



GÖLCÜK
BELEDİYESİ



GÖLCÜK
BELEDİYESİ

Kültür, Sanat ve Düşünce Dünyasının Nabzı

Dergiler 1

SERVET-İ FÜNÛN DERGİSİ VE
SERVET-İ FÜNÛN TOPLULUĞU EDEBİYATI

Editör

Doç Dr. Ali KURT

Basım Tarihi

Aralık 2020

ISBN 978-605-83339-1-8

Baskı Hazırlık

Mizanpaj: **DBY Ajans**

Kapak: **Sercan Arslan**

Basım Yeri:

Çalış Ofset Matbaacılık Ltd. Şti.

(Sertifika No: 12107)

© Copyright 2020, Gölcük Belediyesi

Yazılı izin alınmadan çoğaltılamaz, yayımlanamaz, bilimsel çalışmalar dışında alıntı yapılamaz.

Bu kitapta yer alan yazıların içeriğinden doğabilecek her türlü
yükümlülük ve sorumluluk yazarlarına aittir.

GÖLCÜK BELEDİYESİ

Gölcük Belediye Başkanlığı 41650 Gölcük/ KOCAELİ

0 262 414 45 85 • 0 262 414 33 03 • bilgi@golcuk.bel.tr

TEVFİK FİKRET'İN ŞİİRLERİNDE PERSPEKTİF

Biol BULUT*

Özet

Tanzimat sonrası Türk edebiyatında Namık Kemal'le başlayan edebiyatta gerçeklik arayışı kendini çeşitli şekillerde temsil etme olanakları bulur. Bu temsil biçimlerinden biri de görselliktir. Romantizmin sanatlarda tedahüle salık vermesi ile birlikte edebî metinlerde ortaya çıkan gerçeklik/görsellik ve duyu/duygusallık anlayışı Türk edebiyatında modernliği tesis etme adına edebiyat-ı cedide taraftarlarınca takip edilir. Süreç içerisinde “resim gibi şiir” nazariyesi etrafında Türk ediplerince yeni farkına varılan görselliğin teknikleri kullanılarak şiirler yazılmaya çalışılır, hatta tablo altına şiir yazmak moda hâline gelir. Şunu belirtmek gerekir ki bir şairin eserinde resim ile şiirin tekniklerini mezcetmesi, kelimelere hükmetmenin yanı sıra resim sanatına da vakıf olmayı gerektirir. Bu sanata ait tekniklerden birisi olarak perspektifi zikredebiliriz. Perspektif basit bir tanımla nesnelere gerçekteki görüntüsü ile uyumlu olarak üç boyutlu şeklinin bir düzleme aktarımıdır. Rönesans sonrası Batı resminde önemli bir form ve zemin teşkil eden perspektif aynı zamanda modernitenin sanattaki görünümü olarak ele alınır. Servet-i Fünûn edebî neslinin ve modern Türk şiirinin en önemli isimlerinden biri olan Tevfik Fikret şairliğinin yanı sıra ayrıca ressamdır. Ressam kimliğinin vermiş olduğu bilinçle perspektif-şiir ilişkisini bir teknik olarak metinlerine yansıtmıştır. Bu çalışmada Tevfik Fikret'in şiirlerinde perspektif kullanımı ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Servet-i Fünûn, Tevfik Fikret, perspektif, şiir, görsellik

* Dr. Öğr. Üyesi, Kırklareli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, birol.bulut@klu.edu.tr

PERSPECTIVE IN TEVFIK FİKRET'S POEMS

Abstract

In Turkish literature, search for reality, starting with Namık Kemal after Tanzimat (reforms) period, is represented in various ways. One of the ways of representation is visuality. With romanticism's suggestion that different kinds of art can use each other's technics, notions of reality/visuality, sense/sensuality emerge and such notions are embraced by new literature supporters in order to establish and integrate modern in Turkish Literature. Within the framework of 'poem like a painting', Turkish litterateurs write poems by using the recently discovered technics of visuality. Moreover, writing poems on a painting turns out to be a fashion. It should be stated that for a poet to blend the technics of poetry and painting, it requires to have a grasp on both words and the art of painting. Perspective can be referred for such an art. Perspective, simply put, is to create the three dimensional shape of objects being loyal to its actual appearance. Besides possessing a significant room in post-Renaissance Western painting, perspective is also considered as the reflection of modernity in art. Tevfik Fikret, one of the most significant names in Servet-i Fünun generation and modern Turkish poetry, is a painter as well. As a technic, he reflects the relation between perspective and poetry upon his texts with the help of his painter identity. In this study, the way Tevfik Fikret uses perspective in his poems will be discussed.

Keywords: Servet-i Fünun, Tevfik Fikret, perspective, poetry, visuality

Giriş

Güzel sanatlar içinde şiir ile resim arasındaki ilişki eski çağlara kadar götürülebilir. Antik Yunan’da bir şair olan Simonides’in (MÖ. 556-467): “*şiir konuşan resimdir ve resim susan şiirdir.*” (Markiewicz’den akt. Anar, 2015: 15) cümlesi bu ilişkiyi gün yüzüne çıkaran ilk ifadeler arasında yer alır. Simonides’ten yüzyıllar sonra dünyaya gelen Horatius Flaccus (MÖ 65-8) ise manzum mektubunda literatüre kazandıracığı “*Ut pictura poesis*”¹ ifadesini kullanır. Cümlenin “*resim mi, öyleyse şiirdir...*” şeklindeki manasından dolayı şiirin resme göre hiyerarşik bir üstünlüğünün olduğu söylenebilir (Kahraman, 2005: 96). Bu hiyerarşik ilişkinin sebebini o günün dünya algısında ve estetik anlayışında aramak mümkündür. Yuhanna’da (1:1) geçen: “*Başlangıçta söz vardı. Söz Tanrı’yla birlikteydi.*” cümlesi o günün bilgi kaynağını, insanoğlunun ahlak anlayışını, toplumsal normlarını, sanata bakış açısını belirleyen önemli bir ifadedir. İmajdan ziyade söze verilen değeri; Tanrı’nın “söz”ü üzerine evren yaratıldığı, toplumsal ve hatta bireysel tahayyüllerin bu minvalde şekillendiğini gösterir. Bu sistematüğün temel örneklerinden biri de kadim dünyanın estetik düzlemini “söz”ün üzerine inşa ettiği şiirdir. Şiirin bu gücü elde etmesinde ilahî kitapların şiirsel anlatımı ve bu anlatımın bir parçası olarak duanın Tanrı ile insan arasındaki ilişkiyi doğrudan kurması önemli bir etkidir. Görselliği temsil eden resim ise bu kutsi manayı ihtiva etmediği için aşağı bir sanat türü olarak algılanırken, şiir ise anlam dünyası itibarıyla soyut ve metafiziksel göndermeleri olan hakikati

¹ Deniz Şengel (2002) cümlenin : “*Şiir, resim misali*”, “*resim, şiir misali*”, “*şiir de resme benzer*” (s.2) şeklinde çevirilerinin de olduğunu söyler.

arama yolculuğu olarak görülür (Şengel, 2002: 3). Dolayısıyla hem dönemin hâkim inanış biçimleri hem bu söylem gücü antik dönemde sanat eseri kurmada bir yönlendirici olarak görülebilir.

Şiir ile resim arasındaki ilişkinin boyutları ve bu ilişkinin temsil hiyerarşisi ile ilgili tartışmalara Antik Çağ filozoflarında da rastlarız. Platon, duyularla algılanan şeylerin aslında idealar evreninin evreninin bir yansıması olduğunu, sanatçının da bir ayna tutarak etrafındakileri taklit ettiğini söyler. Yani şiir ve resim aslında taklidin taklididir ve illüzyondan ibarettir. Bu sebeple sanata olumsuz bir bakış atfeden Platon, perspektifi de nesnelere gerçek boyutlarını vermediği ve göze keyfilik tanıdığı için lanetlemiştir (Panofsky, 2013: 57). Aristoteles ise Platon'un sanata yüklediği olumsuz eleştirisinin aksine sanatın "mimesis" kavramı etrafında tamamlayıcı bir değeri haiz olduğunu belirterek ona müspet anlamlar yükler (Şiray, 2014: 362).

On beşinci yüzyıl Batı dünyasında felsefeden edebiyata, bilimden mimariye, resimden tarihe kadar daha bir çok alanda köklü değişimlerin yaşanmaya başladığı dönem Rönesans olarak adlandırılır. Rönesans sanat anlayışını belirleyen iki ana kaynaktan bahsedilebilir. Bunlardan ilki antik Helen ve Roma sanatının yeniden üretimi, ikincisi ise matematikten beslenen perspektif tekniğinin kullanımınıdır (Conti, 1982: 3). Bu dönem sanatçılarından Da Vinci şiir ile resim arasındaki karşılaştırmada resmi önceler. Bu iki sanat arasındaki farkı "düş" ile "gerçek" in farkı olarak görür. Resimin üstünlüğü nesnelere görme yetisi ile algılamadan geçer. Oysaki şiirde böyle bir durum söz konusu değildir der ve devam eder: "*Resim bilim ile şiir, beden ile gölgesi kadar birbirinden farklıdır. Ve aradaki fark daha da büyüktür; çünkü bedenin gölgesi en azından göz yoluyla duyum merkezine girer, oysa aynı bedenin imgelenen biçimi bu duyu yoluyla içeri girmez, orada, iç gözün karanlığında doğar.*" (Vinci, 2015: 37-38). Da Vinci (2015), gelenekten farklı olarak yeni bir bakış açısıyla gözü ve görmeyi önceleyerek resmi şiire nazaran "*daha iyi duyuya hizmet ettiğinden, daha değerli*" olarak değerlendirir ve bu sebepten dolayı ressamın şairi aştığı görüşündedir (s. 39). Da Vinci, *Paragone* adlı eserinde baştan aşağı gözü ve bakışı kutsayarak resmi sanatlar içerisinde başat konuma yükseltir. Bu bakış açısı rasyonalitenin yükseldiği, antik dünyanın büyüünün bozulmaya ve Tanrı inancının

sorgulanmaya başladığı bir dönemin ürünüdür. Jacques Ellul'un (2012) dediği gibi “söz artık, anlam taşımaya ihtiyaç duymaz; anlam verdiği şeyden koparılmıştır.” (s. 203). Hakikatin temsili sözün yerine gerçekliğin temsili görselliğin ikamesi gerçekleşir. Bu geçişi sağlayan unsurlardan biri de perspektifin keşfi ve uygulama biçimlerinin genişlemesidir.

Çizim Tekniğinden Bakışın İktidarına: Perspektif

Perspektif kelime olarak “içinden bakmak” anlamına gelir. İki boyutlu bir yüzeye gözlemcinin nesnelere göre konumunu merkeze alıp uzaklık yakınlık ilişkisi kurarak gerçekçi bir şekilde yapılan üç boyutlu bir çizim tekniğidir. Geometrik bir tasvir modeli olan bu teknik; matematiğin sanatı çevrelediğinin, nesnenin öneminin arttığına göstergesi olarak derinliğin keşfi şeklinde de tanımlanabilir. Burada önemli olan nokta görebildiği her şeye ve her yere hâkim olmak isteyen “izleyicinin bakışının yer almasıdır.” (Belting, 2017: 21).

Perspektifin ortaya çıkışının Arap âlim İbnü'l Heysem'in optik çalışmalarına dayandığını söyleyebiliriz. 13. yüzyılda Latinceye “Perspektiva” olarak çevrilen Heysem'in optik teorisi, 15. yüzyılda tabiri caizse “yeniden icat edilerek” yüzyılın ruhuna uygun bir biçimde resim tekniği hâline getirilir (Belting, 2017: 97). Bu noktada perspektifin Batı'da dönüşümünü etkileyen sürecin nasıl işlediği sorusu akla gelir. Dolayısıyla bu seyrin başlangıç aşaması olarak *camera obscura*'ya değinmek gerekir.

Milattan Önce bilindiği varsayılan ve esasen İbnü'l Heysem'in çalışmalarıyla ilmi bir zemine oturtulan *camera obscura*'nın çalışma mantığı şu şekildedir: Hiçbir noktasından ışık sızmayacak karanlık bir kutuya veya odaya küçük bir delik açılır. Delikten giren ışık, deliğin açıldığı tarafın karşısına dışarıdan aldığı görüntüyü ters biçimde yansıtır. Deliğe bir mercek konularak ters gelen görüntünün çevrilmesi sağlanır (Sezgin, 2008: 185). Çalışma prensibi gayet basit olan bu optik ve mercek bilgisi Batı'da Aydınlanma ile birlikte yapılacak bir çok keşfin parçalarından birini oluşturarak “algılayan kişi ve bilen bir öznenin konumu ile dış dünya arasındaki ilişkiyi tanımlamak için en fazla başvurulan model” hâline gelir (Crary, 2004: 40). Böylelikle doğa ve yansıma biçimi olarak görüntü matematiksel olarak izah

edilmekte, göz ve bakış üzerinden yapılan çıkarımlarla Aydınlanma ile birlikte Tanrı-evren-insan arasındaki ilişki tekrar gözden geçirilip bireyselliğin önünü açan bir icat olarak değerlendirilmektedir.

Camera obscura, dış dünyanın algılanması ve nesnenin bireyselleşmesi noktasında perspektif uygulamasının öncülüdür. Perspektif uygulamalarının yaygınlaşması ile birlikte “gözün iktidarı” perçinlenir. Araştırmacılar perspektifin yükselişini Rönesans’la Aydınlanma arasında geçişi ifade eden ve bir katalizör görevi gören Descartes’ın Kartezyen felsefesinin içerdiği beden-ruh ayırımına dayandırır. Bir tarafıyla dindar diğer tarafıyla bir rasyonalist olan Descartes’ın bu ayırımına göre ruh ve beden birbirinden tamamen ayrı iki tözdür. Beden kütlesi olan bir madde, ruh ise düşünceye karşılık gelir (Arslan, 2009: 116). Bu ayırım teolojik düşünceyi bir kenara koyup Aydınlanma’nın temelini oluşturacak rasyonalizmi kurmayı hedeflerken perspektif tekniğinin de buradan beslendiği belirtilir. Böylelikle birey mitoloji ve dinin bakış açısından kurtularak dünyayı gerçekliğine uygun biçimde kavramaya başlar (Harvey, 2010: 275). Bakışı ve bakış açısı ile nesneye/nesnelere mesafesi ve konumu matematiksel izah ve yöntemlerle ölçülebilir hâle gelen özne, nesnelere zabt u rabt altına alarak kendini dünyanın merkezinde ve biricik zanneder. Perspektifle nesnelere arasındaki hiyerarşisi ve derinliği sağlanan görüntü *“hem ölçüleri bakımından hem anlamsal olarak ‘gerçeklikten bir kesit’ haline gel[ir] ve tasavvur edilen mekân artık temsil edilen mekanın ötesine geçerek dört bir yana uzan[ır].”* (Panofsky, 2013: 44). Tanrısal bakış açısını temsil eden minyatür ve ikonaların yığın mekânlarının aksine perspektif görüntüyü bireyselleştirerek modernitenin düzen fikrine uygun olarak sistematik mekânlar kurar. Gözü sonsuzluğa odaklayan ve buna göre ufuk çizgisini -ki resimde ufuğun icadı da perspektif ile kendi belirleyen özne kurduğu yanılısma mekânıyla aslında somut olarak ayrıca bir sonsuzluk kavramını ortaya koyar (Panofsky, 2013: 49). Oysaki gerçekte ne göz noktası ne kaçış noktası belirlenebilir. Görme devingendir ve değişen görüntüler insan zihninde parçalı iken perspektif bu görüntüleri tuvalin ebatlarına sığdırıp zamanı ve mekânı statik kılar (Belting, 2017: 33).

Mekânın ve görüntülerin rasyonelleştirme biçimi olarak aklın egemenliğinin sanata yansıma biçimi şeklinde görülen perspektif aslında bireye sunî olarak Tanrısal düzenleme yetkisi verir. Bu durum bireyi kutsama anlamına gelen öznenin nesneye yaptığı vurgudur. Tablo her ne kadar gerçekçi gibi dursa da nesne yanılısma hâlini aldığı için gerçekliğinden koparılarak buharlaştırılır (Belting, 2017). Perspektifle birlikte göz merkezci dil kurulur. Bu dille sanatçı görüntüyü ifade ettikten sonra tablo karşısında konumlanan özne gerçekliğin yanılısamasına şahit olur ve bu yanılısama onu büyüler. Her ne kadar özne kendini tablo karşısında tanrısal bakışa sahip olduğunu düşünse de aslında tabloya bakarken ressamın bakış açısına göre konum almış, nesneleşmiş ve yanılısamanın içinde kaybolmuştur.

Doğu ve Batı birçok kavramı farklı açılarıyla ele alır. Bu kavramlardan biri olan perspektif sahip olduğu kategorileri aşarak bakışın Doğu ile Batı düşünce zeminindeki ayrılıkları da ifade eder. Perspektif sadece bir teknik olmanın ötesine uzanarak; doğa-nesne-insan ilişkilerini belirleyen, bireysellik açısından gündelik hayatı ve toplumsal yaşamı etkileyen bir yapıya evrilerek yeni bir yaşam felsefesini yansıtır ve moderniteyi temsil etme özelliklerini haizdir. Batı, bakış ve gözü; bireyi evrende tanımlamak, dünyayı şekillendirmek ve hatta bireyin haz duyabileceği dünyevî imgeleri üretmek için kullanır. Buna karşın Doğu toplumlarında bakış Allah'ın varlığı, birliği ve kudretini idrak etme noktasında tamınlanabilir. Abdülbâki Gölpınarlı'nın (1985) Osmanlı şiirini tanımlamak için kullandığı "*Kâinat bir bedendir, insan onun gözüdür.*" (s. 61) sözlerini bu anlayış etrafında düşünebiliriz. Ayrıca "*Doğu toplumları gerçekliği önceden tanımlanmış bir düzen, bir sıralama içinde algılamaktadır ve bu sıralamanın nesnelere arasında hiyerarşi gözetilen bir boyutu yoktur. Bu nedenle de derinlik gereksinimi duymamaktadırlar.*" (Kahraman, 2005: 15). Çünkü yokluğu, varlığın birliğinde kaybolmayı düşleyen ve bunun için ahiret hayatına ulaşmayı hayal eden Müslüman için dünya gelip geçici bir mekândır ve görselliğin hiçbir cezbedici tarafı yoktur. Göz, sadece âdî şeyleri görür. Mutlak hakikati arayan ve görünenin ötesini geçmek isteyen bir Müslüman için görmek, gözü kapatmak manasına gelir. İslam felsefesinde nesnelliğin kalesi olan perspektife karşın sınırsız bellek ve muhayyilede oluşan görüntünün önemi kat be kat fazladır.

Doğu toplumlarının perspektif ile tanışması modernliğe ulaşma hikâyeleri ile paralellik göstermekle birlikte modern olmanın ön koşulları arasında yer alır. Hatta perspektif tekniğinin Batı tarafından “*sömürgeleştirme*” aracı olarak da kullanıldığını belirten Hans Belting (2017: 52) bunun örneğinin yaşadığı yerlerden birinin Hindistan olduğunu söyler. Perspektif, Hindistan’da rasyonalist eğitimin temel konularından biri olarak Batılılar tarafından müfredata konular ve görmenin genel geçer tek koşulu olarak gösterilir. Böylelikle ilerleme ve düzen fikri adına bir Doğu kültüründe zihni dönüşüm gerçekleştirilmeye çalışılır. Batı dışı toplumların Batı’dan modernleşme ve bunun aşamalarından gerçeklik adına tav’an yahut kerhen aldıkları bu görsel anlayış kendi sanat sistematiğini bozmakla birlikte köksüz, duygu ve düşünce dünyalarına uymayan sakat bir zihniyetin yerleşmesine yol açar.

Perspektif geometrik tasvir ve gerçekliğin ideal temsiliyle resimde yeni bir boyut açarken manzara fikrinin doğmasına da vesile olur. Perspektif tekniği kullanılarak tabloya aktarılan manzaralar “*yeryüzünün doğru ve şiirsel bir temsiliymiş gibi görü[meye]*” (Cauquelin, 2016: 9) başlanır. Aslında tabloya aktarılan ve yanılısına olan bu yapay manzaralar, doğanın ehlileştirilmesi, dönüştürülmesi hatta aklın doğaya hükmetmesi anlamını içinde barındırır. Batı’da perspektifin manzara ile ilişkisi Rousseau ile birlikte romantik dönemde gelişmeye başlar (Karatani, 2011: 42). Resimde başlayan bu temayül şiire akseder. Geçişkenliği sağlayan dinamik, romantizmle birlikte sanatlar arasındaki sınırların yıkılması ve birbirlerinin tekniklerini kullanabilmeleridir. Ayrıca isyan ve melonkoli gibi çeşitli saiklerle doğaya yönelen romantik sanatçı şiirin ve resmin konularını bu alana doğru genişletir. Rasyonaliteyi kaynak olarak kullanan romantizm, klasisizm aksine sanatçının yaratıcılığına salık verir. Gerçeklikten yola çıkan romantik sanatçı, görüntünün verdiği ilhamla duygu yoğunluğunu imgeleştirme yolunu tercih eder. Böylelikle şiir, resmin gerçekliği yansıtmaya tekniğini alır. Bu tekniklerden biri de perspektiftir.

Türk resim sanatındaki gerçekliğin ikamesi olarak görülen perspektifin kullanımı daha sistematiği ve bilinçlidir. Batı tarzı resmin Osmanlı sarayına girmesi Bellini’nin Fatih Sultan Mehmet’in portresini yaptığı esere kadar gider. 18. yüzyılın sonlarına doğru figürlerin yer almadığı manzara

resimlerinin yapıldığı görülür (Belting, 2017: 54). 19. yüzyılla birlikte Osmanlı Devleti resim dalında ihtisas yapmak üzere Avrupa'ya öğrenci gönderir. Osman Hamdi, Halil Paşa gibi isimler Batı sanat anlayışını etrafında perspektifi de kullandıkları tablolar yaparlar. Geleneksel form ile Batı sanatını uzlaştırma yolunu seçen Şeker Ahmet Paşa'yı bir tarafa koyacak olursak belki de ilk nesil ressamların içine düştükleri hata perspektifin felsefi ve sömürgeleştirici tarafını bilmeden gerçeğe odaklandıklarını zannederek “*Batılılaşacaklarını san[malarıdır]*” (Kahraman, 2013: 18). Bu dönem ressamları insan figürüne yer vermedikleri “*dingin, durgun, arı*” manzara resimleri yaparak “*Türk resminde minyatürden gerçekçi üsluba geçişi temsil ederler.*” Lakin bu temsiller Duben'in (2007) ifadesine göre çoğu fotoğraftan yapıldığı için doğru perpektif yakanamamıştır. Türk edebiyatında ise perspektif kullanımı genel itibarıyla tabiat manzaralarının tasviri ile karşımıza çıkar. Namık Kemal'in “*edebiyat-ı sahîhâ*” olarak ifade ettiği gerçekçilik anlayışı örnek olarak Namık Kemal'in *İntibah*, Recaizade Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* adlı eserlerindeki Çamlıca tasvirlerinde görülebilir. *İntibah*'taki tasvirler geleneksel zihniyetten sıyrılmaya da *Araba Sevdası*'ndaki tasvirler başarılı örnekler arasında yer alır. Şiirde de Abdülhâk Hâmid ve Muallim Nâci bu çerçevede ilk örnekleri verirler. Ekrem'in, *Takdir-i Elhân* başlıklı eserinde “*resim gibi şiir*” tanımı edebiyat-ı cedide taraftarlarını etkileyerek bu minvalde eserler vermelerinin önünü açar. Fakat şiirle resim arasında kurulmaya çalışılan ilişki ve teknik zayıf kalır. Bunun sebebi hem resim terbiyesi almamış olmaları hem de tabiat ile ilgili tasvirleri tabiatı deneyimlemeden fotoğraf ve tablo üzerinden yapmış olmalarıdır. Türk edebiyatını modernleştirme çabaları olarak değerlendirilebileceğimiz bu adımlar Servet-i Fünûn nesli tarafından daha dikkatli ve sağlam atılır. Bu neslin önemli isimlerinden, hem ressam hem şair hem de Batıyı bilen biri olan Tefik Fikret şiir-resim ilişkisini kurar ve perspektifi şiirlerinde kullanır.

Şiir ve Resim Ekseninde Tefik Fikret

Tefik Fikret, Mekteb-i Sultani'den hocası olan Recaizade Mahmut Ekrem'in tavsiyesi üzerine 1896 tarihinde muadillerinden farklı bir baskı tekniğine sahip olan ve resimli olarak çıkan Servet-i Fünûn dergisinin başına

geçer. 256. sayıyla birlikte yayın politikası da değişen dergi Türk edebiyatına yeni bir ses ve soluk getirir.

Sanatçıların ilk eserleri genellikle kendinden önceki büyük isimlerin etkilerini taşır. Aynı durum Fikret için de geçerlidir. Şiire ilk başladığı dönemde eserlerinde Hâmid ve Ekrem izleri hissedilirken “*Hasta Çocuk*” şiiri ile kendi sesini bulma yolunda önemli bir adım atar (Akyüz, 1947: 169). Yeni sesin içindeki “duyuş” tarzı farklıdır. Bu farklılığı sağlayan unsur romantizm ve Fransız şiirini taklittir (Özmen, 2016: 21). Tevfik Fikret’in (2000: 54) kendisi de Servet-i Fünûn’un 290. sayısındaki “*Musâhabe-i Edebiye*” adlı köşesinde kendi döneminin edebiyatından bahsedebilmenin Fransız edebiyatını bilmekten geçtiğini belirtir.

Edebiyata olan ilgi ve alakasının yanı sıra resme de temayülü vardır. Çocukluk yıllarında başlayan bu ilgi daha sonra çeşitli konu ve tekniklerle yapılan tablolara dönüşür. İsmail Hikmet (1963), Fikret’in hayatının “*evinde, yazılar tashih etmek, şiirler yazmak, resimle oylanmak, arada bir sandal gezintisi yapmakla*” (s. 76) geçtiğini ve hatta Servet-i Fünûn’da çıkan resimlerin bir kısmını kendinin yaptığını belirtir.

Fikret’in resimlerinin niteliği noktasında Zeynep İnankur (2007), onun yetenekli bir ressam olduğunu belirtir. Hatta Bedri Rahmi’nin şu sözlerini de alıntılar: “*Fikret’e şiir yazmayı kesinlikle yasak etseler şiire harcadığı emeği resme katmasını zorlasalar yalnız memleket çapında değil, dünya çapında bir ressam olurdu.*”. Cenap Şahabettin ise konu resim ve şiir olduğu zaman Tevfik Fikret’in konuya dikkat kesildiğini ve büyük bir coşku ile kendi intibalarını anlattığını belirtir (s. 166).

Fikret’in resim ile uğraşmasının şiirine katkısı duyular arasındaki geçiş imkânlarını sorgulaması ve hatta bunu uygulamaya çalışması olarak değerlendirilebilir. “*Dış âleme bakış, renkleri ve şekilleri seçiş ve ifade ediş bakımından, resimle uğraşmasının, Fikret üzerinde çok tesiri olmuştur.*” Böylece modern bir yaklaşım olarak göz aracılığı ile âlemi gerçekliğine uygun biçimde gözlemlene yetisini kavırıyor, resmin tekniklerini bilen Fikret artık “*yavaş yavaş hayallerini resim sanatının prensiplerine, gerçeğe, ölçü ve perspektife uydurmağa çalışıyordu*” (Kaplan, 1971: 61-62).

Edebiyatı dolayısıyla şiiri de bu gerçeklik anlayışından farklı bir yere konumlandırmaz. Resimden edindiği göz merkezci yaklaşım ona nesnelere, insan dışı varlıklara farklı bir gözle bakma ve bu şekilde hitap etme disiplini kazandırır (Kurt, 2019: 103). “*Şiiri resim gibi düşün[en]; söylemek istediklerini dize ile sınırlama[yan], tablo gibi bütünlük içinde vermeye çalış[an]*” (Uçan, 2010: 56) Tevfik Fikret (2000), Servet-i Fünûn’daki yazısında “*Ben ressamım, resme tabiken söylüyorum; edebiyat bugün te-tebbu ve tebahhur ihtiyacından vareste olamaz. Resimde olduğu gibi edebiyatta da mütâla’â-i âsâr en büyük şart-ı idrâk ve muvaffakiyettir.*” (s. 55) der. Resmi ve şiiri birbirinden ayırmayan bu sanat adamı, her iki sanat dalını günün gerekliliklerinden bağımsız düşünmediği gibi etraflıca düşünmenin önemine vurgu yapar.

Tevfik Fikret’te Şiir-Perspektif İlişkisi

On dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Osmanlı matbuat ve edebiyat âleminde yaşanan dergi ve gazetelerin resimli çıkarılmasına gayret edilmesi, *Araba Sevdası* gibi romanlardaki tasvirlerin çizimlerle zenginleştirilmesi, tablo altı şiirlerin moda hâline gelmesi gibi gelişmeler göz önünde bulundurulduğu takdirde bu dönem görselliğin yükselişi ve bilvasıta Batıya ayak uydurma çabası olarak değerlendirilebilir. Bir nevi devrin ruhunu tarif eden bu gelişmelere Fikret’in de kayıtsız kalmayarak tablo altı şiirler yazdığını görürüz. Lakin bu tarz şiirlerde resmin tekniklerinin kullanımını sınırlıdır.

*Resim Yaparken*² (s. 312) şiiri perspektif kullanım yönü zayıf olsa da Tevfik Fikret’in şiir-resim ilişkisini nasıl kurduğu ve birbirinin tekniğinden nasıl yararlandığını göstermesi bakımından önem arz etmektedir. Melankolik ruh hâlinin tabloya dönüşümünde yaşanan duygu dalgalanmasını ifade eden şiir, söz ve görüntü arasındaki ilişkiyi kuran bir metindir. Birinci tekil şahıs eki olan “ben”in; “fıkr ü sanatım”, “seyreylerim”, “beğenmem”, “isterim”, “sözlerim” “sun’ı- kudret” gibi kelime gruplarıyla birlikte şiir içindeki bas-kın kullanımı sanat eserinin yaratımındaki bireyselliği vurgular niteliktedir:

² Örnek gösterilen şiirler şu kaynaktan alınmıştır: Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, Haz: İsmail Parlatur, Nurullah Çetin, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2004.

*Fırçam kadîd bir ağacın hasta bir dalı,
Destimde müştekî heyecânlarla titriyor;
Gûyâ çiçek diye
Bir hâk-ı sebze döktüğü kanlarla titriyor.*

*On gündür işte uğraşiyor fikr ü san'atım
Bir mevc-i hisse vermek için şekl-i irtisâm;
Seyreylerim bu levhayı artık ale'd-devâm,
Verdim emek diye.*

*Seyreylerim ve aczine kâ'il bu san'atın,
Taktîse inhimâk ederim sun'-ı kudreti;
Lâkin zamân olur
Pek rûhsuz bulur da beğenmem tabîati.*

*Mutlak o gün beğenmek için hasta, münfâil,
Bir başka çehre, giriyeli bir çehre isterim...
Bundandır işte, şî'r olacak yere sözlerim
Ba'zan figân olur!*

Sanatçının, görsel yaratım sürecini dilin ifade imkânlarıyla izah etmeye çalışması sanatlar arasındaki farkı ortadan kaldırmak istediğinin göstergesidir. Şiirde tablo içerisinde tablo vardır. Tablo bilindiği üzere zamanın ve mekânın belirli bir kesitinin donuklaştırılarak verilmesidir. Sanatçının çerçevesi çizilmiş sınırlar içerisinde kalması ve bu sınırlı alana duyguyu, manayı, nesneyi belirli bir perspektifle vermesi gerekir. Birinci tablo görselliğin bir yansıması olarak şair öznenin yaşadığı yaratım aşamasının sancısının seyri, ikinci tablo ise görsellik açısından silik gibi dursa da estetik anlayışın izahı olarak “mevc-i hisse şekl-i irtisam”ın verilmeye çalışılmasıdır. İlk tabloda şair özne, elindeki fırça ile on gündür yapmak için uğraştığı tablo karşısında sessiz ve düşünceli bir şekilde durmaktadır. İkinci tablo ise bir döngünün iki paydaşı olarak görsellik ve hissiyatın bileşimini yansıtır. Görsellik ve hissiyatın ilham kaynağını oluşturan yani “mevc-i his”i ortaya çıkaran zemin ise tabiattır. Nesnenin tabiattaki biçimi yahut ahengi, gören özneye göre değiştiği ve bunun da modern sanatçıyı ifade ettiğini göz önünde bulundurursak; imge ve ilham bulmak adına görüntünün ruhunda melankoliyi arayan şair özne romantizmin sınırlarında dolaşır.

Tevfik Fikret'in perspektif kullanımını ikiye ayırabiliriz. Birinci tarz kullanımda ilk mısralarda tablonun hatları verilir ve görüntünün uyandırdığı hissiyat dile getirilir. İkinci tarz kullanımda ise metin içerisinde tiyatroya sahneler kurgulanır. Yazının devamında öncelikle birinci tarz, sonrasında ikinci tarz kullanıma örnek verilecektir.

18 kıtadan mürekkep *Subh-ı Bahârân Yahut Şâm-ı Garibân* (s. 209) başlıklı şiir, yücelik ve sonsuzluk duygusunu harekete geçirecek deniz ve gökyüzünden oluşan manzara tasviri ile başlar. Şair özne, kendini çimenlerin üzerinde göstererek tablo içerisine bulunduğunu ifade eder. Ufuk çizgisi, ileriye doğru bakınca gözün alabileceği uzaklıkta deniz ile gökyüzünün birleştiği yerdir. Seyredilen bu manzara hayallere kapı aralar:

*Havâ latîf, deniz râkid, âsumân mahmûr;
Temevvüc etmede yer yer zülâl-i tenhâyî;
Neşîmen-i çemen üstünde vakf-ı hüzn ü sürûr,
Seherde seyre koyuldum semâyı, sahrâyı...*

...
Hafîf bir sise hep kâinât müstağrak;

Seher vaktinde güzel bir havada çimenlerin üzerinde konumlanan öznenin bakış açısında nesnelere arındırılmış, sisle yarı muğlak, durgun bir deniz ve aydınlanmakta olan gökyüzü vardır. Böylelikle vakit ve mekân tablo oluşturacak şekilde sabitleştirilir. Görüntünün bulanıklığı içe dönüş vesile olur. Şiirin devamında bahar mevsimindeki sabah vaktinin letafeti tasvir edilirken geçmiş günlere yolculuk yapılır ve hatıraların şairin ruhunda bıraktığı izler kurgulanır.

Hayâl-i Hod-bîn (s. 332) başlıklı şiirin ilk bendinde şair öznenin çocukluğunda yaşadığı bir hatıranın tabloleştirilmiş hâli ile karşılaşırız. İkinci bend ise bu mesut vakitlerin zamanla kaybolması ve bu sebeple şair öznenin melankoliye gark oluşu anlatılır. Gözünün önünde uçan kelebeği yakalamak isteyen şair özne, bunu başaramaz ve kelebek uçar gider:

...
*Peyinde cism-i girânımla eylerim pertâb
Konar, yakınlaşırm; şimdi tutmak üzereyken
Kaçıp gider; bakarım, dest-i ra'şê-dârımda*

...

“Pey” kelimesi kelebeğin şair öznenin önünde olduğu ve tablonun da odağını oluşturduğunu gösterir. Kelebek geçmişe dair bir hatırlatma ve tablonun odağı olduğu için kelebekten başka ayrıntıya yer verilmez. İlk bentte gösterildiği kadarıyla şair özne ile kelebeğin mesafesini ve konumunu belirten ifadelerle ikinci bentteki kelebeğin yakalanamayışını ve uçuşunu ifade eden kelimelerle perspektif kurulur.

Vagonda (s. 321) şiirinin ilk dörtlüğünde -şairin ilham kaynağını *Resim Yaparken*'de belirttiği gibi- hasta, yorgun ve solgun bir çehre tasvir edilir:

*Tenhâ, bulunduğum vagonun bir kenârına
Yığmıştı bâr-ı cismini bir haste-i garâm;
Solgun, çökük yanaklarının isfirârına
Âid lebinde şüheli, dalgın bir ibtisâm*

Bir vagonda bulunan şair özne, aynı şekilde dikdörtgen vagonun kenarına yığılmış olan bir kişiyi karşısına alır. Aralarındaki mesafe öznenin, karşısındakinin yüz hatlarını dikkatlice inceleyebilecek uzaklıktadır. Her ne kadar söylenirse de vagon şekli, vagonun kenarı ve bu kenara yığılan beden perspektifi oluşturur. Görüntüden ilhamını alan şair özne geri kalan dört kıtada gördüğü hastalıklı simanın kendinde uyandırdığı hissiyatı dile getirir.

Görsel bir tasvirle başlayan *Halûk'a* (s. 414) serlevhalı şiirde, yüz yüze olduklarını anladığımız baba ile oğul arasında geçen dialog perspektifi oluşturur. Çocuğun “Nedir bu taş?” sorusuna anlatıcı olan baba şiirin geri kalan kısmında bu taşın ne ifade ettiğini anlatır:

*“Nedir bu taş” diye sordun o tombul ellerinin
Uzattığı hazef-i pür-gubârı göstererek;
Berâber anlayalım gel, o taş ne olsa gerek?..*

Baba ile oğul karşılıklı olmasının yanı sıra oğul taşı “bu” işaret sıfatını kullanarak ellerini uzatıp taşı göstermesi ile babanın taşı “o” işaret sıfatı kullanarak belirtmesi nesne ile kurulan yakınlık-uzaklık mesafesini izah eder. Burada nesne olarak düzenlenmiş ve odak görüntü sadece oğul tarafından “taş” olarak ifade edilen “hazef-i pür-gubâr” olduğu için başka nesnenen bahsedilmez.

Güneşin doğmaya yakın olduğu vakitte tabiatın tasvir edildiği *Aşk u Firâk*'ta (s. 356) insansızlaştırılmış bir mekân olarak tabiatın verili öğelerinden dere, söğüt, bulutlar, uçan iki güvercin, yeşil manzara şair özneyi hatıralara sürükler:

*Yosunlu bir derenin sath-ı mevce-dârında
Söğütlerin asabî ihtizâz-ı gıryanı;
Pamuk bulutların âgûş-ı bî-karârında
Henüz doğan güneşin ihmîrâr-ı uryânı*

İlk dörtlük hayal âlemine uzanmanın ortamını oluşturacak dingin bir manzara tablosudur. Bakan öznenin ufuk çizgisi, güneş ışınlarının vurmasıyla kı-zılığa bürünen bulutlar yani gökyüzüdür. Bu tablo içerisinde söğüt, yosunlu ve dalgali derenin kenarındadır. Bu örnekte olduğu gibi *Aşk u Şebâb*'ta da (s. 182) benzer bir tablo görürüz. Diğer şiirden farklı olarak “an”, gecedir. Bu gece manzarası içerisinde şair öznenin bakış açısı gökyüzüne doğrudur ve nesnelere öznenin konumuna göre yakından uzağa doğru sıralanır. Ufuk çiz-gisi içerisine sığdırılan görüntüleri “şu” işaret sıfatı yardımıyla sırayla; “dall-lar”, “mehtâb”, “bulut” ve son olarak da yıldızlar tablo içerisine yerleştirilir. :

*Bu şeb de işte sevincimden ağlıyor gibiyim;
Şu dalların arasından bakıp kaçan mehtâb
Şu bir bulutta uçan leyle-pâre-i muzlim
Şu boş ufuk, şu müzehheb sitâre-i nâim*

1898 yılında Servet-i Fünûn'da yayımlanan *Hulyâ-yı Sa'âdet* (s. 189) başlıklı şiirde de bir kaçış mekânı olarak tabiat görüntüsü çizilir. Gördüğü manzaraya hayran kalan ve geniş bir panoromaya sahip olan şair özne, mekânın kendine ait olduğunu hayal ederek, geriye kalan ömrünü burada geçirmeyi tahayyül eder:

*Benim olsaydı şu sâhil, şu yamaç,
Benim olsaydı şu sırtın üzeri;
Olmadan kimseye aslâ muhtâc
Sahn-ı ârâm ederek sıhhatime
Şu müzehher, şu yeşil gölgeleri
Yaşasaydım; bütûn uzviyyetime
Bir terâvet sereyân ettiğini,*

Karşısında bulunulan manzara, -“şu” sıfatından anladığımız kadarıyla-göz mesafesinden nispeten uzaktadır. Tarif edilen görüntüler sahil, yamaç ve sırttır. Yüksekliğin düzlüğe doğru inen tarafı olan yamaç ile dağ ve tepe gibi yükseltelerin üst kısmı olan sırt ile derinlik oluşturulur. Diğer şiirlerde uygulanan perspektiflerde kütlesi olan nesnelere ön planda iken bu şiirde diğerlerinden farklı olarak yine “şu” sıfatıyla gölgelere dikkat çekilir. Esasen “müzehher ve yeşil gölgeli” ifadesi ormanlık ve çiçekli manzaraya sahip alanı ifade eder.

Şairin örnek verdiğimiz diğer şiirlerinden farklı olarak *Bir Ân-ı Huzûr*'da (s. 402) hem ilk hem de son mısralarda -zayıf da olsa- perspektif kullanılır. İlk dörtlükte tasvir edilen köy; sakinliği, verdiği iç huzur ile yaşamak için hayal edilen bir mekândır:

*Seyreliyorum çeşm-i hayâlimle uzaktan
Bir külbe-i mes'ûd;
Üstündeki fersûde, herem-dîde ocaktan
Yükselmede bir ince duman, mâ'il ü memdûd.
...
Karşımda ocaktan süzülen dûd-ı sefide
Kalbolmada hep leyl-i hayâtın zulemâtı*

Kurduğu hayali, gerçeklikten alan şair öznenin görüntünün karşısında olduğunu son mısradaki “karşımda” kelimesi ile anlarız. “Uzaktan” kelimesi “külbe” ile mesafenin kurulduğu bir ifadedir. “Külbe”yi tarif eden “üstündeki”, “yükselmede” ve “ince” sözcükleri ise perspektifin oluşmasını sağlayan boyutu şiire kazandırır.

Bahâr-ı Mağmûm (s. 325) başlıklı şiirde şair özne kendinde hasıl olan kederi ortadan kaldırmak, ruhunu rahatlatmak için baharın gelmesini, cihanın yenilenmesini bu vecihle kendi duygu ve iç sıkıntısının da gideceğini umarken aslında gönlünün “vakf-ı hazân” olduğunu ifade eder. Huzurun temsili olan bahar manzarası melankolinin üstesinden gelemez. Şiirin ikinci bendinin üçüncü ve beşinci mısra ile üçüncü bendin ilk mısraında içselleştirilemeyen manzarayla ilişki kurulur:

...
Tabiat arzeder karşımda meş'um
Soğuk bir levha, bir tasvîr-i medfen.
Evet, mest-i hayât ammâ şu enhâr;
Benim gönlüm değil bundan haber-dâr.

Ağaçlıklarla süslenmiş ufuktan

...

Şairin diğer şiirlerinde ufuk çizgisi genellikle gökyüzü ile yer yüzünün birleştiği yerdir. Bu bakış açısına sahip olabilmek için bulunulan konumdan daha yüksek olunması yahut gözün önüne set oluşturabilecek herhangi bir engelleyicinin olmaması gerekir. Ki genel itibarıyla Fikret'in şiirde perspektifi kurduğu manzaralar “uzak” olarak gösterilir ve şair özne bu manzaralar karşısındadır. Şiirde ise ufuk çizgisinin ağaçlar olması münasebetiyle öznenin bizatihi tabiatın içerisinde olduğu söylenebilir. Bunun için tabiatın renkleri, çiçekleri ve yeniden doğuşu melankolik hâli aşamadığı için cansız bir levhadan farksızdır.

Derd-i Nihân'da (s. 320) sonbahar manzarasına hitap edilir. Sonbaharın görüntüsü hayatın aciziyeti ile bağdaştırılır ve bu panorama şair öznenin melankolisini besler:

Hazân, hazân... Yine sen, ey remîde fasl-ı hüçâl!
Şu kırdığın mütehassis, nahîf dallardan
Şu döktüğün müteverrim, zavallı yapraklar;
 ...
Ölür bütün şu menâzır; donar şu ırmaklar

...

Tablonun örüntüsünü; kırılmış dallar, dökülen yapraklar ve donan ırmaklar oluşturur. Tablonun odağına zemini yerleştiren şair özne, “şu” işaret sıfatından anladığımız kadarıyla manzarayı dışarıdan/uzaktan izler vaziyettedir.

Âşiyâne-i Lâl (s. 247) başlıklı şiir de manzaranın insanın hüznüne şahitlik ettiğini resmeder. Öncelikle şiirin ilk kıtasının ilk iki mısraında manzaranın çerçevesi çizilir lakin manzara karşısında şair öznenin konumu belirsizdir. Buna rağmen ufuk çizgisini sıradağlar oluşturur. Sıradağların altında ise engin bir deniz, denizin ortasında ise yosunlu bir adacık bulunmaktadır.

Vakit gecedir ve ayın şavkı denizde belirmektedir. Şair özne görüntünün içerisinde sanki sırlar barındırdığını ifade ederek hüzne gark olur:

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

Servet-i Fünûn dergisinin 265. sayısında yayımlanan *Bir Yaz Levhası* (240) başlıklı şiir fotoğraftan ilhamını alır. Siyah beyaz olan fotoğrafta -muhtemelen tatlı su kenarında- önde beş adet büyükbaş hayvan arkada su ile karanın birleştiği hafif yükseltili yer ve daha da uzakta dağ silüeti görülmektedir. Şiirde fotoğrafın tasviri yahut perspektifinden ziyade çağrıştırdığı hayali görüntüler ve duygular aktarılır. Havanın çok sıcak olduğunu şiirde kullanılan sıfatlardan anlıyoruz. Şair öznenin göz alabildiğince çizdiği ve geniş bir panoramayı ifade eden “ufuklar” bu sıcaklıkla kavrulmaktadır. Baygınlık verecek “an”da manzaranın karşısına konumlanan şair özne, nesnelere konumlandığı yere göre tarif eder:



Resim 1: Bir Yaz Levhası, Servet-i Fünûn (28 Mart 1312), S. 265, s. 72.

...

Öteden bir yılan çalar ıslık

...

*Bir denizle dumanlı bir de semâ**Bir de sâhil, ki dil-ber-i mahzûn,*

...

*Def-i zehr-i harâret etmek için**Suya dalmış zavallı hayvânlar...*

Şiirin ilk altı kıtası tablo karşısında bulunan şair öznenin intibalarıyla karışık gördüklerini tasvir etmesi olarak yorumlanabilir. Zaten gerçeklik ve hayale ait görüntüler şiirde biçim olarak da ayrılır. Tablonun tasvir edildiği kısım dörtlüklerle oluşturulurken; güya bu alanda yaşanan deneyimin izleri beyitlerle anlatılır. Görüntünün tasvirinden sonra birden beş altı yıl önce-sine giden şair özne kendini bu manzaraya dahil eder. Rüzgârın olmadığı, temmuz sıcaklığının ortalığı kavurduğu bir gün sahile iner:

*Nâgehân oldu karşıdan peydâ**Bir sürü çâr-pâ-yı kûh-beden**Suya doğru kemâl-i heybetle**Koşuyorlardı, hep küşâde-resen.**Geldiler bir de on adım öteme,**Geçtiğim yol geniş değil zaten;*

...

*Bir taş üstünde bir çocuk durmuş,**Oluyordu bu hâle kahkaha-zen*

Tablonun odağını -resimde de görüldüğü üzere- inek sürüsü oluşturur. Şair özne sahile inmek isterken tam karşısında koca bedenleriyle büyükbaş hayvanlar ortaya çıkar ve suya doğru koşmaktadırlar. Şair özne dar bir yoldan geçmektedir. Yolun “geniş” olmaması tabloda derinliği sağlayan ifadelerdendir. Hayvanlarla, şair özne on adım kadar yaklaşır. İleride ise taş üzerinde oturmuş bir çocuk vardır. hayvanların şair öznenin karşısında olması, az uzağında bulunan suya doğru ilerlemeleri, şair özne ile hayvanların yakınlaşmaları ve taş üstünde oturan çocuğun tasvirleri şiirde perspektifi oluşturur.

Bir Levha (s. 147) başlıklı şiir de *Servet-i Fünûn* dergisinde çıkan bir tablo altı şiirdir. İlk mısraında ilhamını “levha”dan aldığını belirten şair özne görüntü üzerine hayallerini inşa eder:

Bakıp şu levhaya gördümdü bir tulû-ı zarîf,

...

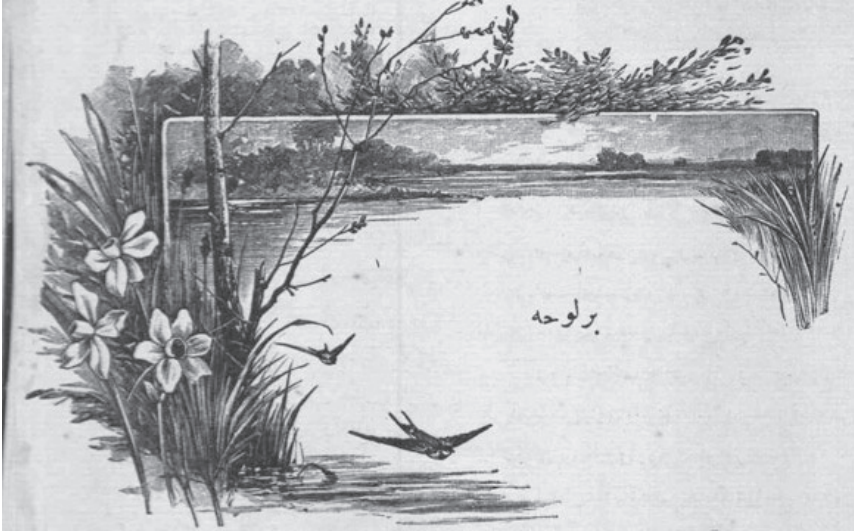
Bu gördüğüm yine aynen o levh-i dil-berdir:

O sâhil, işte o kuşlar, o cûy-bâr-i lâtif

Fakat şu ufk-ı münevverde –ah bilmem ki

...

Şair özne ilk dördlüğün ilk mısraı itibarıyla tablonun karşında güneşin doğuşuna dikkat kesilir ve bu görüntüyü sevgilinin gülüşü ile özdeşleştirir. Diğer dördlükte ise görme edimini tekrarladığı, karşısında bulunan ve “o” işareti sıfatı ile belirttiği sahilin ve kuşların yine güzel görüldüğünü lakin “ufk-ı münevver”in yoğun bir karanlığa gark olduğunu ifade eder.



Resim 2: Bir Levha, *Servet-i Fünûn* (9 Mayıs 1312), S. 271, s. 166.

İkinci dördlükte ufkun karanlık olarak algılamasının sebebi tablo içinde tablonun olması ile izah edilebilir. Şair özne görüntüleri sıraya koyar. İlk dördlükte bahsedilen tablo iç taraftaki tablodur. İkinci dördlüğün son iki mısraında bahsedilen tablo ise içteki tablonun ufkunu koyulaştıran dışa taşmış

olan görüntüdür. Şair öznenin tablolarıdan yola çıkarak oluşturduğu perspektifi; tablo ile mesafesini belirtmesi ve hatta imgesel olarak tablonun içine kendini koyması şeklinde ifade edebiliriz.

Adından anlaşılacağı üzere geçmişe, hatralara uzanan *Eski Bir Nağme*'nin (s. 237) ilk dört beytinin ikinci mısraları tablonun parçalarını içerir. Bu parçalardan biri olan şair özne, sabah vakti “onunla” birlikte deniz kenarına iner:

...
Kenar-ı bahre gizlice seninle eyleyip şitâb,
 ...
Siyâh bir taşın üstünü neşîmen ettik intihâb
 ...
Bu yanda pembe bir deniz, o yanda mâ'i bir sehâb
 ...
Duvaklı bir gelin süsü verirdi karşı sahile

İki kişinin varlığını gördüğümüz tabloda bu kişilerin konumu deniz kenarında siyah bir taşın üstüdür. Anlatıcı olan şair özne “bu”, “yan”, “o” ve “karşı” kelimeriyle perspektifi kurar. Buldukları yere göre hemen yanlarında deniz, diğer yanda da bulut vardır ve karşılarında nispeten uzak sayılacak bir yerde sahil bulunmaktadır.

Buraya kadar ele alınan metinlerde, perspektifin sadece belirli kısımlarda kurulan tablolar eşliğinde gerçek görüntülerin şiire nasıl yansıdığı ve hatta bazılarında hayallere aralanan bir kapı niteliğinde olduğu görüldü. Bu noktadan sonra örnek verilecek şiirlerde ise tabloların yerini sahnelerin aldığı, böylelikle durağanlığın yıkılarak yerine hareketli manzaraların ikame edildiği gösterilmeye çalışılacak.

Bu şiirlerden biri olan *Seza*'da (s. 281-283) şair öznenin karşısında ufuk çizgisini oluşturan gökyüzü ve denizin birleşiminden mülhem bir tablo vardır. Bakış açısında düzlemi kıran “mütemevvic bulut” ve uzaklığı belli olmayan “yelken” bulunmaktadır:

Garibtir, ne zaman geçse pîş-i çeşmimden
Ufukta bir mütemevvic bulut, ya bir yelken
Sezâ gelir o geniş cebhesiyle hâtırıma (s. 281)

Karşısında bulunduğu manzara dolayısıyla hatıralara yolculuk eden şair özne şiirinde devamında geçmiş canlandırarak sahneler kurar. Bu sahnelerden ilki şair öznenin sabah vakti “çamın dibinde” Seza ile karşılaşması ve Seza’nın, şair özneyi kendisi ile birlikte gelmesini istemesidir. Sahnenin ön tarafındaki çamın dibinde bulunan şair özne ve -her ne kadar konumu belirtilmese de konuşmalarından yüz yüze olduğu anlaşılan- Seza bulunur:

O bir sabah bularak bir çamın dibinde beni

....

*Evet, bugünkü gibi hâtırimdadır hâlâ:
Yeşil dikenler içinden, yosunlu bir yardan
Sükût eder gibi indir kenâr-ı deryâyâ.*

...

*Bu gölgelikti Sezâ’nın sedir-i müntehabı,
Hayâlini buradan mezc ederdi dalgalara.
Uzakta, Heybeli’nin tâ ucunda, martı gibi
Güşâde-bâl-i tenezzühtü bir beyâz kotra.
Güneş, tulû’a henüz başlamış kadar mahmûr;
Pamuk bulutların üstünde eyliyordu huzûr;*

Şiirde hatıraların ilk sahnesi olan bu kısımda anlatıcı ile Seza’nın ilerleyişleri ve ayrıca ilerleyiş anında tasvir edilen nesnelere mesafesi ve büyüklükleri resmedilir. Yan yana bulunan bu ikilinin, yeşil dikenler içinden ve yosunlu uçurumun kenarından sahile inmeleriyle perspektif çizilir. Görüntünün merkezini yeşil dikenlerin ortasında olmaları oluşturur. “Yosunlu bir yardan” ifadesi ile hem uçurumun şekli hem de buldukları konuma göre aşağıda yer alan sahil betimlemesi derinliği oluşturur. Aynı bend içindeki bir diğer sahne ise deniz kenarına inilen “an”dır. Sahil ağaçlarla kaplıdır ve güneşin ağaçlara vurmalarıyla zeminde gölgelik meydana gelir. Bu kısımda perspektifi kurarken ışık ve gölgeden yararlanırken sahnenin merkezine de Seza’nın deniz kenarındaki mekânı yerleştirilir. Burayı merkeze alan gözün sahibi olan anlatıcının ufuk çizgisi deniz ve gökyüzü, konumu ise Heybeliada’yı karşıdan gören Seza’nın mekânıdır. Zamanda “uzakta” kelimesi ve “martı gibi” benzetmesinden beyaz kotranın mesafe olarak uzakta ve perspektifsel olarak küçük görüldüğü tasvir edilmektedir. İkinci sahne burada biterken üçüncü sahnenin odağında ise uzaktaki “kotra” vardır:

*Bugün yine dalgınlığın pek üstünde.
Hayır, şu gördüğümüz kotracık bizim adanın
Biraz hizasını geçsin, biraz bükülsün de...
Sükûta vardı yine. Kotra döndü, geçti; Sezâ
Elinde bir çalı, söz çıkmıyor lisanından,
Önünde kumları çizmekle oynuyor hâlâ.
-O kotra geçti, Sezâ...*

Diyaloğun olduğu bu bölümde “şu” sıfatı ile “ada”nın önünde gösterilen kotra hareketli bir şekilde tasvir edilerek ve Seza’nın elindeki çalı ve önündeki kum ile nesnelere arasındaki ilişki sağlanarak perspektif kurulur. Sahnenin devamında ise “kotra”nın dönüşü eğiklik sağladığı için düzlem kırılır ve derinlik oluşturulur.

Tevfik Fikret’in Balıkesir depremini yaşayanlar için yazdığını ifade ettiği *Verin Zavallılara* (s. 305) başlıklı şiirde diğer şiirlerde olduğu gibi yine olaylara karşıdan bakan bir şair özne ile karşılaşırız. Şiirde verilen tablo deprem sonrası harap olmuş, yıkılmış evlerin olduğu bir köy manzarası ve yıkık evlerin önünde bulunan bir kadındır:

*Harâb-ı zelzele bir köy... Şu yanda bir çatının
Çürük direkleri dehşetle fırlamış; öteden
Çamur yığıntısı şeklinde bir zemin katısı
Yıkık temelleri manzûr; uzakta bir mesken
Zemîne doğru eğilmiş, hemen sukût edecek;
Önünde bir kadın... Of, artık istemem görmek!*

Şiirin ilk bendinde karşı karşıya kalınan görüntünün ana hatları verilir. “Şu yanda” ifadesinden anladığımız kadarıyla şair özne geniş bir açığa sahiptir. Ön tarafa koyulan ilk görüntü evin çatısının çürük direklerinin fırlamasıdır. Bunun hemen ardındaki görüntü yıkık temellerin çamur yığıntısına batması, en uzaktaki görüntü ise zemine doğru eğilmiş ve düşecek gibi duran evdir. Tabloyu tamamlayan en uzak mesafedeki görüntü ise evin karşısında oturan kadındır. Nesnelere şair öznenin bakış açısına göre perspektifin temel koşutluğu olarak yakınlık ve uzaklık bakımından sıraya sokulduğu görülür. “Şu yanda, ötede, yıkık temel, eğilme, önünde” gibi kelime grupları ise şiirde derinliği oluşturur.

Servet-i Fünun'un edebiyat anlayışının kült metinlerinden biri olan *Sühâ ve Pervin* (s. 262-271) başlıklı şiir tiyatroyarı sahne dekoru ile başlar. Manzara özellikleri olan bu sahne bulutlu bir bahar günü, sessiz, geniş ve uzun yolu olan, yolun durgun denize çıktığı, yer yer karanlık ve kuytu yerleri olan, nadiren insanların geçtiği, ağaçların yoğunlukta olduğu bir kordur. Bu manzara içine anlatıcı tarafından Sühâ ve Pervin yerleştirilir ve birbirleri arasında geçen diyaloglara şahit oluruz. Etrafı süzen ve manzarada gördüğü nesnelere sıralayan Sühâ'nın ufuk çizgisi gökyüzüdür. Ufuk çizgisinin hemen altında "uzak, şu, zirve" kelimeleri ile tarif edilen manzara ile perspektif oluşturulur:

*-Uzak değil, şu küçük zirve-i sefide kadar;
Şu parlayan tepecik yok mu? Ah bir sarsar,*

Bu mısralarla oluşturulan ilk sahenin öznesi Sühâ'dır. Anlatıcı nesnelere Sühâ'nın konumuna ve bakış açısına göre şekillendirilir. Misal Pervin, Sühâ'ya göre konumlandırılır. Birbirlerinin ellerini tutacak mesafede olmalarını gösterecek ifadelerin Sühâ tarafından kurulması bu duruma örnek verilebilir:

*Sizin şu elleriniz kıymetinde bir çift el
"Parmaklarının ucunu tutup öper"
Bu eller işte... Bu nâzik, bu pembe elleriniz*

Sühâ ve Pervin'nin bulunduğu dekor aynı kalmak suretiyle sadece sahenler değişir. Dolayısıyla sahenin hâkimi de değişir. Bu kez Pervin sahenin merkezindedir. Anlatıcının çizdiği bu tablonun zamanı ise güneşin batmaya yakın olduğu vakittir:

*"Karşılarında güneşin son ışıklarıyla aydınlanan bulutları işaret eder."
Bakın şu pembe bulutlarda bir visal hali:*

Batmaya başlayan güneş ışıklarının bulutlara aksetmesi ile oluşan renkli gökyüzü manzarası karşısında bulunan Sühâ ve Pervin'in "şu ve işaret eder" kelimeleri dolayısıyla perspektif kurulur. Bu tablo ilerleyen mısralarda da devam eder. Daha sonra Sühâ gökyüzüne odaklanır:

“Nazarıyla gökte küçük bir bulutun âheste cevelânını takib eder.”

-Şu nazlı tıfl-ı semâvi kadar melûl olsa...

Bu sahnenin merkezi ise Süha ve Pervin’in bulunduğu mekândır. Sühâ ve Pervin tablonun önünde yer alırlarken baktıkları gökyüzündeki bulutun boyutu perspektifi oluşturur ve bunun için bulut daha arkada yer aldığı için küçüktür.

Köyde yaşayan bir gencin orduya katılmak ve vatanını korumak adına savaşa katılmasını konu alan *Hasan’ın Gazası*’nda (s. 294) öncelikle köy manzarası tarif edilir. “Köhne” olarak nitelendirdiği evlere “uzak” olan anlatıcı, buraya mesafesini “hem-sâye” ve “küçük” kelimesi ile perspektifi kurarak gösterir. Tablonun en arkasında bulunan ve “beş-on bacadan” oluşan evler, yeşil bir orman yanındadır:

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

*Ağaçların arasında ufuk sararmakta;
Güşâde-sîne bulutlarla süslenen gökten
Leb-i vedâ’i nehârın zemine büse-fiken*

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

*Bu yol bugün daha bir saat önce mahşerdi;
Büyük, küçük ne kadar halkı varsa köyceğizin
Başında bir iki pîr-i imâme-dâr ü güzîn*

Şair öznenin ufuk çizgisi ağaçlıkların ve gökyüzünün birleştiği yerdir. Anlatıcının bakış açısının son noktasını ormanlık alan oluşturur. Buradan anlaşılan köyün ormanlık alanının yakınında olduğudur. Tablo içerisinde yerleştirilen “o”nun “sağ”ındaki bir kuru hendek, “sol”undaki bir çalılık, “şu” ince yol, “sola” sapan kelimeleri derinliği kurar.

Sonuç

Eski çağlarda bilinmesine rağmen Orta Çağ'da İbnü'l Heysem tarafından görme teorisi olarak bilim alemine sunulan, matematiksel orana dayanan bir çizim tekniği olarak 15. yüzyılda Batı'da yeniden icat edilen perspektif, zaman içerisinde modern düşüncenin kültürel bir nesnesi hâline gelir. Resim sanatında perspektifin kullanımı modernitenin yansıma formu olarak değerlendirilirken 19. yüzyılın başı itibarıyla romantizm ile birlikte artık şiirde de kendini gösterir. Böylelikle şiir hakikati aramanın aracı olmaktan, tanrısalıktan koparılıp modern bir teknik olarak bireyin gerçekliğini ve bu gerçeklikten doğan hayallerini ifade etme biçimi hâline gelir. Amaçlarından biri de gözlemcinin konumuna göre nesnelere hiyerarşik bir düzene sokmak olan perspektif, bir nevi "an"ın yansımasını kurarken ışık ve gölge oyunlarından yararlanılabilir. Türk edebiyatçıları da Türk şiirini modernleştirme ve farklı bir bakış açısı sunma adına perspektiften yararlanır. Bu teknikten yararlanan isimlerden biri de Tevfik Fikret'tir.

Tevfik Fikret'in şiir ile resmi nasıl ilişkilendirdiğini gösteren numunelerden biri de yazdığı tablo altı şiirlerdir. Fakat bu şiirlerin çoğunda perspektif kullanımı ya yüzeyseldir ya da yoktur. Yüzeyselden kastımız önündeki tablo ya da resmi gösterecek sıfatlar kullanmasıdır. Çünkü bu tarz şiirlerde şairin asıl amacı görüntüden aldığı ilhamı yansıtmak istemesidir.

Rûbab-ı Şikeste müellifinin tablo altı şiirlerinin dışında kalan şiirlerindeki perspektif kullanımını ikiye ayırabiliriz. İlk grupta yer alan: *Subh-ı Bahârân Yahut Şâm-ı Garîbân*, *Hayâl-i Hod-bîn*, *Vagonda*, *Bahar-ı Mağmum*, *Bir Yaz Levhası* gibi şiirlerin hemen girişinde bir tablo oluşturulur. Genellikle şiirlerde şair özne manzaranın karşısındadır. *Haluk'a*, *Vagonda*, *Eski Bir Nağme* gibi sınırlı sayıdaki şiirlerde ise tablo içine kendini yerleştirir. Oluşturulan tablolarda kaçış noktası olarak ufuk çizgisi bulunur, konu ile ilgili nesnelere tablo içerisine yerleştirilir ve yoğun görüntülerden, yığın nesnelere kaçınır. Son olarak görüntünün ilhamı duygu süzgecinden geçirilir.

İkinci tarz perspektif çizme yöntemi ise şiiri tiyatroya bir yapıda kurarak sahneler oluşturmasıdır. *Seza*, *Hasan'ın Gazası* gibi şiirlerde birden fazla sahnenin kurgulandığını görürüz. Genel itibarıyla perspektif üzerinden

kurulan tablo ve sahneler şairi ya geçmişe ya da hayal alemine sürükler. Aslında bu teknik, imge yakalamak için kullanılır. Bu duyuşun, geçmişin yeneden üretimi ve hayallere dalmanın yaratıcı dehayı ifade etmesi bakımından romantik bir tavır olduğu ortadadır³. 1896-1898 yılları arasında yazdığı şiirlerde perspektifi yoğun bir şekilde kullanan Fikret, şiirlerinde perspektifi oluştururken işaret sıfatlarını ve “ufuk” kelimesini sıkça kullanır. Çünkü bu iki unsur perspektif kurmada olmazsa olmazdır ki zaten insan gözünün görebileceği en son noktadaki uzaklığı ifade eden “ufuk” perspektif ile kendine literatürde yer edinmiş bir kelimedir. Bu tablo ve sahneleri oluştururken anlatımdaki monotonluğu kırmak için şiirlerinde mimetik ve diegetik unsurları kullanır. Bu teknik de metne hareketlilik katar.

Tevfik Fikret her ne kadar şiirlerinde çizdiği tabiat tablolarını deneyimlemiş gibi yansıtırsa da bu durumun deneyimden değil onun ressamlığı hatta şairliğinin verdiği yetenekten geldiği ifade edilebilir. İstanbul dışına neredeyse hiç çıkmamış olan Fikret, tabiat tasvirlerinin ilhamını muhtemelen fotoğraflardan, tablolardan yahut okuduğu Batılı meslektaşlarından alır. Son kertede Tevfik Fikret perspektifi bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Böylelikle Türk edebiyatına modern bir edebiyat yaklaşımını uygulayarak Türk edebiyatını geleneğin değerlerinden olabildiğince uzaklaştırmış, bireyselliği ikame ederek Batılı sanat normlarına yaklaştırmıştır.

Kaynakça

- Akyüz, K. (1947). *Tevfik Fikret*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Anar, T. (2015). *Sonsuzluğun Yüzleri: İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Arslan, A. (2009). *Felsefeye Giriş* (12. b.). Ankara: Adres Yayınları.
- Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat -Doğu'da ve Batı'da Bakışın Tarihi-* (2. b.). (Z. A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

³ Tevfik Fikret'in şiirlerinde kullanılan perspektifin sadece romantizmle ilişkili olduğunu iddia etmiyoruz. Lakin çoğu tablonun romantizmden ilhamını aldığını, *Verin Zavallı-lara* gibi sınırlı sayıdaki şiirlerde parnas etkisinin olduğu söyleyebiliriz.

- Cauquelin, A. (2016). *Peyzajın İcadı*. (M. Cedden, Çev.) Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Conti, F. (1982). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*. (S. Turunç, Çev.) İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Crary, J. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri -On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine-*. (E. Daldeniz, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Duben, İ. (2007). *Türk Resmi ve Eleştirisi 1880-1950*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ellul, J. (2012). *Sözün Düşüşü* (3. b.). (H. Arslan, Çev.) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ertaylan, İ. H. (1963). *Tevfik Fikret Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti.
- Gölpınarlı, A. (1985). *100 Soruda Tasavvuf* (2. b.). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu Kültürel Değişimin Kökenleri* (5. b.). (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- İnankur, Z. (2007). Ressam Tevfik Fikret. Z. Toprak, & B. Rona içinde, *Bir Muhallif Kimlik: Tevfik Fikret* (s. 165-174). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- www.incil.info: Erişim Tarihi (20.11.2019).
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler; Olgular ve Öteleri...* (3. b.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kahraman, H. B. (2013). *Türkiye’de Görsel Bilincin Oluşumu*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Kaplan, M. (1971). *Tevfik Fikret Devir - Şahsiyet - Eser*. İstanbul: Bilmen Basımevi.
- Karatani, K. (2011). *Derinliğin Keşfi: Modern Japon Edebiyatının Kökenleri*. (D. Ç. Güven, & İ. Öner, Çev.) İstanbul: Metis Eleştiri.
- Kurt, A. (2019, Bahar). “Apostrof” Kavramı ve Tanzimat’tan Servet-i Fünûn’a Türk Şiirinde “Apostrof”. *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*(19), 87-112.
- Özmen, K. (2016). *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Panofsky, E. (2013). *Perspektif: Simgesel Bir Biçim*. (Y. Tükel, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Sezgin, F. (2008). *İslam’da Bilim ve Teknik* (2. b., Cilt III). İstanbul: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A.Ş. Yayınları.
- Şengel, D. (2002, Bahar). Ut Pictura Poesis: Kısa Bir Tarih. *Parşömen*, 2(4), s. 1-69.
- Şiray, M. (2014). Aristoteles’in Poetika Adlı Eserinde Mimesis Kavramının Sınırları Üzerine Bir Soruşturma: Taklit mi, Temsil mi? *Cogito (Aristotelesçilik)* (78), 361-371.

- Tevfik Fikret. (2000). *Dil ve Edebiyat Yazıları*. (İ. Parlatır, Dü.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tevfik Fikret. (2004). *Bütün Şiirleri*. (İ. Parlatır, & N. Çetin, Dü) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uçan, H. (2010). *Batı Şiiri ve Tefik Fikret* (2. b.). Ankara: Hece Yayınları.
- Vinci, L. d. (2015). *Paragone Sanatların Karşılaştırılması* (2. b.). (K. Atakay, Çev.) İstanbul: Notos Kitap.

