka bir yerde ona mahsus taze bir gül bahçesi hazırladığı vehmine kapılır. Köhnemiş bahar rüzgârının peşine takılıp bir süre havalarda sabırsızlıkla gezip tozar. Bu seyahati esnasında uğradığı her yerde kederi arttıran başka âlemlere, başka türlü elemlere ve aşına olmadığı başka türlü dertlere tesadüf eder. Sonunda yeryüzüne düşünce, bir "eyvah" nidası ile hayıflanır. Bu kısımda teşhisle şekillenen imaj intak ile güçlendirilir:

En sonunda düşünce gabrâya

Dedi: -Eyvâh, bu ümmîd ile ben

Düştüm âgûş-ı hâk-ı sevdâya! (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 117).

Kendisini bu maceraya sürükleyen ümidi, önünde sonunda onu kara toprağın kucağına bırakmıştır. Bu uzunca hikâyenin reel iklimde karşılığı, sonbaharla birlikte sararan yaprakların rüzgârın etkisiyle savrulması, sonunda toprağa düşmesi ve yağmurların etkisi ile çürümesidir. Ancak birimde, bu bilindik görüntü, hiç aşına olunmayan ilk kez deneyimlenen, insana özgü duygularla karıştığı için empati duygusunu da harekete geçiren, insanı ruhî açıdan bir özdeşlik kurmaya sevk eden sıra dışı ve son derece devingen bir tabloya dönüşür. Şair âdeta yaprakları karakterize eder, yaprak ferdileşir ve her biri kendi hikâyesi olan ayrı birer varlığa dönüşür. Bu noktada Ramazan Korkmaz'ın Cenab Şahabettin'in Elhan-ı Şita'ya yönelik değerlendirmeleri Cenab'ın hazan şiirlerindeki tavrını da kapsayıcı bir nitelik taşıması yönüyle anılmaya değerdir:

İnsanın yok oluş macerası, evrendeki tükenişte gözlenebilir. İnsan, belki de büyük evrenin, küçük ve bilinçli bir kopyasıdır. Batık imge, biçimi bulanıklaştırarak, varlık alanları arasındaki sınır geçişlerinin daha kolaylaşmasını sağladığından, kişi kendini doğadan ödünçlediği bir imge aracılığıyla yeniden kurabilir...

Elhan-ı Şita'da kar, kuş ve insan yani ontolojik açıdan farklı üç varlık kategorisindeki unsur, tek bir ölüm izleği etrafında birleştirilmektedir. İnsani biçimin, teşhis ve intak sanatlarıyla silinerek doğaya yansıtılması insanı, evreni yeniden ve empatik bir düzeyde okumaya yöneltir. Çünkü kendisini anlamamızı bekleyen dünya, sembolik bir dille bizimle konuşmaktadır. Topyekûn bir parçalanma ve tükeniş süreci içindeki doğa; önce kara, sonra da kuşa ve kelebeğe dönüşerek insana ölümlülüğünü anımsatır... Örtük bir analogi yöntemi ile insan, doğadaki değişmelerde kendi sınırlandırılmışlığını ve ölümlülüğünü okur (Korkmaz, 2006, s. 123).

Berg-i Hazân' da insanî biçim teşhis ve intak sanatlarıyla yaprağa aktarılır. İnsan'a ölümlülüğü hatırlatan "*hazan-dâde bir varak-pâre*"dir. İnsanoğlu'nun da hayat yolculuğundaki tercihleri, deneyimleri hep "*ümmîd*" duygusuna dayanır. İnsan, bu dünyadaki geleceğine dair daimî bir güzellik ve iyilik beklentisi içinde yol alarak ömür tüketirken; mutluluk umduğu her durakta tam aksi "gam ve ye's" ile karşılaşır. Çünkü,

onun bu hayattaki yolculuğu, rüzgara kapılmış bir yaprağın yazgısına paraleldir: Öngörülemeyen, tahmin edilemezdir, yaşam yolculuğu sadece “zan” ve “zehaba” dayalıdır ancak nihayeti kat’idir. Öyle ya da böyle her yaşam formunun mukadderatının toprağa düğümlü olması kaçınılmazdır.

Şiirin son iki üçlüğünde, şiirdeki söyleyici devreye girer: Sevgili de âşığı sevdası ile âvâre kılmış; âşık da tıpkı bu hazan yaprağı gibi hevesle gezinerek her yerden geçmiştir. Sevgilinin güzelliğini gördüğü günden beri âşıkâne bir ümide düşmüş, gönlü ebediyen savrulan bir serseriye dönmüştür. “Şairâne ümmîd” ve “âşıkâne ümmîd” imajları, “gerçekçi” ve “mâkul” olmamaları yönüyle birbirine paralel çağrışımlar kurar. Böylece sonbahardaki bir yaprağın sergüzeştinin hüznü dolu çağrışımları, insanın aşka dair macerası ile birleştirilir. Âşığın sevgili ile olan ilişkisinde yaşadığı hayal kırıklığı, yaprağın trajik yok oluş öyküsü ile şekillenen orijinal bir imaj ile derinleştirilir. Şair ümmîd kavramına dikkat çekerek yine de insanoğlunun ümit etmekten vazgeçmeyeceğini, vazgeçmemesi gerektiğini anlatmak ister gibidir.

Sone nazım biçimi ile yazılan *Elhân-ı Hazân* şiiri, muhtevanın inşası bakımından *Berg-i Hazân*’a benzer. İlk bölüme sonbahara yönelik sıra dışı bir mevsim tablosu yaratma endişesi hâkimdir: Sonbaharın, can çekişen renksiz hâlinden yansıyan solgun levhalar, kuru yaprakların kıyısında gezinen insanların kalplerini titretmektedir. Şiir söyleyicisi bu duygunun tetiklediği bir heyecan ile kuşlara seslenir:

Ey tuyûrun sehâb-ı seyyâhı,

Bâd-ı zârın cenâh-ı zârında

Sen uçarken bütün civârında

Soluyor kâinatın ervahı (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 65).

Kuşları inleyen rüzgârın, inleyen kanadında yolculuk eden seyyâh bir bulut olarak düşünmemizi ister. Bu seyyah kuş bulutu bütün gökyüzünde gezinirken, kâinatın ruhları yavaş yavaş solmaktadır. Metnin son biriminde şiir söyleyicisi “her gönül kendi derdinde” düsturunu ortaya atar ve bundan hareketle kendi derdini açık eder: Keder yaşları döken sevgiliyi, “gel” feryadı ile bu hazin manzarayı seyre davet eder. “Gül-i nevbahârî-i emelim” olarak nitelenen sevgili, sonbahar mevsiminin “sarı gölgesinde”, gelecek ilkbaharı beklemeye ilham olan bir gül’e dönüşür. Şair, gül imajı ile sevgilinin varlığında “yeniden doğuş”u, “hayatı”, “ümit”i sembolize eder. Bu tasarımla sevgili, şairi hazân’ın ruhları solduran hüznü manzaralarından çekip kurtaracak; hâlihazırdaki acı tabloya tahammülünü sağlayacak, baharın geleceğine yönelik inancını temin edip onu yeni hayallere sevk edecek bir “ümit ve sabır öznesi” olarak öne çıkarılır.

Temâşâ-yı Hazân Servet-i Fünûn dergisinde 4 Ekim 1897 yılında yayımlanır. Hâşim’in (1999, s. 127) tespitiyle “Fransız sembolist şâirlerin tarzından ve estetiğinden az çok mühlhem ve o sıralarda Türkçe için yepyeni bir hassasiyetin ifadesi”dir. Bu şiire kadar çağdaş Türk edebiyatında sonbaharın ilaç ve pamuk kokulu, tatsız bir hastane mevsimi olduğunu; bu şiirle birlikte hastane koşullarının pencerelerini tabiatın temiz havasına karşı açtığını vurgular. Bu şiirde de elbette melâl vardır ancak klişe bir melâl değil, güneşin solmasıyla tabiata hâkim olan bir tükeniş ve yok oluş manzaralarından sızan bir melâldir. *Sonbahar Şiirleri* başlıklı yazısının devamında Temâşâ-yı Hazân ile ilgili nihâî kanaatini övgü dolu şu ifadelerle belirlerken Cenab’ın yenilikçilik ve orijinallik ilkesini destekleyen iddialı bir yargıya ulaşır: “Gergin bir gökyüzü altında ağaçları sarsılıp kırılan, rüzgârları tüy, toz, yaprak sürükleyen bir mevsimin bütün uğultularıyla dolu olan bu şiirde, kelimeler uzak ve duyulmamış birer orgun âhenkleriyle inler, vezin rüzgâr gibi

uğuldar, kafiyeler dallar gibi çatırdar. Türkçede ilk hakikî tabiat şiiri, ilk sonbahar şiiri, işte bu şiirdir." (Ahmet Haşim, 1999, s. 128).

Üçlüklerle kurulmuş *Temaşa-yı Hazân*'ın her bir biriminde sonbahar mevsimine âit görünüşler yine özellikle teşhis sanatının "tabiatın ruhu" fikrini mümkün kılan esnekliğiyle dikkatlere sunulur. Metin boyunca, tabiata insanî özellikler/duygular verilmesi, insan yaşamına has davranışlar yakıştırılması, şiirin nihayetinde, bir mevsimin, insan ömrüne tekabül eden bir sembole dönüşmesine zemin hazırlar. Metnin tamamına hâkim olan tabiatın "beşerîleştirilmesi"ne dayalı imaj üretme temayülü, Divan edebiyatında da görülmektedir. Divan üslûbu da imajlarla yüklüdür. Ancak, aradaki fark Cenab Şahabeddin'in bu benzetmeler ile "rûh-ı kâinat"ı vermeye çalışmasıdır. "Psikolojik bir teme bağlanan imajlar, eski edebiyatta görülmeyen bir insicama" kavuşmakta, divan üslûbunun nescini dokuyan klişe ve orta malı" imajlara mukabil, Cenab'ınkiler yeni ve orijinaldir (Kaplan, 1997, 405, 407).

Metin sevgiliye yönelik bir davet ile başlar. Bu sevgilinin en belirgin vasfı ise "hazân-likâ" olmasıdır. Şair hazân'ı sevgili için bir güzellik sıfatına dönüştürür. Yukarıda söz ettiğimiz *Berg-i Hazân*'da hazan "dargın bir kadın" imajı ile düşünülürken; bu metinde sevgili "hazân yüzlü" bir figür şeklinde karşımıza çıkarılır. Böylece hazan ve kadın arasında çapraz bir benzerlik ilişkisi kurulur. O hâlde Cenab kimi zaman hazan mevsimindeki tabiatı insana özgü niteliklerle beşerîleştirir; daha az olmakla birlikte bazen de insanı sonbahara özgü niteliklerle tabiatın hâline ortak eder. Şiir söyleyicisi "güzelim" hitabı ile sevgiliyi, sonbahar mevsiminin gelişiyi can çekişmekte olduğu hissedilen bir tabiatı, baş başa, tabiatla zihnî bir dostluk ilişkisi ekseninde, ona merhamet duyarak sessizce seyretmeye çağırmaktadır.

Şiire hâkim olan imaj dünyasını belirleyen sözcüklere şöyle bir göz atıldığında bunların hepsinin de duygu değeri bakımından birbirine akraba ifadeler oldukları görülür: Elem, ye's, gam, soluk, küdüret, za'f, şehka, feci, fecaat, tahassür, sar'a-ı ihtizar, bâd-ı nâlan, ekdâr, muğber, gam-zedâ, girye-nisâr, hazîn, esef, gam-dîde, zahm, yaş, giryân, ra'şedâr-ı keder, dıram, mevt... Metinde, mevsimin yeniden inşa sürecinde; "dünya" elemleri olan canlı bir mekanizma olarak tasarlanır. Dünyanın bu elemi dışı vuran unsur ise mevsimdir. Şiir söyleyicisi hazan mevsiminin ye's evreninde canlı birer gama dönüşüp, güçlü bir âdiyet fikri ile bu mekanizmanın bir parçası/hücreyi olmayı, onun kederini bütün varlığıyla duymayı arzular. Metnin diğer birimlerinde sıra ile sonbahar, tabiatın kendine özgü lisanı, kendi ruhunu ifadeye vazifeli kıldığı bir unsur olarak, insana özgü çok farklı kılıklarda karşımıza çıkarılır:

Soluk bir gam mevsimi olan sonbahardan, hayalî ve ince sıfatı ile nitelenen bir "heyhât" hayıflanması her köşeye dağılır. Bu tavır, tabiatın "kelimesiz bir veda"sı olarak düşünülür. "Heyhât" bir hayıflanmadır, pişmanlıkla karışık bir hüznün duygusunu taşır. Bu noktada tabiatın sonbaharı, insan ömrünün yazıklanmalarla geçen ihtiyarlık devresine tekabül eder: Sonbahar tabiatın can çekişmesidir; insan ömrünün sonbaharı ise "vah vah", "eyvah" gibi ifadelerin asla geri getirmeyeceği gençliğin mazi olup gittiği, pişmanlığın sonsuz bir feryada dönüştüğü evredir. Tabiatın sonbaharı ile insan ömrünün sonbaharı fikri metin boyunca birlikte düşünüldüğünde şiirdeki imaj dünyası okuyucuyu derin bir empati mesaisine itecek güçlü ve çarpıcı tablolar yaratır.

Zayıflıkla yere diz çökmüş tabiatın ızdırap verici bir dua, gizli bir hıçkırık, bir ümit sessizliği yükselmektedir. "Sükût-ı reca" şairin Elhan-ı Şita'sının son üçlüğündeki "samt-ı ümîd" ile benzer çağrışımları duyuran bir imajdır. Umma eylemi, sabırlı bir bekleyişi, sabır ve bekleyiş ise sükûneti ve inzivayı talep eder. Bu açıdan şairin ye'se zıt olan "reca" ibaresiyle, sonbahar şiirlerindeki keder ve ye's hükümranlığını ümid'e göz

kırparak kırmak istediğini bu açıdan diğer Servet-i Fünûn şairlerinden ayrıldığını söylemek mümkündür.

Şiirdeki söyleyici, tabiatın “nazarî” bir lisanla ebedî ayrılığı/ölümü anlatmaya çalışmasını, “ağzı bağlı bir şekilde/hiç konuşmadan” ömrü terk etmek zorunda kalmasını, zaman zaman hasretle geriye dönüp hayatın yüzüne bakışlar atmasını son derece trajik bir tecrübe olarak değerlendirir. Bu varlığın “var olma” kabiliyetinden koptuğu, onu bu dünyaya bağlayan ne varsa onlardan sonsuza dek ayrılmak zorunda kaldığı bir andır. Varlıktan ve varlığın sağladığı imkânlardan vazgeçmek hayatın en büyük trajedisidir:

Böyle leb-beste terk-i ömr etmek,

Nazarî bir lisan ancak

Ebedî iftirâkı anlatmak

Bir tahassürle dem-be-dem dönerek

Eylemek cebhe-i hayâta nazar:

Bu azimette bir fecâat var!... (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 185).

Şiirdeki söyleyici sevgiliyi tabiatın seslerine kulak vermesi için uyarır. Sonbahar rüzgârı, veremli bir hasta gibi uzun uzun, kesintisiz bir öksürüğe tutulmuştur. Bu kesintisiz öksürükteki ses her an, baharın nağme dolu hatıralarının göğsünü parçalanmaktadır. Bütün kâinat âdeta büyük bir çocuk hastanesine dönmüştür ve her yer yürek paralayan öksürük sesleri ile dolmuştur. Öksüren bu nemli sonbahar rüzgârı, acı veren iniltiyle ilkbaharın vaatlerle dolu rüzgârını âdeta yalanlamaktadır. Sanatçının mevsim ile hastalık arasında kurduğu bu imgesel ilişkinin temelinde, kendisinin doktor olmasının etkisi olduğu gözden uzak tutulmamalıdır. “Sonbahar ve kış mevsimlerini kullanan şairin, hastalık ve insan ile kurduğu bağ mesleğiyle doğrudan ilintili gözükmektedir.” (Koçakoğlu, 2017, s. 103) Yakazat-ı Leyliyye şiirinin “Sonra tederîcen alçalıp solarak/O kadar pest olur ki öksürerek/Zannedersin tebâh olup gidecek” (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 192) dizelerinde de yine bir öksürerek yok olma hâli vardır.****

Ağaçlar bir can çekişme nöbetine tutulmuş gibi çırpınıp savrulur, kırılıp dağılırken bir yandan da inleyen rüzgâra haykırıp darılmaktadır. Şiirdeki söyleyici ağaçların dallarının gönlündeki usanca, sitemkâr tavırları ve annelere yakışan kederlerine dikkat çeker. Bu usanç, sitem ve kederin sebebi rüzgârın yarattığı tahribattır. Dalların kederinin “mâderâne” olarak nitelenmesi fikri, ağaçların birçok canlıya yuva olması, kucak açması, koruması gibi bir özelliğinden kaynaklanır. Nitekim hemen sonrasında ağaçlar arasında sallanan yuvalardan söz edilir; buralardan uçan, savrulan, düşen “dağınık, nazlı ve

**** Yakazat-ı Leyliyye’yi Verlaine’in bir şiiri ile mukayese ettiği yazısında Kefeli, Cenab’ın Verlaine’den farklı olarak bir nağme’nin yok olup gidişini, “öksürerek tebâh olan bir hastaya” benzetmesini yine doktorluk mesleğine bağlar. (Kefeli, 1996, s. 76) İnci Enginün ise Cenab’ın mesleğinin etkisiyle parçalar üzerinde durduğunu, sevgiliyi bile bir bütün olarak değil de uzuvları ile işlediğini belirtir. Cenab’ın doktor olmasının her şeye bir doktor gözü ile bakmasını sağladığı kanaatindedir. Onun şiirlerinde tasvir ettiği tabiatı hasta mutsuz unsurlarla kurgulaması; hasta, hastalık, öksürük ibarelerin şiirlerinde bir hayli yer tutması yine doktorluk mesleğinden kaynaklanır. Bilhassa sonbahar ve kış mevsimlerini seçmesini de tabiatın renkleriyle hastalık arasında kurduğu ilişkiyle izah edileceğini savunur (Enginün, 2010, s. 558). Mehmet Kaplan da Tevfik Fikret’in *Cenâb* adlı portre şiirini değerlendirirken “*Çehre-i girye-nikabında hayat-ı beşerin/Bir müşerrih gibi teşrîh-i nukuş ettinse...*” dizelerinden hareketle Cenab’ın insan hayatını bir doktor gibi görüşü üzerinde durur (Kaplan, 1998, s. 134). Bütün bu değerlendirmeler Cenab’ın mesleğine özgü deneyimlerinin, gözlem gücüne ve şiir kurgusuna şekil verdiğini ve şiirsel ilhamına etki ettiğini gösterir.

dargın" tüyler, ilkbaharın simgesi olan kuşların mevsimle birlikte dağılan yuvalarını sembolize eder. Göç edip gitmek zorunda kalan kuşlardan kalan son tüy, yer yer yuvasının ruhunu ve nağmelerle dolu hatırasını çekine çekine kovalayan bir figür olarak tasarlanır. Bu tüyün rüzgârla birlikte yuvadan savrulurken düşüşü, şiirdeki söyleyicide yuvaya dair meraklar uyandırır: Bu heves dolu yuvayı bir zamanlar hangi şuh kuşun kalp maceralarının hatıralarının doldurduğunu, dağılmış bu lanelerde hangi coşku dolu ruhun aşk ve ümit sırlarının gizli olduğunu sorgular.

Yıkılan yuvalarla birlikte hem suya hem de toprağa yapraklar dökülmekte, göller yaprak cenazeleri ile dolmaktadır: Yıkılan lânelerle birlikte/Dökülür âb ü hâke yapraklar/Na'ş-ı evrâk ile dolar laklar (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 86). Her ölü yaprak, ruhunu rüzgârın öldürücü kollarına teslim etmiş, ehemmiyetsiz ömrü ışıktan yoksun, vedasız bir şekilde toprağa düşer. Etraftaki o sararmış ağaçlar ve yaprakların hâli; elveda öpücüğüne bile takati kalmamış hastalıklı, kavuşmaya mecali olmayan ayrılmış dudaklara benzer. "Ebedî ayrılık" hâlinde varlığın "Leb-beste", "lâl-i vedâ", bûse-i elvedâa nâ-kadir" olması, tabiata ait unsurlar düşünüldüğünde onun doğası gereğidir yani olağandır/makuldür. Tabiatın hâl dili nazarîdir. Ancak aynı hâl, insan için düşünüldüğünde varlık ülkesini terk ederken son bir "veda", ölümü tahammül edilebilir kılan en büyük teselliye dönüşür Dökülen yapraklar, hüznün çok yakıştığı birbirini arayan "gamlı hemşireler"dir. Burada yaprakların, bir ağaca bağlı varlıklar olması nedeniyle aynı aileye mensup kardeşler şeklinde düşünüldüğü açıktır. Daldan kurtulur kurtulmaz uçuşmaları, son bir kez birbirlerine sarılmak arzusuyla kalabalıkta birbirini telaşla arayan "gamlı hemşire" imajı ile güzel bir sebebe bağlanır. Düşen yapraklar birer "nahif el" olarak tasarlanır. Bu eller merhamet duygusuna talip, kendisine acınması niyetiyle hareket etmektedir ancak tavrı ihmalkârdır: Gökyüzünü göstermekte ama toprağa düşmekte; gökyüzüne yükselmek arzusuyla yola çıkmakta ancak heba olup gitmektedir. Her yaprağın önce birer hemşire, bir sonraki birimde bu defa zayıf birer el olarak tasarlanması, imajların ne derece dinamik olduğunun güzel bir örneğidir. Doğada rüzgârın tabiata hâkim olması ile artan hareket âdeta imajlara da yansır. Devingen doğadaki manzaralar âdeta insana özgü bir görüntüler/duygular karnavalına dönüşür, yapraklar gibi uçuşarak okuyucunun zihninde birbirinin yerini alır.

Her yan sislenmiş, tabiat bir anda baştanbaşa buhardan bir örtü ile kapanmış; o örtünün altında gözyaşları dökülmektedir. Bütün gökyüzü demirden bir sayfa, sisler üzerinde duran hüznü güneş kanlı büyük bir inci tanesi gibi görünmektedir. Her bulut altında bir keder örtüsü, teselli vaadiyle incitilmiş birer gamlı hayal gibidir. Dağların hüznü göğsünde ilkbahar kendisi de gönlü yaralı olmasına mukabil, dünyanın yarasını iyileştirmeyi, ona yeniden eski canlılığını verip süslemeyi düşünmektedir. Matem çiyleri birer küçük damla suretinde mevsimin her köşesinde titremekte, her taraf âdeta gizli gözyaşlarıyla ağlamaktadır. Ağaçlı yollarda, sükûtun annesi olan elem eli başında, gizlice inlemekte, ruhları kederlerle titretmektedir. Senenin varlığı nihayetsiz mesafelere dağılan tabiatın geniş yatağında can çekişmekte; bu dram şimdi kar örtüsünün yeryüzüne inmesini, kış mevsiminin kutsal asayişinin bütün tabiata hâkim olmasını beklemekte/gözlemektedir:

Bu dıram şimdi muntazır gibidir

Perde-i berfin arza inmesine,

Kışın âsâyiş-i mukaddesine... (Cenab Şahabeddin, 2015, s. 187).

Burada beklenen/gözlenen "kar perdesi" ve onun "kutsal asayiş"i; ölüm sancısı çeken bir insanın artık ölüme vâsıl olduğu, dolayısıyla üstünün beyaz bir örtü/kefen ile örtüldüğü trajik veda an'ını çağırıştırır. "Asayiş" korku ve kaygı veren her unsurun teskin

olduğu, dış dünyaya ait unsurların düzen ve güvenlik içinde bulunduğu; insana özgü bir ifade ile özetlersek “varlığın huzura eriştiği” bir hâle tekabül eder. Bu açıdan kış, sükûneti, saflığı ve örtme kabiliyetiyle tabiata hâkim olan trajedinin huzura ermesinde önemli bir figür olarak “ihtizâr” sürecini sonlandırır. Kar’a bir kudsiyet atfetme fikri *Elhân-ı Şitâ’nın “Karlar.. bütün elhânı mezâmîr-i sükûtun/Karlar.. bütün ezhârı riyâz-ı melekûtun”* dizelerinde de görülür. Yine aynı metinde, *Temâşa-yı Hazân’daki “perde-i berf”* e benzer şekilde “süt-re-i sefid” imajına yer verilmesi, ölen tabiatı kefeni çağrıştıracak biçimde beyaz bir örtü ile defnetme tasavvurunu ve bu acı tabloyu gözün görebileceği bir manzara olmaktan çıkarma endişesini taşır.

Metnin bu kısmına kadar sonbahar rüzgârının trajik uğultusu, rüzgârın fiziksel gücünün ağaçlar üzerinde yarattığı tahribat, bütün manzaraya gizemli bir yas havası veren sis, yağmur yüklü bulutlar, sabahları düşen çiye ve sinesinde baharda yeniden açacak çiçeklerin tohumunu saklayan dağlar, hiç düşünülmemiş yeni tasarımlarla ve beşerî özelliklerle görülmemiş birer tabloya dönüştürülürken, tabloya hâkim kılınan duygu yitirilen güzelliklere duyulan yoğun bir kederdir. Şahin bu açıdan “ihtiyarlık, zayıflık” gibi insanın zaman karşısındaki çaresizliğini ifade ederek simgesel bir anlama bürünen hazan mevsiminin geleneksel algıdaki kullanımının çoğu zaman metaforik olduğunu hatırlatır. Bu mevsim kaçınılmaz sonun yani ölümün yaklaştığını gösteren belirteçlerle doludur ve bu belirteçlerin ortak noktası varlığı ölüme götürmesidir (Şahin, 2017, s. 190).

Metin yine bir davetle son bulur: Şiir söyleyicisi tabiatın sonbahar mevsimindeki manzaralarına yönelmiş bu seyrin kâfi olacağına kanaat getirdikten sonra, sevgilinin ölümüne şahit olmamış gözlerini bu trajik ölüm sahnesinden uzaklaştırmak niyetiyle onu bu defa hayal baharını seyre davet etmektedir. Bu davet “Cenab Şahabettin’in sonbaharı kâinatın bir gerçeği olarak kabul ettiğini, bahara açılan bir kapı gibi gördüğünü ve umudunu kaybetmediğini” (Koçakoğlu, 2017, s. 108) düşündürür. “Hayal bahar”ı imajı, hem tekrar gelecek olan bahara dair hayalleri çağrıştırır; hem de hakikatin acı yüzünden, kederinden uzaklaşmak niyetiyle hayal kurmanın bahar güzelliğinde renkli bir deneyim olduğuna yönelik bir mânâyı taşır. Şairin dünyayı kederli bir filtreden geçiren nazarı dolayısıyla tabiatta yalnızca elemle karşılaşmaktadır yahut kederin bu kara gölgesi bütün varlıkların üzerine kaçınılmaz bir biçimde sinmekte, rengini düşürmektedir. O hâlde kederin kesifliğine artık dayanamayan ruhu yine hayale sığınarak teskin etmek en makul yol olarak görülür:

Cenab Şahâbeddin’in ilk dönem şiirlerinin aksine istiğrak hâlindeki ruhta bile elem ve kder bulunur, şair seyrine kederden kaçmak isteyen bir ruhun tavrı yansır. Bu yaklaşım, Paul Valéry’nin *Fragment du Narcissus’un* yanılısamasına benzer. Sevgilinin dizlerinde hayâl âlemine dalmak isteyen şair, böylelikle gerçeğin baskısından kurtulur, dönemin tipik bir yaklaşım biçimi olur (Korkmaz, 2016, s. 111).

Yayımlanmamış Şiirler

Kasım Manzaraları, iki dördlükten oluşan kısa bir şiirdir. Metindeki sonbahar tablosunu yaratan imaj örgüsü, şairin değerlendirdiğimiz diğer şiirlerindeki yakındır. Her defasında farklı tablolar yaratma kabiliyetine sahip bu imajlar, temelde okuyucuya biten güzel/neşeli günlerin yerini hüznü ve trajik bir zaman diliminin aldığını hissettirir. İlk birimde yaz bir bayram, sonbahar ise bu bayramın bitişi gibi tasarlanır: Rüzgâr dallarda çırpınıp inerken, yeryüzü mahzun gökyüzü ise mahmurdur. Ara sıra hüznü bir yağmur çiselemektedir. İkinci birimde dumanlı dağ başları, bulutlu ufuklar

ve gamın her yeri buğu ile peçelediği bir manzara çizilir. Bahçelerdeki çiçekler, kırlardaki çimen kaybolmuş, bütün tabiatı daimî bir sis bürümüdür.

Güz Şarkısı, şaşkınlık duygusunun baskın bir biçimde hissedildiği “Ey mavi gökler size ne oldu?” istifhamına dayanır. Bu soru aynı zamanda bir mukayese fikrini beraberinde getirir: Yaz mevsiminden aşına olunan mavi renkli parlak gökyüzü artık kendisine özgü bu nitelikleri kaybetmiş âdetâ başka bir simaya bürünmüştür. Her taraf kapalı ve solgundur. Ufuk ise her an ağlamaya hazır yaşlar ile kabarmış gözlerle bakan bir insan gibi görünmektedir.

Sonbahar şiiri, tabiatın “öncesi-sonrası” manzara portrelerinin arka arkaya dizildiği bir albüme benzer. Böylece okuyucu, tabiatdaki hazin değişimi çok daha dikkatli ve detaylı bir zihnin kadrajından seyredebilme imtiyazı kazanır: Bütün kuşlar gitmiş yerlerini gündüzleri kargalar geceleri baykuşlar almıştır. “Karga” ve “baykuş” genellikle birçok kültürde uğursuz olarak nitelendirildikleri ve görünüşleri itibarıyla esrarengiz bir hava yarattıkları için de kötü bir üne sahip kuşlardır. Burada, kuşların yerini alan baykuşların Elhan’ı Şita’nın: “Uçtunuz, gittiniz siz ey kuşlar;/Küçücük, ser-sefid baykuşlar gibi kar/Sizi dallarda, lânelerde arar.” dizelerinde de benzer bir şekilde uğursuzlukları ile ön plana çıkarıldığını hatırlatmak yerinde olur. Çiçekler solmuş, meyveler bitmiş, şen şakrak yuvalar virane olmuştur. Yaz geçip gitmiş, sonbahar rüzgârıyla birlikte gelip, dallardaki bütün yaprakları süpürmüştür. Bütün ova âdetâ ebedî bir sessizliğe gömülmüş ve viran yuvalarda kuş cıvıltılarının yerini “boşluk”un, mevcudiyeti ezen iniltisi almıştır. Solan çiçekler, biten meyvelerle birlikte şen kelebekler de kaybolup gitmiştir. “Şen” ve “şakrak” olan ne varsa, sonbaharın tabiatın her köşesine hüznü, kederi ve acı bir sessizliği bulaştıran rüzgârı ile yitip gitmiştir.

Sone nazım şekliyle tertip edilmiş *Eş’âr-ı Hazân*, sonbahar mevsiminin çeşitli görünüşlerini yeni imajlarla dikkatlere sunmaktan ziyade, şiirdeki bireyin duygu hâlini sonbahara özgü tasarımların gücünden faydalanarak ön plana çıkarmayı amaçlayan bir metindir. Ben diliyle yazılan metnin ilk biriminde şiir söyleyicisine göre, ömrünün karanlık bahçesinde inleyen hazan, bir fidana benzettiği şevkinin kırılma nedenidir. Hisleri, hüznün kabilelerinin daimî bir geçit olarak kullandığı karanlık ve sükût içinde bir yoldur. Şiirdeki birey, sonbaharın tabiatı yarattığı aksiyonu, hüsn-i talil ile kendi ruhsal hazanından kaynaklanan bir sonuç olarak gösterir: Feryatlar eden rüzgâr aslında onun hüznlerine ağlamaktadır. Bu ruh hâli onu, kendi hüznleri ile tabiatın hüznleri arasında bir mukayeseye götürür: Neticede ulaştığı tabloda kendisi, sonbaharın küfle dolu çürümüş tabiatından bile daha nasipsiz bir durumdadır: Tabiatın penceresinden düşen “bir yaprak”ken, onun kalbinin ümitler diyarından çıkan bir “cenaze”dir. Gönlü artık zevklerin hakikatinden ümitsiz, ruh evreninde daimî bir sonbahar havası yalan ve serap tebessümünü ebedileştirmekle meşguldür. Son birimde, şiir söyleyicisinin bütün metne hâkim olan, “hüznün, sükût ve inkisâr” sözcükleriyle özetleyebileceğimiz duygu hâlinin temel sebebi olarak “ipek etekli hayâl-i latif” sözleriyle nitelenen bir sevgili figürü belirir. Hayatını “terk edilmiş/metruk bir bahçe” imajında somutlayan söyleyici, bu kadının hayalinin metruk bahçesinden geçişi ile buradaki hazan yapraklarının hışırtılarla düştüğünü hissetmektedir. Böylece hazan mevsiminin hüznü ile şiir bireyinin hüznü, karşılık bulmamış bir aşkın serzenişleri ekseninde birleşirler.

Neşide-i Hazân sonbaharın gelişyle birlikte değişen tabiatın yine çok farklı imajlarla resmedildiği bir metindir. Tabiatdaki koruluklardan evi yıkılmış ve kendisi can çekişmekte olan bir baykuş sesi git gide bütün kâinata yayılmaktadır. Bu yürek paralayan musikinin tabiatı iyice hâkim olması ile birlikte ağaçlarının tepesinde hazan inlemektedir. Böyle bir tablo içinde hazan mevsimi, sanki bütün mevsimlerin harabesi olarak

görünmektedir. Bu imaj okuyucunun zihninde "harap, virane, enkaza dönmüş ve metruk" bir tabiat fikri oluşturmaktadır.

"Bana fasl-ı hazânı bildiriyor" isim verilmemiş bir güz şiiridir. Birinci dördlüğün ilk iki dizesi, farklı sözcüklerle son iki dizede de aynı manaya gelecek şekilde tekrarlanır: Kara toprağı örten kuru yapraklar kederli bir zaman olan hazan mevsimini haber vermektedir. Yaprakları sarsan şiddetli bir rüzgâr esmekte, yaprakları birer gözyaşı biçiminde baştan başa toprağın yüreğine dökmektedir. Yeryüzü ağlamaktadır; gökyüzü, hatta bütün âlem hüznü görünmektedir. Her tarafta hissedilen derin bir güceniklik hissi bütün yürek burukluklarını âdeta bir mıknaş gibi kendine doğru çekmektedir. Sanki derin bir mezâr açılmış da garip bir âşık çıkmış, demlenmiş sıkıntılarını, ihtiyaçlanmış gam ve kederlerini başıboş dünyaya serpererek bütün kâinatı ebedî bir kasvet duygusu içinde bırakmıştır. İşte böyle bir mevsim tablosu içinde şiirdeki söyleyici kendisine hasret gözyaşları döktüren sevgiliye seslenir, ondan mütevazı bir talepte bulunur: Kasvet, gam ve keder saçılıp bütün dünyayı kaplamadan önce, âşık sevgilinin merhametsiz gönlüne kendi ruhunun buhranlarından sızan bir küçük damla bırakacaktır. Söyleyicinin ruhindaki keder örgüsünün "dna"sını taşıyan bu "katre", sevgilideki "empati" kabiliyetinin harekete geçirilmesini ve böylece hiç işlemeyen merhamet duygusunun güçlendirilmesini sağlayacak simyevi bir varlık gibi düşünülmüştür.

İkinci birimde başka bir varsayım ortaya atılır: Hazan eğer bir harabe değilse bile sefil, perişan, solgun ve dağınık hâliyle sonsuzluk hastanesinin kapısına ulaşmak niyetiyle senenin ana kapısından yola çıkmış dermansız bir hastadır. Bu hasta çağların ana yollarından âdeta inleyerek geçmektedir. Bu trajik yürüyüşle bahçelerin bütün uzuvları yavaş yavaş yıkılmakta, bu kolektif çöküşe karşı gökyüzü sonsuzluğu üstünde taşıyarak tebessüm etmektedir. Gülümseyen gökyüzünün merhamet güneşi tabiata sarı bir ışık örtüsü çekmektedir ki bu örtü mevsimin gönlüne teselli olan tek vesiledir.

Cenab Şahabeddin'in yukarıda imaj dünyası açısından değerlendirmeye çalıştığımız farklı dönemlerde yazmış olduğu bu şiirlerdeki ortak payda mevsimin değişmesiyle birlikte tabiatın nelerin değiştiği, nelerin yitip yerine nelerin ikame olduğunu değişik tasarımlarla belirleyip, bu ikamenin yarattığı psikolojik dönüşümleri farklı imajlar çevresinde okuyucuya hissettirmektir. Bütün hazan şiirlerine trajik bir değişim, geri dönüşü olmayan bir yıkım, yankısız bir hayıflanma duygusu hâkimdir. Neşe, mutluluk, tebessüm, cıvıltı, canlılık... gibi insan açısından güzel duyguları içeren bir yaşamın yerini, çerçevesini ye's, hüznün, keder, solgunluk, pişmanlık duyguları ile çizebileceğimiz çok acı bir tablo almıştır. Her varlıkta daha önceki pırıltılı/renkli yaşamını anımsatan ufak tefek hatıralar kalmıştır ve bu hatıralar trajedinin boyutlarını daha da genişleterek tabiatın en ücra köşesine bile bulaştırmış, derinleştirmiştir. Şairin hastalıklı bir tabiat portresi çizmesinde, santimantal duyuş tarzı ve mizacından kaynaklanan etkiler olmakla birlikte, yukarıda da belirttiğimiz gibi doktor oluşunun da payı gözden uzak tutulmamalıdır. "Mesleği doktorluk olan Cenab şiirinde ve nesrinde tabiata ve insanlara bakarken hep mesleğinden gelen kelimeleri kullanır. Tabiata ve insana bakarken âdeta meslekî bir hassaslık gösterir. Dallar, ağaçlar hastadır, tabiat öksürür, veremdir, tabiatın kalb atışlarını o, hep elinde tutar." (Enginün, 1989, s. 15). Şiirinin gelişim çizgisine bakıldığında şairin gözlem ve tasvir kabiliyetinin artmasıyla, mevsimlerin çok farklı renklere boyandığı, tabiatın hiç görülmemiş şekillerle tasarlandığı dolayısıyla imaj dünyasının zenginleştiği de açık bir şekilde görülmektedir.

Tabiatın ruhunu mevsimlerden okuyan Cenab'ın, keder ve hüznün en çok yakıştığı mevsim olarak hazan'ı seçmesi, şiirsel ilhâmının aslan payını ona ayırması neslinin şiir temayülleri ile uzlaşır. Kâinatı bir "can çekişme", "sekerât" hâliyle algıladığı ve yansıttığı bu metinleri zamansal açıdan insan ömrüne tekabül ettirerek alımlamamız,

tabiatın sonbaharını kendi yaşamsal döngümüzün en trajik zamanına denk düşürecek bir empati ile okumamızı ister. Baştan sona tabiatın her köşesinde titreyen “giryer”lerle dolu olan bu metinler çoğunlukla “nev-bahar”, “hayal” ve “ümid” ifadeleriyle kurulan, iyi bir gelecek ihtimalini fısıldayan imajlar ile noktalanır. *Lika-yı Hazan*’da “berg-i hazân-ı bî- renge soluk dudağı ile telsiye veren bir duhter”, *Berg-i Hazân*’da “âşikâne ümmîd” ve “şâirâne ümmîd”, *Elhân-ı Hazân*’da “gül-i nev-bahârî emelim”, *Temâşâ-yı Hazân*’da “bahar-ı hayâl” imajları, şairin dünyadan ümidini kesmediğinin ve ümide her vakit bir pay bıraktığının açık göstergeleridir.

Cenab, şairlik hayatının hangi dönemi olursa olsun, sözcüklerin büyüğünden “azamî” düzeyde faydalanmayı poetik idealinin temel gayesi saymıştır. “Üç dilin lügatını büyük bir rahatlıkla kullanan Cenap, özellikle Farsça tamlamalardan hoşlanır. Bunlar soyut kavramları, somut sıfatlarla birlikte kullanmak suretiyle yapılır. Bu tür tamlamalar Cenap’da da bütün diğer Servet-i fünuncularında olduğu gibi çoktur ama onlarınkinden daha canlıdır (Enginün, 1989, s. 29). Batılı bir şiir anlayışının disiplininden geçtikten sonra yeni hislerle zenginleşen dünyası sözcüklere çok daha maharetle hükmetmesini beraberinde getirmiştir. Onun, Kelimât şiirinin “Nisyanın o muzlim gecesinden bize ancak/Sözdür veren ümmid-i necâtî”(Cenab Şahabeddin, 2015, s. 444) dizelerinde, şairin ebediliğinin sözcüklerden geçtiğinin künhüne varmış bir ruhun sesi yankılanır.

Sonuç

Cenab Şahabeddin, yaşadığı devrin şiir anlayışının alışlageldik köklü kanunlarını taammüden ihlâl ederek yenilikçi şiir damarını güçlendirmek gibi çetin bir mücadele içine girmiştir. Bu mücadele sadece şiirin formel yapısına yönelik değişimleri değil; şiirin muhteva cephesi için farklı imajlar üretecek zihinsel bir yaratma mekanizmasını da gerektirmiştir. Bu yaratma mekanizmasının temelinde dış dünyayı hiç yürünmemiş bayırlardan patikalar açarak gezme/gezdirmeye hevesi ile tabiatı deneyimlenmemiş bir serüven fikriyle keşfedilmemiş yönleriyle sahneye çıkarma arzusu vardır.

Cenab Şahabeddin’in üzerinde durduğumuz hazan şiirlerine hâkim olan temel duygu hüzündür. Her şiirin farklı birimlerinde aynı manzara her defasında farklı imajlarla çizilirken bu tabloların ortak paydasında hep hüznün olduğu hissedilir. Şair, tabiatın hazan mevsimindeki görünümüne odaklanırken, hem onu kendine âit ruhu olan bir varlığa dönüştürmek hem de orijinal imajlar kurabilmek niyetiyle teşhis sanatını şiirine hâkim kılar. Tabiatı insana özgü duyu ve duygularla renklendirir. Sonbaharın klasik simgeleri sararmış yapraklar, rüzgârlı, fırtınalı ve güneşsiz/solgun bir tabiat iken, Cenab bu mevsimi sarı, kahverengi, kırmızı ile hüznün, ye’s, elem ve kederin binbir tonunda çok şaşırtıcı ve zengin bir renk/duygu kartelasıyla sunar. Çizmeye çalıştığı tabloda âdeta yeryüzünde sonbahar renklerinin hiç bilinmeyen nüansları ile boyadığı, insana hüznü, kederi ve elemi ilham eden farklı bir tabiat kurgular. Cenab edebî sanatlar vasıtasıyla hazana ait görünümleri/unsurları şiirler boyunca değiştirerek başka kılıklara sokar. Bu değişimin birinci gayesi manzarayı okuyucunun zihninde sıra dışı levhalar olarak canlandırmak, ona yepyeni âlemler sunmak; diğeri ise tabiatın sahip olduğuna inandığı “ruh-ı kâinat”ı ortaya çıkarmaktır. Bu gayelere bir de tabiatı mevsimler ekseninde algılamak kendine has duyuş tarzı ile okuyucunun duyuş tarzı arasında bir köprü kurma arzusu eklenmelidir. Cenab, bizim onun zihnindeki hazan algısını bütün teferruatıyla görebilmemiz için çok boyutlu şiirsel bir platform yaratır. Bu platformdaki sinestetik ve dinamik imajlar okuyucuya, zihni olmasına mukabil hem görme hem işitme hem hissetme imkânı tanıyan yine çok boyutlu bir seyahati tecrübe etme fırsatı verir. Şairin kendi ruhu ile tabiatın ruhu arasında kurduğu ilişkiyi şiirsel bir düzlemde bizim de kurabilmemize fırsat tanır.

Hakkı Süha'nın belirttiği gibi o bir piyano sesinden koca bir manzume çıkarabilen bir şairdir. Bu özelliklerle her daim güçlenen/yenilenen/tazelenen şiirsel aurası, Cenab'ın devrinde oldukça zengin bir imaj repertuarı yaratmasındaki temel kaynağıdır.

Kaynakça

- Ahmet Hâşim (1999). *Sonbahar Şiirleri. Üç Eser: Bize Göre, Gurabâhâne-i Laklakan, Frankfurt Seyahatnamesi* içinde. Mehmet Kaplan (Haz.). İstanbul: MEB Yayınları.
- Akay, H. (1998). *Cenab Şahabeddin*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ayvazoğlu, B. (2020). *Fikret "Kendi Cevvım, Kendi Eflâkimde Kendim Tâirim"*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Cenab Şahabeddin (2017). *Bütün Şiirleri*. (haz. Kaplan M. & Enginün, İ. vd.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Devellioğlu, F. (1998). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi.
- Eagleton, T. (2004). *Edebiyat Nasıl Okunur?*. (çev. Elif Ersavcı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Enginün, İ. (1899). *Cenap Şahabettin*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Enginün, İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (1997). *Edebiyatımızda Marazilik. Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler* içinde. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergun, S. N. (1934). *Cenab Şehabeddin Hayatı ve Seçme Şiirleri*. İstanbul: Yeni Şark Kütüphanesi Yayınları.
- Gezgin, H. S. (2013). *Edebî Portreler*. (haz. Beşir Ayvazoğlu). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Gökçek, F. (2017). *Bir Tartışmanın Hikâyesi Dekadanlar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- İnal, İ. M. K. (1988). *Cenab Şehabüddin Bey. Son Asır Türk Şairleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1997). *Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde Pitoresk. Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1997). *Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde Ses ve Müzik. Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1998a). *Şiir Tahlilleri 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1998b). *Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kefeli, E. (1996). *Cenab Şahabettin'in Yakazât-ı Leylîyyesinde Verlaine'den İzler. Türk Dili Dergisi*. S. 535, Temmuz. S. 72-76.
- Koçakoğlu, B. (2017). *Bir Gamlı Hazan: Cenap ve Haşim Şiirinde Sonbahara Dair. Hece Dergisi Ahmet Haşim Özel Sayısı*, 241, 101-110.
- Korkmaz, R. (2006). *Servet-i Fünun Topluluğu (1876-1901). Türk Edebiyatı Tarihi*. (Haz. Halman, T., Horata, O.), C.3. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Mete Yuva, G. (2011). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: YKY Yayınları.
- Okay, M. O. (2016). *Batılulaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tevfik Fikret (1993). *Cenâb Şehabeddin Bey. Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde. (haz. Parlatur, İ.). Ankara: TDK.

- Tevfik Fikret (1993). Musâhabe-i Edebiyye Bir Mülâhaza. *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde. İsmail Parlatır (Haz). Ankara: TDK Yayınları.
- Tevfik Fikret (2017). *Rûbâb-ı Şikeste* (haz. Uçman, A., Akay, H.). İstanbul: Çağrı Yayınları.
- Uşaklıgil, H. Z. (2008). *Kırk Yıl*. İstanbul: Özgür Yayınları.
- Ünaydın, R. E. (1972). *Diyorlar Ki*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Yalçın, H. C. (2010). *Edebiyat Anıları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Elektronik Kaynaklar:

- Cenab Şahabeddin (1897). Tabiata karşı şair. Musahabe-i Edebiyye 31. *Servet-i Fünun*. C.14. S. 340, s. 18-20) Erişim Adresi: <https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr> [Erişim Tarihi: 10.11.2023]
- Cenab Şahabeddin (1897). Yeni Elfaz Musahabe-i Edebiyye 31. *Servet-i Fünun*. C.13. S. 333, s. 322-323. Erişim Adresi: <https://dijital-kutuphane.mkutup.gov.tr> [Erişim Tarihi: 13.01.2024]
- Korkmaz, F. (2016) Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde Kontemplasyon, *Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 17, s. 103-114. Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1716332> [Erişim Tarihi: 10.01.2024]
- Özcan, R. (2016). "Şiirde "Karşılaşma" ve "Tahavvül" Biçimleri Üzerine Değerlendirmeler". *CBÜ Sosyal Bilimler Dergisi*. C.14. S. 1. s. 493-512.[Erişim Tarihi: 10.11.2023]
- Şahin, V. (2017). "Cenab Şahabeddin'in Şiirlerinde Simgesel Kurgu ve Görüntü Düzeyleri". *Journal of Turkish Language and Literature*. Volume 3. Issue 2. s. 182-196.[Erişim Tarihi: 10.12.2023]
- Erişim Adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/307723> [Erişim Tarihi: 03.01.2024]
- Tarakçı, C. (1991). Cenab Şehabeddin (2 Nisan 1871-13 Şubat 1934) . *Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty* , 6 (1) , 287-298 . <https://dergipark.org.tr>. [Erişim Tarihi: 13.09.2023]