

T.C.
ARTVİN ÇORUH ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

RECAİZADE MAHMUT EKREM'İN ŞİİRLERİNDE HAYAL
DÜNYASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ceren GÖKTAŞ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Neşe OKTAY

ARTVİN-2024

T.C.
ARTVİN ÇORUH ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

RECAİZADE MAHMUT EKREM'İN ŞİİRLERİNDE HAYAL
DÜNYASI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ceren GÖKTAŞ

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Neşe OKTAY

ARTVİN-2024

TEZ BEYANNAMESİ

Artvin oruh Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-ğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum “Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirlerinde Hayal Dünyası” adlı tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu, her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı taahhüt ederim. Aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi de beyan ederim. Tezimin kğıt ve elektronik kopyalarının Artvin oruh Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım.

Lisansüstü Eğitim-ğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- ☐ Tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.
- ☐ Tezim sadece Artvin oruh niversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- ☐ Tezimin ... ay süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu srenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir.

22/ 02 /2024

Ceren GöKTAş

T.C.
ARTVİN ÇORUH ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

TEZ KABUL TUTANAĞI

Dr. Öğr. Üyesi Neşe OKTAY danışmanlığında, **Ceren GÖKTAŞ** tarafından hazırlanan bu çalışma / /2024 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından **Türk Dili ve Edebiyatı** Anabilim Dalı'na **oy birliği/oy çokluğu** ile Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan	: Prof Dr. Süheyla YÜKSEL	İmza:.....
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi. Özgül Ö. GİRAY	İmza:.....
Jüri Üyesi	: Dr. Öğr. Üyesi. Neşe OKTAY	İmza:.....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir.

22/ 02/2024

Doç. Dr. Mustafa Çağatay KORKMAZ
Enstitü Müdürü

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
TEZ BEYANNAMESİ.....	I
TEZ KABUL TUTANAĞI	II
İÇİNDEKİLER.....	III
ÖZET	V
SUMMARY	VI
ÖNSÖZ.....	VII
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM RECAİZADE MAHMUT EKREM

1.1. Sanatı	10
1.2. Eserleri	12
1.2.1. Nağme-i Seher.....	12
1.2.2. Yedigâr-ı Şebâb.....	13
1.2.3. Zemzeme I/II/III.....	13
1.2.4. Tefekkür/Pejmürde.....	15
1.2.5. Nijad Ekrem/Nefrin.....	15
1.2.6. Tâlim-i Edebiyat.....	16
1.2.7. Takdir-i Elhan/Kudemâdan Birkaç Şair/Takrîzat	17
1.2.8. “Saime”, “Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazîn Bir Neticesi”, “Şemsâ”	18
1.2.9. Araba Sevdası.....	19
1.2.10. “Afife Anjelik”	20
1.2.11. “Vuslat” “Çok Bilen Çok Yanılır”	20
1.2.12. “Atala”.....	20
1.2.13. Naçiz	21

İKİNCİ BÖLÜM İMGENİN TAHAYYÜLÜ

2.1. İmgenin Tasavvuru.....	22
-----------------------------	----

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM KLASİK ÇERÇEVE İLE BİRLİKTE TABİAT TEMELLİ ŞİİRE DOĞRU

3.1. Tabiat İmgeleri.....	28
3.1.1. Çiçek	28
3.1.2. Kuş	32
3.1.3. Sema	34
3.1.4. Bulut	36
3.1.5. Ay	38
3.1.6. Yaprak.....	43
3.1.7. Rüzgâr	44
3.1.8. Çiy	46
3.1.9. Toprak.....	46
3.1.10. Servi	48
3.1.11. Gül	49

3.1.12. Kelebek	50
3.1.13. Şimşek.....	51
3.1.14. Gece.....	52
3.1.15. Seher.....	54
3.2. Melankoli.....	55
3.3. Ölüm	58
3.4. Aşk	62
3.5. Sevgili	65
3.5.1. Melek.....	66
3.5.2. Avcı	67
3.5.3. Hançer-Çeşm.....	67
3.5.4. Zülûf-Perçem.....	69
3.6. Âşık	70
3.6.1. Hasta	71
3.6.2. Bülbül.....	71
3.6.3 Ateş	73
3.6.4. Çöl	74
3.6.5. Semender.....	75
3.6.6. Karınca	76
3.7. Mekân	76
3.7.1. Habab	77
3.7.2. Harabe	78
3.7.3. Sahra	78
KAYNAKÇA.....	83
ÖZGEÇMİŞ.....	89

ÖZET

RECAİZADE MAHMUT EKREM’İN ŞİİRLERİNDE HAYAL DÜNYASI

Bu çalışmaya; şairin şiirlerinin tamamının bütüncül bir yaklaşımla incelenmesi gerektiği amacıyla başlanmıştır. İnceleme konusunu, genellikle hocalığı ve teorisyenliği ile bilinen Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirlerini, klasik temlerle birlikte tabiat temelli işleyiş biçimi oluşturmaktadır. Rönesans hareketi ile birlikte tabiat bir araç değil, amaç hâline getirilmiştir. Klasik şiirde tabiat, Tanrı’nın bir görüntüsü iken romantizm ile birlikte ferdî bir tavır çerçevesinde işlenmiştir. Çalışmada şairin muhayyilesinin, şiire yansıyan görüntüsü hem klasik şiirdeki mazmun biçimi ile hem de tabiat imgeleri aracılığıyla ifade edilmeye çalışılmıştır.

Giriş bölümünde II. Abdülhamit devri Türk edebiyatının genel özelliklerinden bahsedilmiştir. Bunun yanında ilk örnekleri Tanzimat döneminde verilen türler hakkında bilgi verilmiştir. Birinci bölümde çalışma konusunun şairi olan Recaizade Mahmut Ekrem’in hayatı ve sanatı tanıtılmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde şairin Recaizade Mahmut Ekrem’in hayal dünyasını teşkil eden unsurlar imge kavramı ile anlatılmıştır. Bu bağlamda imgeye dair birden fazla anlam teşkil eden görüşler sunulmuştur. Çalışmanın esas metnini teşkil eden üçüncü bölümünde ise şairin hayal dünyasındaki mefhumlar, imgesel olarak tasnif edilmiştir. Buna göre klasik şiir çerçevesinde alışlagelen tabiat unsurlarının yanında, şiirin ana konusunu teşkil edecek olan tabiat imgeleri, gösterilmeye çalışılmıştır.

Sonuç kısmında tabiatın Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirinde nasıl anlam kazandığı, doğanın en küçük zerresinin dahi kusursuz işlendiği, tabiatın kişinin ruh hâline etki ettiği bununla birlikte, kişinin de duygularının tabiata sirayet ettiği ve imgenin nasıl bir tezahürle nitelendirildiği tespit edilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tabiat, Recaizade Mahmut Ekrem, Şiir, Romantizm, İmge.

SUMMARY

RECAIZADE IN MAHMUT EKREM'S POEMS DREAM WORLD

To this study; It was started with the aim that all of the poet's poems should be examined with a holistic approach. The subject of the study is the poems of Recaizade Mahmut Ekrem, who is generally known as a teacher and theorist, with his nature-based style of working together with classical themes. With the Renaissance movement, nature became a goal, not a tool. While nature is an image of God in classical poetry, it is treated within the framework of an individual attitude with romanticism. In the study, the image of the poet's imagination reflected in the poem was tried to be expressed both through the poetic form in classical poetry and through nature images.

In the introduction part II. General characteristics of Turkish literature during the reign of Abdulhamid were mentioned. In addition, information is given about the species, the first examples of which were given during the Tanzimat period. In the first chapter, the life and art of Recaizade Mahmut Ekrem, the poet of the subject of the study, was tried to be introduced.

In the second part of the study, the elements that constitute the dream world of the poet Recaizade Mahmut Ekrem are explained with the concept of image. In this context, views that have more than one meaning about the image are presented. In the third part of the study, which constitutes the main text, the concepts in the poet's dream world are classified imaginatively. Accordingly, in addition to the usual natural elements within the framework of classical poetry, nature images, which will constitute the main subject of the poem, have been tried to be shown.

In the conclusion, it was tried to determine how nature gained meaning in Recaizade Mahmut Ekrem's poetry, how even the smallest particle of nature was processed perfectly, how nature affects the person's mood, how the person's emotions also spread to nature, and what kind of manifestation the image is characterized with

Keywords: Nature, Recaizade Mahmut Ekrem, Poetry, Romance, Image.

ÖNSÖZ

Tanzimat'tan sonra gelişen edebiyat anlayışı roman, tiyatro gibi yeni kazandırılan türlerle birlikte var olan türlerin yenilenmesi süreci ile kendini göstermektedir. Edebiyatımızda daha önceden var olmayan türlerde Batı edebiyatı kaynaklığında, var olan edebî anlayıştan etkilerle yeni ürünler ortaya konur. Hâlihazırda olan türlerde ise değişimin çok daha yavaş olduğu dikkati çekmektedir. Özellikle şekil ve muhteva bakımından tam anlamıyla yeni denebilecek şiirin örneklerinin ortaya çıkması için bir süre beklemek gerekmiştir. Şinasi ve Namık Kemal ile başlayan değişim süreci, İstibdat döneminde Recaizade Mahmut Ekrem ve özellikle Abdülhak Hamit Tarhan'ın çabalarıyla hızlanmış ve *Servet-i Fünûn* topluluğuna gelindiğinde sonuç vermeye başlamıştır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in ilk dönem yapıtlarında; Namık Kemal, Leskofçalı Galip, Hersekli Arif Hikmet'in tesirleri mevcuttur. Daha sonra Batı edebiyatının şairin üzerindeki tesirinin belirginleşmesi ile birlikte Alfred de Musset, Alphonse de Lamartine ve Victor Hugo gibi sanatçıların etkilerini görülür. Recaizade Mahmut Ekrem'in edebî fikirleri itibarıyla, mensur ve serbest şiirin kapılarını aralamıştır. Bununla birlikte şiirini hayal, his ve fikir güzelliği sentezinde bulmuştur.

Çalışmanın giriş kısmının başlangıcında, İstibdat Dönemi Türk edebiyatı çerçevesinde gelişen edebî cephelerden bahsedilmiştir. Tezin birinci bölümünde Recaizade Mahmut Ekrem'in edebî anlayışı gösterilmeye çalışılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünde imge mefhumunun birden fazla ifadeyi teşkil edebileceği sunulmuştur. Her bir imgenin, kendi içinde zıtlıklar ihtiva ettiği incelenmiştir.

Üçüncü bölümde şairin hayal dünyası olarak tezin başlığı ile nitelendirilen kısım oluşturmaktadır. Burada Divan şiirinde bir geçiş unsuru olarak işlenen tabiatın, şiirin esas yapısını oluşturduğu ve her temin bu yapı etrafında şekillendiği gösterilmeye çalışılmıştır. Tabiata ait unsurların yanında, klasik şiirdeki mazmun biçimleri de şairin şiirinin bazı kısımlarında gösterilmeye çalışılmıştır. Bununla birlikte kişi ile tabiat arasında kurulan bağ incelenmeye çalışılmıştır.

Sonuç kısmında ise tabiatın Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde nasıl anlam kazandığı, doğanın nasıl işlendiği, tabiatın ruh hâline etkisi ve simgenin tezahürü tespit edilmeye çalışılmıştır.

Çalışma süreci boyunca her koşulda fikirlerini, bilgi birikimini ve motive edici düşüncelerini benden esirgemeyen, daima disiplinli ve düzenli çalışmaya yönlendiren danışmanım Dr. Öğr. Üyesi. Neşe Oktay’a ve maddi, manevi destekleri ile yanımda olan anneme ve babama teşekkür ederim.

Ceren GÖKTAŞ

ARTVİN 2024



GİRİŞ

Sultan Abdülaziz'in tahttan indirilmesinin ardından Yeni Osmanlılar mensuplarıyla, özelde de Namık Kemal ile yakınlığı olduğu bilinen V. Murat anayasayı ilan etmesi umuduyla tahta çıkarılmıştır. Ancak tahta çıktıktan kısa süre sonra akıl sağlığının yerinde olmayışının anlaşılmasıyla yeni bir aday arama süreci başlamıştır. Bu süreçte Midhat Paşa gibi hareketin önde gelenleri ile görülen ve anayasa ilan etme koşulunu kabul eden Abdülhamit 1876 yılında tahta çıkmıştır.

19 Mart 1877'de Müslümanlar ile azınlıkların da yer aldığı ve Kanun-i Esasi'ye dayanan meclis kurulmuştur. Rusya'nın savaş ilan etmesi, açılıştan başlayarak mebuslar arasında birtakım tartışmaların yaşanması gibi sebepler ve siyasi karışıklıklar bahane edilerek meclis 1878'de Abdülhamit tarafından fiilen feshedilmiştir. Sonuç olarak İkinci Meşrutiyet'e kadar sürecek olan İstibdat Dönemi başlamıştır. Bu süreçte her türlü siyasi faaliyet, iç ve dış denetimlerle yasaklanmıştır.

II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı

İstibdat devrinin en önemli araçlarından olan sansür, devrin basın ve edebiyat kimliğini doğrudan değiştirmiştir. Sansürün aslı hedefi olan basın ve yayın organlarının faaliyetleri, sansür ve baskı etkisinde değişmeye başlar. Her türlü siyasi içeriğin engel ile karşılaştığı, bütün yayınların neşredilmeden evvel sansür heyetinden geçtiği bu süreç hem yayınların içeriğini hem de yayımlanma sıklığını belirlemiştir.

Bir önceki dönemin muhalif gazetecilik anlayışı II. Abdülhamit döneminde yerini edebî ve fennî mecmualara bırakmıştır. "Basın ve yayın şimdi yüksek edebiyat ve düşün planında çalışmadığı için, siyasi dışı konulara dönmüştü. Özellikle okuyucuların ilgisini çekecek popüler fen yazıları moda oldu. O zamanın dergi ve gazete koleksiyonlarını karıştırdığınız zaman şu çeşit yazıların başlıklarına rastlarsınız: 'Profesör Helmboltz'un hayatı', 'Omurgalı hayvanların menşei', 'Ayakları nasıl sıcak tutmalı?', 'Renkli fotoğraf nedir?', 'Arapların uygarlığa hizmetleri', 'Havada, deniz altında seyahat', 'İmam Fahreddin Râzî', 'Kedilerde zekâ', gibi yazılardır. Bununla birlikte çevirmenlik, sanatı kolaylaştırmaya da başladı, çünkü bu dönemin profesyonel çevirmenleri yüksek edebiyat ve felsefe çevirmenleri değil, halk için yazılmış macera romanlarının çevirmenleriydi. Jules Verne romanları, 'Üç silahşörler', 'Monte Kristo Kontu' çevirileri, çevirmenleri değilse bile

matbaacıları ve kitapçıları zengin edecek kadar rağbet görüyordu. Bâb-ı Âlî Caddesi'nde çoğu Ermeni, Rum ve Yahudi olan kitapçılar toplanmaya başladı. Popüler serüven, seyahat ve fen konularından sonra cinayet ve polisiye romanlar moda oldu. Abdulhamit'in kendisi de bu çeşit romanların iyi bir müşterisi olmuştur" (Berkes, 2023: 368-369).

Yayın dünyasının üzerindeki baskı ve sansür uygulamaları kısa süre içerisinde edebiyatı da etkiler hâle gelmiştir. Tanzimat döneminin toplumsal karakterli edebiyatı ve eyleme geçmekten çekinmeyen ediplerinin yerine bu dönemde siyasi ve toplumsal içerikleri bir kenara bırakan pasif ve kendi içine dönük edebiyatçılardan söz etmek mümkündür. Devrin karanlık ve boğucu atmosferi sanatkarların yalnızca kendilerinden bahsetmesine, edebiyatın konularının sınırlandırılmasına, muhteva bakımından zayıflayan edebiyatın şekil ve biçim üzerine düşünmesine sebep olmuştur.

İstibdat sürecinde gelişen ve devam eden edebî çerçeveyi; Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Samipaşazade Sezai üçlüsü ve onların yarattığı edebî ekol, Muallim Naci, Ara Nesil ve Servet-i Fünûn topluluğu oluşturmaktadır. Dönemin "santimentalist bir duyarlılığın hâkim olduğu, ikinci derecede kabul edilen sanatçıların çok sayıda dergide telif ve tercüme eserler yayımladığı, mensur şiir, manzum hikâye gibi ara türlerin yaygınlık kazandığı, merhamet şiirleri yazmak, resim altına şiir yazmak gibi modaların görüldüğü ve 1880 başlarından 1896 yılına kadar geçen süreyi kapsadığını söylemek mümkündür" (Tümer, 2021: 63).

Tanzimat sanatçılarının yeniliğini devam ettiren edipler (Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan, Samipaşazade Sezai ve kısmen Muallim Naci) edebiyatın faydacı fikrini terk edip bireye yönelerek Tanzimat sanatçılarından ayrılmışlardır. Şiirde asıl önemli değişiklikler Abdülhak Hâmit Tarhan (1852-1937) ile başlamıştır. "Ona gelinceye kadar, Tanzimatçılarda bile belli kalıplara sıkışmış olan nazım, Abdülhak Hâmit Tarhan'ın cüretli hamleleriyle her türlü sınırı aşar. Kullandığı şekiller şaşırtıcıdır: Aruz, hece hatta aruzda duyulmamış, kullanılmamış bahirler kalıplar, hecenin duraksız, alışılmamış uzunlukta mısraları, kafiyesiz şiirler vs. Bu nazım yapısında şiirin muhtevasını ise Doğu mistisizmi ile Batı'nın panteist ve spiritüalist düşüncesi, bunun yanında alabildiğine serbest bir muhayyile teşkil eder" (Okay, 2017: 67).

Eski-yeni mücadelesiyle adını sık sık duyuran Muallim Naci, Fransız edebiyatı ile geç tanışmıştır. "Naci, Fransız edebiyatını tanıdıktan sonra Batı edebiyatının da değerini

iyice anladı. Ancak, Fransız edebiyatından tercümeler yaptığı ve bir de piyes yazdığı hâlde, tam bir dönüş yapmanın artık imkânsızlığı karşısında, ortalama bir yol tutturarak, Türk edebiyatının kökten değil, kısmî bir şekilde modernleştirilmesine taraftar olabildi. Bu davranışı, onu batılı tarzda da şiir denemelerine götürdü ve başarılı örnekler verdi. Daha çok ‘Âteş-pâre’de rastlanabilen bu örnekler arasında, ‘Kuzu, Dicle, Kebûter, Şâm-ı Garîbân’ en tanınmış ve beğenilmiş olanlarıdır” (Akyüz, 2017: 55).

Tanzimatçılar gibi Batı edebiyatını örnek almalarına rağmen bu dönem sanatçılarının örnekleri Tanzimat sanatçısından farklıdır. Victor Hugo gibi toplumsal içerikli yazarlar yerine Romantikleri örnek alan dönem sanatçıları birey merkezli bir edebiyat ortaya koymuşlardır. Şairin kişiliği de bu noktada değişimden nasibini alır. “Klasik şekillerin temelleri henüz yadsınmasa da temalarda ve şiirin tonunda bireyselleşme başlar. Şair her ne kadar kendini vatanın çıkarlarına adanmış ise de artık bir bireydir” (Yuva, 2017: 85). Bununla birlikte eserin ve sanatçının yeni konumu edebiyatın yönünü değiştirir.

Ara nesil, “Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamit’in etkisi altında kaldıkları gibi bu iki ismin görüş ve düşüncelerine yeni yorumlar getirmek suretiyle genişletmişlerdir. Bununla birlikte o yıllarda Batı’dan çeviri yoluyla edebiyatımıza girmiş olan Romantizm’in kimi özellikleri ile ara nesilin şiir anlayışları arasında dikkat çekici bir benzerlik görülür. Bu benzerlikler, aşırı hassasiyet, sübjektiflik, tabiatla birleşmiş duygu ve düşünceleri lirik bir şekilde ifade etme, insan ‘ben’inin hürriyeti, tabiata kaçış ve sığınma gibi konulardır. Edebiyat konularındaki bu genişlik ve hürriyet şiirin şekil ve teknik unsurlarını da etkilemiştir. Böylece bu nesil şairleri Türk şiirini divan şiirinin şekil özellikleri ve beyit sistemi çerçevesindeki sınırlarını zorlamış, klasik nazım şekillerinde kimi kafiye düzeni değişiklikleri yapmalarının yanında şiirde başlık kullanma gibi farklı kullanışları tercih etmişlerdir” (Babacan, 2019: 121).

Tanzimat’tan itibaren kendini gösteren eski ve yeni ikiliği bu dönemde tırmanan bir gerilim ile edebî polemiklerde kendini gösterir. II. Abdülhamit dönemi boyunca çok sayıda tartışmadan ve bu tartışmaların edebiyata katkısından bahsetmek mümkündür. Nitekim Recaizade Mahmut Ekrem ile *Malumat* mecmuasının sahibi Menemenlizade Mehmet Tahir arasında yaşanan tartışma, Edebiyat-ı Cedide topluluğunun kurulmasına vesile olmuştur. Recaizade Mahmut Ekrem’in yönlendirmesiyle, başlangıçta bir fen dergisi olan *Servet-i Fünun*’un başına 1896 yılının Şubat’ında, 256. sayıdan itibaren Tevfik Fikret getirilir.

Böylelikle *Servet-i Fünûn* edebî dergi hüviyetine kavuşurken devrin yenilik taraftarı edipleri de bu derginin etrafında toplanarak edebiyatımızın ilk edebî topluluğunu meydana getirirler. “XIX. yüzyıl batı edebiyatının son aşamalarını izleme olanağı bulacak biçimde yetişmiş olan ‘Edebiyat-ı Cedîde’ sanatçıları şiirde, Abdülhak Hamit Tarhan’ın biçim yeniliklerini daha değişik alanlara götürerek, eski nazım biçimleriyle ilgiyi kesinlikle kopardılar. Batı nazım biçimlerinden sonnet ile aruz ölçüsünün bütün kalıplarıyla uyguladıkları ‘müstezat’ dönemin en sevilen nazım biçimi oldu. Böylece bütün güzelliğini öngören bir şiir anlayışına varıldı. Şiire değişik konu ve temalar girdi. Sanatçının içinde yaşadığı dünyanın öteki insanlarını (hasta çocukları, balıkçıları, dilencileri) duyması, şiirin giderek ilkel bir gerçekçiliğe bağlı toplumsal özler kazanmasına yol açtı” (Kurdakul, 1994, 34).

Servet-i Fünun topluluğu mensupları yenileşme devri Türk edebiyatında başlangıçtan beri yerleştirilmesi için çaba sarf edilen Batı odaklı yeni edebiyat anlayışının o zamana kadarki en başarılı sanatçıları olurken, ortaya koydukları ürünler de en olgun örnekler olarak kabul edilir. “Servet-i Fünun edebiyatına kadar eski edebiyatın düşünce dünyası yıkılmış, yeni bir dünyanın kapıları açılmıştır. Yeni bir edebiyatın prensipleri ortaya konulmuş, yeni edebî türler belirlenmiş, onlara örnekler verilmiş, dil üzerinde düşünülmüştür” (Ercilasun, 2019: 232).

Edebî Türler

Büyük oranda şiire yaslanan ve kuralları oldukça net olan Divan şiiri 19. asra gelindiğinde Enderunlu Vasıf, Keçecizade İzzet Molla, Akif Paşa gibi isimlerin elinde ilk değişim emarelerini göstermeye başlar. Akif Paşa’nın yazdığı “Adem Kasidesi” (1843) “klasik kaside geleneği içinde, bir şahsa değil, bir kavrama (adem/yokluk) methiye yazmak ve olağanüstü bir ihtirasla yokluğun ve bedbinliğin felsefesini yapmak” gibi yenilikler taşır (Okay, 2019: 98).

19. asrın ilk yarısından alınan mirasla Tanzimat’tan sonra gelişen yeni şiir, diğer türlere nazaran oldukça geç bir değişim gösterir. Tanzimat sanatçıları tarafından sosyal karakterli, ben düşüncesi yerine biz odaklı olarak oluşturulan şiir; düşünceleri anlatmak için bir araç hâlini almıştır.

Şinasi’nin “Münacat”¹, klasik Türk edebiyatına nispeten rasyonalist bir bakışla, Tanrı kavramını sorgular niteliktedir. Şinasi “Münacat’ta teferruatı kaldırmak suretiyle âdeta

Tanrı'ya daha yekpare bir hüviyet verdi. O, nesirde de böyle bir tasfiye yapmıştı. Uzun, ağdalı, belkemiği olmayan, sentaksız diyebileceğimiz eski cümleyi atan Şinasi, birden kısa, vâzih ve sağlam yapılı Fransız cümlesine benzer bir cümle yarattı” (Kaplan, 2017: 255). Diğer yandan Namık Kemal’in avangart sayılan sosyal ve siyasi fikirleri şiire girmiştir. Vatan, millet, adalet, hak, hukuk ve kanun gibi şiir için yeni sayılacak mefhumlar, şiirde görülmeye başlar. “Namık Kemal’in siyasal teorisi geniş ölçüde Montesquieu ve J.J.Rousseau’dan kaynak teşkil ediyordu. Burada gayri ihtiyari şu soru akla gelebilir. Namık Kemal, etkilendiği J. J. Rousseau ile yer değiştirseydi ne olurdu? J. J. Rousseau hür düşüncenin zengin tarihini, Fransa’ dan devralırken, sosyo-politik ve kültürel yönden bilinçlenmiş bir halk karşısındaydı. Bu halkın hürriyet anlayışı, toplumun tabii gelişimi içindeki yerini, salt düşünce olarak, kavram olarak, çeşitli kültür tabakalarından geçerek almıştı. Fransa, Batı medeniyetinin varoluşunu, hür düşüncenin gelişme ortamını, kendi kültüründe bulmuştur. Oysa Namık Kemal için durum böyle değildir. O, yabancı olduğu bir durum içinde gelişen hürriyeti, Osmanlı toplumuna, yıkılmaması için bir kurtuluş yolu olarak göstermek zorunda kalmıştır. Devletin kurtuluşunu meclislerde, Anayasada aramıştır. Gelenekçi, reformcu, Batıcı, görüşlerin karması olarak sentez, Osmanlı İmparatorluğu siyasi bünyesi içinde, daima padişahın müsaadesiyle uygulama alanı bulabilmiştir” (Sarıçoban, 2019: 525).

Şekle yönelik anlamlı değişimlerin yaşanmadığı bu dönemde yapıları mevcut şiir biçimlerinin içinde, yeni düşüncelerin işlenmesi olarak değerlendirmek mümkündür. Fikrin daha önemli kabul edildiği bu şiir anlayışında dil de fikri nakletmek için bir araç hâlini almıştır. Kuruluğa varan sade bir dille düşünceler aktarılmıştır.

II. Abdülhamit dönemine gelindiğinde toplumsal karakteri silinen edebiyat anlayışı şiirde geleneksel ve ferdî temalara yönelmeyi tercih etmiştir. Devrin baskıcı atmosferinden başka, şairlerin yaşamlarındaki trajik gelişmeler ve mizaçlarının da etkisi ile aşk, tabiat, ölüm gibi konuları ele alan şiirler yazılmıştır. Muhtevada bir yenilik elde edemeyen şairler, özellikle Abdülhak Hamit Tarhan gibi isimlerin girişimleri ile şiirin biçimine yönelik değişiklikler yapmışlardır. Özellikle Abdülhak Hamit Tarhan ile birlikte alışılmamış nazım biçimine sahip şiirler yol açıcı nitelikte olmuştur. Yine bu muhteva kısırlığının bir etkisi ile dil de Tanzimat’ta elde edilen kazanımların aksine ağır, anlaşılmaz bir yapıya dönüş özelliği göstermektedir.

Bu dönemde hem konu hem biçim bakımından orijinal örneklerle karşılaşmak mümkündür. Edebiyat-ı Cedîdeciler Batı kaynaklı nazım şekillerini Türk şiirinde başarıyla uygulamışlardır. Bu dönemde yine serbest müstezat ve mensur biçimde yazılan şiirler de öne çıkmaktadır. Aşk, aile, tabiat, ölüm, yalnızlık ve bunalım başlıca temaları oluşturur. Yine yazılan eserlerde parnasizmin etkisi ile resim gibi şiir yazma usulü meydana getirilmiştir.

Batı kaynaklı tiyatronun Türk edebiyatına girişi yine Tanzimat yıllarına denk gelmektedir. Halk kültüründen gelen ve Tanzimat yıllarında da devam eden orta oyunu, meddah, karagöz gibi seyirlik oyunlar bir metne dayanmadıklarından modern tiyatronun örneği olarak kabul edilmezler. Bu bağlamda ilk tiyatro eseri ise, Şinasi'nin görücü usulünün sakıncalarından bahsettiği tek perdelik komedisi olan *Şair Evlenmesi*'dir. *Tercüman-ı Ahval* gazetesinde tefrika edilen bu oyun ile Şinasi Türk edebiyatında yeni bir yol açmıştır. Gülmeceye dayanan ve geleneksel yaşantıdaki aksayan yanları anlatan bu oyunun ardından çok sayıda isim tiyatro yazarak devrin edebiyatına katkı sağlamıştır. Devrin en aktif tiyatro yazarlarından biri Namık Kemal olmuştur. Çok sayıda piyes kaleme alan Namık Kemal'in '*Vatan yahut Silistre*' (1873) adlı oyunu "uzun zaman aşılamayacak bir sahne ve seyirci rekoru kırmıştır" (Okay, 2019: 104). Namık Kemal'in dışında Ahmet Midhat Efendi de batıl inançları, aşkı, roman ve hikâyelerinden naklettiği konuları işlediği piyesleri ile türe katkı sağlamıştır.

O dönemde tiyatrolarda vatanperverlik, ahlak ve aşk duygularının çatışması işlenen temel mevzular arasındadır. Vatan sevgisinin aşktan daha önemli olduğu vurgusu devre yönelik bir mesaj olarak kabul edilebilir.

İstibdat dönemine gelindiği zaman ise, devrin sansür ve baskısından tiyatro türünün de nasibini aldığı söylenebilir. "Tanzimat Devri'nin bireyi yetiştirme, topluma düzen verme siyaset ve yönetime kontrol getirme amacı güden, az çok ihtilalci ve monarşiye karşı görünümde olan tiyatrosu, II. Abdülhamit'in büsbütün ağırlaştırdığı sansür yüzünden, 1885'lerden itibaren aşağı yukarı yirmi beş yıl süren bir suskunluk devresine girer. Bu suskunluk devresi, çok başka bir karakterde gelişen bir ara devreye, 1908 Meşrutiyetine kadar sürer" (Akı, 1991: 207). 1884 yılında Gedikpaşa Tiyatrosu'nun yıkılmasından sonra sahne hayatının durma noktasına gelmesi tiyatro edebiyatını da doğrudan etkilemiştir. Tuluat tiyatrosunun yeniden etkinlik kazandığı bu dönemde edipler az da olsa piyes yazmaya devam

etmişlerdir. Ancak eserler incelendiğinde oynanmak yerine okunmak üzere yazıldıkları ilk anda fark edilir.

Tanzimat'tan sonra Türk edebiyatına kazandırılan bir diğer tür roman olmuştur. Şemseddin Sami'nin *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eseri ile Namık Kemal'in *İntibah*'ı ilk roman konusunda beraberce zikredilmektedir. *Cezmi* ile ilk tarihî romanın örneğini veren de Namık Kemal olmuştur. Ancak ne Şemseddin Sami ne de Namık Kemal roman türü üzerinde ısrar etmiş, romancı kimliğini devam ettirmiştir.

Bizde roman yazarı olarak anılabilecek ilk isim Ahmet Midhat Efendi'dir. Halkın ihtiyaçları bağlamında popüler bir tarzda ve anlaşılır bir dille romanlar kaleme alan Ahmet Midhat Efendi edebiyatımızın yazı makinesidir. Bununla beraber konu, şahıs kadrosu, dil ve anlatım yönünden Batılı romanın en nitelikli örnekleri Servet-i Fünûn ve Halit Ziya Uşaklıgil ile birlikte görülür. Bu dönemdeki edipler programlı ve disiplinli eğitim görmeleri sayesinde; Honore de Balzac, Paul Bourget, Gustave Flaubert ve Stendhal'ı eserleri ile okuyup tanımışlardır. Realizmin etkisi ile romanlarda insan-eşya ve mekân-insan ilişkisi başarılı psikolojik tahliller eşliğinde ortaya konmuştur.

Bu dönemde hikâye ve roman kavramları arasındaki ayrım henüz yerleşmiş değildir, kavramların birbirinin yerine kullanıldığı görülmektedir. Örneğin Namık Kemal "Mukaddime-i Celal'de *İntibah*'tan hikâye olarak bahseder. Karmaşa Servet-i Fünûn yıllarında da kadar sürer. Halit Ziya, romanın teorisini yazdığı çalışmasına *Hikâye* başlığını uygun bulmuştur. Benzer şekilde ilk yazılan ürünlerin sahip oldukları niteliklerin hikâye ve roman arasında durması da bu bağlamda değerlendirilebilir.

Geleneksel türlerle arasında kimi benzerlikler olmasına rağmen roman, doğrudan Batı kaynaklı bir form olarak kabul edilebilir. "Şuurlu olarak roman tekniğine dikkat etmek, edebî bir dil aramak, vakadan çok ruh tahlillerine önem vermek de özellikle Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un romanlarıyla başlamıştır. Neslin psikolojik karakteri yani hissîlik, iradesizlik, hayat ve olaylar karşısında pasiflik romanlarına da yansıdığından, kahramanları daha çok romantik davranışlarıyla dikkat çeker. Buna mukabil Fransız realistlerini benimsediklerinden roman tekniğinde, dile tasarrufta ve tasvirlerde gerçekçidirler. Böylece gerçek hayata yabancı ve duygularına mağlup, iradesiz roman kahramanları, hayatın acı gerçekleri karşısında çok defa hayal kırıklığına uğrarlar. Romanlarda natüralist mektebin gereği olarak çevre-insan

ilişkileri, biyolojik ve psikolojik veraset meseleleri de bilinçli bir şekilde işlenmiştir” (Okay, 2017: 144).

Tanzimat ile birlikte doğan edebî tenkit iki görüş etrafında şekillenir. Klasik edebiyatın ortadan kaldırılması ve yeni bir edebiyatın meydana getirilmesi. Tanzimat’ın yenilikçileri eski edebiyatı klişe, halktan kopuk ve soyut, saray ve çevresine hitap eden, gerçeklerden uzak, katı ve kuralcı olarak görmekteydiler. Buna mukabil yeni edebiyatçılar sanatın sistemini toplumsal faydaya ve gerçekliğe uygunlukta aramışlardır. Bunun yanında yeni dil ve ifade biçimlerinin meydana getirilmesinin taraftarlığını yapmaktaydılar.

Edebî polemikte de Şinasi bir öncüdür. Bu dönemde tartışmaların daha çok kelime ve tamlamaların yazımı ile ilgili olduğu görülmektedir. Bu bağlamdaki ilk dil münakaşası da Ruzname-i Cerîde-i Havadis ile Tasvir-i Efkâr gazeteleri arasında olmuştur. Tartışmada Şinasi’nin yabancı kelimelerin orijinal dildeki hâlleri ile değil, kendi dil kurallarımıza göre yazılması fikri önemlidir (Ercilasun, 2019: 218).

Tanzimat döneminde teorik tenkit noktasındaki çalışmaları müstakil tenkit eserlerinden ziyade eser mukaddimelerinde görmek mümkündür. “Ziya Paşa ve Namık Kemal tarafından yürütülen ve yönlendirilen bu edebî tenkitlerin, eleştirilerin özünü ise; Türk Edebiyatı’nı çağdaşlaştırıp, modernleştirme anlayışı, hedefi doğrultusunda ve yenileştirme çabaları çerçevesinde, Divân Edebiyatı’na karşı girişilen yoğun tepkiler oluşturmuyordu” (Göçgün, 2007: 365). Tenkidin bu dönemdeki örnekleri arasında Namık Kemal’in “Lisân-ı Osmânî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şamildir”, “Celal Mukaddimesi”, Magosa’da yazdığı “İrfan Paşa Mektubu”, “Bahar-ı Daniş Mukaddimesi”, gibi çalışmaları mevcuttur. Yine Ziya Paşa’nın “Şiir ve İnşa”sı da eski şiire karşı tenkit niteliği taşımaktadır.

İstibdat dönemine gelindiği zaman eski ve yeni etrafından çok farklı tartışmalar ile karşılaşmak mümkündür. Rezaizade Mahmut Ekrem ile Muallim Naci etrafındaki Zemzeme-Demdeme tartışması ile başlayan süreç başka tartışmalar ile devam etmiştir. 1895’te *Malumat* mecmuasında Hasan Asaf adlı gencin şiirindeki muktebes ve abes kelimeleri üzerine çıkan abes-muktebes tartışması, eski-yeni çatışmasında dönüm noktası olarak Edebiyat-ı Cedide topluluğunun bir araya gelmesini sağlamıştır. Beşir Fuat ile Menemenlizade Mehmet Tahir arasında yaşanan hayaliyun-hakikiyun tartışması ise yaşadığı dönemde edebiyat akımlarını tartışması dolayısıyla önemlidir.

Tenkit *Servet-i Fünûn* sanatçıları sayesinde müstakıl bir edebî bir tür hâline gelmiştir. Tenkit yapıtlarına; Tevfik Fikret'in "Güzellik", Halit Ziya'nın "Hikâye", Hüseyin Cahit'in "Hikmet-i Bedayi", Mehmet Rauf'un "Tekâmül-i Tenkit" adlı yazıları örnek gösterilebilir.



BİRİNCİ BÖLÜM

RECAİZADE MAHMUT EKREM

Recaizade Mahmut Ekrem, 1847 yılında İstanbul'da doğmuştur. Babası Takvimhane nazırı Mehmet Şakir Recai Efendi, annesi Rabia Advıye Hanım'dır. İlk eğitimini Arapça ve Farsça olarak babasından alan Recaizade Mahmut Ekrem'in, Vanıköy'deki konak tarzı yalılarda büyümüştür. İlkokuldan itibaren edebiyat ve fen bilımlerine ilgi duymuştur. 1858 yılında Beyazıt Rüştıyesi'nde ilk tahsilini tamamladıktan sonra Harbiye İdadisi'ne başlamıştır. Bu yıllarda öğrenimini yarıda bırakarak Hariciye Mektubi Kalemı'nde çalışmaya başlamıştır. Buradaki vazıfesi neticesinde, Fransızcasını ilerletip Batı kültürü ile tanışmıştır. 1868 yılında Şurâ-yı Devlet aza muavinliğine tayin edilen Recaizade Mahmut Ekrem'in, aynı yıl amcasının kızı olan Güzide Hanım'la evlenmiştir. Vazıfesi sırasında Namık Kemal, Hersekli Arif Hikmet ve Leskofçalı Galip ile tanışmıştır. Dolayısıyla edebî bilgisi bu sayede gelişmiştir. 1878-1887 yılları arasında Mekteb-i Sultani ve Mekteb-i Mükıyye'de edebiyat dersleri vermiştir. İlk yazıları: *Tasvir-i Efkar*, *Terakki* ve *Hakayıku-l Vekayi* gazetelerinde neşredilmiştir. Edip 1914 yılında hayatını kaybetmiştir.

1.1. Sanatı

Recaizade Mahmut Ekrem'in edebiyatla tanıştığı yıllarda klasik şiir, hükmünü henüz kaybetmemiştir. Kalemde tanıştığı ve üstadı kabul ettiğı Namık Kemal, Recaizade Mahmut Ekrem'in etkilendiğı ilk şairdir. Bunun yanında örnek aldığı ilk edipler Hersekli Arif Hikmet, Leskofçalı Galip ve onların da üstatları "Naili, Nedim ve Nefi" olmuştur (İsmail Hikmet, 1932: 8). Doğal olarak Ekrem'in etkilendiğı ilk isimler ve ortaya koyduğı ilk ürünler eski edebiyattan izler taşıyor olsa da Batılılaşma hareketinin edebiyatta da görülmesi ile birlikte değışen bakış açısı Ekrem'in edebiyat anlayışının da zamanla değışmesini sağlamıştır.

Ekrem'in edebiyat görüşlerini yeni edebiyatın önemli isimleri ile tanışmasının yanında, memuriyet hayatı da etkilemiştir denilebilir. Kalemde çalışırken geliştirdiğı Fransızcası ile birlikte tanıdığı Batı kültürü, Fransız romantikleri ile yakınlaşmasını sağlamıştır. Musset, Lamartine gibi şairlerden etkilenirken Nicolas Boileau'nun *Şiir Sanatı* ve Victor Hugo'nun *Doğulular* adlı yapıtı, tabiat ve şiire dair düşüncelerinin kaynağını oluşturmuştur.

Recaizade Mahmut Ekrem'i, Tanzimat ediplerinden ayıran en önemli özellik sanatta sosyal fayda aramayıdır. "Ekrem bu görüşüyle Namık Kemal'in eserinde sosyal fayda arayan anlayışından ayrılmakta, edebiyatta estetik bir gaye aramaktadır. Onun bu görüşü *Servet-i Fünuncular* tarafından benimsenmiş ve devam ettirilmiştir" (Ercilasun, 2019: 225).

Recaizade Mahmut Ekrem edebiyatı fikir, his ve hayalden mürekkep olarak görür. Bu sebeple sanatta mantık ve gerçeklik aramaz. Bu tanım çerçevesinde meydana getirilen edebiyatın üslubunu ise âli, müzeyyen ve âdi olarak üçe ayırır. Bu tanımları *Tâlim-i Edebiyat*'ta *Takdir-i Elhan*'da, *Zemzeme I'de* ve Mülkiye Mektebindeki derslerinden bir araya getirdiği mukaddimelerinde dile getirmiştir. Nitekim üslup, şiirin olmazsa olmazlarından. "Recaizade Mahmut Ekrem, hayattan alınan ve yalnız başına güzel olan unsurların eserin bütünlüğü içinde de güzel olabilmeleri için anlatmanın önemine dikkat çeker. Böylece edebî eserin bir başka özelliğini sezdirir: Eser, her okunduğunda yeniden yaratılma imkânını bünyesinde saklar" (Aktaş, 2012: 99).

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinin konusunu daha ziyade aşk, ölüm, yalnızlık, tabiat ve çoğunlukla melankolik tavır oluşturur. Ekrem'in temalarının bu şekilde ferdi konularla sınırlanması dönemin baskıcı atmosferi kaynaklı olarak düşünülebilir. Siyasi, toplumsal konulara yapıtlarını açamayan şair, bunun yerine kendi dünyasını ve bu dünyanın yarattığı melankoliyi konu seçmiştir. Ekrem'in bu tercihinde ve tercihini ele alış şeklinde etkili olan bir diğer faktör ise Batı edebiyatından tanıdığı romantik anlayıştır.

İlk şiirlerinden itibaren kendini gösteren aşk teması klasik şiire daha yakın bir tasavvur ile işlenmekle birlikte romantiklerden ve eski edebiyattan ortak bir etkinin neticesinde şaire acı çektiren bir formda görülmektedir. "Romantiklerde de aşk dünyevî mahiyetini kaybederek, ilahî değilse bile, hayalî bir vakıa haline gelir. Aşk dahi romantiklerde maddi ve dünyevi olmaktan çok hayali niteliktedir (Kaplan: 2016: 93). Romantik şairlerde aşk soyutluk arz eder. Mutluluk yerine acı, inilti mevcuttur. Hastalıklı lirizm olarak adlandırılan ve melankolik aşkın ilk örneklerini de bu sayede Recaizade Mahmut Ekrem verir (Parlatır, 1985: 127).

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde öne çıkan bir diğer tema ölümdür ve daha realist bir şekilde işlenmiştir. Şairin hayatı boyunca karşılaştığı ölüm ve kayıpların ölüme dair realizm duygusunu güçlendirdiği söylenebilir. İlk çocuğu Piraye'nin doğum sırasında ölmesi, ikinci çocuğu Emced'in yıllarca süren ve yatağa bağımlı vaziyeti, son olarak büyük

umutlar besleyerek sayesinde hayata yeniden döndüğü oğlu Nijad'ın vefatı üzerine ölüm mefhumunu daha derinden hissetmiş ve şiirlerine aksettirmiştir.

Yalnızlık teması da yine Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde yoğun olarak karşılaşılan temalardan biridir. Şairin yalnızlık temasını işleminin olası sebeplerini sıralamak mümkündür. Namık Kemal'in sürgünde olması, Hamit'in ülke dışında aldığı görevler, Sezai'nin polis baskısı neticesinde Avrupa'ya kaçması ile Ekrem'in İstanbul edebiyat çevresinde yalnız kaldığı söylenebilir. Özellikle eski ve yeni tartışmalarının yoğun olarak yaşandığı zamanlarda bu duyguyu hissetmiş olması mümkündür. Bunun dışında özellikle Büyükkada'ya yerleştiği zamanlarda yalnızlık duygusunun yoğunlaştığı söylenebilir. Aynı zamanda bir devlet adamı olması sebebiyle siyasi yönetimin baskısı daima üzerinde olmuştur. Namık Kemal ile haberleştiği iddialarıyla soruşturma altında bulunurken, Namık Kemal'in ölümü ile büsbütün yalnız kalmıştır. Bütün bunların etkisi ile şairin yalnızlık kaynaklı bir melankoliye kapıldığı söylenebilir. Yine bu melankolide diğer temalarda olduğu gibi romantizmin etkisi de düşünülmelidir.

1.2. Eserleri

1.2.1. Nağme-i Seher

Recaizade Mahmut Ekrem'in henüz okul yıllarında, Divan şiirine bağlı kalarak derlediği ilk şiir kitabı *Nâğme-i Seher* (1871)'dir. Bu kitapta yazılan aşk şiirleri eski şiirin tahayyül dünyasını aratmasa da “İydiyye”de övülen kişinin özellikleri ve yaptıkları üzerinde durmasıyla Şinasi'nin Reşit Paşa kasidelerindeki tavrını hatırlatır (Aktaş, 2012: 101). “İydiyye, öteki yazdıklarına göre biraz değişik bir karakter gösteriyor. Burada, övülen kişinin adı verilmiyor, yalnızca kişiliği ve yaptıkları anlatılıyor. Şinasi yolunda olan bu söyleyişte, okuyucu, övülen kişinin kim olduğunu kavramakta güçlük çekmiyor. Bu kişi ‘Telamak’ sahibi Yusuf Kâmil Paşa’dır” (Parlatır, 1985: 24).

Şiirlerinde görülen ferdî duygu, klasik şiir karakterinden ayrılır. Nitekim Tanpınar'a göre bu kitabın en orijinal tarafı da “ferdî tahassüslerle tasavvufî mevzuların arasında zarurî şekilde bocalamasıdır” (Tanpınar, 1988: 478).

Nağme-i Seher şiir kitabı olmasına rağmen aynı zamanda içerisinde nesir parçalarını da barındıran bir yapıttır. “Çoğu hikâyeye doğru giden bu nesirlerde yaşanması istenen çok

seçkin duygular bize daha o zamandan bir çekirdek hâlinde olsa bile Recaizade Mahmut Ekrem'in şiir dünyasını vermekle kalmazlar, onlarda ayrıca Tanzimat'ı takip eden bu yeni edebiyat neslinin peşinden koştuğu şeyleri de buluruz" (Tanpınar, 1988: 478).

1.2.2. Yedigâr-ı Şebâb

Yedigâr-ı Şebâb on bentten meydana gelen bir terci-i bent manzumesidir. Şairin söylediğine göre ilk şiir kitabından önce yazılan *Yedigâr-ı Şebâb*, 1873 yılında neşredilir (Atay, 2021: 113). Şiirde dikkat çekici özellik, bentlerin numaralarının yanında her bir bende "lahn", "elhan" gibi müzikal değere sahip sözcüklerin başlık olarak seçilmesidir. Bunun yanında terci-i bendin orijinal tarafı konu bütünlüğüne sahip olmasıdır.

1.2.3. Zemzeme I/II/III

1883'te neşredilen yeni dönemin izlerini taşıyan *Zemzeme I*, "Tevhid", "Tasvir", "Mersiye", "Girye-i Hasret", "Hasbihal", "Tesdis", "Gazel", "Tahmis" gibi görünüşte klasik minvalde başlıklar kullanılsa da "ifade tarzı, söyleyiş bakımından yeni bir şiir anlayışının, duyuş ve düşünüşün, hayâl sisteminin hâkim olduğu görülmektedir" (Göçgün, 2007: 66). Şairin olgunluk dönemi eseri kabul edilen bu kitapta Lamartine'in etkisi görüldüğü iddia edilir. "Şiirler 'tabiat-insan-aşk' üçlüsü etrafında birleşerek romantik bir duruş tarzıyla bu güzelliklerin yaratıcısı Tanrı'dan söz edecektir. Şiire aksettiği hâliyle dinî kitaplardan ve Divan şiirinden öğrenilen tasavvur hâlindeki Tanrı değil, ferdî tecrübenin eşiğinde tabiattaki düzende varlığı hissedilen ve büyüklüğü karşısında kişiyi hayret ve şaşkınlığa sürükleyen, insanın kendi 'ben'iyle hissettiği Tanrıdır" (Aktaş, 2012: 103).

Modern Türk şiirinde tablo altına yazılan ilk şiir de Recaizade Mahmut Ekrem'e aittir. *Mirat-ı Âlem* mecmuasının dördüncü sayısında yer alan "Kelebek" adlı tablo altı şiir, daha sonra *Zemzeme 1*'de "Tasvir" adıyla neşredilmiştir. Bu konuda Tanpınar, şairin yeni bir sanat tarzı oluşturduğunu dile getirir. Buna göre tablo altı şiir ile edebiyatımızda bir moda başlatan Ekrem, "şiirde resim tecrübesinden istifade arzusu ile tefsiri mümkün olan bir nevi akademizm getirmiştir ve böylelikle kendisinden sonra da devam edecek olan bu tablo kopyaları, mecmua tasvirleri ve kartpostallar üzerine yazılan manzumeler devrini açar" (Tanpınar, 2016: 253).

Recaizade Mahmut Ekrem, "*Zemzeme I*'den itibaren kimi şiirlerini 'lahn'lerle (ezgi, melodi) bölümleyen ve çok farklı kafiye örgülerini aynı şiir içinde denerken nağme, ezgi,

lahn, tannan gibi sözcüklerle birlikte şiirinde daima sese dair göstergeleri hem anlam birimcik ve hem de sesbirimcik düzlemde sunmuş olmaktadır” (Atay, 2021: 129).

1884’te neşredilen *Zemzeme II* kitabında tabiat, daha romantik bir şekilde işlenmiştir. Mesnevi nazım şekliyle kaleme alınan eser, “Tevhid” manzumesi ile başlar. “Hülyâda Bir Temaşa gibi şiirleri de; özellikle; hayalleriyle süslediği tabiata yönelik muhtevâları itibarıyla hayli zengin sayılabilecek ve döneminde takdirle karşılanmış yeni arayış manzumeleridir. ‘Âriyet Kitap Arasında Bulunmuş Bir Çiçek’ diye başlayan ‘Bülbül’ isimli şiirleri; çiçek ve kuş gibi küçük varlıklar etrafındaki romantizmle bütünleşmiş hassasiyetinin ifadesi olan, yeni konuları işleyen çalışmalardır” (Göçgün, 2007: 68).

1885’te neşredilen *Zemzeme III*, mukaddimesi açısından önem arz etmektedir. Bu mukaddimede Ekrem’in şiir ve edebiyat üzerine teorik görüşlerini ihtiva etmektedir. Tanpınar’a göre şairin kendi devrini anlattığı bu ön söz ile şiir ve güzellik arasında bağlantı kurulmuş; güzel sanatların diğer dalları ile edebiyat arasındaki yakınlıklar işaret edilmiştir (Tanpınar, 1988: 498).

Recaizade Mahmut Ekrem, her edebî eserin ruhunun fikir olduğunu dile getirip *Zemzeme III* mukaddimesini de bu görüşe göre düzenler. “Demek olur ki âsâr-ı edebiye ve husûsan şiir güzel addolunabilmek için kendisinde fikir ve hayâl ve hisse müteallik bir iyi şey bulmak lâzımdır. Maamâfih yalnız fikir ve hayâl ve his cihetiyle güzel olması vâ-hayfâ ki bir eserin makbuliyyetine kifâyet etmiyor! Şiirde elfâzı hatta kavâfiyi ve hatta evzân-ı malûme içinde mevzûun tabîâtına en çok muvâfakat eden vezni hüsn-i intihâbda muvaffakiyet şartından mâ’adâ his ve tasavvurdaki hüzn veya şâdiye rikkat veya şiddete –kasvet veya şa’şa’aya ve daha bin türlü hâle göre ifâdeye etvâr-ı beyân içinde en yakışır olan tavır ve rengi iktisâb ettirmek dahi iktizâ eder ki bu şerâiti ifâde erbâb”ına rehberlik edecek yine hüsn-i tabîattır” (Recaizade Mahmut Ekrem, 1997: 282). Recaizade Mahmut Ekrem şiirin duygu, düşünce ve hayalden ibaret olduğunu dile getirmektedir. Ancak bu hayal, düşünce her ne olursa olsun tabiata ve onun işleyişine uygun olması gerektiğini belirtir. Bununla birlikte fikir tabiatı en iyi şekilde yansıtmalıdır.

Zemzeme III’te “Yakacık’ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi”, “Ferdâ-yı Tedfîn”, “Mersiye”, “Bu da Bir Şi’r-i Muhzin-i Diğer” gibi yeni tarz şiirleri görmek mümkündür. Bu eser, şairin santimentalizmini daha geniş bir şekilde ortaya koymaktadır.

“Fransız şiirinde de örneklerine rastlanan ‘duygu değişimi’ ve en küçük hassasiyetler; duygulanmalar karşısında sergilenen ‘ağlamak’lı durum, burada varlığını kuvvetle hissettirir” (Göçgün, 2007: 69-70).

1.2.4. Tefekkür/Pejmürde

Tefekkür, 1886’da neşredilen eser, kaybettiği oğlu Nijad Ekrem için kaleme alınmıştır. “Şair, Nijad’ı *Tefekkür* ile sevmeye başlar; çünkü aile ocağı, Piraye’nin ardından yıllar sonra, yatalak Emced’in yanında en güzel meyvesini veriyordu. Artık bütün sevgiler Nijad’ındı. Ekrem, *Tefekkür*’de biricik oğlu için düşüncelerini sıralar, onun geleceğini kurmaya çalışır” (Parlatır, 1985: 39).

1895’te neşredilen *Pejmürde* yazarın diğer metinlerinde olduğu gibi edebiyatın ve şiirin mahiyeti üzerine teorik görüşlerini barındıran nazım-nesir karışık olarak hazırlanmış yapıtıdır.

1.2.5. Nijad Ekrem/Nefrin

Nijad Ekrem 1910’da iki cilt olarak yayımlanan ve mensur parçaların daha fazla görüldüğü eser, oğlu Nijad Ekrem’in ölümü üzerine kaleme alınmıştır. “Sürekli ve sınır tanımayan ‘ağlayış’, *Nijad Ekrem*’deki şiirlerin asıl temasını oluşturur ve bu yapı özelliğiyle, *Servet-i Fünûn* şiirinin ‘marîz’, yani hastalık derecesine varan hüznünü hazırlar” (Köprülü, 2007: 73).

Recaizade Mahmut Ekrem, 23 Temmuz 1908’de II. Meşrutiyet’in ilanı üzerine “Ne Düşünüyör Ne Hissediordum” adlı uzun bir yazı yazar. Eser 1916’da şairin ölümü üzerine neşredilse de; bir kısmı sağlığında *Musavver Muhit* dergisinde çıkmıştır. İstibdat döneminin karanlık günlerini anlatan ve adından da anlaşılabilceği üzere nefret dolu bir dille yazılan şiirlerden oluşmaktadır. “Ölümünden sonra ise oğlu Ercüment Ekrem, bu uzun manzumeyi kendine göre düzenler, küçük bir kitapçık olarak yayımlar. Altmış bendlik bu uzun manzumede şair, istibdat dönemine ve onun yöneticilerine ağır bir dille saldırır. Başlarda devletin güçlü oluşunu; ardından da o güçlü devletin çöküşünü, aydınlara yapılan eziyeti tek tek sıralar” (Parlatır, 1985: 40).

Bu yapıt aynı zamanda Recaizade Mahmut Ekrem için alışılmadık bir toplumsal eleştiri niteliğinde sayılır. “Ferdî duyguların şairi olarak tanınmış bulunan Recaizade’nin,

sosyal tenkit vadisinde kaleme aldığı tek toplumcu şiiri sayılabilecek *Nefrîn*; bütün gücünü, kudretini şairin nefret duygusunun şiddetinden almıştır, denilebilir. Eser, vatan ve millet yolundaki heyecan uyandıran mısralarında, Namık Kemal tesirini de hatıra getirmektedir” (Göçgün, 2007: 74).

Dağınık şiirler, şairin kitaplarında yer almayan ancak çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan, çoğunlukla Türk ordusu ve kahramanlığının övüldüğü şiirlerdir.

1.2.6. Tâlim-i Edebiyat

Tâlim-i Edebiyat, Recaizade Mahmut Ekrem’in Mülkiye mektebindeki derslerinden derlediği edebiyat görüşlerinin bir terkididir. Bazı kısımları 1880’de *Hazine-i Evrak* mecmuasında çıkmıştır. Meşrutiyet’ten sonra ise taş baskı olarak neşredilmiştir. “*Tâlim-i Edebiyat* bu ders kitabı daha ziyade bir hareket olarak mühimdir. Filhakika Arap’ın ‘bedi ve beyanı’ ve ‘belâgatı’yla ilk hesaplaşmamız onunla başlar. O zamana kadar söz sanatlarından bahsedenler, ister umumî çerçeveler içinde (yani, mevzuat-ı ulûm cinsinden ilim tasnifi eserlerinde olduğu gibi) ister tek başına meseleyi ele alsınlar daima Arap edebiyatına bağlı idiler. Aristo’dan, Araplara intikal etmiş estetik kaideleri içinde onun gelişmesinin verdiği verilere dayanarak konuşurlardı” (Tanpınar, 1988: 498).

Bu eserde Arap belagatinin meânî, beyân ve bedî tasnifinin yerine kullanılabilecek dört bölümden bahsedilmektedir. Birincisi “Kuvâ-yi Zihniyenin Edebiyatta Fiili” başlığı ile adlandırılmıştır. Burada edebiyat ve psikoloji arasında kurulan ilişki dikkate alınmıştır. Edebi eserde güzelliği anlama hünerine “Hüsn-i Tabîat” denilmiştir. Bu güzellik bir incelik ve zarafet niteliği taşıyorsa “Zarafet ve Nüktedanlık” başlığı altında incelenmeye tabii tutulmuştur. Edebi eser ve güzel sanatlar arasındaki ilişki söz konusu olduğu zaman “Sanâyide Güzellik Neden İbarettir?” sorusuna cevap aranmaktadır. Yazarın tutumu ise “Deha ve Hünerverî” başlığı ile incelenmiştir. “Esâlîb” başlığını taşıyan ikinci bölüm fesahat, meânî, beyân ve bedî şeklinde dört alt bölümden meydana gelmektedir. Üçüncü bölümdeki “Tezyînât-ı Üslûb ve Envâ-ı Mecâz” başlığında üslubu güzelleştiren öğelerden bahsedilmiştir. Kitabın son bölümü “Sanâyi-i Lafziyye” olarak başlıklandırılmıştır. Recaizade Mahmut Ekrem bu sayede belagat kurallarını *Talim-i Edebiyat* ortaya koymuştur. (Yetiş, 2010: 541-514)

Eserde Fransızca kitaplardan alınan bir sıralama takip edilir. Eser, iki kısım üzerine tertiplenmekle beraber sadece birinci kısım hâlinde yayımlanmıştır” (Ercilasun, 2019: 225). Bu tenkit kitabı, “şii, nazmı, edebiyatı, güzelliği yeni tarzda, yani Avrupa edebiyatı nazariyelerine uygun surette” (İsmail Hikmet, 1932: 9-10) değeriilenmiştir. Ekrem bu kitabıyla hem o zamana kadar bakir bir saha olarak kalmış edebiyat teorisi alanında çalışma yürütmüş hem de edebiyata yeni bir tarzda bakmayı başarmış olur (Aktaş, 2012: 98).

Recaizade Mahmut Ekrem’e göre tabiatın en küçük unsurlarından, alabildiğince genişleyen her güzel şey şiiin konusu olabilmektedir. Şiiin konusunun bu denli genişletilmesi Ekrem’in empresyonizm ve panteizmi çağrıştıran ifadeleri olarak değeriendirilebilir. Şair, şii resme benzeterek edebiyat ile plastik sanatlar arasında bir bağ kurmuştur. Ekrem’e göre şii ve resim konusunu açıkça ortaya dökmek ve ressam ile şairin dışında alıcıyı da sürece dâhil etmek bakımından birbirine benzemektedir. Ekrem’e göre “bir resim herhangi bir temayı bütün berraklığı ile resmedemeyeceği gibi şairden de şiiinin konusunu açık bir biçimde ortaya dökmesi beklenemez. İkisini de bir kurgu sanatı olarak görür. Gizemli ve müphem olması gereken şairi okurun idrak etmesi gerektiğini düşünür” (Kolcu: 2017: 7-8).

1.2.7. Takdir-i Elhan/Kudemâdan Birkaç Şair/Takrîzat

Takdir-i Elhan, Recaizade Mahmut Ekrem’in 1886’da neşrettiği, Menemenlizade Tahir’in *Elhan* adlı kitabında yer alan şii üzerine yazılmıştır. Şair *Takdir-i Elhan*’da şiiin şekil ve muhtevasının nasıl olması gerektiği hakkında tenkitte bulunmuştur. Şaire göre şii, ses ve vezin açısından uyum içerisinde olmalıdır. Nitekim bu uyumun romantizm açısından da ayrı bir yeri vardır. Romantik edebiyat diğer sanat dalları için de bir kaynak teşkil etmektedir. “Musikî ve resim devrin edebî zevkini derinden etkileyen kaynaklardır. Stendhal’in resim ve musikî üzerine yazılarına rastlanır. ‘Her şeyde musikî vardır, kâinattan bir ilâhi yükselir’ diyen Hugo ise aynı zamanda tanınmış bir ressamdır. Bu büyük ustaların tasvirlerde ve duyguların ifadesinde bu derece başarılı olmaları onların müzik ve resme duydukları” ilgiden ileri gelmektedir. (Kefeli, 2009: 40).

Recaizade Mahmut Ekrem *Takdir-i Elhan*’ın ön sözünde şii resim sanatına benzetmektedir. Ona göre şiiin sözü resimdeki boya gibidir. “Şii resim gibidir: Meselâ arz ettiği manzara bir ay ışığına dairken her cihetini gündüz gibi açık ve parlak gösteren bir tasvir –tabiata aykırı olduğu için- sanatın inceliklerini bilenler tarafından nasıl makbul

sayılmazsa örneğin; kediden köpekten korkup da validesine sığınmak için haykırmaya başlayan üç yaşındaki çocuğa seksen yaşında ağdalı konuşan birinin bile birden bire bulup söyleyemeyeceği tarzda birtakım gevezelikler ettiren bir manzume de –hakikate aykırı olduğu için- edebiyatta üslup güzelliği arayanlar tarafından uygun görülmez” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014:16). Şaire göre bir resmin armonisini o resmin renkleri oluşturur. Şiirdeki anlamı ise söz varlığı meydana getirir. “Nasıl ki herhangi bir tabloya bakan kişi, renklerin birbiriyle uyumundan hareketle tabloyu anlamlandırmaya çalışıyorsa, şiiri okuyan kişi de söz varlığının kullanım biçiminden hareketle şiiri anlamlandırabilir” (Kılıç, Gürbüz, 2019: 229).

Recaizade Mahmut Ekrem’e göre her vezinli ve kafiye söz, şiir olmadığı gibi her şiirde de vezin ve kafiye bulunması zorunda değildir. Eski şiirin mantalitesini aşacak düzeyde olan bu düşünce, mensur şiir için önayak mahiyeti taşımaktadır. Nitekim “Türk edebiyatında mensur şiir denilen nevi onunla başlar. Şiirlerinin arasına uzun nesir parçaları karıştırmaktan çekinmediği gibi bazen nazma nesir ile başlardı. Muhtelif nesir nevilerinde ve bilhassa ferdî hayatta uzun bir tecrübeden sonra, Ekrem, *Nijat Ekrem*’in nesir kısımlarında belki sanatın en kıymetli tarafını bulur” (Tanpınar, 2016: 253).

Kudemâdan Birkaç Şair, 1885’te yayımlanan eserdir ve edebiyat tarihi niteliğinde değerlendirilir. Yapıtta Sinan Paşa, Fuzulî, Bakî, Nef’î, Şeyh Gâlip ve Pertev Paşa gibi klasik edebiyatın temsilcileri tanıtılır.

1898 yılında neşredilen *Takrîzat*’ta da Recaizade Mahmut Ekrem’in edebiyat ve şiir hakkında düşünceleri yer almaktadır. Bu eserde “çeşitli şair ve yazarları, eserlerinden hareketle teşvik etmiş, yol göstererek, desteklemiştir. Nitekim ‘*Rehber-i Tâlibîn-i Mecelle İçin*’, *Mahzenü’-Ulûm İçin*’; ‘*Tulû’ât Nâmında Bir Mecmu’a-i Eş’âr İçin*’ başlıklı yazıları, bunlardan bazılarıdır” (Göçgün, 2007: 376).

1.2.8. “Saime”, “Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazîn Bir Neticesi”, “Şemsâ”

Recaizade Mahmut Ekrem’in ilk hikâyesi olan “*Saime*”, 1896’da *İkdam* gazetesinde tefrika edilmiştir. Fakat sansür kurulunca toplumun ahlakına uygun olmadığı gerekçesi ile yarıda kesilmiştir. “Buna çok kızan Recaizade Mahmut Ekrem’in, hikâyesini geri almak ister, ancak verilmez ve böylece, müsveddeler kaybolur. Çok daha sonraları, sadeleştirilerek

26 sayı tefrika edilir” (Göçgün, 2007: 163). Hikâyenin konusu orta hâlli bir ailenin yaşayışı, çocuk yetiştirmesi ve çocuk sevgisi üzerinedir.

Muhsin Bey-Yahut- Şairliğin Hazîn Bir Neticesi 1891 yılında kaleme alınmış eser, 1891 yılında neşredilmiştir. Hikâyenin konusu, ölen sevgilisi Dilara’nın ardından, soğuk bir gecede mezarının başında zatürreye yakalanarak ölen Muhsin Bey’in etrafında şekillenir.

Şemsâ hikâyesi, 1897 yılında *Asır* gazetesinde neşredilmiştir. Bir süre sonra *Musavver Malumât*’ı çıkaran Baba Tahir, bu hikâyeyi Ekrem’e danışmadan gazetesinde yayımlamaya başlar. Bu sırada *Servet-i Fünûn*’da *Şemsâ*’yı öven bir de yazı çıkar” (Parlatır, 1985: 4). Konusunu gerçek olaylardan alan *Şemsâ*’nın asıl adı Seher’dir. Yazar, annesini ve babasını kaybetmiş bir Anadolu çocuğu olan Seher’i yetiştirmek isterken, Seher’in küçük varlığı zatürreye yenilerek ölüme teslim olmuştur. “Dört yaşındaki köylü kızının hikâyesiyle biz daha ziyade Samipaşazade Sezai’nin ‘*Küçük Şeyler*’inin dünyasına gireriz. Eser de kendisine ithaf edilmiştir” (Tanpınar, 1988: 495).

1.2.9. Araba Sevdası

Recaizade Mahmut Ekrem’in tek romanı olan *Araba Sevdası*, 1889’da yazılıp 1896 yılında *Servet-i Fünûn* dergisinde resimli olarak tefrika edilmiştir. Eser aynı zamanda ilk realist roman olma özelliğini taşımaktadır. Konusunu Batı hayranı, alafranga züppe tipi ile kurgulanan Bihruz Bey’in, babasından kalan son sermayeyi, gösteriş için harcayıp Çamlıca’da yalnızca bir kez gördüğü Periveş’e duyduğu platonik aşkının macerası oluşturur. *Araba Sevdası* roman teknikleri açısından ayrı bir öneme sahiptir. “İç konuşmaya verdiği önem ve bilinç akımının da Türkiye’de ilk kez kullanılması, romanın, üzerinde durulması gereken bir özelliğidir. Recaizade Ekrem’i ilgilendiren Bihruz’un yalnızca giyimi kuşamı, Fransızca parlayarak konuşması gibi züppe tipinin ortak özelliklerinden değil, onun kendine özgü kafa yapısı, zihniyeti, iç yaşantısıdır. Bu iç dünyayı, kâh anlatıcı olarak araya girip iç çözümleme yöntemiyle okura aktarır, kâh aradan çekilerek Bihruz’un kafasının içini okurun doğrudan doğruya gözlemlemesi için iç konuşmadan bilinç akımına doğru aşamalaşan yollara başvurur” (Moran, 2016: 73-80).

1.2.10. “Afife Anjelik”

Recaizade Mahmut Ekrem, *Afife Anjelik* adlı yapıtını tiyatro türünde hazırlamıştır. Yazar, eserin kaynağını “Genevieve de Barabant efsanesinde bulur. Bu efsanenin Tercüme-i Hikâye-i Jeneviev adı altında, ilk çeviriler arasında dilimize aktarıldığı görülmektedir” (Parlatır, 1985: 67). Oyunun konusunu kocası savaşa giden ve henüz yeni evli olan kontesin, sarayın bakıcısı tarafından kötü emeller için kullanılmaya çalışılması üzerine, kontun eşini hapse attırması ve ardından Anjelik’in hamile vaziyette saraydan kaçmasıyla yaşanan macerası oluşturur.

1.2.11. “Vuslat” “Çok Bilen Çok Yanılır”

Recaizade Mahmut Ekrem’in yerli oyunlarından ilki olan *Vuslat*, 1874’te kaleme alınmıştır. “Ekrem Vuslat’ın konusunu kendi yaratmamış, daha önce yazılan “Zavallı Çocuk”u örnek almış. Her iki oyunda da, ilk kez Şinasi’nin *Şair Evlenmesi*’nde ele aldığı, birbirini görmeden evlenmenin sakıncaları ve yuva kurarken gençlerin de söz sahibi olmalarının gerekliliği işlenmiştir” (Parlatır, 1985: 72-73). Oyunun konusu İstanbul’un seçkin ailelerinden olan Tevfik Efendi’nin oğlu Muhsin ile küçük yaşta besleme olarak alınan Çerkez kızı Vuslat’ın kavuşamaması oluşturur. Evlenmelerine müsaade etmemeleri üzerine, Vuslat satılır ve iki genç de üzüntüden vereme yakalanıp ölür.

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Çok Bilen Çok Yanılır*, oyunu 1913’te Meşrutiyet’ten sonra neşredilmiştir. “Kendi el yazısı ile olan kitapta, iki adı daha var. ‘*Kaz Kuyuyu Boyunca*’, ‘*Kemlik Eden Kemlik Bulur*’. Bu komedide ele alınan konu, ‘*Binbir Gündüz Hikâyeleri*’nden aktarılmış” (Parlatır, 1985: 77-78). Bu eser aynı zamanda, “Moliere-Vefik Paşa mektebine çok yakın diliyle bir merhaleye varmış gibidir. Piyesinin mukaddimesi ise Namık Kemal’in tiyatro anlayışının aşağı yukarı bir tekrarıdır” (Tanpınar, 1988: 495). Dört perde olarak düzenlenen eserin konusu Halep valisinin oğlu Süeda Bey ile Maraş kaymakamının kızı Hasene Hanım’ın evlenmelerine mâni olamaya çalışılması oluşturur. Kadı Azmi Efendi’nin kurnaz oyunlarının sonunda zararlı çıkan yine kendisidir.

1.2.12. “Atala”

Kaynağını Batı’dan alan *Atala*,’ Recaizade Mahmut Ekrem’in Chateaubriand’ın aynı adlı romanından çevirip oyunlaştırdığı, 1874 tarihli yapıtıdır. Yazar olay örgüsünü, oyun

teknikğine göre yeniden düzenlemiştir. “Kendi tercüme ettiğı ‘Atala’yı tiyatro şekline sokmuştur. Fikir itibarıyla çok şayanı dikkat –adeta modern bir tecrübe- olan, fakat Namık Kemal’in bir mektubundan başka bir yerde üzerinde durulmayan bu tecrübenin edebiyatımızda bu yolda yapılmış ilk çalışma” olduğunu söylemek mümkündür (Tanpınar, 1988: 495). Konusunu Amerika yerlilerinin, yanlarına tutsak olarak aldıkları iki beyaz genci öldürmek istemeleri oluşturur. Simağan’ın kızı Atala, tutsak edilen Şaktas’ı kurtarıp âşık olur. Bunun üzerine annesine verdiği bakirelik sözü için evlenemeyip kahrından ölür.

1.2.13. Naçiz

Recaizade Mahmut Ekrem’in 1886’da Batılı yazarlardan yaptığı tercümeler *Naçiz* başlığı altında toplamıştır. “Bu kitaptaki çeviriler, Bemardin de Saint Pierre, Chateaubriand, Volney, Lamartine, Gilbere, Victor Hugo gibi ünlü yazarlardan seçmelerdir. Ayrıca, La Fontaine’in ‘Ağustos Böceğı ile Karmca, Karga ile Tilki, Meşe ile Saz, Kurbağı ile Öküz, İki Eşek, Aslan ile Dana - Kuzu - Oğlak, Horoz ve İnci, Tilki ile Keçi, Ölüm ile Oduncu’ adlı manzum hikâyeleri ayrı bir bölüm gibi arka arkaya sıralanmış. Şiirlerin sonuna da ‘Mülâhaza-i Mütenevvia’ başlığı ile gene batılı yazarların değişik konular üzerine söyledikleri güzel sözleri eklemiştir. Ancak Ekrem, bu sözleri, kimden çevirdiğini belirtmemiş” (Parlatır, 1986: 129).

İKİNCİ BÖLÜM

İMGENİN TAHAYYÜLÜ

Hakkında pek çok görüş olmasına rağmen imge belirsiz bir kavramdır. Sabit bir tanımdan hareket etmek mümkün değildir. İmgenin tanımı kavramsal ve anlamsal olarak her dönemde farklılık göstermiştir. Buna rağmen imgenin anlamını belirli kategoriler çerçevesinde ve kendi geçerliliği açısından kabul etmek olasıdır. İmge ilk olarak herhangi bir uyaran olmadan zihinde beliren imaj veya görüntü olarak düşünülür. 17. yüzyılda söz sanatlarına karşı duyulan şüpheden doğar. 19. yüzyılda değişmeyen değil, değişenin görüntüsünü karşılar durumdadır. Nitekim zihnimize beliren imajdan ziyade farklı bir görünüm oluşturmaları söz konusudur.

Başka bir görüşe göre imge, doğada anlamlandıramadığımız gerçekliğin düşünce biçimi olarak algılanır. Daima kavram karmaşasına uğrayan imge diğer taraftan metafor kavramının yanında lüzumsuz olarak görülür. Bununla birlikte imge az çok uzak olan iki gerçekliğin birbirine yaklaştırılması olarak da düşünülür. Nitekim kelimelere dökülmeyen her imgenin zihinde belirsiz olarak kalacağını dile getiren görüşler de mevcuttur.

İmgenin bir başka tanımı, hayatımızda fark edilmese de somut bir biçimde nesnelerle kimlik kazandığı ile ilgilidir. Yine imgenin belirli bir birikim neticesinde anlaşılabilirliğini savunan görüşler de mevcuttur. İmge aynı zamanda geleneksel olarak ikon, modernizm olarak perspektif ve postmodernizm açısından simülasyon olarak telakki edilir. İmge ile ilgili en baskın görüş gerçek olanın yeniden üretilmesi şeklindedir. İmge nesneler açısından bakıldığında zihinde yeni bir tasarım oluşturur. İmgenin ne olduğu konusunda sıralanan bazı görüşler aşağıda sunulmaya çalışılmıştır.

2.1. İmgenin Tasavvuru

Türkçede çoğunlukla edebiyat, eğitim, psikoloji ve felsefe alanlarında kullanılan, İngilizce ve Fransızca muadili “image” olan imgenin kelime anlamı betim, resim ve görüntüdür (Köksoy, 2021: 14). Etimolojik olarak, “işaret anlamına gelen ‘im’ sözcüğünden türeyen imge kelimesi, bir uyaran ile birlikte ya da uyaran olmaksızın bilinçte beliren nesne, olay, imaj anlamına gelir” (Boyav, 2009: 107). *Yayın Terimleri Sözlüğü*’nde ise imge “var

olan ya da varmış gibi tasarlanan nesnelerin zihinde canlandırılışıdır" (Türk Dil Kurumu [TDK], 1974: 73).

İmgenin ortaya çıkışı üzerine düşünüldüğünde insanların doğayla iç içe yaşadıkları zamana gitmek gerekir. "İmgelerle düşünme ve imgeler tasarlama insanlığın en eski düşünsel süreçlerindendir" (Boyav, 2009: 107). Buna göre doğadaki varlıklar, dünyanın geri kalanını anlatma konusunda yetersiz kaldığında insanlar imgelere müracaat etmişlerdir. "Gerçek dünyada karşılığı olmayan, anlamlandıramadığı şeyler için imgelere başvuran insan düşünme biçimini bu imgeler sayesinde geliştirmiştir. İmgeleri somutlaştırma biçimini içgüdüsel bir dışavurumla yapan insan yerleşik hayata geçince bu formları disipline etmeyi, estetikleştirmeyi düşünmüştür" (Öztanık, 2019: 1). Bu açıklama ile birlikte imgelerin bir gereksinimden doğduğunu anlamak mümkündür. "İmgenin tarihini sanat öncesi dönemlerden başlatıp, Yeni Çağ'a (Rönesans dönemine) oradan da günümüze kadar örnek verilerle analiz ederken ilk uğrakları, Bizans ikonaları, Roma maskeleri ve Mısır Fayyumları olur. Devamında Yeni Çağ sonrasının yapıtlarına uzanmakta; resimde, dökümde ve fotoğrafta imgenin oluşum sürecini incelemektedir" (Depeli, Sayın, 2004: 121).

19. yüzyıl felsefecileri imgeyi bir kopya ve değiştirilemeyen bir resim olarak görür. İmgenin ne olduğu hakkında Boyav, aslından kalanın izlerini yansıtmak olduğunu söyler (2009: 45). R. Suat Işıldak da imgeyi, dış dünyadan aldığımız duyuların yanında duyu organlarımızı uyaran nesne ve varlıkların ortadan kalkması sonucunda zihnimizde oluşan izler olarak tanımlar.

Avner Ziss, imgenin Marksist sanatın en mühim savlarından biri olduğunu söyler. Nitekim Marksistler sanatı imgeler aracılığıyla gerçekliğin yeniden üretilmesi olarak görürler (1984: 71). Metin Cengiz imgenin "dünya hakkındaki algımızı, algımızın bize sunduğu bu olağan görüntüleri bozduğunda, böylece de yepyeni bir gerçeklik var ettiği" zaman ortaya çıktığını söyler. (2018: 18). Buna mukabil Şakar, olmayanın imgesini kabul etmediği gibi imgenin yalnızca gerçekliğe ait olduğu kanısındadır. İmge hakkında onu oluşturana ait olduğu ve onu temsil ettiğini söyleyerek insanın sadece gerçekliğe vekâlet eden bir gerçeklik meydana getirdiğini iddia eder. (2017: 14-15). Bu iki ayrı görüş imgeyi gerçeklik ve gerçeküstü bir olgu olarak düşündürür.

Mircea Eliade'e göre gerçek çelişkili olduğunda, kavramlar ifade edilemez bir hâle geldiğinde imge devreye girer. İmgeyi gerçeğe ulaşmanın bir aracı olarak görür. Eliade

kavramlaştırılamayan her şeyi imgenin anlattığını dile getirir. Eliade imge konusunda “önemli olan, onları hisseden öznenin hakkında her zaman, sözlerin ifade edeceklerinden daha fazla şey söylüyor olmasıdır” diyerek imgenin görevini dile getirir (1980: 26).

Özdenören’e göre ise imgeler kelimelerle şekil aldıkları zaman önem kazanır. Zihinde nebülöz olarak adlandırdığı belirsiz, bulutsu görünümün ancak kelimeler sayesinde belli bir ifade arz edeceğini düşünür. İmgenin var olabilmesinin en mühim şartının kelime olduğunu düşünür. Ona göre kelimeye dökülmeyen imge, zihinde hudutları belirsiz bir vaziyettedir (Özdenören: 2018: 26).

Ron Burnett imgeyi yalnızca insanın eylemlerini açıklayan bir tanım olarak değil, günlük hayatta görselleşmiş bir arayüz nesnesi gibi görür. Burnett’e göre imge sayesinde insanlar bağımlı olduğu her şeye karşı birden fazla kimlik oluşturur. Ona göre imgeler hayatın içinde fark edemesek de somut olgular şeklinde var olurlar. Bu görüş üzerine düşünüldüğünde imgeler gerçek bir görünüm kazanır (Burnett: 2006: 160).

Cemal Şakar’a göre anlamsız imge yoktur birikimden yoksun imge vardır. "Kendiliğinden dolaysızca insana ulaşan imge yoktur. Kavrığımız algıladığımız şeyler bizde karşılıkları olan, oluşanlardır. Diğerlerini ya görmemişizdir ya da sahip olduğumuz birikimle anlamlandıramadığımızdan dolayı ilginizin dışında kalmıştır. Bu nedenle gördüğümüz algıladığımızdır ve doğrudur (...) İmgeyi, resmi oluşturan noktalardan bir nokta olarak düşünürsek eğer; imgeler ancak resmin bütünlüğünün bir parçası olarak birleştirilebildiklerinde değer kazanırlar. İmgenin açık seçikliği her zaman kavrayışı ima etmez; kavrayış daima insanın birikimine ve resmin bütününe muhtaçtır" der (Şakar, 2017: 8).

Cemal Şakar imgeyi üç ayrı tasnifle açıklar. İlk olarak imgenin geleneksel durumunu ikon örneği üzerinden açıklar. Putların, Tanrı'nın temsilciliğini yapmaktan çok bizatihi Tanrı gibi görüldüğünü söyler. Yani imgenin ilkel durumunu temsil ettiği nesneler üzerinden açıklar. İmgenin modern hâlinin ise perspektif olduğunu dile getirir. "Bakışın egemenliğindeki bu evren; insana bir noktayı hatta tüm noktaları, nerede olmasını istiyorsa ona göre düzenleme olanağı sunar. Her yeni düzenleme, dünyanın yeni bir biçimi ya da yeni bir dünya anlamına gelir; dahası ideal dünyanın bu dünya olduğu iddiasıyla birlikte. Çünkü insan sürekli olarak gördüklerini biçimlendirirken; kendini de biçimlendirdiği dünyanın

içinde yoğurur. Her zaman gördüklerinin biçimlendirdiklerinin tam içinde, ortasındadır. Ondan asla kopamaz" diye düşünür (Şakar, 2017: 14-15).

İmge, 20. yüzyılda gerçeküstücülük akımının etkisi ile birlikte düşünülür. Buna göre imgenin genel gerçeklikten büsbütün uzaklaşıp yalnızca üst gerçekliği sunduğu tasavvur edilir. "Sözcüklerin anlamı kırılmış ve anlamı kırılan söz öbeklerinin oluşturduğu söz dizileri de bizi geniş bir çağrışım çemberinin ortasına bırakmıştır. Her söz onlarca şeyi çağrıştırabilecekken bu sözlerin kurduğu söz dizileri de yüzlerce, binlerce şeyi çağrıştıracaktır" (Köksoy, 2021: 32). İmge gerçeküstücülük akımı ile birlikte yeni bir boyut kazanmıştır. Bu görüşe göre imge birçok şeyi çağrıştırır. Çünkü gerçek bir anlam söz konusu değildir. Bu sebeple imgeyi ucu açık söz öbekleri olarak düşünmek olasıdır.

Edebiyatımızda ilk olarak Divan şiirindeki mazmun terimi, imge olarak akla gelse de imge mefhumunu karşılamamaktadır. Mazmunlar zihinde aynı şeyi canlandıran ve anlamları hakkında (yay, ok, gül gibi) uzlaşılan kavramlardır. Tanzimat'la birlikte hayata ve insana bakış önemli ölçüde değişmiştir. Batı öncülüğünde gerçekleşen bu değişim insanın kendi başta olmak üzere evrene ve Tanrı'ya bakışını da şekillendirmiştir. Batıdaki pozitivist düşünce ile birlikte kendi değerlerini, inançlarını bu yönde sorgulaması kaçınılmaz bir hale gelmiştir (R. Korkmaz: 2019: 53). İnsana ve dünyaya yönelik algıların değişmesinin bir sonucu olarak mazmunlar da değişmiştir. Bundan sonra değişebilen, yeni anlamlar oluşturan imgeler tasavvur edilmeye başlamıştır.

Mazmunların yerine hümanist bir anlayış ile yeni kavramlar gelmiştir. Nitekim bu kavramlar; kanun, hak hukuk, adalet, şehadet, bayrak, halk ve ahlak divan edebiyatının mazmun yapısını yıkmıştır (Okay: 2019: 162). Türk Edebiyatında Şinasi'nin rasyonalist telakkisi mazmunların kalıplarını kırmak için öncü adım olmuştur. Şinasi ile birlikte nakli idrak, yerini akli anlayışa bırakır. (Göçgün: 2007: 77).

Sonuç olarak imge, her dönemde değişen, farklı anlamlar ve yorumlar ihtiva eder bir hâle gelmiştir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

KLASİK ÇERÇEVE İLE BİRLİKTE TABİAT TEMELLİ ŞİİRE DOĞRU

On sekizinci yüzyıla dek neredeyse bütün sanatçıların benimsedikleri anlayış olan yansıtma kuramına göre sanatın temel niteliği “mimesis”, yani tabiatı yansıtmaktır. Bundan ötürü sanatçıların duygu ve iç dünyası arka planda kalmıştır. Ancak Rönesans'ın bireycilik hareketiyle sanatçının mevcut konumunun değiştiği ve dışavurumculuğun kendini göstermeye başladığı görülür. Nihai olarak sanatçının bireysel varoluşun merkezinde olduğu, romantizm akımının tohumları atılır.

On dokuzuncu yüzyıldan itibaren sanat, artık dış dünyayı ve doğayı birebir yansıtma amacı gütmeyiz. Doğa sanatçıda uyanan duyguları, bireysel izlenimleri dile getirir. Nitekim Divan şiirinde tabiat “İslam estetiği çerçevesinde ‘tecrîd’ anlayışına dayalı olarak Belâgat ve Fesahat ilimlerinin belirlediği söz söyleme ve sanat yapma kuralları çerçevesinde ele alınır. Bu sebeple idealize, soyut, katı kurallı, ayrıca ortak ve geniş hayal dünyası ürünü mazmunlara dayalı olarak, klişe ifadelerle eserlere yansır. Bu sanat endişelerine biraz da ‘hüner gösterme’ şeklinde angaje bir tavrın eklenmesi neticesinde haricî âlem, gerçek görüntüsünden uzak, suni bir görüntü kazanır” (Tümer, 2021: 64). Dolayısıyla bu dönemden sonra tabiat bir araç olarak değil amaç olarak telakki edilir. Romantizm, tabiat izlenimlerine değer gösteren bir akım olarak manzara düşüncesi etrafında gelişir. Avrupa’da manzaranın keşfi romantizm akımı çerçevesinde gerçekleşmiş olup resimdeki yenilikler edebiyatı da doğrudan etkisi altına alır.

Romantizm akımı ile birlikte en fazla işlenen konuların başında tabiat gelir. Romantikler tabiatın ideal üstünlüğü ve kusursuzluğu karşısında tabiatı hayranlıkla seyredip onun ruhunu keşfetmek isterler. Bu sayede tabiata yeni anlamlar atfederler. “İnsan tabiatını esas alan klasik akımdan sonra romantikler resmi yapılan, uzun uzun tasvirlerle anlatılan ve insanı çevreleyen tabiatı işlemeye başlarlar. Teferruatlı tabiat tasvirleri, yoğun ruh durumlarını anlatan tasvirler romantizmi adım adım gerçekçiliğe yaklaştırmaktadır. Tabiata dönmek bir bakıma kaynağa dönmektir. Romantikler tabiatla birlikte maziye, ilkel toplulukların yaşam biçimlerine ilgi duymaya başlarlar. Bu ilgi onları Rönesans öncesine, orta çağa götürür, destanların, halk türkülerinin derlenmesine yol açar. Rönesans’ın hor gördüğü orta çağ, karanlık dehlizleri, insanların acıları, kahramanların efsaneleri ile romantiklere ilham kaynağı olur” (Kefeli, 2009: 38-39).

Türk edebiyatında tabiata bakış incelendiğinde de benzer bir görünüm ile karşılaşmak mümkündür. Nitekim Divan edebiyatı için tabiat her zaman önemli bir kaynak olmuştur. Divan şairleri güneş, ay, göl, nehir, hayvan ve bitkilerin kimi özelliklerini sevgi ve sevgiliyi somutlaştırmak için kullanmışlardır. Ancak bu şiirlerde tabiatın kullanım amacı tabiatın bizzat kendisini anlatmak değildir. Tabiat, soyut unsurları somutlaştırmak için kullanılmıştır (Erol, 2020: 145-146)

Edebiyatımızda tabiata bakışın değişmesi Tanzimat’la birlikte olmuştur. Batılılaşma hareketleri ve özelde Tanzimat Fermanı’nın ardından insana bakışın farklılaşması ve ferdin önem kazanması tabiatın algılanmasını da değiştirmiştir. “Bu noktada tabiat unsurlarının metinlerdeki işlevlerini bireyin psikolojisini, içsel yaşantısını temsil eden, öznenin inşa ve örgütlenme biçimlerini belirleyen imgelerde aramak yerinde olacaktır” (Akdik, 2018: 1-8).

Tanzimat ile birlikte başlayan bu yön değiştirme süreci Recaizade Mahmut Ekrem ve etrafındaki diğer sanatçıların kalemlerinde devam eder. Tabiatı şiir için sonsuz bir kaynak olarak gören Recaizade Mahmut Ekrem’in, “tabiat karşısında biraz dağınık da olsa yeni yaklaşımlar sergiler. Bu konuda o, genellikle subjektif, bazen de objektif bir görüşe sahiptir. Her yönüyle tabiata tutkundur. Gözlemcidir. Gözlemlerinin yetmediği yerde tamamıyla hayali, kulaktan dolma veya okunarak elde edilmiş bilgilere yer verir. *Nağme-i Seher*, *Zemzeme* gibi şiir kitaplarında tabiat karşısındaki hayranlığı ön plana çıkarken, ‘Çoban’, ‘Çiçek’ gibi şiirlerde tabiatı acemice seyreder” (Tümer, 2021: 65-66).

Tanzimatçılarla kendisinden sonraki nesil arasında bağlayıcı bir isim olarak değerlendirilen Recaizade Mahmut Ekrem’in, şiirinde de bu bağlayıcılığın geçiş döneminin izlerini bir arada taşımaktadır. Bu bağlamda şiirlerindeki imgeye dair işaretler okunurken iki yönlü düşünölmeye çalışılmıştır. Bir taraftan eski şiirin mirası olan bakış açısını taşıyan kavram ve mazmunlar görölürken diğer taraftan Batı etkili yeni dönemin işaretleri olan imgeler ve dikkatlerle karşılaşmak mümkündür. Tezde ilk olarak imge şeklinde değerlendirilmeye en uygun yeni kavram ve bakış açıları irdelenerek şiirler okunmaya çalışılmıştır.

3.1. Tabiat İmgeleri

3.1.1. Çiçek

Tabiatın güzelliğini temsil eden en önemli unsur çiçektir. Bu güzellik timsali başta edebiyat olmak üzere tezhip, mimari ve minyatür gibi sanatlarda kendini göstermiştir. “Çiçeklerin edebiyattaki kullanımları sanattaki kullanım biçimine paralel gelişti. Dante Divina commedia'da [İlahi Komedyâ] çiçeklere pek çok gönderme yapmıştı, ama bunlar çoğunlukla dinsel bir bağlamdaydı. Ona göre, Dünyevi Cennet, Fra Angelico ve Benozzo Gozzoli'nin Kitabı Mukaddes'e değil Floransa'ya özgü bir biçimi takip eden- eserlerinde görülen çiçek bahçelerine benziyordu” (Goody, 2010: 258). Bununla birlikte Türk şiiri estetik yargıları da Grek estetiğinden çokça etkilenmiş olan İslam estetiğinin etkisi altında şekillenmiştir.

Klasik Türk şairleri “bütünlük, harmoni, simetri ve orantı gibi estetiğin temel özelliklerinin yanı sıra işleve de büyük önem verirler” (Açıl, 2015: 1). Şairler şiirlerinde ıcazlı söz söyleme sanatına en güzel biçimde ulaşmak için çiçeklere yer vermişlerdir. “Osmanlı şiirinin imgelem dünyasındaki kavramlardan bazıları, içinde çiçeklerin yer aldığı benzetme, eğretileme ve mecazlarla ifade edilmektedir. Gül, lâle, sümbül, yasemin, menekşe, karanfil en çok sözü edilen çiçeklerin başında gelmektedir. Sevgilinin yüzü ve yanağı güle veya lâleye, saçı sümbüle, gözü nergise, ağzı goncaya, ayva tüyleri menekşeye, göğsü yasemine benzetilir. Âşığın ömrü geçiciliği ve çabuk solması yüzünden güle, gönlünde sevgilinin kirpik oklarıyla dağlanmış yarası katmer karanfile, gözyaşları da lâleye teşbih edilir. Baharın gelişi, sabâ rüzgârının yapraklarını açmasıyla anlaşılır. Bir içki meclisi söz konusuysa; lâle, şekil ve renk dolayısıyla kadeh ve kadehin içindeki şarap olur. Bazı çiçeklerin dinî sembolleri de vardır. Örneğin gül, cennet çiçeğidir. Hz. Muhammet'in teri gül suyudur. Hz. İbrahim ateşe atılınca, alevler bir gül bahçesine dönüşmüştür” (Kutlar, Öztekin, 2006: 602-603).

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde geçen çiçek imgesi dikkat çekici bir şekilde ölüm mefhumu üzerinden tasavvur edilir. Çünkü şairin tahayyülünde çiçekler ya dalında solmuştur ya da dalından koparılmıştır. Bu çiçeklere yönelik tek arzu ise, taze ve hayat dolu bir yaşam serüvenidir. Bununla birlikte tabiatın en küçük unsurlarının işlenmesi ve bu unsurların ruh tahlilleri ile terkip edilmesi romantik anlayışın bir sonucudur.

Recaizade Mahmut Ekrem'in *Zemzeme I*'de yer alan "Çiçek" şiirinde yaşam ve ölüm tabiatın bir parçası olan çiçek üzerinden anlatılır. Bir çiçek nezdinden bakılarak tabiata insani vasıflar atfedilir. Şiirde yeni açmış bir çiçek doğduğu andan itibaren zamana ve devre naz etmeye başlar. Bu çiçeğin cephesinde Tanrı'nın nakşı görülür. Bununla birlikte çiçek kuşların şarkı söylediği ve rüzgârın ellerinden öptüğü bir sevgili olarak tahayyül edilir:

"Nakş-ı feyz-i Hüdâ, tecellî-i rûh;

Okunur cephesinde kudret-i Hak,

Neşve-i rûh-bahş-ı câm-ı sabuh,

Âşıkâne sürûd eder mûrgân.

Bûs edip destini nesîm-i seher" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 151-152).

İnsanın yaşam serüveni ile tabiat arasında yakın bir benzerlik mevcuttur. Çiçeğin ilk hâli ne kadar benzersiz ise insan doğumunun da ilk anları kusursuzdur. İnsanın ilk gençlik yılları tabiat için de geçerlidir. İlk zamanlarda nazlı, kırılgan ve hassas olan insan gibi tabiatın yeni doğan unsurları da narin canlılardır. İnsan gençlik yıllarına has olan güzelliği ile daima beğenilme konumundadır. Şiirde çiçek de bir sevgili gibi kuşları kendisine hayran bırakıp âşık eder. Bu noktada insandan, tabiata hem fiziki görünüm hem de ruhsal durumun aktarıldığını söylemek mümkündür.

Tabiatın doğum ve ölüm elçileri ilkbahar ile sonbahardır. Ancak taze bahşedilen hayat sevinci bir zaman sonra geri alınır. Çünkü bir çiçeğin ölümü köklerinin kurumması ve biçiminin günden güne kaybolmasıdır. Şiirde hazan vakti geldikten sonra artık çiçek bir derdin eşiğindedir. Tıpkı insan ömrünün sonlarına doğru taze ve hayat dolu görünümünü kaybetmeye başladığı gibi çiçeğin de neşesi kırılarak sararıp, solar. Şiirde insanın ve tabiatın yaşam döngüsünü etrafında doğum ve ölüm benzerliği, tasavvur edilir.

Şiirin devamında çiçeğin ağzına düşen şebnem sonunda zehir olur. Yanağının nuru yok olurken can veren rüzgâr elem getirir. Bununla birlikte güneşin nuru cismini yakar:

"Sem olur ağzına düşen şebnem.

Kırılır neş'esi solar sararır.

Pertev-i ârızı söner kararır.

Okşamakla verir nesîm elem!" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 152).

Şiirde can veren her şey can alır bir hâle gelir. Tatlı gelen her şey acı bir tat bırakır. Artık tabiatın elçileri ölüme bir bir haber yetiştirmeye başlar. İnsanın izleri tabiatla da görülür. İnsanda görülen neşe ve canlılık her döneme ait değildir. Bununla birlikte solmaya yüz tutmuş bir çiçek de tazeliğini yitirir.

Doğum ve ölüm şairin hayal dünyasında tabiatla var olup tabiatla sona erer. Nitekim çiçeğin beyaz gerdanı gamla bükülürken cismi, toprağı yer eder. Solmuş bir çiçek nihayetinde veremli bir kız olur:

“Cismini nûr-ı âftâb yakar,

Bükülür gamla gerden-i pâki,

Ya nedir diğeri? Verem bir kız?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 152).

Hasta bir genç kız ile yeni açmış bir şükufenin kaderleri bir olur. İnsan doğar, ilk zamanlar daima yenilenir, zihni ve bedeni canlıdır. Tabiatla doğan bir çiçek de daima yeni bir görünüm arz eder. Şiirde bu güzellik yaşlılıkla değil, hastalık ile yok olur. Çiçek, veremli bir kıza teşbih edilir. Genç bir insana ölüm mefhumu yakışmadığı gibi çiçeğin de sararıp, solması bir hastalık olarak görülür. Sonuç olarak tabiat, insan doğrultusunda tasavvur edilir.

Zemzeme II'de yer alan “Âriyet Kitap Arasında Bulunmuş Bir Çiçek” şiirinde bir önceki şiirde olduğu gibi kurumuş ve unutulmuş bir çiçeğin şairin tahayyülünde nasıl hayat bulduğu, içselleştirildiği ve bir kişiliğe büründüğü görülür. Ölüm tarihi adına yazılan bu şiirde vefat eden bir kız çocuğunun taze bir çiçekken solduğu dile getirilir.

Şiirde bahsedilen çiçekte zamanla ıstırap, keder ve iç sıkıntısı ortaya çıkmaya başlar. Tazeliğin yakıştığı çiçeğe nasıl kuruyup, göğüsten düştüğü ve iç sıkıntısına gark olduğu sorulur:

“Size lâıyk hemân tarâvet iken,

Ey çiçek sen niçin kadîd oldun?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 210-211).

Şiirde tabiata bir ruh atfedilir. Şairin tahayyülünde çiçek insani bir hüviyete bürünür. Bu solmuş çiçeğin hangi bahara ait olduğu ve fidanından kimin kopardığı merak edilir:

“Hangi bâğ-ı bahâr idi vatanın?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 210-211).

Çemenin kuşları çiçeğin güzelliğine artık şevkle şarkı söylemezler:

“Oldular mıydı nağme-sâz-ı hevâ,
Şevk-ı hüsnünle kuşları çemenin?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 210-211).

Çiçek rağbet gören, sevilen konumdayken bir anda solarak hüznü yetiştirir:

“O ne ma’nâ-yı hüzn-perverdir,
Ki çıkar suret-i zevâlinde!”
“Kefen etmiş sana sahîfeleri,
Hoş beğenmiş edîb olan bahtın,
Arasında gömüldüğün eseri.
Haşr ol efkâr-ı aşk ile bâri!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 211).

Keder, hüznü, melankoli insana ait duygular iken, şiirde tabiata ithaf edilen hisler arasındadır. Bir kitabın sayfaları çiçeğe kefen olurken şairin tasavvurunda ölüm herhangi bir olumsuz özelliğin dışında biçimlenir. Çiçeğe, arasına gömüldüğü eseri beğenip beğenmediği sorulur. Ardından aşk ile haşrolması temenni edilir. Bu sebeple şiirde ölüm estetik bir form oluşturur. Ölüm acı veya keder vermek yerine hoşluk ve güzellik arz eder. Sonuç olarak insanî hislerin isnat edildiği bir çiçeğin solup kurumasında, ölümün çekiciliği aranır.

Zemzeme II’de yer alan “Tarîh-i Fevt” başlıklı şiirde de ölüme, yine bir çiçek üzerinden yani tabiat penceresinden bakılır:

“Bir kızı hâke saldın ey illet!
Nev-demîde şükûfe-i ter idi,
Soldu hayfâ bu zâde-i ismet!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 231).

Bir önceki şiirlerde insandan tabiata aktarılan duygu hâli bu şiirde zıt bir biçimde işlenir. Küçük bir kız çocuğunun henüz olgunluğa erişmeden hastalığa yakalanması, taze bir çiçeğin solması üzerinden tasavvur edilir. Yani tabiattan, insana bir benzetim söz konusudur. Tabiatla filizlenen, büyüyen, gelişen her şey zamanı geçtikten sonra solmaya, sararmaya ve ölmeye mahkûmdur. Tıpkı insanın doğumu, çocukluğu, yetişkinliği ve ölümü gibi mutlak bir döngü içerisinde. Buna karşılık olarak tabiatın da yaşayan bir ruhu olduğunu söylemek mümkündür. Sonuç olarak şiirde insan yaşamı ile tabiatın işleyişi daima benzerlik gösterir.

Nijad Ekrem'de yer alan “Margirit’e” şiirinde yıkılmış taşlara, mezarlıklara bakarak yüzünün solmaması nasihat edilir:

“Kaç bu yerden, nazlı çiçek, gönlün tasa dolmasın.

Bahârın şen bir kızısın, güler yüzün solmasın.

Baka baka çökük mezarlara, yıkık taşlara

Birkaç günlük ömürcüğün, yazık! Telef olmasın” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 37).

Bu şiirde ölümün, insan üzerindeki derin etkisi yine bir çiçek üzerinden anlatılmıştır. İnsanı hüzne boğan, yüzüne solduran ölüm, acı hissinden bir nevi kaçınılmıştır. Bu yadsıma bir çiçeğe isnat edilmiştir. Recaizade Mahmut Ekrem’in çocukları üzerinden yaşadığı ölüm mefhumu, şiirde kabulden uzak bir davranış biçiminde işlenmiştir. Şiirde ise ölümün mekânı sayılan kabristandan bir çiçeğin dahi uzaklaşması istenir.

Dağınık Şiirler'de yer alan “Koparma” başlıklı şiirde de yine insandan tabiata tabiattan da insana bir etkileşim söz konusudur. Bir gülün serüveni bir kızın yaşam macerası ile denk tutulur:

“Onun da kendi hayâtınca yok mudur acaba,

Nasîb-i endeki aşkın tecelliyâtından?

Bütün ümidi kadar bir kızın hayâtından,

Güzel değil mi cebîninde titreyen sevdâ?

Dokunma! Solmayacak bir şükûfe-i terdir

Tabîatın bu da nev-reste bir güzel kıızıdır” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 311).

Genç bir kızın hayatındaki ümit kadar koparılacak olan bir gülün de aşktan ümidi vardır. Gülün bu aşktan payının olup olmadığı konusunda büyük endişe duyulur. Şiirde tabiatın var olma sebebi aşktır. Çünkü gülün kendi içinde bir aşk barındırdığı ve koparılmadığı müddetçe bu aşkla var olacağı yani solmayacağı dile getirilir.

3.1.2. Kuş

Kuş mefhumu sanattan, kadın-erkek ilişkisine kadar birçok alanda mesaj vermek amacıyla kullanılmıştır. Anaerkil dönemde “şahin” güç unsurundan ötürü kadınla özdeşleşmiştir. Ataerkil dönemde ise kuşun narin ve kırılgan bir varlık oluşu, kadınla

ilişkilendirilmiştir. Buna mukabil “kartal” yine güç unsurundan ötürü erkeği simgelemiştir (Özden, 2021: 223). Bununla birlikte mitolojik hayvanlar, “destansı çağların insan hafızasındaki yansımalarıdır. Bu yüzden mitolojik hayvanlar, destan ve mitlerde iyiliğin veya kötülüğün temsilcileri olarak görev yapmaktadır. Suda, karada ve havada faaliyet gösteren bu mitolojik canlıların en meşhur olanları mitolojik kuşlardır. Bu mitolojik kuşların isimleri birbirinden farklı olsa bile, değişik kültürlerde aynı özellikleri taşıdıkları görülmektedir. Mısır mitolojisindeki Phoenix, Hint mitolojisindeki Garuda, İran mitolojisindeki Simurg, İslamiyet öncesi Arap mitolojisindeki Anka ile Türk mitolojisindeki Karakuş’un da bu kuşlardan oldukları görülmektedir” (Tansü, Güvenç, 2017: 783).

İslamiyet’ten önceki dönemlerde bazı Türk toplulukları “kuşları ongun saymışlardır. Kuşun ruhun simgesi olduğu, Orhun yazıtlarındaki ölümle ilgili ifadelerden anlaşılmaktadır. Cennetin ifadesi olan kuşların, şamanlar tarafından surete bürünülen veya yardım alınan ya da koruyucu ruh olarak edinilen hayvanlardan sayıldığı anlaşılmaktadır” (Çoruhlu, 2002: 151).

Şiirimizde ise kuş imgesi sevgili üzerinden tahayyül edilmiştir. “Sevgilinin özelliklerini ifade ederken teşbih unsuru olarak kuş imgesinden yararlanmışlardır. Sevgili, Türk şiirinin anka, hüma, şahin, bâz, tûtî adlarıyla geçer” (Akkaya, 2018: 1014).

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Nağme-i Seher* şiir kitabında yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “yok” redifli manzumesinde kuş ve âşık arasındaki ilişki göze çarpmaktadır. Âşık, kanatları olmayan, felakete uğramış bir kuş olarak tahayyül edilir:

“Bir murg-ı felâket-zedeyim bâl ü perim yok” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 82).

Bir kuşun kanatları bütün bir varoluş nedenini teşkil etmektedir. Kanatları olmayan bir kuş kendi benliğini kaybetmiş olur. Âşığın ise kanatları aşkıdır. Aşkın, sevgili tarafından karşılıksız bırakılması âşığın yok olmasına ve benliğini kaybetmesine neden olur. Kuşun kırılabilirliği savunmasızlığını hatırlatırken, felakete uğraması kanatlarını kaybetmesi olarak düşünülür. İnsanın bir derde uğraması, akabinde savunmasız hâle gelmesi bir kuş üzerinden anlatılmıştır.

Nijad Ekrem’de yer alan “Bir Kuş” şiirinde kuş, kederinden sessizliğe bürünür:

“O keder-nâk, o sâkitâne duruş

Münkesirsen, benim de var elemim

Bu sükûtun yakışmıyor, söyle” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 43).

Şiirde kuş, insanî vasıflarla nitelendirilmiştir. Kuşun ötmemesinin nedeni ise keder olarak tasavvur edilir. Burada da tabiatın, kişinin ruh hâline göre vaziyet aldığı görülür. Tabiat unsurları, şiirin duygusuna adeta ortak olur. Ancak kişiden kaynaklanan bu duygular, olumsuz bir biçimde tabiata yansır. Bu nedenle bir kuş dahi elemin taşıyıcısı olabilir.

Nijad Ekrem’de yer alan “Bu da Ona” şiirinde uçup giden bir kuşun kafesi, mezarlık olarak tahayyül edilmiştir:

“Bilmem nereye uçtu? Kuşundan haberim yok

Mezârılıkta yatan bir kafesin var” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 217).

Ölümün mekânı olan mezarlık, bir kuşun kapatıldığı kafes olarak tasavvur edilir. Mezarlık ile zikredilen bu kuşu, ruh olarak düşünmek mümkündür. Ruh artık uçup gitmiştir. Ancak bu ruhun bedeni mezarlıkta, yani kafestedir. Mezar, kişinin özgürlüğünü elinden alan bir mahpus yeri olarak görülmüştür. Bu nedenle ölümün mahiyeti farklı bir bakış açısıyla telakki edilmiştir. Nitekim “mezar” varılacak son yer değil, bir hapis olarak düşünülür.

3.1.3. Sema

Gök; ay, yıldız, güneş, gezegen, katmanlar ile geniş anlamli bir kavram olup Türklerde de her zaman mühim sayılmış, kutsiyet atfedilmiştir. Oğuz Kağan destanında “gökten gelen ısk içindeki kızla evlenmesi sonucu doğan çocuklarına Ay, Gün, Yıldız; ağaç kovuğundaki kızla evlenmesi sonucu olan çocuklarına da Gök, Dağ, Deniz isimlerinin verilmesi, gök ve diğer kavramlar olan tabiat unsurlarının Türklerin hayatındaki önemini yansıtan örnek olarak karşımıza çıkar” (Kocapınar, 2020: 459). Divân şiirinde “güneş, ay, felek, gezegenler, yıldızlar gibi kozmik kavramlar çeşitli boyutlarıyla şiirlerde işlenmiştir. Şairler kozmik kavramların hem yücelik, parlaklık, sıcaklık, hareket, işlev, tesir gibi özelliklerini hem de sevgili veya memduh bağlamında çeşitli benzerlik ilişkilerini, bilhassa manzum metinlerde, estetik bir bakışla yansıtmışlardır. Yani divan şairi sevgilinin güzelliğini ve onu güzelleştiren unsurları (yüz, yanak, alın, kaş, saç, ben) sevgiliye beslediği duyguları, ayrılık acısıyla çektiği sıkıntıları anlatmada kozmik kavramları önemli bir ilham kaynağı olarak kullanmıştır” (Özdemir, 2019: 104).

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde insandan tabiata aktarılan olumsuz duygular kendini belli etmektedir. Bu unsurlar kişiye herhangi bir mutluluk hissi vermeyerek kişiyi kedere sürükler. Tabiat kendi güzelliği dışında insanî vasıflarla nitelendirilir. Tabiata ait varlıklar bir şekilde kendilerini kederin içinde bulurlar.

Nijad Ekrem'de yer alan “Şu'ûn-ı Âleme Karşı” şiirinde kişiden tabiata sirayet eden duygular söz konusudur:

“Ey nûr-u hazîn-i kamer, ey ahter-i âfil!

Ey hüzn-i latîf-i seher, ey sâye-ı zâil!

Ey gâyeti deycûr olacak subh-ı ziyâdâr.

Ey girye-fezâ hande-i sîmâ-yı tabî'at” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 139).

Hüzünlü ay, batan yıldızlar, sonunda karanlığa gömülecek sabahın ışığı, tabiatın çok ağlatan, gülen yüzü tabirleri ile kişi tabiatı kendi matemine ortak etmektedir. Tabiat şairin bakış açısına göre şekillenmektedir. Başlangıçta kullanılan “hüzün” mefhumu tabiatın bütün unsurlarına sirayet etmektedir. Burada da kişiden tabiata aktarılan duygular olumsuzdur.

Nijad Ekrem'de yer alan “Şu'ûn-ı Âleme Karşı” şiirinde de benzer tasvirlerle rastlanmaktadır:

“Ey dûd-ı hazân Ey kapanık, gamlı semâlar!

Sümbüllere hem-reng olan ey sisli havâlar” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 144).

Şiirde sümbüllerle aynı renk olan dumanlı havaya ve sonbaharın sisiyle kapalı olan kederli göğe seslenilir. Şiirde tabiatın doğal yaşam döngüsü, kişinin ruh hâletiyle birlikte olumsuz ögeler taşımaya başlamıştır. Yağmura hazırlık yapan gök, şiirde keder unsuru olarak tahayyül edilir.

Nijad Ekrem'de yer alan “Ağlarken” şiirinde güneşin nurları, ufukta gözyaşı döken bulutu görünce matem etmeye başlar. Bu güneşin, gökyüzünün, denizin ve çemenin neden mateme uğradıkları merak edilir:

“Tenvîr-i mâtem etti doğup afitâb-ı şen!

Gördüm ufukta bir ufacak ebr-i girye-nâk

Deryâ, çemen, güneş neye kahretti âsmân” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 179).

Şiirde tabiatın olağan görüntüsü, insana ait olumsuz bakış açısıyla şekillenmiştir. Gülmek de ağlamak da insanî duygulardır. Bununla birlikte şiirin kompozisyonu zıt

unsurlarla oluşturulmuştur. Güneş, sabah vakti mutlu bir şekilde doğduktan sonra küçük bir bulutun ağladığını görür. Bulutun mecazi anlamda ağlaması, yağmurun yağması olarak yorumlanabilir. Buna göre şiirde yağmurun yağması, olumsuz bir anlam teşkil etmektedir. Nitekim yağmurla birlikte güneş, ışıklarını saklamaya mecbur kalır. Bu şiirde havanın kapalı ve kasvetli olması, insanın ruh hâlini olumsuz yönde etkilemektedir. Bu hâl ile birlikte, insandan tabiata yansıyan duygular da olumsuz olmaktadır. Dolayısıyla şiirde yağmurun yağması, bulutların ağlaması olarak tasavvur edilmektedir. Bunun sonucunda insandan, tabiata aktarılan duyguların olumsuzluk teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Bu olumsuz bakışta Recaizade Ekrem'in psikolojisinin etkili olduğunu söylemek ve şairin tabiata subjektif baktığı sonucuna ulaşmak gerekir.

Nijad Ekrem'de yer alan "Ağlarken" şiirinde ayrılık âlemi sonunda sınırsız bir şekilde açılır. Ardından ufuklara ayrılığın ışık dolu matemi çöker:

"Bî-hadd ü nihâyet açılır âlem-i hicrân,

Pür-şa'sa'a afâka çöker mâtem-i hicrân" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2014: 227).

Bu şiirde de tabiat, bir duyguya eşlik etmektedir. Tabiat da; ayrılığın yasını tutmaktadır. Bu matem, bütün bir âleme yayılır. Güneşin parıltılarının yansıması gereken ufuklara, ayrılık mateminin ışıkları çöker. Tabiat, kişinin ruh hâline göre adeta zamanını, iklimini değiştirir. İnsana ait olan bu olumsuz duyguların, tabiata da isnat edildiği görülür. Bu şiirde tabiatın, insanın negatif hislerine ortak olduğu söylenebilir.

3.1.4. Bulut

Sanatın doğuşundan itibaren göğe ait unsurların sanatçıya ilham olduğu düşünülür. Romantikler tahayyüllerini gökyüzünde bulmaya çalışmışlardır. Rönesans sanatçıları ise, dinî hadiseleri bulut ögesi üzerinden anlatmışlardır. "20. yüzyılda ortaya çıkan birçok akım ve topluluk gökyüzünün kendilerine sundukları birçok görüntüyü, resimlerinde uygulamışlardır. Farklı tarihsel dönemlerde karşımıza çıkan bulut tasvirleri zamanla görsel alanlarda yer değiştirmiş, arka plandan merkeze doğru yerini almıştır" (Yücel, 2019: 441).

Bu merkezîyetçiliği Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde de görmek mümkündür. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde tabiata ait unsurların en önemli vazifelerinden biri aşka ait duyguları için birer aracı olmasıdır. Şairin âşığı sevgiliye ulaştırmak için tabii ögeleri

yardıma çağırıldığını söylemek mümkündür. Şiirlerde bu görevi en iyi üstlenebilecek olan bizatihi tabiattır.

Nağme-i Seher'de yer alan "İbtidâ-yi Gazeliyyat" şiirinde bulut imgesinin zıtlık teşkil eden iki farklı anlamda kompoze edildiği görülür. Başlangıçta bulut göğü kapatan ve göğe dökülen saç olarak tasavvur edilir:

"Giysû mu o yâ sehâb-ı sevdâ" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 59).

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde sevgili ay olarak tasavvur edilmiştir. Tabiatta bulutların ardında göğün en mühim hazinesi olan ay yer almaktadır. Bulutlar ayın koruyucuları olarak gibi gökte sevgiliye ulaşmak için ilk vasıta olarak görülebilir. Şairin nezdinde aşk en yüksek makama konumlanır. Bu sebeple estetik bir efkâr oluşturacak imge tercih ettiği söylenebilir.

Şiirdeki bulut imgesini başka bir mefhumda düşünmek mümkündür. Nitekim bulut âşık için bir düşman niteliğinde görülebilir. Bulutun göğü kapatıp sevgiliyi ardında sakladığı düşünülürse ayın ışığını kendi bünyesinde toplayan yine bulut olacaktır. Bundan dolayı sevgilinin ışığının nurundan bile feyizlendiği söylenebilir.

Bulutun beyazlığının ve bolluğunun kaynağı olarak sevgili düşünülebilir. Nitekim bulut bir bereketin ve rahmetin gebeliğidir. Şiir bu açıdan düşünüldüğü zaman bulutun taşıdığı yağmurun da sevgilinin inayetiyle meydana geldiğini söylemek mümkündür. Şiirde bu sonuca zemin hazırlayan durum şüphesiz şairin hayal dünyasında oluşturduğu imge tasviridir.

Bu tasvir sayesinde âşık açısından ortaya çıkan güçlüğün de açıklanmasında bir sakınca yoktur. Âşığın tek arzusu sevgilinin rahmetine kavuşmakken bulutun da onun için bir engel teşkil ettiği söylenebilir. Nitekim bulut artık kutsal bir mekânın kutsiyetini korur. Bu mekânın sevgiliden ötürü mukaddes olduğu düşünülebilir. Bir setir görevi görecektir bulutun hiç kimsenin açamayacağı ve ulaşamayacağı yerde sevgilinin önünde durup onu herkesten mahrum bıraktığı söylenebilir.

3.1.5. Ay

Mitolojide, ayın farklı günlerde farklı aralıklarla görünen hâli yaşam ile ilişkilendirilmiştir. “Sürekli olarak ilk biçime geri dönmek, bu sonsuz döngüsellik, ayın, yaşamın ritimlerini mükemmel bir biçimde temsil eden bir gök cismi olmasına neden olmuştur” (Eliade, 2003: 167). Bununla birlikte Divân şiirinde “bu kozmik unsur son derece zengin bir kullanım çeşitliliğine sahiptir, hatta âşık-sevgili münasebeti anlatılırken başvuru en önemli kozmik kavramın ay olduğu söylene yeridir. Özellikle sevgiliyle özdeşleştirilerek sevgilinin kendisi, yüzü yanağı, alnı, kaş gibi unsurları ayın çeşitli evrelerine benzetilir” (Özdemir, 2020: 68).

Şiirin nuru ve yol göstericisi olan ay imgesinin vazifesi daima değişime uğramıştır. Şiirlerin seyri incelendiğinde temelde üç farklı bakış açısı ile oluşturulan ay imgesi esas vasfına kavuşur.

Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirlerinde ay imgesinin tasavvurunda ilk dikkati çeken unsur dinsel teditir. Birinci bakış açısı ile tasavvur edilen ay şiirin başlangıcında dinsel çağrışımlarla imgenir. Ekrem’in 1871 yılında yayımlanan *Nağme-i Seher* başlıklı kitabında yer alan “Tevhid” adlı şiirde bunu doğrudan görmek mümkündür:

“Ahter ü mâh u mihr-i nûr-efşân,

Her biri bir lisân ile her ân,

Vahdet-i Hâlık-ı eder i’lân!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 12).

Bu şiirde ay Tanrı’nın varlığına bir delil ve ispat olarak yerini alırken bizatihi görevi Tanrı’yı anmak olarak tahayyül edilir. Buradaki amaç en yüce vasma sahip tabiat unsurunun var olma nedeninin yalnızca Tanrı’nın görünürlüğüne has kılınması olarak düşünülebilir. Buna nazaran ayın bahsettiği ışık ve uydu olma niteliğinin kaynağı da yine Tanrı’ya atfedilir.

Ay, Tanrı’nın varlığının ispatı yanında Peygamber ile ilişkili olarak da şiirlerde yer almıştır. Buna göre âlemin ışık dolu ayı Peygamberin yüzünün parlak nurunun sadece bir zerresi olarak tasavvur edilir. *Nağme-i Seher*’de yer alan “Diger” başlıklı şiirde ay ile peygamber arasında bağlantı kurulmuştur:

“Pertev-i envâr-ı rûyundan fakat bir zerredir,

Aftâb u mâhtâb-ı pür-ziyâsı âlemin” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 14).

Ayın ışığı yalnızca tek bir menzile ulaşmakla kalmaz bütün bir gezegen onun parlaklığına gark olur. Buna nispeten Peygamber de bütün bir insanlığın yol gösterici kaynağı olma vasfı ile özleştirilebilir. Nitekim ayın ışığı Peygamber'in yalnızca bir zerresi olarak tasvir edilir. Çünkü ayın ulaştığı maddi menzile Peygamber manevi boyutta da ulaşır. Şiirde kullanılan ay imgesini bu doğrultuda düşünmek mümkündür.

Ay imgesine yer verilen bir diğer şiir *Nağme-i Seher*'de yer alan "Sitayış"tır. Şiirde bu kez sevinçle dolu ayın hilal ile görünen açık parıltısı, Ramazan ayındaki nimetlerin birer ispatı olarak düşünülür:

"Mâh-ı mes'ûd-ı celî-şâ'sa'a ya'ni Ramazan,
Kim olur şekl-i hilâli nice bin ni'mete dâl" (Recaizade Mahmut Ekrem: 2019, 22).

Ayın en az ışık saçan hâli dahi varlıklar üzerinde birer nimet delili olarak düşünülür. Bununla beraber ayın parlaklığı Ramazan ayının bir bereketi olarak tasavvur edilir. Bu şiirle birlikte ayı bir lütuf kaynağı ve bolluğun simgesi olarak düşünmek mümkündür.

Nağme-i Seher'de yer alan "Sitâyış" başlıklı şiirinde ay padişah ile özdeşleştirilmiştir. Uhrevî âlemden dünyevi âleme doğru inen ay, padişah ile özdeşleşir hâle gelir. Padişahın yüceliği gök ile tasavvur edilirken âlemi süsleyen ayın ışığı lütfunun varılacak en yüksek noktası olarak tasavvur edilir:

"Nice şâh evc-i lûtfun mâhtâb-ı âlem-ârâsı" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 14).

Bu şiirle birlikte ay imgesinin işleniş de değişmeye başlar. Şimdiye kadar ele alınan şiirlerde ay ile ilahi varlıklar, dinî semboller eşleştirilirken bundan sonra ay beşerî olanların övgüsü için kullanılmaya başlanır. Burada padişahın, Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi olduğu kabulünü göz ardı etmemek gerekir. Her ne kadar padişah insan olsa da hâlâ övgünün ilahi varlık övgüsüne daha yakın olduğu söylenebilir.

Padişah tasavvur edilirken ay ışığı yardımcı olmuştur. Nitekim makam olarak göğe yakıştırılan padişahın lütfu da göklere şayan olarak düşünülmektedir. Ayın karanlığı aydınlığa kavuşturması ile padişahın halkı üzerindeki tesiri birlikte kurgulanmıştır. Çünkü ayın karanlıkta insanlara yol göstermesi gibi, padişahın en yüksek lütfu da tebaasına yol gösterici ve koruyucu olmaktır. Bütün bu yaklaşımlar Recaizade Mahmut Ekrem'de eskinin izleri olarak yorumlanmaya elverişlidir.

Şiirde padişaktan sonra ay ile özdeşleştirilen bir diğer varlık sevgilidir. Nuruyla yol gösterici olarak nitelendirilen ay, sevgili olarak anılmaktadır. Daima en yüksek mertebeye sahip olan ay gibi sevgili de mağrur bir duruş ile anlatılır. Bu yüce makamda sevgiliye herhangi bir bela veya sıkıntının ulaşmasının imkânsız olduğunu söylemek mümkündür.

Zemzeme I'de yer alan “Bahar” başlıklı şiirin sekizinci lahnında ay gibi güzel olan sevgili, sabah vakti mest olmuş bir vaziyette çemene düşer:

“Subh-dem gel de gör o mâh-veşi,

Düşekalmış çemende mestâne!

Münteşir nûr-ı veçhi her yana” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 151).

Şiirde gece ve gündüzün nuru sevgilinin çehresinde toplanıp her yana yayılmaya başlar. Gündüz sırf sevgilinin yüzünün nuru için gecenin bahşettiği hediyeği yani ayın vasfını kabul eder. Nitekim tabiatın ulvi unsurlarının sevgili karşısında boyun eğdiği görülür. Gecenin ışığı ile bütün mahlûkatı aydınlatan ay gündüz sevgilide nur olarak görünür. Çünkü ay gibi bakana ferahlık veren sevgilinin ışığı nur şeklinde tasvir edilir.

Zemzeme II'de yer alan “Hülyada Bir Temaşa” şiirinde ise bu defa kayık gezintisinde görülen bir kadın yüzünün ay ışığına galip geldiği anlatılır. Altın suyuna batırılmış saçları ise güneşin kucağına düşmüş bir ay gibidir:

“Gâlibdi tâb-ı vechi Allah bilir ki mâha,

Devr-i rûhunda zerrîn gîsûy-ı tâb-dân,

Agûş-ı mihre düşmüş bir mâh ederdî îmâ,

Ben mâhtır sanırdım mihr-i cemâlinizmiş,

Vakti eden de tenvîr, leyli kılan da ihyâ!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 195-196).

Şimdiye kadar benzetme, özellikleri anlatırken mübalağa sanatından faydalanma gibi çeşitli bakımlardan faydalanılan ve genellikle yardımcı unsur olarak kabul edilen tabiat ve ay, bundan sonra ele alınan şiirlerde ana unsur olarak görülmeye başlar. Nitekim bu şiirlerde ay şiir içinde karakterize edilen bir imge hâlini alır. Gökyüzünden yeryüzüne sirayet eden bu temaşa estetik bir sihri oluşturur. Şiirde tabiat kusurdan en uzak olan gerçek bir hayali temsil eder. Çünkü geceye can veren artık ay değil bizzat sevgilidir. Birincil konumda yer

alması gereken benzetilen unsuru, ikincil duruma düşer. Görünen her şeye mükemmel bir parlaklık sunar. Nitekim sevgili imgesi ideal bir güzellikte sunulur.

Şairin şiirinde tabiat ile kişi arasında kurulan bağ değişiklik gösterir. Şimdiye kadar ayın özellikleri Peygamber’e, padişaha ve sevgiliye nakledilirken bundan sonraki şiirlerde insanın özellikleri ve ruh hâli aya yansıtılmaya başlanır. Aydınlatan, yol gösteren, arzuya kavuşturan ay bu defa hazin bir hâlete bürünür ve çehresi sararan ayın gönlü gam ve kederle dolar. *Zemzeme II’de* yer alan “Mağrûka” şiirinde bunu görmek mümkündür:

“Ey mâh bu şeb neden hazinsin?

Çehren ne kadar sararmış ey mâh!

Nûrun ne kadar kararmış ey mâh !

Mâtem-zede hâli hâlin olmuş!

Gir ebre cihânı eyle muzlim,

Zulmet seviyor bu şeb hayâlim” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 204).

Şiirde nuru kararmaya başlayan ay bir anda mateme uğramaktadır. Bulutlara sığınarak cihânı, karanlığa boğar. Bu vaziyetin yegâne sebebi o gece hayallerin karanlığa mahkûm oluşudur. Gönülde hüznün peyda olurken ay yol gösteremez duruma gelir. Gönül hangi duygu içerisindeyse ayın da o ruh durumuna uygun hareket eder. Burada kişiden tabiata sirayet eden bir duygu aktarımı söz konusudur. Nitekim ay kişinin biricik dert ortağı konumuna geçer. Öyle ki en kötü halette dahi gönle yas arkadaşı olduğu düşünülebilir. Ruhta kandiller sönmüş ise ay da nurunu gizlemek için yollar aramak zorunda kalabilir.

Umudun dahi karardığı bu gecede tabiatın coşkusu sessizleşir. Bu hüzünden ay da nasibini alır. Ayın bu sadık dostluğu âşık için yoldaşlık olarak düşünülebilir. Ay olmadan karanlığa gömülen gecede âşığın gönlü de kararır. Gönül ne zaman huzur bulursa karanlığın da o zaman dağılacağını dile getirmek mümkündür. Bu sebeple ayı âşığın bir sırdaşı olarak fahmetmek olağan gözüktür. Buradan Recaizade Mahmut Ekrem’in romantizmine gitmek mümkündür çünkü romantikler tabiatı sınırlanacak bir yer olarak görür onunla dertleşir.

Zemzeme II’de yer alan “Refik” başlıklı şiirde ay ışığı sanki âşığın gönlündeki sevdadır. Bundan mütevellit can ayın nuru ile safa bulur:

“Sevdân idi sanki dilde mehtâb,

Nûrundan olurdu cân safâ-yâb.” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 219).

Ayın ışığının bembeyaz huzmeleri sevgilinin nuru olarak telakki edilir. Buna mukabil gönül şimdi bambaşka bir hâlele bürünür. O artık handan, şen ve asudedir. Ay ışığının bahşettiği nur sevgili olarak görünüm kazanır. Karanlığın aydınlığa gark oluşu gibi sevgilinin de nuruyla âşıklar âlemine bambaşka bir hoşluk kazandırır. Sevgilinin nurunu âşıktan uyanan aşk hissi olarak düşünmek mümkündür. Can yani ruhsal neşe ancak bu sebeple ortaya çıkar. Çünkü şiirde tabiatın enerjisi her tem üzerine etki eder. Aya bakıldığı zaman yalnızca aydınlık bir görünüm arz etmez. Aynı zamanda bilimsel açıdan insan üzerindeki kan akışına da farklı bir etki sağlar. Nitekim bu durumun dışı vurumu şiirde de görüldüğü gibi yoğun his ve duygu coşkusu olarak telakki edilir.

Zemzeme III’te alan “Hâlim” şiirinde ay yüzlü sevgili âşıktan yüz çevirince ayın ışığını andıran sevgilinin hayali de git gide kararmaya başlar:

“Ol dem ki yüz çevirdi benden o meh-cemâlim,
Deycûra döndü birden mehtâb iken hayâlim!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 276).

Şiirde sevgilinin yokluğu ile birlikte hayaldeki bütün ışıklar da sönmeye başlar. Nitekim tabiatın bahşettiği her güzel şeyin sevgilinin yokluğu ile kaybolmaya mecbur olduğu düşünülebilir. Çünkü şiirde tabiat sevgilinin âşık üzerindeki tesirine göre biçim almaktadır.

Şiirde kullanılan ay imgesi ilk şiirlerinde Tanrı’nın nuru olarak tasavvur edilirken daha sonra imgenin Peygamber’in yüzü ile özdeşleşir olduğu görülür. Bunun yanında ay aynı zamanda padişahın tahtgahının bir mekânı olarak tahayyül edilir. Ay göklerde gezinen sevgili için bir güzellik unsuru teşkil ederken aynı zamanda bütün bir âlemi nuruyla değiştirdiğine şahitlik edilir. Ayın gökteki etkisi git gide yeryüzüne sirayet eden bir biçimde gelişir. Nitekim kişinin can dostu olan ay kederli gecelerde gerekirse ışığını karartarak fedakârlıkta bulunur. Sonuç olarak ay imgesinin işlenişinin kutsaldan beşeriye doğru geliştiği görülürken bir yandan da aydan insana sirayet eden özelliklere karşılık insandan da aya geçen kimi niteliklerden bahsedilmeye başlanır. Artık ay kişinin ruh hâlini etkileyebildiği gibi hissiyata göre de vaziyet almaktadır. Bu değişim Recaizade Mahmut Ekrem’in hayal dünyasındaki değişim olarak da okunabilir.

3.1.6. Yaprak

Divan edebiyatında 14. yüzyıldan başlayarak yaprak ve bahar kelimesi karşılamaktaydı (Yılmaz, 2011: 180). Divan şairlerinin şiirlerinde özellikle “sarı yaprak” kullanmaları ile “Osmanlı sarayının zenginliğini ve saray çevresinin halka çok cömert davrandıklarını anlatmaya çalışarak kendilerine de bir pay çıkarmaya çalışmışlardır” (Erkal, 2001: 113).

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Zemzeme III* kitabında yer alan “İftîrâk-ı Sûrî” şiirinde sevgili sonbahar yaprağı içinde mahzun bakışlı yüzünü gösterir:

“Bir berg-i hazân içinde gâhî,
Mahzûn nigeheinle rû-nümâsın” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 258).

Şiirde sevgili, tabiatın tüm estetik unsurları içinde görünür hâle gelir. Sevgili aranmak istendiği zaman bir yaprak dahi sevgilinin suretini alabilir. Yaprığın hazin bir hâlde olması aslında sonbaharda sararıp dalından düşmesinden kaynaklanır. Ancak kişi solmuş yaprakta sevgilinin hüznü bakışını görür. Diğer imgelerde olduğu gibi bu şiirde de tabiatın, tabii döngüsü insana ait olan kederi üstlenir. Recaizade Ekrem’in tabiata subjektif baktığını gösterir.

Şiirde tabiat, âşık için yol gösterici rolünü üstlenir. Nitekim solmuş bir yaprak, kişi için hatırlatıcı rolünü üstlenmektedir. Şiirde kişi, kederli ve yalnız gecede dost olarak yaprağı bulur. Aynı zamanda sessizlik ve gizliliğe boğulmuş yaradılışında da yaprak ile özdeşleşir. Bahtlarındaki hüznü gibi ayrılıklarda da aynı kadere sahiptirler:

“Mağmûm-ı leyâl-i vahdetimde,
Sensin olacak benimle hem-dem.
Buldum seni kendi fitratımda,
Müstağrak u pür-sükût u mahrem.
Tâli’lerimiz de düştü uygun:

Kim hicr ile sen de ben de mahzun!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 274 Yaprak).

Gece, sonbahar, yaprakla özdeşleme Recaizade’yi eskiden uzaklaştırmış romantiklere yaklaştırmıştır.

Her nevi ağacın dallarında, gövdelerine ortaya çıkan yapraklar ne kadar çok ve kalabalık gözüksünlerse gözüksünler esasında yalnızlığı ve tekliği ihtiva ederler. Buna karşılık insanda, aslında kalabalıklar içinde tek bir varlıktır. Yapraklar bir mevsimin ardından sararmaya, kurumaya yüz tutup dallarından düşmeye hazırlanırlar. İnsanın da ömrünün son demlerine doğru tıpkı bir yaprak gibi dalından düştüğü düşünülebilir. Yaprak bir kişiliğe bürünerek hem dost hem baht yoldaşı olur. Sonuç olarak şiirde yaprak bir hissin, bir duygunun taşıyıcılığını üstlenerek yansıtılır. Bununla birlikte tabiatın şiire olan etkisini, bir yaprağın duyguları harekete geçirici etkisi üzerinden görmek mümkündür.

3.1.7. Rüzgâr

Rüzgâr lkel toplumlarda öfkeli Tanrılardan gelen bir ceza olarak düşünülür. Rüzgâr mefhumu mitolojik açıdan bir mesaj olarak telakki edilir. Şiddetli rüzgâr fırtınaları savaş işareti olarak görülür (Temiz, 2007: 6). Bununla birlikte Divân şiirinde “sabâ, daha çok koku ile olan taşıma, dağıtma ve yaymaya dayanan ilişkisi bakımından ele alınır. Sabâ, güzel kokusu yüzünden sevgilinin saçlarına düşkündür. Onu çözer, dağıtır, uçurur. Sevgilinin saçlarına dokunduğu için güzel kokar. Sabânın taşıyıp dağıttığı kokuların başında misk, amber, sümbül ve reyhan gelir. Aynı zamanda sabâ sevgiliden haber getiren, onun güzelliğinden söz eden bir postacıdır. Bazen de âşık kendisini sabânın eline bırakır ve sevgilisine götürmesini ister” (Batislam, 2005: 4).

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Dağınık Şiirler*’inde yer alan “Kitâbe-i Seng-i Mezar” şiirinde rüzgâr üç farklı bakış açısı ile tasvir edilir. Birinci anlatımda rüzgâr ölümü imgeleyen bir mahiyette dile getirilir.

Karmaşıklarla dolu hayat bir rüzgârın sesine benzetilir. Rüzgârın gürültülü sesi, sessizlik içinde biten yaşamın son habercisi olarak tasavvur edilir:

“Encâm-ı kâr-ı dağdağa-i rüzgârı gör,
Bak dahme-i melâl-i hayât-ı garibime” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 326).

Bu şiirde rüzgârın yaşam ve ölüm ile tasavvur edildiği görülür. Rüzgârın üzerinden esip geçtiği her şeyde, bir şeyler eksiltmesi kaçınılmazdır. Karmaşıklarla dolu hayat bir rüzgârın sesine teşbih edilir. Böylelikle durulmayan, sessizleşmeyen ve tahribata yol açan bir yaşam tasavvuru canlanır. Rüzgârın son sesi ise ölümün haberciliğini yapar. Bu ses ölüme

yaklaşırken daha gürültülüdür. Burada kurulan zıt bağlam, yaşamın sessizlik içinde olmasıdır.

Nağme-i Seher'de yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “et” redifli şiirinde ise rüzgâr, postacı görevi ile tasvir edilmektedir:

“Tâ reh-güzer-i nâzına bir kabza türâb et” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 64).

Şiirin devamında rüzgâr sevgilinin mahallesinin tozunu, toprağını aşığı ulaştıran bir haberci konumundadır. Âşığın, sevgilinin mahallesine ulaşması dahi hayal iken muhitinden gelecek herhangi bir haberin müjde olacağı aşıkârdır. Nitekim klasik şiir anlayışında da âşığa ulaşan toz, toprak sevgilinin ahvalinden haber getirir.

Nağme-i Seher'de yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “gösterir” redifli şiirinde rüzgâr, Rüzgâr sevgilinin saçlarını göz ucuyla kışkırtır:

“Gâhî ki taraf-ı zülfünü tahrîk eder nesîm” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 72).

Bu şiirde rüzgârı, âşığın karşısında görmek ve onun düşmanı vaziyetini aldığını söylemek mümkündür. Sevgilinin saçlarını kışkırtması yani onu dalgalandırması sonunda âşıklar arasında fitne oluşturacak bir durum yaratır. Klasik şiirde de bahsi geçen durumu görmek mümkündür. Bunun yanında Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde genel olarak güzellik bahşeden tabiat, burada da aynı görevdedir. Rüzgâr, sevgilinin saçını kışkırtarak (dalgalandırarak) daha güzel bir hâle getirir. Kışkırtmak sözcüğü bu mefhumu tamamlar niteliktedir.

“Siyeh-rûzum, perişân rüzgârım” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 173).

Günün siyah olarak tasvir edilmesiyle rüzgâr perişan hâle gelir. Daima haberci olarak düşünülen rüzgârın perişan olması, kötü bir haber getirmesi şeklinde yorumlanabilir.

Şiirlerde rüzgârın kullanım şekli incelendiğinde hem doğadan insana yönelik duygu geçişlerine rastlamak mümkündür. Hem rüzgâr kişileştirilerek ve bu yolla şair ile özdeşleştirilerek anlatılmaktadır. Hem de şairin içinde bulunduğu ruh hâlinin rüzgâra yüklendiği görülmektedir.

3.1.8. Çiy

Çiy, sabah vakti havanın yoğuşması ile birlikte çiçeklerin yapraklarında oluşan su damlacıklarıdır. Çiy (jale, şebnem) divan şiirinde, sevgilinin yanağındaki ve dudağındaki ter damlacıkları olarak tasavvur edilmiştir (Çakıroğlu, 2020: 151).

Zemzeme II'de yer alan ve gazellerin ardından “Diger” olarak başlıklandırılan şiirde sevgilinin yanağındaki gözyaşı gülün üzerindeki çiyeye teşbih edilir:

“Güldeki jâleye olmaz mı nazîr,

Dâne-i eşk ise ruhsârında?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 237).

Çiy imgesi ile sevgilinin ilk kez ağladığı görülür. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde sevgili, daima ağlatan taraf iken bu şiirde sevgilinin “ağlayarak” bir varlık hüviyeti ortaya koyduğu görülür. Şiirde seher vakti havanın yoğuşması ile birlikte yaprakların üzerinde oluşan su damlacıkları gülün gözyaşı olarak tahayyül edilir. Burada şiire başka bir bakış açısı ile yaklaşıldığı zaman çiyin özellikle sevgilinin gözyaşı olarak tasvir edilmesi manidardır. Seher vakti âşıkların figan ettiği zaman dilimi olarak düşünülür. Âşıkları ağlatan sevgili bu defa biçare olarak tasvir edilir. Şiirde sevgilinin de bir derde sahip olabileceği dile getirilmesi Recaizade Mahmut Ekrem'de değişen sevgili imajı olarak yorumlanabilir.

3.1.9. Toprak

Toprak, yaratılış mitolojilerinde doğurganlığın, iyiliğin, cömertliğin, saflığın, temizlenmenin simgesidir (Aça, 2018: 23). Bununla birlikte toprak yani hâk, Divân şiirinde sevgilinin övgüsü için kullanılır. “Toprağın içinde mücevherler, hazineler ve kıymetli şeyler barındırması ile sevgilinin güzelliği arasında bir bağ kurulur. Toprak kıymetli şeylerin gömüldüğü yer olarak düşünülür. Kara olarak nitelendirilen toprak, insanın yaratılışı nedeniyle gerçeği de hatırlatır. Ölen kişi âşık ise, onun toprağı etrafa aşk kokuları saçar. Sevgilinin elini ve dudağını topraktan kâse sayesinde öper. Toprak dört unsurun en aşağısındadır. Dolayısıyla hakirdir. Bu nedenle tevazûya işaretler. Âşık sevgilisi uğruna toprak olur. Sevgilisinin üstüne basmasını diler. Böylece değer bulacaktır” (Pala, 2002: 194).

Divan şiirinde ayrıca, “âşık-sevgili-rakip arasında da çeşitli yönlerden ilgi kurulmuştur. Acımasız sevgili karşısında âşık, toprak olup ölmek üzeredir. Sevgilinin

yüceliği, büyüklüğü anlatılırken topraktan yararlanılmıştır. Âşık kendisi yerine rakibin ölüp toprak olmasını ister” (Batislam, 2019: 457).

Nağme-i Seher’de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “ıztırâb” redifli manzumesinde klasik şiire benzer şekilde toprak ile âşık arasında ilişki kurulmuştur. Şiirde sevgili, âşığın topraktan varlığını ayaklar altına almaya layık görür:

“Gör pây-mâle gâh sezâ hâk-i cismimi” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 62).

Toprağın ayaklar altında alçak bir konumda olması ile âşığın şiirdeki konumu arasında bir bağ oluşturduğu söylenebilir. Nitekim âşığın, sevgili tarafından mütemadiyen yok sayıldığı aşıkârdır. Varlığı hem ayaklar altındadır hem de ölümü arzular niteliktedir. Toprak aynı zamanda ölümün bir parçasıdır. Diğer şiirlerde olduğu gibi bu şiirde âşık, cismen ve ruhen varlık savaşı içerisinde.

Zemzeme I’de yer alan “Mersiye” manzumesinde toprak imgesi, bir diğer anlamı olan ölümü çağrıştırır. Bu dünyadan göçüp gitmiş küçük Fahire’nin toprak altında yapayalnız olduğu ve üşüdüğü dile getirilir:

“Söyle yalnız mısın ciğer-pârem,

İstân yok mu hâk içinde tenin?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 147).

Şiirde ölen küçük Fahire, hayalde yaşamaya devam etmektedir. Nitekim ölü bedeninin üşüyemeyeceği gibi yalnızlık duygusunu da hissedemeyeceği aşıkârdır. Ancak ruhun toprak altında varlığını sürdürdüğü tahayyül edilir. Şiirde ölümün gerçeği reddedilir. Yine ölümle süren ve devam eden bir şeyler vardır. Çünkü Fahire’nin bedenini toprak sararken, ruhu göklerde:

“Görüyor gözlerim meleklerle,

Seyr ü ârâmını semâda senin!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 147).

Yer ve gök tabiatın zıt fonksiyonlarıdır. Şiirde ise ortak hareket eden iki unsur olarak yorumlamak mümkündür. Çünkü ölümle birlikte toprak ve gök Fahire’yi iki koruyucu gibi kabul ederler. Şiirde ölüm karşısındaki his, olağandışı bir biçimde tahayyül edilmiştir. Ölüm bir son değil o sonun devamı olarak düşünülür. Küçük Fahire fikirde hâlâ yaşamaya devam etmektedir.

Recaizade Mahmut Ekrem'in toprağı genel olarak Divan şiirindeki kullanımına yakın kullandığı görülmektedir.

3.1.10. Servi

Servi ağacı, klasik Türk şiirinde sevgiliyi, nitelendiren benzetme unsurlarından biridir. “Divân şiirinde adından en çok söz edilen ağaç servidir. Sevgilinin boyu için hem benzeyen hem benzetilendir. Hatta mecâz-i örfî yoluyla artık boy kelimesine dahi ihtiyaç kalmamıştır. Bu benzetmede mübâlağa ve hüsn-i ta'lîl esastır. Servinin su kenarında düşünülmesi halinde bir ırmak, çemen, bezm vs. unsurlar kendini gösterir. O bir süs ağacıdır. Yaz-kış yeşil kalır. Sonbahar rüzgârları dahi onu etkilemez. Hafif rüzgârla salınışı sevgilinin yürüyüşünü andırır. Sevgili için çok kez ‘serv-i revân’ tamlaması kullanılır. Servinin meyvesi olmaz. Genellikle mezarlıklarda çok bulunur. Bunun nedeni, rüzgâr ile salınırken ‘Hû! (Allah)’ sesini çıkarmasıdır. Bu hâl, onun Allah’ı zikrettiğine işarettir. Böylece mezarlıklardaki ölümler için bir mağfiret vesilesi olarak düşünülür. Bahçe kenarlarına da servi ağacı dikilir. Sevgilinin dibine etek veya ayak tabir olunur. Böylece sevgilinin eteği veya ayağı anlatılmış olur” (Pala, 2002: 414). Bu sebeple sevgilinin her uzvu güzellik/estetik uyandıran varlıklara teşbih edilmiştir (Hakverdioğlu, 2016: 215). Nitekim sevgilinin boyu uzunluğu ve mağrurluğu ile bilinen servi ağacına benzetilmiştir.

Nağme-i Seher'de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “gizlenir” redifli şiirde sevgilinin yürüyüşünü gören servi en uzak köşelere kadar gizlenir:

“Gülşende verse ruhsat-ı refât kaddine,

Aks-i nihâl-i serv teh-i cûda gizlenir” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 73-74).

Gül bahçesi sevgilinin yürüyüşüne izin verse, servi ağacının dalının gölgesi uzağa gizlenir. Şiirde yine tezatlık oluşturacak bir anlatım söz konusudur. Çünkü sevgiliye benzetilen servi ağacı, kendi varlığından gizlenir hâle gelir. Dik duruşu ve mağrurluğu ile bilinen servi ağacı, sevgiliyi karşısında görünce köşe bucak saklanır. Burada benzetilen öge birinci konumda, öncelikli olması gerekirken ikincil konuma düşmüştür. Yani benzetilen ögenin nitelikleri ön planda olması gerekir. Şairin tasavvurunda tabiat yardımcı/kurtarıcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Şairin yücelttiği sevgili karşısında, tabiat daha alçak bir fonksiyondadır. Bu yüzden servi, sevgili karşısında uzun boyluluk/güzellik vasfını yitirir.

3.1.11. Gül

Çiçekler arasında en estetik ve güzel kokuya sahip olan gül Arap, Fars edebiyatı ile birlikte Türk edebiyatında da sevgiliye teşbih edilmektedir. “Gül; rengi, güzelliği ve hoş kokusuyla bahçelere güzellik veren, çoğu zaman da ağlayıp inleyen bülbülün (âşığın) sevdiğidir. Divan Edebiyatı’nda en çok adı geçen çiçeklerin başında olan gül, şairlerin his ve hayal dünyalarında da yer etmiş ve birbirinden güzel ve renkli benzetmelere konu olmuştur. Edebiyatta genel olarak sevgilinin bir sembolü olan gül, ilahi boyutta ise hem Allah’ın tecellisinin hem de Hz. Muhammed’in bir sembolüdür” (Erdoğan, Akgül, 2016: 53).

Divân şiirinde en çok sözü edilen çiçek, güldür. “Sevgilinin yüzü ve yanağı ile sıkı münasebeti vardır. Bazan gül bunlara; bazan da bunlar güle benzerler. Gerek koku; gerekse renk bakımından çok güzel olan gül, daima tazedir. Bu yönüyle bağın, çemenin ve baharın vazgeçilmez bir ögesidir. Bizzat kendisine mahsus gülistan, gülşen ve gülzârlar vardır. Hatta ona bazen sultan olarak rastlarız. Baharın diğer adının gül mevsimi oluşu da güle verilen önemden ileri gelir. Gül yetiştirmenin çok zahmetli bir iş oluşu onun adeta nazla beslenip büyümesi şeklinde ele alınır” (Pala, 2002: 182).

Gül, Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirde üç farklı bakış açısı ile tasvir edilir. İlk olarak canlılığın, tazeliğin ve güzelliğin bir simgesi hâline gelen gül, sevgiliye teşbih edilir. *Nağme-i Seher*’de yer alan “Şarkı” başlıklı şiirde gül, sevgili karşısında güzellik vasfını yitirir. Gül esas mekânında yani bahçesinde hicap hâlinindedir:

“Reng-i hüsnün verdi haclet gülşene” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 54).

Şiirde güzellik yalnız sevgiliye özgü kılınır. Tabiat rolünü sevgiliye atfeder. Maşuk konumda olması gereken gül bahçesi, sevgilinin güzelliği karşısında âşık durumuna düşer. Bu durumda birincil konumda olan benzetme unsuru, ikincil konuma düşer. Yani gül bahçesi esasında ilham alınan, güzelliği karşısında mest olunan yerdir. Ancak şiirde gül bahçesi, sevgilinin güzelliği karşısında utanç içinde kalır. Şiirde benzeyen-benzetilen ögeler arasında paradoksal bir ilişki kurulmuştur.

Nağme-i Seher’de yer alan “Tahmîs-i Gazel” şiirinde sevgilinin aşkıyla rüzgâr estikçe de âşığın tenindeki her yarada güller açar:

“Başladı cûşa serimde *Ekremâ sevdâ-yı yâr,

Güller açtı dağdan tende nesîm-i nevbahâr” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 51).

Bu şiirde de diğer şiirlerde olduğu gibi bir olumsuz durumdan memnun olma hâli mevcuttur. Tende ki yara, acı vermesi gereken bir durum iken aksine zevk verir. Bu tasvirde de mazoşist denilebilecek hisler ön plandadır. Âşık için olumsuzluk arz eden bir durum sevgiliden geldiği müddetçe hoş karşılanır. Tende ki yara rüzgâr estikçe daha fazla acıması gerekirken yarada güllerin açtığı tasavvur edilir. Acıdan duyulan bir zevk söz konusudur. Nitekim aşk acısı sanki olumlu ve iyi bir durum gibi yansıtılır. Bu sebeple yara, gülün bittiği yer olarak tahayyül edilir.

Nağme-i Seher’de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “nev-bahâr” redifli şiirinde ise sevgili nazlı bir gül yaprağına teşbih edilir. Bu gül yaprağının bahçesine ömründe bir defa giren cehennemde dahi olsa yine de baharı tercih etmez:

“Gülşen-i hüsnün gören bir kerre ey gül-berg-i nâz,

Eylemez dûzahta olsa ârzû-yı nev-bahâr” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 72).

Şiirde sevgilinin arzusunun şiddeti cehennem ateşine üstün gelir. Buna nazaran baharın karşısında cehennem tercih edilmesi ise aşkın tezat duyguları içinde barındırdığını gösterir. Buna rağmen gül bahçesi ve cehennem arasında bir yakınlık olduğu düşünülebilir. Renk itibarıyla gül de ateşte kırmızıdır. Bununla birlikte ikisinin de sevgiliden geldiği tahayyül edilir. Ancak cehennem, o güle tercih edilir. Çünkü aşkın devamlılığını sağlayan kavuşmak değil, acı çekmektir. Böylelikle devam eden bir duygu söz konusu olur.

3.1.12. Kelebek

Klasik şiirde genellikle “Şem ü Pervane” hikâyesiyle bilinen kelebek, aşkın ateşiyle yanan âşığı nitelendirmektedir. “Şem’in çevresinde dönen ve şem’in ateşinde kendini yakan kelebek arasındaki ilişki, şair ve yazarlara esin kaynağı olmuştur. Kelebeğin / pervânenin kendisini ateşe atarak varlığını yok etmesi, şairler ve yazarlar tarafından gerek beşerî aşkın gerekse ilahî aşkın ifadesinde kullanılmıştır. Şem’le pervâne arasındaki ilişki, aşkı, âşığı ve sevgiyi sembolize etmiştir. Beşerî aşkıta görülen âşık, pervâne sembolüyle, maşuk da şem ‘sembolüyle ifade edilmiştir. İlahî aşkıta da pervâne, fenâfillah mertebesine ulaşmaya çalışan tarîk ehlini yani sâlikî temsil ederken, şem’de Tanrıyı simgeler” (Armutlu, 2009: 904).

Kelebek ve mumun metaforik hikâyesi ise “Eskiden, geceleyin mum ışığında iş görülürdü. Şairlerde mum ışığında şiir yazarken hemen yakınlarında bulunan bu kelekleri şiirlerine konu edinmişlerdir. Pervane, mum ışığının çevresinde döner döner ve öyle bir an gelir ki kendisini mumun alevine bırakmış. Hatta sevgilinin beni de bu alev ile yanmış bir pervaneye benzetilir” (Pala, 2002: 383).

Yâdigâr-ı Şebâb’ta yer alan “Lâhn-6” olarak adlandırılan şiirde kelebek kısacık ömrünü çiçekler arasında asude geçirir. Âşık da tıpkı kelebeğin çiçeğe meyli gibi ay yüzlü güzele yönelir:

“Kelebek miydi mizâcen ne idi,

Mâ’îl-i ülfet-i her meh-veş idi” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 132).

Şiirde tabiat ve insan arasında var olan benzerlik, kelebek imgesi üzerinden tasvir edilmiştir. Şiirde tasvir edilen görüntü üzerinden kelebek ile âşık arasında bir benzerlik ilişkisi olduğunu söylemek mümkündür. Hem âşık hem de kelebek yaşam serüveni bakımından birbirleriyle bir bağ içerisindedirler. Kelebek kendi hüviyetini kazanana ve kendi özüne ulaşana kadar çeşitli merhalelerden geçer. Başlangıçta tırtıl olarak var olur. Yani uçmadan önce sürünmeye başlar. Kelebek kozasında başkalaşım geçirdikten sonra yeni bir hâlde ortaya çıkar. Âşık da kendi benliğine ulaşmak için ateş çemberinden geçmek zorunda kalır. Sevgilinin verdiği acı, elem, keder, ayrılık ve karşılıksız aşk karşısında âşığın da bir kelebek gibi başkalaşım geçirdiğini söylemek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında zaman kelebeğin içinde âşık ve âşığın içinde de kelebek görülebilir. Kelebek nasıl ki kısacık yaşamı boyunca içgüdüsel olarak çiçeklere yönelirse şiirde âşıktaki ay yüzlü bir güzele meyleder.

3.1.13. Şimşek

Divân şiirinde şimşek “çıkardığı ışık ve hızı dolayısıyla ele alınmıştır. Işığı yönünden güzellik, yüz ve yanak ile; hızı yönünden de ah, kader ve kazâ ile birlikte kullanılır. Berk urmak, şimşek çakmaktır. Şimşek, ateşi ve yakıcı olma özelliği ile bir kılıç darbesini hatırlatır” (Pala, 2002: 78).

Nağme-i Seher’de yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “eyler bana” redifli şiirinde şimşek imgesi sevgilinin hem yüzü hem de bakışı olmak üzere iki ayrı tasvirle imgelenir. Şimşek tabiatın kendi içinde en parlak, en göz alıcı ve korku uyandıran unsurudur. Şiirde sevgilinin şimşek gibi parlak yüzünün âşığın varlığını mahvettiğinden dem vurulur:

“Mahv eder Ekrem vücûdum tâbiş-i berk-ı cemâl” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 59).

Şimşeğin yakan, ateş düşüren özelliği soyut anlamda sevgilinin yüzü olarak tasavvur edilir. Nitekim sevgili, esasında âşığın gönlünü küle çeviren bir felaket olarak görülür. Yüzü ise daima münevver olan ve feyiz veren özelliktedir. Ancak âşığın sevgiliyi görmesi mümkün değildir. Eğer âşık bir kere de olsa sevgilinin yüzünü görürse belaya uğrayacağı düşünülür. Çünkü âşığın ulaşamadığı, elde edemediği sevgilinin varlığı, yokluğundan daha şeditir. Bunun nedeni ise her daim yüzüyle nur saçan sevgilinin âşığa hiçbir zaman hoşgörü göstermemesidir. Tabiatın şiddetli yüzü sevgilinin yüzüne denk sayılırken Divan edebiyatında acı çektiren sevgili tipi de tekrarlanmış olur.

Sevgili bir görünüp bir kaybolduğunda yüzü tıpkı şimşek gibi felaketin izini bırakır. Şimşeğin ışığı ses hızından daha önce geldiği için parlaklığı saniyeler içinde kaybolur. Buna karşılık sevgilinin yüzü bir görünüp bir kaybolduğundan tıpkı şimşek gibi felaketin izini bırakır. Çünkü âşık sevgilinin erişemediği parlak yüzünden ötürü acı çeker. Şimşeğin de bir anda parlayıp kaybolması sevgiliyi andırır.

Görüldüğü üzere sevgili ile doğa olayı arasında birtakım ilişkiler kurulmaktadır. Bu ilişkide doğada olan kimi özelliklerin sevgiliye yansıtıldığı ve şimşeğin korkutucu, tehlikeli yanlarının sevgilide görüldüğü fark edilmektedir.

3.1.14. Gece

Klasik Türk şiirinde gece, özellikle “şeb-i yelda” olarak bilinmektedir. En uzun gece anlamına gelen bu kavram, âşık için mühimdir. Gece vakti, âşık için sıkıntılı bir zaman dilimidir. Sevgilinin hasreti, özellikle gece vakti ortaya çıkmaktadır. Gece, dertli âşığın yegâne ortağıdır. Sabaha dek sevgiliyi arayan âşığın yanında yalnızca gece vardır. Tenhaliğin ve sükûtun vakti olan gecede duygular daha yoğun yaşanır. Sevgili için hissedilen keder, seher vaktine kadar sürer. Dolayısıyla gece, duygulara etki ettiği gibi gündüzün aksine, âşığa yeni bir hâlet de bahşeder.

Zemzeme II'de yer alan “Teenvüh” şiirinde gece vakti aya başka bir güzellik atfedilir:

“O mukaddes leyâl-i rûh-efzâ,

Ki ederdi o mâhı arz bana,

Her sefer başka bir letâfet ile?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 212).

Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirinde tabiatın hâletini değiştirip mahlûkata başka bir renk veren zaman dilimi gecedir. Kutsallık atfedilen gece ruha yeniden can verirken aynı zamanda hislerin coşkusunu arttırır. Nitekim perde gibi üzerine kapandığı her şeyi gizleyen gece, duygular için bir dışa vurum vaktidir.

Şiirde gece vaktinin sihri, aya başka bir hoşluk verir. Bu ay, sevgilinin bizzat kendisidir. Şiirde ruha, ruh katan gece tekrar ettiği her günde tabiata farklı bir görünüm arz eder. Gecenin ihtiva ettiği büyümlü tesir anlaşılır. Gündüz vaktinin zaruri telaşı, gecenin sükûtu ile son bulur. Ruh, huzurla teskin olmak ister. Dolayısıyla gece, tam da bu hâleti bahşeder. Bu durum şiirde, “mukaddes” olarak tanımlanmaktadır.

Ayın enerjisi, mahlûkat üzerinde farklı bir etkiye sahiptir. Yine gece vakti, bazı canlıların kan akışının hızlandığı bilinmektedir. Bununla beraber ayın döngüsünün sürekli değişmesi mühimdir. Çünkü esasında canlılara etki eden bir döngüye sahiptir. Bu etkiyi ayın ilk hâli ve son hâli arasındaki fark oluşturur. Şiirde ise bu durum tam tersi bir şekilde gösterilmektedir. Nitekim ay, mahlûkatı etkilemesi gerekirken, bu rol geceye bırakılır. Şiire ayın hâletini gece değiştirir. Her döngüsünde aya başka bir güzellik verir. Dolayısıyla gece var olmasa, ayın da olmayacağı, muhakkaktır. Şairin şiirinde gece değişen, etki eden, güzellik atfeden bir etkiye sahiptir.

Şiirin devam eden kısmında âşık, gece yarısı sevgili ile el eleyken reyhanın kokusu ile mest olur. Diğer yandan can insanlık âlemini terk edip ilahi âlemi seyre dalar:

“Terk edip cân u dil ü nâsutu,

Seyr ederdi cihân-ı lâhûtu,

Nısf-ı şebde onunla dest-be-dest,

Neydi o gâhî o bûy-ı reyhânî” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 212).

Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirinde zamanın algılanışı farklılık gösterir. Şiirde mutluluğun, hüznün yani duyguların bir zamanı vardır. Öyle ki bir başlangıcı ve sonu ihtiva eden zaman diliminde gece tezat anlamları içinde barındırarak tasavvur edilir. Çünkü gece gündüzün aksine bir dinlenme, geriye çekilme ve pasif duruma geçme anyken, şiirde her duygunun başlangıcı olarak telakki edilir. Bu vakitte can, insanlık âlemini terk edip ilahî

âlemi seyretmeye başlar. Buna göre geceyi duyguların en yoğun yaşandığı ve görünmeyen bütün hezeyanların açığa çıktığı an olarak düşünmek mümkündür.

3.1.15. Seher

Divân şiirinde seher vaktinde “göklerin kapısının açıldığı, rahmet yelinin estiği, rızıkların dağıtıldığı, âleme feyzin döküldüğü, ilâhî nimetler sofrasının serildiği, dertlere dermanın eriştiği, en zor meselelerin çözüldüğü, âleme nurun indiği, samimî olarak gözyaşının döküldüğü, ibadet, zikir, dua, münacat, tövbe ve istiğfarın edildiği, şükürün eda edildiği, tabiatın canlandığı, çiçeklerin açıldığı, çiyin düştüğü, havanın koruduğu, seher yelinin estiği, kuşların uyanıp öttüğü, seyrana çıkıldığı, âşıkların mestâne naralar attığı” gibi birçok durumlar mevcuttur (Güfta, 2010:133).

Zemzeme III’te yer alan “Hilâl-i Seher” şiirinde seher vakti, görünen her manzara suret değişimine uğrar:

“Nedir o hüsn-i İlâhî cihân-ı bâlâda?

Nedir o nakş-ı mübâhî sipihr-i mînâda?

Nedir o nâ-mütenâhî letâfet eşyâda?

Kalır mı tâkat-ı dil bunları temâşâda?”

“Nedir bu feyz-i mükemmel nedir bu hâl-i seher?

Nedir hakikat-i ulviyye-i me’âl-i seher?

Neden bulur bu kadar revnakı zılâl-i seher?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 254).

Seher vakti tabiat için yeni bir doğum ve sükûnet anıdır. Mahmurluğu dağıtan bu zaman dilimi, sirayet ettiği her şeyi yenileyip, tazelemeye başlar. Seher vaktinin kesif tesiri mahlûkatı bir hâlden başka bir hâle getirir.

Şair tabiatın içinde barındırdığı tüm unsurları tahayyülünde değişime uğratır. Bu an içerisinde mahlûkata ilahi bir güzellik bahşedilir. Eşyaya ise sonsuz bir letafet gelir. Tabiat değişen zaman diliminde de farklı bir etkiye sahiptir. Bu sebeple seher vakti görünen her suret değişime uğrar.

Şiirde, seher vakti görünen yalnızca kusursuz ve ideal olan bir güzelliştir. Bu vakitte seherin hâlindeki mükemmel feyz sayesinde, mavi gök nakış gibi görünür. Öyle ki seherin gölgesinde dahi ayrı bir revnak vardır. Şiirde tabiatın işleniş biçimi açısından kusurlu

sayılabilecek, hoşla gitmeyen veya çirkin görünen anlatım söz konusu değildir. Aksine tabiat ideal olan tek güzelliştir.

Tabiat karşısında hayranlık Divan şiirinde de vardır fakat şair tabiattaki mükemmel güzelliğe sorularla ulaşmıştır. Bu hâliyle Recaizade Mahmut Ekrem, evrendeki mükemmellikten hareketle Allah'ın birliğine ulaşan Şinasi'ye yakındır. Görünenden görünmeyene gitmiştir.

3.2. Melankoli

Melankoli kavramı yeni Türk şiirinde “birebir kullanılmamış olsa da onun karşılığı olan ‘mâlihûlyâ’yı çağrıştıran bir şekilde ‘melâl ve ‘kelâl’ kavramları tercih edilmiştir. Ayrıca ‘melâl’ ve ‘kelâl’ kavramları sayesinde de melankolinin bütün hususiyetleri belirgin bir şekilde yansıtılmıştır. Tanzimat'ın ikinci kuşağıyla birlikte ve Romantik edebiyatın tesiriyle şiire yansıyan ‘melâl’ ve ‘kelâl’ kavramları, melankoliyi dolaylı olarak aktarır” (F. Korkmaz, 2018: 390).

Melankoli ile birlikte “insanlar hayal dünyaları inşa ederek bu dünyalara sığınır. İçinde yaşadığı dünyadan memnun olmama, yeni dünyalar arama romantik eserlere hüznü getirir. Melankoli romantik yazarlara mahsus bur unsurdur. Devrin eserlerine hâkim olan bu hüznü “mal du siècle” (asrın hastalığı) adı verilir. Bedbaht, nasıl mutlu olacağını bilmeyen, dertleri zevk edinen, acı çekmekten hoşlanan hasta bir duyuş tarzı gelişir. Bu duyuş tarzına tabiat da katılır. Şair hüznü arttıran tabloları, sarı rengi, ay ışığını, sonbahar mevsimini tercih eder. Romantizmin bu hüznü havası ilk kez Chateaubriand'nın eserinde görülür” Kefeli, 2009: 37).

Zemzeme III'te yer alan “Tefekkür” şairin hayal dünyasında yer eden bir diğer önemli unsur melankolik tavidir. Bu sebeple şiirlerinde hayattan tatminsizlik ve mutsuzluk kendini belli etmektedir.

Şiirde aslı bilinmeyen daimi bir ıstırap ve sıkıntı mevcuttur:

“Hâtırımda dâimi bir pîçtâbım var benim,

Ben de bilmem aslını bir ıztırâbım var benim,

Rûz u şeb bir dem ne ârâmım ne hâbım var benim”

“Hod-be-hod giryanlığa gamdan nisâbım var benim” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 259).

İç sıkıntısı ve bunalım şiirde olduğu kadar şairin tabiatında da olduğu aşikârdır. Birinci derece yakınlarının ölümüne şahitlik eden Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirinde gam, keder en yoğun işlenen temler arasındadır. Bu sebeple melal, şiirdeki tüm güzel duyguları gölgede bırakır. Fikirde daimî, nedeni bilinmeyen bir ıstırap mevcuttur. Gece ve gündüz de ne uyku ne de dinlenme mümkündür. Ağlamak bir nasip olarak düşünülür. Şiirde acı ve keder çoğaltıldıkça depresif duygular da ardı sıra tahayyül edilmeye başlar. Bu durum romantiklerin bir alışkanlığıdır.

Zemzeme I’de yer alan “Tehalûf-i Hissiyat” şiirinde aşğın benliği sevgiliyi gördükçe mahvolur ve ifadesini yitirir. Sevgilinin nazını ve eziyetini yaşar. Canın mahzun oluşu yine sevgilinin gözükmemesindedir. Âşık için ayrılık da kavuşma da artık birdir. Bunun yanında gönlü cefaya talip olan âşık daima elem arzu eder. Âşık nasıl olur da sevgilinin hem varlığıyla hem de yokluğuyla mahvolabilir:

“Seni görmezse cân olur mahzûn,

Ne aceb tâlib-i cefâ gönlüm

Dâ’imâ ârzû eder elemin” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 162).

Sevgili bir peri gibidir bir görünüp bir kaybolur bunun yanında sevgiliyi ebedî kılan aşktır. Âşğın varlığı sevgili karşısında acizliğe yok olmaya mahkûmdur. Çünkü cismi sevgiliyi görecektik kadar güçlü değildir nitekim sevgilinin yokluğu âşğı zaten takatsiz düşürmüştür bu sebeple varlığın ve yokluğun geçiciliği âşık için aynıdır. Artık ikilemler veya zıtlıklar ortadan kalkmıştır. Teklik ve birlik vardır kavuşma ve ayrılık eş hâle gelmiştir. Önceki şiirlerde görüldüğü üzere âşık cefaya talip olan ve elem arzu edendir. Elem, keder, acı ve bütün bunların arzusu aşkı canlı tutan unsurlardır. Aşkın sürekliliği ancak çekilen acının devam etmesi ile mümkündür.

Aşktan huzura ve mutluluğa dair nasibini alamayan âşık mütemadiyen cefaya, eziyete talip olur. Eğer aşğın çektiği acı biterse aşk da bitmiş olur bunun yanında âşık için aşkın bitmesi demek çektiği elemelerin bir manasının kalmaması demektir. Aşkın bitmesinden kederiyle devam etmesini diler. Şiirlerin anlam akışı doğrultusunda geleneğe

bağlı bir aşk anlayışı olduğu görülmektedir. Bu nedenle aşk, âşık ve sevgili bir çemberin ardına devam eden etkileşimini oluştururlar.

Klasik âşık özellikleri taşıyan karakterin aşk dışında hayata bakış açısında da karamsarlık görülmektedir. Nitekim şiirde Tanrı'ya yürek sıkıntısının, kaygının, üzüntünün, ağlayışın ve bu perişan hâlin bir sonunun olup olmadığı sorulur:

“Geçmez mi bu iğbirâr yâ Râb!

Bitmez mi bu inkisâr yâ Râb!

Meyûs u melûl ü zâr yâ Râb!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 250).

Şiirde tasvir edilen karakter melankolik duygular taşımaktadır. Bu sebeple ruhsal açıdan sağlıklı bir durum gösterememektedir hasta vücudu sessizliğe mecbur olur. Taze canlı delikanlı iken ihtiyar bir beden olmanın zorluğundan yakınır. Şiirin temelinde var olan elem, keder kişiyi her iki yönden de etkilemektedir. Hem iç hem de dış görünüş itibarıyla devası olmayan bir hastalık mevcuttur. Bu hastalık olumsuz bütün duyguları açığa çıkarmaktadır bu sebeple şiire sirayet eden bir mutsuzluk hâkimdir. Tanrı'dan ya tahammül gücü ya da intihar izni istenir bu noktada hayat algılanışının hangi cihette olduğunu görüyoruz. Sonu olmayan melankolik halin çözümü de mevcut değildir. Var olunamıyorsa yok olmak esastır intihar bu durumun tek çaresi olarak görülür. Çünkü şiir karakterinde bulunan hastalık fikrinin boyutları gitgide artmaktadır. Ruhen, kalben, bedenen görülen hastalık zihnin merkezindeki temel düşüncedir. Bu sebeple şiirde mutsuzluk temi daha fazla görülmektedir.

Zemzeme I'de yer alan “olmuyor” redifli şiirinde yıkılmış gönlün, şen olmayıp aşka düştüğü ve kederden azat olmadığı dile getirilir:

“Şu yıkılmış gönlüm âbâd olmuyor,

Aşka düşmüş gamdan âzâd olmuyor,

Çare yok hâtırım şâd olmuyor” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 174).

Aşka düşmek kederle kopmayacak bir bağ kurmaktır aşk ile elem, keder daima birbirinin tamamlayıcısı olmuştur. Şiir boyunca her olgu zıttı ile birlikte kullanılmıştır. Şair anlatma sanatını bu doğrultuda ifade etmiştir birbirinden ayrı iki unsur yan yana gelir ve birlik kurarsa güçlü bir bağlam oluşturulur. Aşk mutluluk veren bir unsur değildir ancak ve ancak manevi keder, elem, ayrılık yaşanırsa manası anlaşılır. Bu sebeple yakın ancak uzağı

olunca bilinir şiirde aşkın nasibi dert ile inlemektir nitekim aşk hastasına doktor kar etmez. Görüldüğü gibi aşk ruhi ve cismi bir hastalıktır ve herhangi bir devaya davetiyesi olmaz. Aşkta reel olan her şey geçerliliğini yitirir. Acı soyutlaşarak önce fikirde sabit kalır daha sonra cisme gücünü kaybettirir. Hastalık anlaşılrsa da kalıcı bir tedaviden umut yoktur. Şiirde de o aşk hastalığının en derin halini âşık üzerinden görmekteyiz.

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde melankolinin yer alışı hem Divan şiirinin kederden zevk alan anlayışına, hem de aşırı hassasiyet içeren romantik anlayışa yakındır.

3.3. Ölüm

Türk şiirinde işlenen ölüm temasının işleniş, Tanzimat'tan sonra romantizmin etkisi ile değişmeye başlamıştır. “Romantizmin klâsik terbiyedeki akıl ve mantığın hâkimiyetine karşı getirdiği ferdîlik, Allah fikrinin din çerçevesinden çıkışı yeni bir panteizmdi. Bir taraftan sanatkarı duyularında serbest bıraktığı gibi öbür yandan da cemiyet ve tabiat kanunlarına karşı isyana sevk etmişti. İnsan her iki durumda da kendisini haksızlığa uğramış sayıyordu. Böyle bir enfüsîlik içinde tabiatıyla ölüm karşısındaki vaziyette değişecekti. Filhakika bu devirden sonra ölüm insan talihinin şartlarına karşı en keskin şikâyetlerin fırlatılmasına vesile oldu. Denebilir ki şiir ve insanlık romantizmle felsefî bir devire girdi. Klâsik devirlerin bir nevi muvazaa ile Allah fikrinden ayırdığı talihe karşı yapılan ithamın şekli değişmişti. Mersiye birdenbire şiirde öne geçti” (Tanpınar, 1988:537).

Tanzimat sonrası şiirimizde, “tasavvuf edebiyatında ölümün çağrıştırdığı kavuşmanın ve ebedî kalmanın yerini ayrılık ve hiçlik alır. İnsanın ebediyen var olma fikrinin karşısına, ölümle yok olacağı endişesi ve hayatın da bir hiç olduğu düşüncesi hâkim olur. Böylece ölüm fikri, Batı etkisindeki yeni dönem Türk şiirinde, korku ve ümitsizliğe bağlı olarak büyük bir ürperti ve buhranın doğmasına sebep olur. Tanzimat Dönemi şairleri, beden yok oluşunu adlandırmak ve bu macerayı dile getirmek için etkisinde kaldıkları fikirlerin tesiriyle şiirlerinde ölüm temasına geniş yer verirler. Bu tema, aynı zamanda gelenek ve modernizmin din ve ideoloji kutuplarındaki çatışmasının da bir göstergesidir. Akıl esas alındığı bir dönemde elbette bu çatışma kaçınılmaz olacaktır. Dünyayı cennete dönüştürme ve daha güzel kılma çabasında olan modernizm, ölümün katı gerçekliği karşısında çaresiz kalır” (Aydemir, 2013: 236).

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde ölüm mefhumu ile biyografisi arasında bir bağ vardır. Recaizade Mahmut Ekrem üç çocuğunu, trajik bir şekilde kaybetmiştir. İlk çocuğu Piraye henüz doğum sırasında vefat etmiştir. İkinci evladı Emced'in hayatı, yıllarca yatağa bağımlı bir şekilde son bulmuştur. Recaizade Mahmut Ekrem son umudu Nijad Ekrem'in ani kaybıyla büsbütün sarsılmıştır. Ancak Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde ölümle ilgili herhangi bir son veya kabulleniş fikri mevcut değildir. Şairin tahayyülünde ölüm yaşamla birlikte devam eden bir süreçtir.

Zemzeme I' de yer alan "Tahassür" şiirinde ölüm, hayatın bir devamı olarak tasavvur edilir. Şiirde bir kere bile babasına gülmeyen Piraye'yi zaman koparıp alır. Piraye karın altında yetişen beyaz bir gül fidanına teşbih edilir:

"Çeşm-i cânım görmede şimdi yetişmiş bir nihâl,

Kim kar altında kalan bir gülbün-i nev-res misâl" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 146).

Piraye'nin bir fikrin çerçevesinde yaşamaya devam ettiğini söylemek mümkündür. Ölümün eşyaya ve tabiata yansıması tıpkı ilk doğum anı gibi saftır. Soldurduğu beden ise beyaz bir sessizlik içindedir. Şiirde kar her ne kadar toprağı örtüp kapatsa da altında bir yaşamı devam ettirdiğini söylemek mümkündür. Piraye'nin cismi tabiatın sessiz çılgınlığına gömülse de babası onu kalbinde yaşatmaya devam eder. Bünyesinde kışın ölen tabiatın baharla yeniden canlanacağı düşüncesini barındıran bu benzetme, yukarıda dile getirilen, ölümün Ekrem için bir son, bir kabulleniş olmadığını göstergesi olarak da düşünülebilir. Şair Piraye'nin beyaz bir gül olarak tahayyül edilmesi ve toprak üzerindeki kara benzetilmesi saflığın kefen hâli olarak düşünülebilir.

Şiirde siyah topraklar Piraye'nin mezarı olurken aynı zamanda küçük kız için bir örtüdür:

"Muhtecib bir sütün-i beyzâda kadd ü yâl ü bâl"

Piraye'nin ölümünü derin bir uyku olarak düşünmek mümkündür. Üzerindeki toprak ise sanki bir örtü gibi küçük bedenini sarar. Şiirde ölümün bir göstergesi olan kefen, örtü olarak tasavvur edilir. Ölümün karanlık yüzü unutulmuş, ölüm korkusu hafifletilmiştir.

Şiirde ölümün fenalığı ve felaketini teşkil edecek olan her şey, estetik bir güzellik çerçevesinde sunulur.

Şiirde kuşlardan ve servi ağaçlarından Piraye için haber getirmeleri istenir:

“Rahmedip âgâh edin ey servler taşlar beni!”

Şiirde ölüm, bir son anlayışından uzaktır. Nitekim küçük Piraye’den hâlâ bir haber beklenir. Bu da ölüm algısının kabullenilmediğini düşündürür. Tabiat vefat eden küçük Piraye’yi yalnız bırakmaz. Servi ağacı ve kuşlar sanki Piraye’nin yanı başında ve onu bekleyen birer dosttur. Şiirde tabiat, sanki Piraye’nin ahvalini babasına bildiren bir elçidir.

Piraye, sonunda gök makamı olan yıldızdan toprağa düşer. Tabiatın şiddetli yüzü olan ölüm, yıldızları bir bir söndürür. Piraye’nin yıldızı da sönmeye yüz tutar.

“Bir küçük kevkeb gibi kim doğmadan örter sehâb,
Câygâhın eyledin mehde bedel zîr-i türâb”

Yer ve gök tabiatın tamamlayıcı unsurlarıdır. Şiirde gök yaşam bahşederken, toprak ölümü kabul eder. Tabiatın bütün unsurları Piraye’nin ölümüne ev sahipliği yapar. Sonuç olarak şiirdeki ölüm mefhumu yine tabiat üzerinden anlatılmıştır. Ölüm fikri bir son olsa da fikirde yaşamaya devam eder.

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Zemzeme I*’de yer alan gazelinde ölüm fikri, hikmet ve ibret divanı olarak tasavvur edilir:

“Hikem-bînâna bir dîvân-ı ibrettir mezâristân!

Büyük bir mekteb-i irfân u hikmettir mezâristân!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 180).

Şiirde ölüm imgesi, bir önceki şiirlere göre zıtlık oluşturur. Ölüm, daha önceki manzumelerde kabullenışten uzaktır. Ancak bu şiirde kabristan, insan için öğretici ve ders verici olarak görülür. Mezarın bir irfan mektebi olarak görülmesi, bir teslimiyet göstergesidir. Yaşanılan acı bir nedene bağlanarak ertelenir. Çünkü teselli, mezarın hikmetinde bulunur. Ölümün mahiyeti bu şiirde uhrevi bir bakış açısı şeklinde tasavvur edilir. Kabristan, yaşam için ders alınması gereken bir mekân olarak düşünülür. Bu sayede yaşanılan acı ve serzeniş bir önceki şiirlere nazaran görülmez. Bu yaklaşımda eskinin izlerini

görmek ve ölüme farklı yaklaşımı Recaizade Mahmut Ekrem’de eski ile yeninin yan yana olduğunun göstergesi olarak yorumlamak mümkündür.

Zemzeme II’de yer alan “Makber” şiirinde, ölüme atfedilen bir güzellik söz konusudur. Şiirde mezarın ortasında biten bir gül fidanı latif bir manzara teşkil eder. Mezarın önüne gölgesiyle adeta kalkan olan servi ağacı ise esenlik verir. Diğer taraftan güneş nuruyla mekânı ihya eder:

“Nâfında biten nihâl-i gül-bîz?

Bak bak ne kadar latîf manzar!

Olmaz mı nazar-rübâ-yı vicdân,

Söyle hele pek güzel değil mi,

Şu serv ü nihâl ü kabr-i yekser?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 206).

Şiirde hayatla var olması gereken tabiatın ölüm olgusunu beslediği görülür. Nitekim gül ve servi, mezar için süsleyici unsurlar olarak tahayyül edilir. Servi, Türk kültüründe ve şiirlerde ölüm ve mezarlıkla birlikte anılmıştır. Gülün mekânı her ne kadar mezar olmasa da şiirde bir araya getirilerek farklı anlamlar oluşturulur. Çünkü mezar imgesinin taşıdığı ölüm gerçeği, anlamının dışında düşünülür. Ölümün getirisi ve bütün duygusu hüznün veren yas iken mezar felahın, serinliğin yeri olarak tasvir edilir. Bu da şairin tabiat üzerinden güzelleme yaptığını gösterir. Hayatın doğal akışı içinde felaket sayılacak her durum, tabiat sayesinde estetik bir güzellik arz eder. Servi ve gül ölümün mahiyetini değiştirir. Ölüm zıt bir biçimde hüznün değil ferahlık verir.

Şiirde diğer taraftan yalnızlık fikri, ölümlle güzelleşirken yine hoş bir manzara sunar:

“Yalnızlığı hoş-nümâ değil mi?”

Bu noktada yaşam ve ölüm zıtlığı gözler önüne serilir. Zevk ve güzellik esasında yaşarken tadılır. Ancak şiirde huzur, ihya olan değil, ölüme misafir olan için söz konusudur. Ölümlün sessizliği huzur veren yalnızlık olarak tahayyül edilir.

Zemzeme III’te yer alan “Yakacık’ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Âlemi” şiirinde de duygulara tercüman olan tabiat ve ölüm imgesi yine bir arada kullanılır. Şiirde asıl mesken tutulması gereken yerin metruk bir mezarlık olduğu dile getirilir. Daha sonra etrafı bülbül ve sessizlikle çevrili olan mezarda gözyaşı açığa çıkar. Belirsiz bir inilti ile dert yükü

başlar. Ah çekmeye dahi takat yokken vefasız birisi için ağlanır. Harap kalpten ise gizli bir inilti duyulur. Bunun yanında huzur içinde yatan ölülerin de kederli olup olmadığı merak edilir. Şiirde her ot ayaklar altında feryat eder:

“Metrûk bir mezarlık idi meskenim benim,
Etrâf pürdü nâle-i gûk ü hezâr ile,
Kim âh çekmeğe bile bî-iktidâr idim!
Andım bî-vefâyı garîbâne ağladım,
Duydum şu gizli nâleyi kalb-i harâbdan,
Var mıydı kimse bende olan derde uğramış,
Şunda huzur içinde yatan şeyh ve şâbdan,
Feryâd edip ayaklarım altında her giyâh!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 260).

Şiirde tabiatın yaşanılan kedere göre vaziyet aldığını söylemek mümkündür. Yerdeki otların çiğnenmiş ve perişan görünüşleri feryat izlenimi uyandırır. Bununla beraber mezar imgesi sığınılacak yer olarak görülür. Çünkü ölümün verdiği sükût şiirde çekici bir unsur olarak anlatılır. Hiçbir his ve duyguya muktedir olamayacak olan ölülerden dert ortağı aranacak kadar medet umulur. Şiirde tabiat, duyguları açığa çıkarabilen bir etkiye sahiptir. Diğer şiirlerde de olduğu gibi tabiat, olumsuz olan her durumu güzellik uyandıran bir duygu hâline getirir. Sonuç olarak tabiat, şiir için en önemli yardımcı konumundadır.

3.4. Aşk

Klasik Türk edebiyatı gazelleri içerisinde aşk, ana temlerden birini oluşturur ve bu kavram çerçevesinde geniş bir aşk edebiyatı meydana gelmiştir. “Bu gelenek içerisinde aşk, basit ve çekici bir arzudan hastalık derecesine varan tutkulara kadar çeşitli boyutlarıyla işlenmiştir. Aşk, sevgilinin ilk kez görülmesiyle başlar, ayrılıkla devam eder ve vuslata kadar sürer. Âşık, sevgili ve rakibin bu süreçteki ilişkisi aşkı oluşturur. Yalnız aşk, âşık ile sevgili arasında daha çok âşığı ilgilendiren bir durumdur. Sevende haddinden fazla, sevilende ise yok denecek kadar azdır. Bu durumun neticesi, aşk sürecinde âşık daha aktif iken sevgili pasif durumda kalır. Hemen tüm duyguları âşık yaşar. Sevgili ise duygu durumuna katılmaz. Yalnızca aşkın ve diğer duyguların ortaya çıkmasını sağlayıcı ya da onların nedeni görevindedir. Duygular itibariyle, aşkın merkezinde âşığın olduğunu söylemek mümkündür” (Arı, 2018: 98).

3.4.1. Şarap

Şarap, divân edebiyatında en çok kullanılan kavramlardan biridir. “Bazan cam, sagar, ayak, kadeh, piyâle, peymâne, ratl gibi unsurlarla da mecâz-ı Mürsel yoluyla bâdeden bahsedilir. Rengi dolayısıyla dudağa, kana, gözyaşına, yanağa benzetilir” (Pala, 2002: 62).

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Zemzeme I* kitabında yer alan “Gazel” başlıklı şiirinde âşık, sevgilinin dudağında donup kalmış şarabı bir kez olsun görmek ister:

“La’l-i lebinden ey mâh donmuş şarâb göster” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 176).

Şiirde, sevgiliden âşık olmasa daha aşka dair bir emare göstermesi arzulanır. Şiirde aşkın var olması başlı başına bir gereksinimdir. Âşık, sevgiliden bir karşılık gelmese dahi aşkın izini, varlığını görmek ister. Şiirde kullanılan şarap imgesi kendinden geçirici özelliği ile aşkı temsil eder. Çünkü aşk da şarap gibi hisleri yoğun bir şekilde ortaya çıkarır. Bu yoğun duygular sebebiyle aşk, akıllı bir nevi dışta bırakır. Hissiyat ön plandadır. Şarabın dudakta donup kalması, aşkın devamlılığının ve bakiliğinin arzu edildiğini düşündürür. Bir başka açıdan bakıldığında zaman şarabın dudakta donup kalması aşkın da yarım kaldığı anlamına gelebilir. Nitekim şarabın aşk için içilmesi gerekirken dudakta donup kalır.

Nağme-i Seher’de yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “et” redifli şiirinde aşğın ciğerinden şevkle kan sızar. Bu kanın her bir damlası ise yaraya değen şarap dalgası olur:

“Hûn-ı ciğerin reşha-ver-i şevk edip ey dil,

Her katresini dâğ-zen-i mevc-i şarâb et” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 64).

Şiirde aşk, acının arzusu hâline gelir. Kanın her bir damlası şarap olarak telakki edilir. Burada keder, elem ve acı sevgiliden geldiği için aşkın bir parçası olarak kabul edilir. Nitekim acının talebi o kadar ileri raddeye varır ki ciğerden sızan kan dahi şevk içindedir. Şiirde, kanın ve şarabın renginden ötürü daima bir ilişki kurulmuştur. Şarap aynı zamanda aşk olarak da telakki edilir. Dolayısıyla her damla kanın aşk uğruna aktığını düşünmek mümkündür. Şiirde aşkın, mazoşist hislerle tasavvur edildiğini söylemek mümkündür. Nitekim şiirde kişiye acı verecek olan durumdan zevk alındığı görülür. Böylelikle şarap, kan ve aşk etrafında tahayyül edilmiş olur.

Nağme-i Seher'de yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “hurşîd” redifli şiirinde sevgilinin yanağının yansıması şarabın ortaya çıkmasına sebep olur. Yanağın yansımasından sonra şarabın her bir kabarcığı güneş olur:

“Düşünce aks-i tâb-ı ârızı câm-ı meye Ekrem,
Olur her bir habâbı gûyiyâ bir sâgar-ı hurşîd” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 67).

Sevgili aşığa güneş kadehi bahşeder. Çünkü güneş bu yanağın bir lütfudur. Şarap sarhoş edici özelliğini ve kan kırmızısı rengini sevgilinin yanağından alır. Sevgilinin tek bir güzellik unsuru dahi aşka sebebiyet verir. Nitekim sevgilinin kırmızı yanağı, şaraba ilham verir. Yine yanağının yansımasından şarabın her bir kabarcığı güneş olur. Sevgilinin aşkının bir lütuf olduğu ve güneş gibi her mahlûkata can verdiği düşünülebilir. Sevgili bu şiirde de tabiatın en üstün varlığını yani güneşi geride bırakır. Bununla birlikte tabiatın en tesirli unsuru şiirde yardımcı öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

Nağme-i Seher'de yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “lar” redifli şiirinde bu defa şiirde şarap kadehleri ağzına kadar dolunca ufuklar aşığın gönlünü baştan başa fitne içinde bırakır:

“Meyle mâl-â-mâl olunca sâgar-ı billûrlar,
Eyledi yek-ser dil-i âfâkı pür-âşûb u şûr” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 69).

Ufuk yeryüzünü ve gökyüzünü birleşik gibi gösteren çizgidir. Ufkun kızıllığı ile sanki yer ile gök şarapla doluymuş gibi görünür. Renk itibariyle ufuk çizgisinin şaraba benzetilmesi söz konusuysa âşık bütün âlemi şarap olarak görür. Şarabın kaynağı aşk olduğuna göre kâinatı karışıklığın sarması kaçınılmazdır. Çünkü görünen her mahlûkat aşkın bir tecellisi olacağı düşünülürse onlara bakan her âşık için bozgunluk çıkarmak mümkündür. Nitekim fitne çıkarması bile aşkın bir karmaşa olduğunu göstermeye yetebilir.

Nağme-i Seher'de yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “imîş” redifli şiirinde kanlı ciğer, katıksız şarap olarak tasvir edilir:

“Hûn-ı ciğer dedikleri sahbâ-yı nâb imîş” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 80).

Şiirde şarabın âşık nazarındaki tanımı göze çarpmaktadır. Şarabın kişiyi kendinden geçirici özelliği ve akli melekeleri dışta bırakan etkisi ile aşk telakkisi arasında bir bağ vardır.

Aşkta reel bir bakış söz konusu değildir. Bu şiirde de diğerlerinde olduğu gibi aşk ve acı ilişkisi bir arada tahayyül edilmiştir. Şarap olarak tasvir edilen ciğer kanı, aşk olarak görülür. Âşığın bütün uzviyeti aşkı anlatmak için vasıta hâline gelmiştir. Nitekim ciğer ve içinde barındırdığı kan, katıksız şarap olarak tasvir edilir. Aşk, hayati bir fonksiyon gibi âşığın bedeninde de varlığını sürdürmektedir.

3.4.2. Hastalık

*Zemzeme I'*de yer alan şiirde aşk hastalığı olan birine doktor faydasızdır. Nitekim bu hastalığın çaresi olmadığı gibi kişiyi mutlu da etmez:

“Haste-i aşka ne kâr etsin tabîb,

Çâreler yok hâtırım şâd olmuyor” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 175).

Şiirde aşk, ruhi ve cismi bir hastalıktır. Herhangi bir devaya davetiyesi olmaz. Aşkta acı, soyutlaşarak önce fikirde sabit kalır. Daha sonra cisme gücünü kaybettirir. Hastalık anlaşılsa da kalıcı bir tedaviden umut yoktur. Şiirde de aşk hastalığının en derin hali, âşık üzerinden anlatılır. Çünkü âşık için tek deva sevgili ile kavuşmaktır. Klasik şiir anlayışı içinde işlenen aşk mefhumunda kavuşma söz konusu değildir. Bu sebeple âşık daima kalıcı bir derdin hastasıdır.

3.5. Sevgili

Sevgili, Divan şiirinin başkahramanıdır. Genellikle âşığa çektirdiği eziyetlerle bilinmektedir. Aşk ile ilgili hiçbir teşebbüste bulunmayan sevgili çoğunlukla pasif bir karakterdir. Can, cânan, cânâne, hûb, hûban, sanem, büt, nigâr, server, şâh, şeh, Hüsrev, sultan, mâh, âfitâb, tabîb, dilber, kâfir, nazenîn, hûnî, bîvefa, dildâr, dîlrübâ, dilârâ, dîl-nüvâz, sâkî, perî, mutrib vs. kelimeler genellikle sevgilinin ifadesinde kullanılır. Sevgilinin, “gönlü taştır, âşığa yâr olmaz, ele geçmez, vuslatı yoktur, söz verir ama sözünde durmaz, ağlayıp inlemek ona tesir etmez, merhametsizdir. Âşığın ağlaması ona zevk verir. Âşık ne kadar çok ağlarsa o kadar makbûl olur. Zulmettiği kişiler zavallı günahsız âşıklardır. Âşığın âh u feryadını duymazdan gelir. Bütün bu haller sevgilinin kendisine has sıfatları olup yadırganmaz, ayıplanmaz. Çünkü o gönül mülkünün sultanıdır. Sevgilinin eziyetten vazgeçmesi âşıktan yüz çevirmesi gibi telakki edilir” (Pala, 2002: 415).

3.5.1. Melek

Zemzeme II'de yer alan “Muvâfakat-i Rû'yet ü His” şiirinde âşık, sevgilinin ay yüzlü bir melek olduğunu bununla birlikte nazından ve işvesinden bütün meleklerin onun hakkında haset beslediğini dile getirir. Nitekim gönül çelen latif gülüşünü duyan periler bile büyülenir:

“Gördüm hele hüsnünü yakından,
Bir mâh-ı melek-likâ imişsin,
Kim sen yürüdükçe kalsa şâyân,
Hasretle delâl ü işve hayrân,
Reşk etse sezâ bütün melaik,
Handen o kadar latîf ü dilber,
Meşhuru olur duyan perîler” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 218).

Bu şiirde de benzetilen unsur ikincil konuma düşmüştür. Hayran olunan, gıpta edilen melek iken bu nitelikler sevgiliye has kılınmıştır. Bununla birlikte sevgiliye uhrevi bir anlam katıldığı görülür. Çünkü sevgili tasavvuru göklere ait olanlarla muadil edilmiştir. Sevgilinin, meleklerle mukayesesini bir görünüp bir kaybolmasından ileri gelir. Sevgili bu noktada kaynağın bizzat kendisi olur. Büyü, perilere özgü bir durumken sevgili karşısında büyülenen periler olur. Sevgilinin daima etkileyen konumda olması, kusursuz çizilen tasvirinden kaynaklanmaktadır. Sevgiliye olan her türlü yakın temayül, gerçekleşmeyecek bir hayalden ibaret olmuştur. Bu nedenle şiir boyunca sevgili, fiziki bir aktiflikten uzak tasvir edilmiştir.

Klasik şiir geleneği içerisinde düşman tipi genellikle ağyar ile yani rakiple birlikte anılmaktadır. Ancak Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde sevgili neredeyse düşman olarak görülmektedir. *Nağme-i Seher*'de, yer alan “Arz-ı Sitem” şiirinde sevgili aşığın sürekli canına kasteden ve öldürmekten çekinmeyen biri olarak telakki edilir. Buna nazaran sert ve şiddetli bakışlarıyla aşığa merhamet etmeyip daima azaba layık görür:

“Tiğ-i hıccinle yürek dağlayalı,
Hûn-ı dil oldu bütün akvâtım,
Bu gördükçe nedir öyle gazab,
Nedir ol çehre o hiddetli nazar,
Bir de âzâra mı lââyık gördün” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 47-48).

Şiirde sevgili bir düşman konumunda aşığın karşısına çıkar. Nitekim şiir boyunca sevgili, âşığa hiçbir duygu beslemez. Aksine âşığın daima karşısında yer alır. Âşığa herhangi bir cevap vermez. Yine sevgilinin her hareketi âşık için öldürücü bir etkiye sahiptir. Sevgilinin karşılıksız bıraktığı aşkı başlı başına bir sıkıntı yaratır. Nitekim her uzvu, her hareketi ona ulaşamayan âşık için cana kastetme anlamı taşır. Bu nedenle sevgili, âşık karşısında bir düşman gibi tasavvur edilir.

3.5.2. Avcı

Nağme-i Seher'de, yer alan “Müşterek” başlığı altında yazılan şiirde sevgilinin süzgülü bakışı ceylan yuvasına gizlenen bir aslan gibidir:

“Gamzen ki tarh-ı çeşm-i sühan-gûda gizlenir” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 73).

Şiirde sevgili gönül avlayan bir avcı olarak tasvir edilmiştir. Sevgili şiir boyunca âşığın karşısında duran bir görünüm içindedir. Bununla birlikte sevgili âşığın canına kasteden bir avcı olarak düşünülür. Sevgilinin tek bir bakışı dahi âşığı perişan etmeye yeter. Çünkü sanki platonik olan âşığın hisleri daima karşılıksızdır. Bu sebeple sevgili, şiirde âşığa karşı daima kötücül nitelikte tasavvur edilmiştir.

3.5.3. Hançer-Çeşm

Divan şiirinde sevgilinin keskin bakışları felaket uyandıran ve can alan bir etkiye sahiptir. “Göz ve ona bağlı olarak kirpik, bakış ve kaş da genellikle kesici ve yaralayıcı aletlere teşbih olunmuştur. Çünkü Divan şiirinde maşukun asli görevi daima âşığına cevri ü cefa etmek, onun acısını artırmaktır. Bu bakımdan sevgilinin gözü, kaşı, bakışı; oka, kılıca ya da hançere benzetilmiş ya da doğrudan bu sözcüklerle anılmıştır. Bu sözcüklerin ortak yanı kesici, yaralayıcı, can yakıcı hatta istenilirse can alıcı olmalarıdır” (Bahar, 2020: 403). Bununla birlikte klasik Türk edebiyatında “hançer, kılıç, ok fizikî güzelliğin ifade edilmesinde de kullanılan aletlerdir. Sevgilinin kılıç gibi keskin gözüyle iş birliği yapan yaya benzeyen kaşları ok gibi kirpiklerle âşığı yaralamıştır. Böylece göz, kılıç, kirpik, ok, kaş ve yay arasında teşbih ilgisi kurulmuştur” (Çopur, 2020: 59).

Nağme-i Seher'de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “hayf” redifli şiirinde sevgilinin kirpiği hançere benzetilir. Bu kirpiğin mekânı ise gönül evidir:

“Hâne-i dildir mekânı hançer-i müjgânının” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 49).

Kirpiğin şekil itibarıyla keskin ince ve uzun olması sevgili için bir silahtır. Aşığın gönlündeki soyut yaranın somut sebebi sevgilinin kirpiği, hançeri olarak gösterilir. Nitekim bu hançer gibi kirpikler gönülde saplanıp kalır. Sevgilinin uzuvları âşık için daima öldürücü niteliktedir. Hançer mefhumunu sevgiliden kalan bir iz olarak düşünmek mümkündür. Çünkü yaralayıcı vaziyette olan hançerin gönülde durduğu müddetçe aşkın bir hatırlatıcısı konumunda olacağı âşikârdır. Bu nedenle hançer daima âşığın gönlünde durur.

Hançer bu kez âşığın yarısından feryat eder:

“Görüp hep zahm-ı sînem hançer-i fûlâd eder feryâd” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 66).

Şiirde hançer dahi âşık için ve âşığın yerine feryat eder hâldedir. Hançer, bizzat sevgiliden gelen öldürücü unsurken, âşığa acı duyar. Sevgilinin keskin hançeri dahi âşığa merhamet gösterirken sevgili umursamaz tavırdadır. Hançer şiirde kişileşip isyan eder hale gelir. Bununla birlikte şiirde sevgilinin bütün yaralayıcı, öldürücü unsurlardan daha etkili olduğu anlaşılır. Sonuç olarak bu şiirde de sevgili tipinin merhametsiz, acımasız bir kişilik teşkil ettiği görülmektedir.

Şiirde âşık sevgilinin sihirli gözlerinden sarhoş olurken şarabını içmekten de harap bir hale gelir:

“Serhoşum efzûn o çeşm-i neş’e-yâbından senin” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 180).

Sevgiliye büyücü, peri, hilekâr ve sihirli gibi vasıflar atfedilmektedir. Şiirde sevgili aklın kabul etmediği bir biçimde âşığı etkilemektedir. Aynı zamanda mütemadiyen etkisi altına altına kaldığı söylenebilir. Sevgilinin güzellik unsurları da bu büyüye eşlik eder. Âşık sevgilinin gözlerinden dolayı sarhoş bir haldedir. Sevgilinin bir kez bakması dahi âşığın akli melekelerini kaybetmesi için kâfidir. Bununla birlikte hem fiziken hem de ruhen kendinden geçesine sebebiyet verir.

3.5.4. Zülûf-Perçem

Divan şiirinde sevgilinin saçları “bir kemend gibi saçlarının alımlılığı ile de kendisine bakmış olanları avlayıp aşkın tuzağına düşürmekte, kendine esir etmektedir” (Akün, 1994: 416).

Zemzeme I’de yer alan “Terdîs” şiirinde âşığın yaradılışı sevgilinin saçlarının kıvrımından binlerce sıkıntı bulur:

“Buldu tab’ım çîn-i zülfünden hezârân pîç-tâb” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 163).

Sevgilinin saçları kesrettir. Bu çokluğun her bir teli sevgilinin düştüğü mahzenin parmaklıklarıdır. Nitekim kesret aynı zamanda zulmet ve karanlık demektir. Bundan dolayı gece, sevgilinin saçlarıdır. Sevgilinin yüzü nurlu ve aydınlıkken âşıktan bu nuru gece gibi gizler. Bu kesret içinde âşık bin bir sıkıntıya rastlar ve o münevverden mahrum kalır. Gönlüne elemin her nevisi bulaşır. Bu nedenle de mütemadiyen sıkıntı peyda olur.

Nağme-i Seher’de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “hayf” redifli şiirinde sevgilinin saçlarına tutunan yol kıvrılıp bükülür:

“Pîçide oldu târik-i reh-gîr-i zülfüne” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 81).

Burada geçen yol mecazi anlamda hem sevgilinin saçının kıvrımına dönüşür hem de sevgilinin aşkının yoluna bağlanır. Sevgiliye giden, ulaşan yol dahi sevgiliye meftundur. Bu bağlamda şiirde sevgilinin ulaşılamaz, erişilemez olduğu anlaşılır. Bu şiirde de bir öncekilerden olduğu gibi benzeyen ögesi benzetilenin önüne geçmiştir.

Nağme-i Seher’de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “nen-bahar” redifli şiirinde sevgilinin saçlarından gelen güzel koku âşığın canına ilkbahar kokusu verirken gönlü ateş yeri olur:

“Nûkhet-i zülfün verince câna bûy-ı nev-bahar,

Oldu âteş-zâr-ı dil hem-hâl-i kûy-ı nev-bahâr” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 72).

Şiirde sevgilinin saçları genellikle kargaşa çıkaran önemli unsurlardan biridir. Burada tam aksine aşığa ilkbahar olur. Âşığın gönlündeki ateş ise yanmaya devam eder. Çünkü âşık sevgilinin saçının kokusuna dahi muhtaçtır. Bu sebeple saçın kokusuyla gönül yine yanma görevini yerine getirir. Şiirde esenlik ve ferahlık veren unsurlarla sıkıntı yaratan ve elem veren durumlar bir arada tahayyül edilmiştir. Bu da şairin bir kez daha şiirini zıtlıklarla kompoze ettiğini göstermektedir.

Zemzeme I'de yer alan “Gazel” manzumesinde âşık, sevgilinin her karanlık perçeminde bir sıkıntı göstermesini ister. Bunun sonucunda fitne nimetinin bolluğu nasıl olumuş göstermesini arzular:

“Her târ-ı perçeminde bir pîçtâb göster,
Arz et nasıl olumuş dünyâda fitne nâ'im” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 176).

Sevgilinin uzuvları daima fitne yaratıcı vasıftadır. Dünya sevgilinin tek bir perçemiyle birbirine düşmeye mecbur olur. Çünkü şiirde ideal güzelliğin toplandığı tek kişi sevgilidir. Âşık sevgili tarafından lütuf ve yiğitlikten nasibinin olmadığını bilir. Bu yüzden sevgilinin eziyeti ve gamıyla zalimliği görmeyi temenni eder. Âşık sevgiliden gelecek şerlere bile muhtaçtır. Çünkü âşık için bu bile bir cevaptır. Önemli olan âşığın aleyhine bile olsa sevgilinin kayıtsız kalmamasıdır. Böylelikle âşık ve sevgili arasında devam eden bir duygu durumu söz konusu olmaktadır.

3.6. Âşık

Divân edebiyatında şair daima âşıktır. Bu yüzden her şey, sonuçta aşk ile ilgili görünür. “Salt âşıktan bahsedilen beyitlerde dahi şair kendini kastetmekte ve övmektedir. Onun aşkı ise mücerret güzelliğe karşı duyulan bir aşktır. Aşk samimidir. Maddiyat ile ilişkisi yoktur. Âşığın gıdası üzüntüdür. Sevgiliden daima lütuf bekler. Sevgilisi ile asla bir araya gelmez. Onunla olan beraberliği daima hayalîdir. Âşık bu sevgisi içinde ağyar ile uğraşmak zorundadır. Rakipleri ile uğraşmak zorundadır. Rakipleri onun aşkına daima en gel olmak isterler. Sevgiliye ait bir özellik, bir bakış, bir söz vs. âşık için sarhoşluk nedenidir. Âşık bunları düşündükçe kendinden geçer. Canını sevgiliye verecek kadar cömerttir. Sözünde durur ve sadıktır. Sevgiliden gelen her türlü eziyete katlanır” (Pala, 2002: 47).

3.6.1. Hasta

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde âşık tipi daima olumsuz duygular barındırmaktadır. Şiir boyunca güçlü bir karakter ortaya koyduğu görülmemektedir. Dolayısıyla âşık tipi klasik şiirde alışlageldiği üzere işlenmektedir. Buna göre âşığın fiziki durumu zayıf, hasta, yaralı ve sağlıksızdır. Ruhsal olarak ise aşağılanan, hakir görülen ve merhamete muhtaç olan bir tabiattadır.

Şiirde âşığın ayrılık acısından kalbi, gönlü ve sinesi daima perişan hâlde yaralıdır:

“Bu kâre gün ki turfa-dem-i iftirâktır,

Cism-i za'ife dâğ-zen-i iştiyâktır” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 45).

Bu şiirde de âşığın en büyük üzüntüsü ayrılıktır. Şiirde ayrılık kavuşmanın ardından gelen bir ayrılık değildir. Hiç kavuşamamanın ayrılığıdır. Bunun sonucunda günler âşık için daima karanlık bir görünüm arz etmektedir. Nitekim âşığın cismin ve ruhen hasta sürekli bir hastalığın eşiğinde olduğunu söylemek mümkündür.

3.6.2. Bülbül

Klasik şiirde âşığı, çoğunlukla bülbül temsil etmektedir. Nitekim “Divân edebiyatı bülbülden ayrı düşünülemez. O, şakıyışlarıyla ağlayıp inleyen, durmadan sevgilisinin güzelliklerini anlatan ve ona aşk sözleri arz eden bir âşığın timsalidir. Bazen âşığın kendisi, bazan canı, bazan da gönlü olur. Bülbül güle âşık kabul edilir. Bu durumuyla âşığa çok benzer. Üstelik güzel sesi de âşığın güzel sözleri, şiirleridir. Nasıl bülbül gülsüz olmazsa, âşık da maşûksuz olmaz. Gülün dikenleri nasıl bülbülün ciğerini delerse, sevgilinin eziyetleri de âşığın bağrını deler. Kısaca bülbülün her özelliği âşıқта mevcuttur” (Pala, 2002: 87).

Bülbül klasik şiirde âşık tipi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu şiirde de âşık, bülbül mefhumu etrafında tasvir edilmektedir. Ancak bu defa şiirde benzeyen ve benzetilen unsurların karşılıklı hasbihâli karşımıza çıkmaktadır. *Zemzeme I*'de yer alan “Hasbihâl” şiirinde bülbül ile âşığın serzenişli konuşmasına şahit olunur:

“Bildir bana neden geliyor böyle bî-şekîb?

Sen de vatan-cüdâ mısın âyâ benim gibi?

Bir derde mübtelâ mısın âyâ benim gibi?”

Şiirde âşık, bülbül ile kendi arasında bir benzerlik ve yakınlık arar. Âşık bülbülünde tıpkı kendisi gibi tahammülsüz ve sabırsız olup olmadığını merak eder. Daha sonra bülbülün de bir derde müptela olup vatanından uzak kaldığını teyit etmeye çalışır. Bülbül de âşık gibi bütün gece sevgilinin hasretinden feryat etmektedir. Tıpkı âşık gibi daima bir derdin eşiğindedir.

Bu şiirde de diğer âşık mefhumlarında olduğu gibi âşık tipinin zayıf bir kişilik ortaya koyduğu görülmektedir. Âşık, klasik şiir anlayışının alışlageldiği üzere yine müptela, vatanından uzak, sabırsız ve tahammülsüz olarak tasvir edilmiştir.

Tahammül ve sabır ancak sevgilinin yokluğunun son sınırı olarak yorumlanabilir. Şiirde âşık sabrın taşıyıcısı olmak zorundadır. Varlığı dahi müphem olan sevgilinin karşılık vereceği bir zaman dilimi yoktur. Nitekim bülbül sabırsızlığından gülün dikenini ile kana bulanır. Bu yüzden âşık bir ömür sabır kisvesine büründüğünü zorundadır.

Şiirde âşık, bülbül ile hasbihâle devam eder. Bülbülün yalnız olduğunu görüp eşinin yanında olmadığı kanısına varır. Âşık, bülbülün sesindeki hüznü sezer. Bülbülün zayıf cisminin hazinliğinden dert giriftarı olduğunu far eder:

“Yoktur eşin yanında, ayândır ki ferdsin,
Cismi nizâr vaz’ı hazîn rûyî zerdsi,
Hâlin beyân eder ki giriftâr-ı derdsin” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 159).

Cismin, varlığın, mevcudatın zayıflığı aslında içsel olan acının dışa yansıması olarak yorumlanabilir. Âşığın zayıf varlığı, esasında ruhsal bir acıdan ileri gelmektedir. Bu acının kaynağı yine sevgilidir. Dolayısıyla herkesin göremeyeceği ruhsal varlığın güçsüzlüğü, cismin zayıflığı ile anlatılmaya çalışılmaktadır.

Şiirde bülbülün vaazında bile hüznü sezilir. Bülbülün en güçlü özelliği sesidir. Şiirde âşığın hâlini daha etkin anlatabilmek için yine zıt unsurlar kullanılmıştır. Âşık kendisine tek tanıdık ve yakın olarak bülbülü görür. Şiirde sembolik açıdan da olsa insan ile tabiat iç içedir. Bununla birlikte şiirde, benzeyen-benzetilen ilişkisi karşılıklı hasbihâl içinde tasavvur edilmiştir. Bülbül tabiatı cüsse olarak küçük zayıf bir canlıdır. Bu yüzden o gonca güzele layık görülmez. Bülbülün feryadını gül işitemez. Nitekim gül, bülbülün diyarından pek uzakta ve kendi âleminde. Bu yüzden gün doğumuna dek kendini gizler.

Aynı şiirde tabiat ve insan ilişkisinde karşılıklı aktarımlar mevcuttur. Esas benzerlik şiirin bu kısmında ortaya konulmuştur. Bülbüle âşığın duyguları ve kişiliği atfedilir. Hüznünün sebebi sorulur. Onun da sevgilinin bakışının rahmetine yakın olamadığı anlaşılır. Bununla birlikte nasibinin ancak figan olduğu belirtilir. Garip garip ah eden bülbüle bu yerin yabancısı olup olmadığı sorulur:

“Bülbül ey kuş nedir yine kederin?

Olmadın mı nigâh-ı rahme karîb?

Sana bu bâğda figân mı nasîb?” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 223).

Bülbül de tıpkı âşık gibi güle tutkundur. Nitekim bütün ümidi gülü görmek olan bülbülin elde ettiği tek şey feryattır. Hissedilen en yoğun ve tek duygu kederdir. Âşığın sermayesi de kederdir. Aynı ölçüde âşık mekânı olmayan yurtsuz biri olarak tasvir edilir. Sevgili tarafından kabul görmeyen âşığa hiçbir mekân yakın veya tanıdık gelmez. Bu sebeple sevgili kabul edene kadar kendini mekânsız hiseder:

Bülbülün figanı ile bahçelere sevinç dolarken, nehirler raks eder:

“Bağ olur pür-tarab figânınla,

Cûylar raks eder beyânınla,

Gecenin rûhu cânısın seherin!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 224).

Şiirin bu son kısmında, tabiat kişinin ruh hâline zıt bir şekilde işlenmiştir. Bir önceki şiirlerde tabiat daima şiir kişinin duygu durumuna sadık iken bu son bölümde aksi yönde hareket etmektedir. Şiirde bülbüle ve âşık sıkıntı içinde hasbihâl ederken tabiat raks etmektedir.

Burada şiirin kompozisyonunu sağlayan zıt unsurlar yine bir araya getirilmiştir. Bülbülin figanının aksine tabiat şevk bulur. Âşkî canlı tutan keder, bülbüle tüketirken tabiata yeni bir ruh verir.

3.6.3 Ateş

Zemzeme II’de yer alan “Şikâyet” şiirinde âşığın içi ayrılık ateşiyle yandıkça mahzun mahzun ağlamaya başlar. Bilse ah ve ağlayış o zamanlar ne kadar tatlı gelir:

“Sûz-ı hicrân ile yandıkça derûn,

Başlarım giryeye mahzûn mahzûn,
Ah bilsen o zamanlarda bana, ne kadar,
Ne kadar tatlı gelir âh ü bükâ!” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 216).

Şiirde ayrılık bir ateş üzerinden tasvir edilmiştir. Nitekim bir mecburiyet hâline gelen ayrılık, âşık için yangındır. Manevi olan bu ateş, gözyaşı hâlini alır. Gözyaşı ısısı bakımından ateş ile ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte ayrılık ateşinin yanması, aşkın devamı ve kalıcılığı açısından mühimdir. Çünkü daimî olan bu ateşten, âşık zevk almaya başlar. Âşık, aşkın sermayesi olan bu ateşi kabul etmek zorundadır. Aksi takdirde o ateşin sönmesiyle aşkın da bitmesi kaçınılmaz olacaktır. Çünkü acı dahi olsa, aşkın devam etmesi için duyguların da devam etmesi gerekmektedir.

Zemzeme I' de yer alan şiirde âşığın yalnızca ruhsal durumu değil aynı zamanda, fiziki durumu da ateş üzerinden yansıtılmıştır. Şiirde âşığın ciğeri hasret ateşiyle dolu olup gözleri mütemadiyen ağlamaklı vaziyettedir. Gönül ise çaresiz bir şekilde ayrılık derdinin müptelasıdır:

“Ciğer pür-sûz-ı hasret dîde giryân,
Gönül bî-çâre vü me'yus u nâlân” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 173).

Âşık garip ve hasta haliyle nalekârdır. Şiirde inleyen, feryat eden tek kişi âşıktır. Bir duygu ne kadar yoğun yaşanırsa etkisi de o denli büyük olur. Âşığın ciğerine düşen hasret ateşi, sevgilinin yokluğundan anlaşılmaktadır. Âşık daima özleyen, yitiren, kaybedendir. Ciğerdeki ateş mefhumu, aşkın başka bir tanımıdır. Şiirde aşk, hiçbir zaman esenlik veren bir olgu olmamıştır. Âşığın şiirde felah bulduğu bir an yoktur. Aşkın nasibi ateştir. Dolayısıyla uğradığı ve dokunduğu her şeyi yakmaya kül etmeye mecburdur. Şiirde aşkın yegâne vazifesi budur. Âşık bu ateşi gözyaşı ile dışarıya çıkarır. Gözyaşının ısısı, âşığın ciğerindeki ateştir.

3.6.4. Çöl

Çöl, insan için zor bir mekândır. Çölde, her istenilen şey bulunmadığı gibi aramak da güçtür. Bu mekân insanı ruhen ve fiziki açıdan yoran bir yerdir. Kişinin görüş açısını dahi engelleyen bu yer oldukça çetindir. Klasik şiir zevki çerçevesinde tahayyül eden aşk bu çetinlikten ötürü aşka teşbih edilir. “Şairler sahrâ kelimesini başlıca şu anlamlarda

kullanmışlardır: Bu kelime gerçek anlamıyla çöl, kır ve ova anlamındadır. Bunun dışında türlü kelimelerle terkiplerle yer isimleri yapılmıştır. Leyla ve Mecnun kıssasının kahramanı Mecnun’a telmih etmek için bu kelimeye yer verilmiştir. Bunların dışında sahrâ kelimesi ile yapılan terkiplerde şairlerin ruh halleri, dinî tasavvufî kavramları, somut ve soyut anlamlı durumları tespit ve tasvir için sık olarak şiirlerde kullanılmıştır” (Kaplan, Çomoğlu, 2016: 262).

Nağme-i Seher’de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “nâ-bedîd” redifli şiirinde ayrılığın zorlu yolculuğu, çöl olarak tahayyül edilmiştir. Çünkü mekânsal olarak çölün kurak, çorak ve yakıcı olması âşık için duygu yoksunluğunu çağrıştırdığını düşündürebilir:

“Hoş siyâsetgâhtır deşt-i hevâ-yı la’l-i yâr,
Dilde deryâsıyladır hûn-ı şehâdet kim eder,
Katresi sad Kerbelâ-yı deşt-i hicrân nâ-bedîd” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 67).

Şiirde sevgilinin arzusu ve hevesi karşısında âşığa çöl dahi hoş görünür. Nitekim gönüldeki şehadet kanının her bir damlası yüz Kerbela çölüne denk tutulur. Kerbela kutsal bir mekânı temsil etmektedir. Kerbela’nın mekân olarak özellikle seçilmesi, aşka kutsallık atfedildiğini düşündürür. Âşık da kendini aşk yolunda feda ettiği için çöl ve aşk arasında ilişki kurulur. Çöl aşılması zor olan mekândır. Sonuç olarak sevgiliden gelen şehadet kanının her damlası, sonsuz ayrılık çölü olan Kerbela olarak tahayyül edilmiştir.

3.6.5. Semender

Semender, “ateşte yanmayan bir çeşit efsanevî hayvandır. Denizatına benzeyen kuyruklu bir hayvan imiş. Kelime ‘santender’den muhaffettir. Bu hayvanın ateşe girdiği zaman bir çeşit yağlı madde ifraz ederek kendini koruduğu rivayet edilir. Başka bir rivayete göre semender yalnızca ateşte yaşar ve ateşten çıkınca ölmüş. Bunun bir kuş olduğunu söyleyenler de vardır” (Pala, 2002: 412).

Nağme-i Seher’de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “lar” redifli şiirinde âşığın kabri feryat eden ateş dolu semender gibidir:

“Öyle pûr-sûzum ki kabrim bir semenderzârdır” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 69).

Semender ateşten cismen olarak etkilenmeyen, ateşe girse dahi yanmayan bir hayvandır. Şiirde aşk öyle bir aşamaya gelmiştir ki âşık sevgilinin yaktığı ateşten etkilenmez hâle gelir. Semender imgesinin bu sebeple kullanıldığını düşünmek mümkündür. Âşığın kabri, semender gibi ateşler içinde tahayyül edilir. Bu tasvir ile âşığın varlığı, yok olsa bile aşkının devam edeceğini düşündürmektedir. Dolayısıyla aşkın ölümden sonra bile süreceğinin bir işareti olarak görülebilir. Nitekim şiirde mezar, varılacak son yer olarak düşünülmez. Aksine sonun bir başlangıcı olarak tasavvur edilir. Bundan ötürü âşık mezarda dahi olsa yanmaya devam eder.

3.6.6. Karınca

Karınca metinlerde “bazen zayıf, güçsüz, çaresiz, ezilmiş, açgözlü, kaygılı gibi olumsuz özellikleri ile işlenirken bazen de yol gösterici, marifetli, güçlü gibi olumlu özellikleri ile işlenmiştir. Bu tezatlığa benzer şekilde karıncanın yılan, aslan gibi canlılar ile birlikte kullanımları da olmuştur. Bu küçük canlının yapısal olarak tatlıya meyilli yaratılmış olması da beyitlerde ‘şekerli şeylere üşüşmesi’ olarak verilmiştir ve bu durum klasik şiirin en meşhur ikilisi olan âşık-mâşuk ikilisinde ise âşığın mâşuğa meyli için güzel bir benzerlik oluşturmuştur” (Boz, 2019: 53).

Nağme-i Seher’de yer alan “Hikâyet” şiirinde âşığın varlığı küçük,görünmeyen, önemsenmeyen, dayanıksız ve hor görülen bir karıncaya teşbih edilir:

“Za’fla zannolurdu mûr-ı hakîr” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 46).

Karınca, âşığın şiirdeki anlamını izah eden en önemli unsurdur. Karınca, tabiatın en küçük canlısıdır. Şiirde âşık, bir kişilik ortaya koyamayan ve daima sevgilinin gölgesinde varlık gösteren bir tıynettedir. Aynı zamanda şiirde varlık problemi yaşayan tek kişinin âşık olduğunu söylemek mümkündür. Nitekim şiirde âşığın, aşkından başka bir benlik algısı yoktur. Bununla birlikte âşığın benzetme unsurları, daima en zayıf ve güçsüz olanla tahayyül edilir.

3.7. Mekân

Klasik şiirde mekân algısı genellikle dünya, içinde yaşadığımız âlem olarak tasavvur edilmektedir. Buna göre “hemen hemen her zaman zemmedilen dünya, metinlerde dinî ve tasavvufî yönüyle ele alınmıştır. Şairler dünyanın vefasız, kararsız, temelsiz, adaletsiz, geçici

süslerle dolu, aldatıcı ve göz boyayıcı şeklinde nitelendirilen olumsuz özelliklerine dikkat çekerken bu dünya hayatına aldanmayacak olanların basiret sahibi âlimler ve kâmiller olduğuna değinmişlerdir. Buna binaen bazı örnek beyitlerde de dünyanın Hakk'ın tecelligâhı olduğu vurgulanmış ve dünyanın manasının Allah'ta gizli olduğuna, onun için dünyanın süslerinin, güzelliklerinin, hatta eza ve cefasının iyi temaşa edilmesi gerektiğine, asıl vatan olan ahirete varmada dünyanın bir geçit olduğuna ve bu noktada dünya hayatının güzel değerlendirilmesi gerektiğine nasihat edasıyla dikkat çekilmiştir.” (Çavuşoğlu, 2019: 239).

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde genel anlamda mekân algısı, dünyadır. Ancak bu algı yalnızca dünya sınırı ile kalmayıp âlemler, felekler de mekânı teşkil etmektedir. Şiirlerde içinde yaşanan âlem çoğunlukla olumsuz düşünceler üzerinden tahayyül edilmiştir. Daima kişiye tuzak kuran, yanıltan, mutsuz eden bir konumdadır. Bu nedenle şiirlerde genellikle kişinin aleyhine etki etmektedir.

Nağme-i Seher'de yer alan “Terkîb-î Bend-i Nâ-Tamâm” şiirde, dünya hayatının başı ve sonu bilindiğinden hayattan zevk almanın boşuna bir çaba olduğu dile getirilir. Ardından her türlü safanın sonunda elem ve keder getireceği belirtilir:

“Bu dâr-ı pür-miheni cilvegâh eder âdem,
Ne hazzı var meselâ ayş u nûş kılsa kişi,
Değil mi âhiri nîş-i belâ vü zahm-ı elem,
Ki her meserretin elbet sonu olur mâtem” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 42).

Şiirde dünya mefhumu tasavvufî bir anlatımla tahayyül edilmiştir. Her insan için sıkıntılarla dolu bir yer olarak düşünülür. Mutluğun ardından belaların ortaya çıkacağına inanılır. Bu şiirde de görüldüğü üzere dünya algısı, kötümser bir bakış açısıyla tasavvur edilmiştir.

3.7.1. Habab

Nağme-i Seher'de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “peyda” redifli şiirinde dünya, mistik bir anlayışla itibarsız, yüz çevrilecek ve değere layık olmayan bir yer olarak telakki edilir. Şarabın üzerindeki yuvarlak kabarcıkları ise dünyaya teşbih edilir:

“Habâb-ı bâdeden oldukça şekl-i çerh-i dîn peydâ,

Eder mevc-i safâsı dilde sad dâğ-ı derûn peydâ” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 58).

Şiirde dünyanın değeri, yalnızca şarap kabarcığı kadardır. Habab, şarabın kadehe koyulurken üzerinde oluşan baloncuklarıdır. Bu baloncuklar bir zaman sonra sönmeye başlar. Şiirde de dünyanın tıpkı bu baloncuklar gibi bir süre sonra yok olacağı, söneceği fikri hâkimdir. Aşkın bir teşbihi olan şaraba, dünyadan daha fazla kıymet verildiğini söylemek mümkündür. Nitekim şarabın üzerindeki habab yok olsa dahi, kendisi bakidir. Dolayısıyla şarabın yani aşkın, dünyadan daha değerli olduğu söylenebilir. Böylelikle dünya, itibarsızlaştırılarak sönüp gidecek olan bir kabarcık olarak tahayyül edilir.

3.7.2. Harabe

Nağme-i Seher’de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “imîş” redifli şiirinde âşığın gönlü gibi dünya da baştan aşağı harap haldedir:

“Gönlüm gibi cihân da ser-â-pâ harâb imîş” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 80).

Âşık vaziyeti nasılsa dünyayı da öyle görür ve algılar bundan dolayı ise âşığın kalbi, gönlü mütemadiyen yıkık dökük ve haraptır. Sevgilin âşığı istememesi ve yok sayması buna nedendir. Bir yandan da dünya âşığa çile çektirir. Sevgiliyi ondan gizleyerek elem verir. Bu yüzden cihanın hali âşığın nazarında daima viran, haraptır.

3.7.3. Sahra

Nağme-i Seher’de, yer alan “İbtidâ-yı Gazeliyyât” divânındaki “peydâ” redifli şiirinde dünya kurak, çorak bir çöle benzetilir:

“Eder her Kays-ı bî-pervâsı bir deşt-i cünûn peydâ” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2019: 58).

Bu çölde dolaşanlara, Mecnunvari bir pervasızlık yakışır. Çöl hayatta kalabilmenin en çetin mekânlardan biridir. İstenilen, arzulanan hiçbir şeyin bulunmadığı yerdir. Çölde bir düşünce bir hayal dahi serap gibi gözüktür. Şairin gözünde de dünya hayatı bir çöl gibidir. Bu dünyada emeller ve büyük arzuların sonu hüsrân ve hayal kırıklığıdır. Şiirde dünyanın tasviri olumsuz bir nitelikle anlatılır çünkü dünya şiir kişinin daima karşında yer alır. En önemli arzular, istekler sanki dünya tarafından geri çevrildiği söylenebilir. Şiirde dünyanın

bir çöle benzetilmesi görülen her güzel şeyin özünde zıttını teşkil ettiği düşünmek mümkündür nitekim bu çölde dolaşanlar Mecnunvari bir pervasızlık içindedir. Dünya sakinleri bu ıssız çölde yol ve iz bilmez durumda dolaşırlar.



SONUÇ

Recaizade Mahmut Ekrem eski ile yeni şiir arasında bir geçiş ismidir. Birçok araştırmacının görüşü, Recaizade Mahmut Ekrem'in teorilerinde sunduğu zenginliğin şiirlerine yansımamış olması yönündedir. Bu düşüncenin aksine şairin yapıtlarında düşüncelerinin izleri görülür. Şairin en küçük zerreden güneşe kadar her güzel şey şiirin konusu olabileceği görüşünün izlerini yapıtlarında görmek mümkündür. Nitekim Recaizade Mahmut Ekrem, şiirini işlerken okurda güzellik duygusu bırakan tabiat öğeleri seçmiştir tabiata ait unsurları ana öge hâline getirerek şiirinde romantiklere yaklaşır. Şairin şiirinde tabiat bir kalkan niteliği taşır. Şiirin temel konusunu çepeçevre saran tabiat, estetik bir koruyucudur.

Recaizade Mahmut Ekrem'in hayal dünyası incelenirken ilk şiirlerinden itibaren klasik manzum formuna sıkı sıkıya bağlı olduğu görülür. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirindeki tabiat imgelerinde orijinallik ile karşılaşılmaz. Tabiatı eski bilindik kalıplarla ele almıştır. Bu kalıplar şairin günlük hayatı içinde yer alan unsurlar değildir. Eski şiire nazaran tabiat ile ilgili dikkat çeken en önemli unsur şiirde konumunun değişmesidir. Tabiat klasik şiirde genellikle giriş bölümü olarak şekillenirken Recaizade Mahmut Ekrem, başlı başına şiirin konusu hâline getirir. Tabiatı işleyiş biçimini değiştirmesiyle şiiri yeni bir yön kazanır. Buna nazaran şiirlerinde klasik gelenekten tamamen uzaklaştığı söylenemez. Nitekim bir taraftan tabiata bahşettiği yenilik kendisini gösterirken, diğer taraftan süregelen şiir dünyası ile karşılaşılır. Başlangıçta yalnızca geçiş unsuru olarak kullanılan tabiat imgeleri şiirin ana yapısını oluşturarak olgunluk kazanır. Her temin tabiat yörüngesi etrafında işlendiği görülür. O zamana kadarki şiir anlayışı içinde benzetme unsurunun ötesine geçmeyen tabiat, şiirin merkezi haline gelerek esas rolünü oluşturmaya başlar.

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde tabiatın ruh tahlillerine dahil edilmesi romantik anlayışın bir sonucudur. Tabiat, kişinin kendi duygusunu anlatmada en önemli unsurdur. Tabiat başlı başına söylemi olan geniş anlamda bir varlık görünümü kazanırken kişiden tabiata, tabiattan kişiye sirayet eden, bir duygu aktarımı söz konusudur. Birincisi tabiat insanı anlatır. İkincisi ise insanın kendi duygusunu tabiata aktarmasıdır. Doğa ile kişi arasında kurulan bağın kaynağını tabiatın ve insanın yaşam döngüsünün benzerliği oluşturur. Tabiattaki canlıların temel gereksinimleri ile kişinin tamamlanma evreleri arasında dahi bir benzerlik olduğu söylenebilir. Nitekim şiirde tabiata ait bir varlık olan arı insanî vasıflar

üstlenir. Mutluluk, şükür, insana ait özellikler iken arıya affedilir. Arı endişeden, gamdan uzak mutlulukla gezip şevkle tambur çalar. Şairin hemen hemen her şiirinde bu benzerlik söz konusudur.

Şairin tabiatı kullanırken titizlikle muhafaza ettiği en önemli mesele, tabiatı en mükemmel hâliyle okuyucuya sunmasıdır. Tabiat daima taklit edilen ve kusurdan uzak olandır. Buna mukabil şair de benzer kaygılara kapılır. Tabiatı anlattığı şiirlerinde, kusursuz olan tabiatı, ona yakışır bir şekilde estetik bir nazarla noksansız anlatım gayreti içerisinde aktarmaya çalışır. Tabiat anlatımında kusursuz işlenmiştir. Nitekim tabiattan, insana geçen duygularda güzellik söz konusudur. Ancak insandan tabiata aktarılan öğelerde olumsuzluk kendini belli etmektedir. Bu unsurlar kişiyi kedere sürüklediği gibi herhangi bir mutluluk hissi de vermez. Tabiat kendi güzelliği dışında insanî vasıflarla nitelendirilir. Tabiata ait varlıklar bir şekilde kendilerini kederin içinde bulurlar. Birey hangi halde ise diğer canlılarda ona uyum sağlar.

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde imge, tabiat aracılığı ile aktarılır. İmge hakkında pek çok görüş olmasına rağmen belirsiz bir kavramdır. Sabit bir tanımdan hareket etmek mümkün değildir. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde çok katmanlı imge tanımı bulunur. Tabiata ait herhangi bir unsur gerçek ve gerçeküstü biçimde işlenir. Bu sayede yalnızca tek anlam değil çok anlamlı (katmanlı) bir imgelem görünümü kazanır. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinde başlangıçtan sona doğru gelindiğinde genelden özele indirgenmiş bir imge anlayışı mevcuttur. Şiirde genel hatları ile sunulan tabiat artık her ayrıntısı ile işlenmeye başlar. Yalnızca gül değil gülün yaprağı, yaprağın üzerindeki çiy tanesi, diken ve toprağı imgesel açıdan zenginlik kazanır. İmgenin ne olduğu ile ilgili bu kadar belirsizliğin nedeni imgenin tek biçimli olmamasından kaynaklanır. Çünkü imge sınırdan muaftır. Çizilen bütün resimleri altüst eder. İmge tek bir türden oluşmadığı gibi sabit bir fikirde de karar kılmaz. İmge hakkında varılacak en doğru karar imgenin ucu açık bir şekilde binlerce kategoriye ayrılabilceğini kabul etmektir. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde, imgenin oluşumu ve ne olduğu hakkında öne sürülen savları takip etmek mümkündür.

Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinin kompozisyonunu zıt unsurlar oluşturmaktadır. Şiirlerinde tasvir edilen öğeler içlerinde zıttını da barındırır. Tabiatta bir yandan ölüm diğer yandan doğum göze çarpar. Gözyaşının içinde sevinç, sevincin içinde ise gözyaşı aranmaktadır. Bu nedenle zıt unsurlar, Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirinin düzenini teşkil etmektedir.

Şiirlerde geçen benzeyen-benzetilen ilişkisi dikkat çekicidir. Nitekim birincil konumda olması gereken benzetilen ögeler ikincil konuma düşer. Örneğin gül, servi bizzat sevgili vasfında olması gerekirken, sevgiliden utanır ve uzak köşelere gizlenir hâle gelirler. Bu noktada şiirlerde iki unsur da karşı karşıya getirilir. Dolayısıyla şiirde benzeyen-benzetilen ögeleri birbirinden ayrı olan ve yine birbirleriyle diyalog kurmaya çalışan iki kişi gibi tahayyül edilmiştir.

Sonuç olarak Rezaizade Mahmut Ekrem eserleri ve edebiyata dair düşünceleri ile kendisinden sonra gelen kuşaklara örnek olmuştur. Bununla birlikte teori sahasında önemli bir miras bırakmıştır.



KAYNAKÇA

- Aça, Mustafa. (2018). “Dünya Mitolojilerinde Toprak Simgeciliği. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 1, ss. 23-35.
- Açıl, Berat. (2015). “Klasik Türk Şiirinde Estetik Bir Unsur Olarak Çiçekler”. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 5, ss. 28.
- Akdik, Hazel Melek. (2018). *Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünun Dönemi: 1896-1901*, İzmir; Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Akı, Niyazi. (1991). *Türk Tiyatro Edebiyatı Tarihi I*. Ankara: Dergâh Yayınları.
- Akkaya, Mehmet. (2018). “Divan ve Halk Şiirlerinde Kuş Motifi Üzerine Karşılaştırmalı Bir Araştırma”. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 5, 1014-1023.
- Aktaş, Şerif. (2012). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi I*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Akün, Ömer Faruk. (1994). “Divan Edebiyatı”. *İslam Ansiklopedisi*. c. 9, ss. 416-427.
- Akyüz, Kenan. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Anar, Turgay. (2020). *Mekândan Taşan Edebiyat Yeni Türk Edebiyatında Edebiyat Mahfilleri*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- And, Metin. (2014). *Başlangıcından 1983’e Türk Tiyatro Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Andı, Kübra. (2006). “Servet-i Fünûn Mecmuası”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 7, ss. 535-536.
- Arı, Ramazan. (2018). “Klasik Türk Şiiri Gazel Geleneğinde Duygularla İlişkisi İtibariyle Aşk Fuzûlî Örneği”. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 20, ss. 98-100.
- Armağan, Yalçın. (2019). *İmgenin İcadı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Armutlu, Sadık. (2009). “Kelebeğin Ateşe Yolculuğu: Klasik Fars ve Türk Edebiyatında Şem’ü Pervâne Mesnevileri”. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15, ss. 904-907.
- Atay, Selçuk. (2021). *Üstat Ekrem*. Ankara: Hece Yayınları.
- Ayar, Pelin Aslan. (2018). “Gece’yle Görünür Olan: Recaizade Mahmut Ekrem’in Şiir Estetiği”. *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 23, ss. 177-178.
- Aydemir, Mustafa. (2013). “Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Ölüm Algısı”. *Turkish Studies*, 8, 236-253.

- Babacan, Mahmut (2019). “Türk Edebiyatı Tarihi 3”. Doğu-Batı Arasında: Ara Nesil. (Ed. Talat Sait Halman). İzmir: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss.115-121.
- Bachelard, Gaston. (1996). *Mekânın Poetikası*. (Çev. Aykut Derman). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Batıslam, Dilek. (2005). “Divan Şiirinde Sabâ”. *Osmanlı Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 26, 4-21.
- Batıslam, Dilek. (2019). “Divan Şiirinde Toprak ve Toprakla İlgili Unsurların Kullanımı”. *Milli Folklor Dergisi*, 25, 457-470.
- Berkes, Niyazi (2023). *Türkiye’de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bolayır, Ali Ekrem. (2021). *Recaizade Mahmut Ekrem Bey Hayatı ve Asarı*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Boyav, Deniz. (2009). “Resim Sanatında ve Sanat Eğitiminde İmge”. *Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, ss. 107.
- Boz, Hülya. (2019). “Klasik Türk Şiirinde Karınca”. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4, ss. 53-56.
- Burnett, Ron. (2006). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (Çev. Güçsal Pular). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cengiz, Metin. (2018). *İmge Nedir?* İstanbul: Şiirden Yayınları.
- Çavuşoğlu, Halime. (2019). “Dört Asır Dört Şair Bağlamında Divan Edebiyatında Dünya Algısı”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 14, ss. 239-240.
- Çoruhlu, Yaşar. (2002). *Türk Mitolojisinin Ana hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Depeli, Gülsüm. Sayın, Zeynep. (2004). “İmgenin Serüveni ve Pornografisi”. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*. 5, 121-127.
- Dino, Güzin. (1951). “Araba Sevdası Kuruluşu Hakkında Bir Deneme”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 9 (4), ss. 386-388.
- Eagleton, Terry. (2007). *Şiir Nasıl Okunur?* (Çev. Kaya Genç). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Eliade, Mircea. (1980). *İmgeler ve Simgeler*. (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Eliade, Mircea. (2003). *Dinler Tarihine Giriş*. (Çev. Lale Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ercilasun, Bilge. (2019). *Edebiyat Tarihi ve Tenkit*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erdoğan, Kenan. Akgül, Serpil. (2016). “Divan Şiirinde Gül Redifli Gazeller Üzerine Bir İnceleme” *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40, ss. 53-65.

Erkal, Abdulkadir. (2010). “Divan Edebiyatı’nda Hazaniyye ve Nev’inin ‘Hazaniyye-i Latife’e İsimli Kasidesi”. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 8, ss. 113-152.

Erol, Ali. (2020). “Tabiatı Terennüm ve İdrak Açılarında Abdülhak Hâmid Tarhan ve Hüseyin Cavid”. *İnternational Journal of Languages’ Education and Teaching*, 34, ss. 145-153.

Gariper, Cafer. (2006). “Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü”. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4 (7), ss. 361.

Gencan Tahir Nejat, Ediskun Haydar, Dürder Baha, Göşen Gölşen, Enver Naci. (1974). *Yazın Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Goody, Jack. (2010). *Çiçeklerin Kültürü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Göçgün, Önder. (2007). *Belgelerle Yeni Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Nisan Yayınları.

Güfta, Hüseyin. (2010). “Divan Şiirinde Vakt-i Seher”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3, ss. 133-137.

Gülendam, Ramazan. (2015). “Tanzimat’tan Bugüne Yeni Türk Edebiyatı Şiir Çözümlemeleri”. *Tanzimat Edebiyatı*. (Ed. Ömür Ceylan). İstanbul: Kesit Yayınları, ss. 99.

Günay, V. Doğan. (2008). “Güzel Okuryazarlık ve İmgenin Anlamlandırılması”. *Süleyman Demirel üniversitesi Görsel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1, ss. 7.

Gürel, Selda. (2013). *Servet-i Fünûn Romancılarının Romanlarında Tasvir*. Sakarya Üniversitesi: Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.

Hakverdioğlu, Metin. (2016). “Sevgili neden Servi Boyludur”. *Amasya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7, ss. 215-230.

Harmancı, Abdullah. (2019). “Edebiyatımızda Ara Nesil”. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 3 (2), ss. 158-159.

İşıldak, R. Suat. (2008). “Yaratmada İlk Adım İmge: İmge ve İmgelem”. *Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Dergisi*, 1, ss. 65-66.

İmren, Ali. (2002). *Recaizade Mahmut Ekrem Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Yeryüzü Yayınları.

İsmail Hikmet. (1932). *Recaizade Ekrem*. İstanbul: Kanaat Kütüphanesi Yayınları.

Kaplan, Mahmut. Çomoğlu, Sümeyra. (2016). “Klasik Türk Şiirinde Sahrâ”. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 2, 229-262.

Kaplan, Mehmet. (2016). *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat’tan Cumhuriyet’e*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kaplan, Mehmet. (2017). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 1*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Karabulut, Mustafa. (2015). “Cebap Şahabettin’in Şiirlerinde Tabiat İnsan Ruhu İlişkisi”. *International Journal of Languages’ Education and Teaching*, 3, ss. 353-363.

Kavcar, Cahit. (1980). “Batı Uygarlığı Karşısında Servet-i Fünûn Romancıları”. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Dergisi*, 13 (1), ss. 397-398.

Kefeli, Emel. (2009). *Metinlerde Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: Akademik Kitaplar Yayınları.

Kılıç, A. Fikret. Gürbüz, Handan. (2019). “Recaizade Mahmut Ekrem’in Edebiyata Dair Bazı Dikkatleri ve Eleştirileri”. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2, ss. 223-245.

Kocapınar, Pelin. (2020). “Eski Kültürlerde Gök ve Güneşle İlgili Bazı Kavramların Kıpçak Sözlüklerine Yansıması”. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 23, ss. 459-480.

Kolcu, Ali İhsan. (2017). *Recaizade Mahmut Ekrem’in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Korkmaz, Ferhat. (2018). *Başlangıcından Cumhuriyet’e Yeni Türk Şiirinde Melankoli*. Ankara: Grafiker Yayınları.

Korkmaz, Ramazan. (2019). “Türk Edebiyatı Tarihi 3”. *Servet-i Fünun Topluluğu (1896-1901)*. (Ed. Talat Sait Halman). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 142-162.

Köksoy, Filiz. (2021). *İlhan Berk Şiirinde İmge*. İstanbul: Artsgop Yayınları.

Köprülü, M. Fuat. (2007). *Bugünkü Edebiyat*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Kurdakul, Şükran. (2002). *Çağdaş Türk Edebiyatı I Meşrutiyet Dönemi I*. İstanbul: Evrensel Yayınları.

Kutlar, Fatma. Öztekin, Özge. (2006). *Divan Şiirinde Çiçeklere Dair*. (Haz. Ayşe Boşgelmez). Ankara: II. Uluslararası Gölbaşı Göller-Andezit ve Sevgi Çiçeği Festivali.

Moran, Berna. (1977). “Alafranga Züppeden Alafranga Haine”. *Birikim Dergisi*, (27), ss. 9-10.

Moran, Berna. (2016). *Türk Edebiyatına Eleştirel Bir Bakış I Ahmet Mithat’tan Ahmet Hamdi Tanpınar’a*. “Araba Sevdası”. İstanbul: İletişim Yayınları.

Nalçacıgil Çopur, Emel. (2020). “Divan Şiirinde Savaş Aletleri: Hançer, Kılıç, Ok”. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 10, ss. 59-81.

Okay, M. Orhan. (2019). “Türk Edebiyatı Tarihi 3”. *Tanzimatçılar: Yenileşmenin Öncüleri*. (Ed. Talat Sait Halman). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 95-102.

Onat Çakıroğlu, Tuba. (2020). “Klasik Türk Şiirinde ‘Dendân’ Kelimesinin Kullanımı Üzerine”. *Türkbilgi Dergisi*, 39, ss. 151-156.

- Özcan, Tarık. (2022). “Servet-i Fünûn Edebiyatında Şiir”. *Academic Knowledge*, 2, ss. 342.
- Özdemir, Mehmet. (2019). “Revânî’nin Gazellerinde Feleğin Kullanımı Üzerine Bir İnceleme”. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 46, ss. 81-133.
- Özdemir, Mehmet. (2020). “Revani’nin Gazellerinde Ay”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 74, ss. 68-81.
- Özden, Füsün Deniz. (2021). “Kuş İmgesinin Söylen bilimde ve Sanatta Temsili Ana erkillik-Ataerkillik İkiliği Bağlamında Kuş İzleği”. *Beykoz Akademi Dergisi*, 9, ss. 223-248.
- Özdenören, Rasim. (2018). *Yazı, İmge ve Gerçeklik*. İstanbul: İz Yayınları.
- Özkan Bahar, Bahananur. (2020). “Divan Şiirinde Hançer Çekmek”. *Rumeli de Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 20, ss. 403-415.
- Öztanık, Sinan. (2019). *Sanatta Kelebek İmgesinin Örneklerle İncelenmesi*, İstanbul; Altınbaş Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Pala, İskender. (2002). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: LM Yayınları.
- Parlatır, İsmail. (1985). *Recaizade Mahmut Ekrem*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (1997). *Recaîzade M. Ekrem Bütün Eserleri II*. (Haz. İsmail Parlatır). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2014). *Recaizade Mahmut Ekrem’in Bütün Eserleri-1 Nijad Ekrem ve Tefekkür*. (Haz. Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2019). *Recaizade Mahmut Ekrem’in Bütün Eserleri-3 Şiirler*. (Haz. Hakan Sazyek, Esra Sazyek, Betül Solmaz). Kocaeli: Umuttepe Yayınları.
- Sarıçoban, Gülay. (2019). “Namık Kemal ve Hürriyet Fikri”. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 23, 525-535.
- Satre, Jean Paul. (2009). *İmgelem*. (Çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Soğukömeroğulları, Mehmet. (2011). “Servet-i Fünûn Edebiyatı Gayrı Millî Midir?”. *Turkish Studies*, 1, ss. 1785.
- Suçkov, Boris. (1982). *Gerçekliğin Tarihi*. (Çev. Aziz Çalışlar). İstanbul: Adam Yayınları.
- Şakar, Cemal. (2017). *İmge, Gerçeklik ve Kültür*. İstanbul: İz Yayınları.
- Şimşek, Yaşar. (2018). “Cahit Külebi Şiirlerinde Mekânın Poetikası”. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 60, ss. 185-187.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (1988). *19’uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Yayınları.

- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tansü, Yunus Emre. Güvenç, Baran. (2017). “Mitolojik Kuşlar Üzerine Düşünceler”. *Doç. Dr. Numan Durak Aksoy Anısına: Hayatı, Eserleri ve Armağanı*. (Ed. Yunus Emre Tansü). Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi Matbaa ve Basımevi, ss. 783-806.
- Temiz, Ceren. (2007). *Rüzgâr, Şimşek ve Yıldırım ile İlgili Türk Âdet ve İnanmaları Üzerine Bir Araştırma*, Balıkesir; Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Topçu, Hayrunisa. (2021). “Servet-i Fünûn’un Şiir Anlayışı Bağlamında Cenap Şahabettin’in Şiirlerindeki Hasta Kadınlar”. *Çukurova Üniversitesi Türkoloji Araştırmaları Dergisi*, 6 (1), ss. 169.
- Tuğcu, Emine. (2013). *Osmanlı’nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tümer, Cem Şems. (2021). “II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı’nda Değişen Tabiat Temasının Yansıması Olan ‘Dağlara’ Redifli Şiirler”. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 26, 63-89.
- Yetiş, Kazım. (2010). “Ta’lîm-i Edebiyyât”. *İslâm Ansiklopedisi*. C. 39, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı, ss. 514-515.
- Yılmaz, Ozan. (2011). “Klasik Türk Edebiyatı’nda Bir Başka Anlamıyla Bahar”. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 18, 180-194.
- Yuva, Gül Mete. (2017). *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yücel, Banu. (2019). “Rönesans Döneminden Günümüze Bulut İmgesi”. *Sanat Tarihi Dergisi*. ss. 442-463.
- Ziss, Avner. (1984). *Estetik: Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi*. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: DE Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı:	Ceren GÖKTAŞ			
Doğum Yeri:				
Doğum Tarihi				
Medeni Durumu:				
Öğrenim Durumu				
Derece	Okulun Adı	Program	Yer	Yıl
İlköğretim	Nefise Necip Teymur		Gaziantep	2004-2012
Ortaöğretim	Nefise Necip Teymur		Gaziantep	2004-2012
Lise	Abdülkadir Konukoğlu		Gaziantep	2012-2016
Lisans	Artvin Çoruh Üniversitesi		Artvin	2016-2020
Yüksek Lisans	Artvin Çoruh Üniversitesi		Artvin	2020-
İş deneyimi				
Hakkında bilgi almak için önerebileceğin şahıslar:				
e-posta				
Yayınlaram:	-			