T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORUÇ ARUOBA ŞİİRİNDE TABİAT

NURCİHAN AKHAN
18723003

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

İSTANBUL
2021

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORUÇ ARUOBA ŞİİRİNDE TABİAT

NURCİHAN AKHAN
18723003
ORCID NO: 0000-0001-8303-9215

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN

İSTANBUL
2021

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORUÇ ARUOBA ŞİİRİNDE TABİAT

NURCİHAN AKHAN
18723003

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih:

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çokluğu~~ ile Başarılı Bulunmuştur

	Ünvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	**: Doç. Dr. DİDEM ARDALI BÜYÜKARMAN**	
Jüri Üyesi	**: Prof. Dr. AYNUR KOÇAK**	
Jüri Üyesi	**: Prof. Dr. SEVAL ŞAHİN**	

İSTANBUL
EYLÜL 2021

ÖZ
ORUÇ ARUOBA ŞİİRİNDE TABİAT
Nurcihan Akhan
Eylül, 2021

Çalışmamızda tabiatın şiir türünde nasıl ele alındığını incelemeyi amaç edindik. Odağımıza Türk şiiri içerisinde tabiatın geçirdiği süreçleri ele aldık. Belli dönemler ve şahsiyetler üzerinden konuya açıklık getirmeye çalıştık. Tezin birinci bölümünü teşkil eden kısım çalışmamızın ana kişisi olan Oruç Aruoba'yı ve şiirindeki temel temayı oluşturan tabiatı incelemek adına ana bir zemin oluşturmaktadır. Türk şiir geleneğinin tabiat konusuna nasıl eğildiğini göz ardı etmemek de diğer amaçlarımızdan biri olmuştur. Divan şiirinden başlayarak günümüze kadar tabiat, Türk şiir geleneğinde önemli bir yere sahiptir. Tanzimat şiiriyle birlikte Batı Edebiyat Akımlarını takip etmeye başlamış olan Türk yazını etkilenme alanlarını zaman zaman genişletmiş zaman zaman öznel bir kimliğe bürünmüştür. Tabiat taklit boyutundan arınarak romantik ve realist bakışlarda denenmiştir. Sanatçının tavrında beliren her farklı algı tabiatın eserdeki değişimini sağlamıştır. 70'li yıllarda belirginleşen nesnel boyutlu algı, tabiatı daha öznel alanlarda aramayı gerekli kılmıştır. Bu sürecin getirdiği noktada Oruç Aruoba o öznel şiir anlayışına sahip yazarlardan birisi olarak bulunmaktadır. 1994 yılı itibariyle şiir kitapları yayımlamaya başlayan Oruç Aruoba (14 Temmuz 1948- 31 Mayıs 2020) daha çok kaleme aldığı felsefe metinleriyle anılmaktadır. Yazınsal yaratımına şiiri de ekleyen Aruoba, şiirlerinde temel izlek olarak tabiatı ele almıştır. Tabiatı bütünlüklü şekilde izleyen Aruoba'da süreç fikri öne çıkmaktadır. Yaşantısının büyük bir parçasını kaplayan tabiatı ifade edebilmek adına farklı anlatı yolları denemiştir. Haiku şiiri bu sebeple onun vazgeçemediği bir şiir formu olmuştur. Çalışmamızda Oruç Aruoba'nın şiirinde tabiat temasının nasıl bir yol izlediğini göstermeyi amaçladık. Bunu gerçekleştirirken herhangi bir akım ya da teori bağlamında değil daha çok metin odaklı ilerleyerek, şairin tutumuna varmaya çalıştık. Sonuç olarak Oruç Aruoba için tabiat, yaşamaya eklemlenen en önemli varlık alanını işaret ettiğini gözlemledik. Şair, tabiatı anlatırken tercihini şiirden yana kullanmış, bütün şiirleri ile birlikte kendisine has bir tabiat şiiri ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Oruç Aruoba, Türk Şiiri, Tabiat, Haiku.

ABSTRACT

NATURE İN ORUÇ ARUOBA'S POETRY
Nurcihan Akhan
September, 2021

In our study, we aimed to examine how nature is handled in the genre of poetry. We focused on the processes of nature in Turkish poetry and tried to clarify the subject through certain periods and personalities. This part, which constitutes the first part of the thesis, constitutes a main ground in order to examine Oruç Aruoba, who is the main person of our study, and the nature that constitutes the main theme in his poetry. One of our other aims is not to ignore how tradition deals with nature. Nature has an important place in the Turkish poetry tradition, starting from Divan poetry until today. Turkish literature, which started to follow the Western Literature Movements with Tanzimat poetry, has expanded its influence areas from time to time, and from time to time has taken on a subjective identity. Nature is purified from imitation dimension and tried in romanticism and realism looks. Every different perception emerging in the artist's attitude has provided the change of nature in the work. Objective dimensional perception, which became evident in the 70's, made it necessary to search for nature in more subjective areas. At the point brought by this process, Oruç Aruoba is one of the authors with that subjective poetry understanding.

Oruç Aruoba (July 14, 1948 - May 31, 2020), who started publishing poetry books as of 1994, is mostly mentioned with philosophical texts. Preferring another narrative path in his poems, Aruoba handled nature as his main theme. Process idea stands out in Aruoba, which follows nature in its entirety. He tried different narrative ways in order to express the nature, which is a big part of his life. Haiku poetry has therefore become an indispensable form of expression for him. In our study, we aimed to show how nature theme which way follows in Oruç Aruoba's poem. As a result, we observed that for Oruç Aruoba, nature marks the most important area of existence attached to life. While describing nature, the poet preferred poetry and put forward a unique nature poem with all his poems.

Key Words: Oruç Aruoba, Turkish Poetry, Nature, Haiku.

ÖN SÖZ

Şiir, tabiatın sözcülüğünü üstlenmektedir. Bu sebeple tabiat konusunu edebiyat sahasında incelerken onun için önemli bir konumda bulunan şiir türü özelinde bu amacım gerçekleştirmeye çalıştım. Herhangi bir milletin edebiyat geleneğini incelerken en önde gelen unsurlardan biri olan tabiat, Türk şiirinde geri planda kalmış bir araştırma alanıdır. Oruç Aruoba şiirinde tabiat konusunu incelemeden önce Türk şiirinde nasıl bir tarihsel geçmişe sahip olduğu üzerinde durmak gereğini duydum. Bu çalışmayı süreç içerisinde tabiatın ele alınışını gösterebilmek adına iki bölüme ayırmamın nedeni budur. Böylelikle iki bölüme ayırdığım çalışmanın birinci bölümünde Türk şiirinde tabiatın keşfi üzerinde durup, ikinci bölümde ise Oruç Aruoba'nın şiirlerinde tabiatın nasıl ele alındığına değinmeye çalıştım. Birinci bölümün ikinci bölüme nispetle fazla yer tutmasının sebebi budur.

Oruç Aruoba şiirini neredeyse tek bir tema üzerine kurar: tabiat. Çalışmamın her iki bölümünde de tabiat konusunu unsur odaklı incelemeye tabi tutmadım. Daha ziyade edebiyat akımları çerçevesinde ele aldım. Tabiatın özne ya da nesne olarak değişen algılarla şiire nasıl aktarıldığı göstermek istedim. Oruç Aruoba ile ilgili olan ikinci bölümde ise unsur odaklı bir çalışma gözetmemekle birlikte edebiyat akımı ya da teorileri kapsamında da bir değerlendirmede bulunmadım. İkinci bölüm metin ve yazar odaklı bir anlamlandırma gayretinin kendisidir.

Tez çalışması sürecinde en zorlandığım konulardan biri tabiat konusunun yeterince edebiyat tarihinde incelenmemiş olmasıydı. Bu durum içerisinde 'tabiat' ibaresi geçen her kaynağa göz atmam demekti. İkinci zorlandığım konu ise Oruç Aruoba ve eserleri üzerine söylenmiş çok az sayıda çalışma bulunmasıdır. Oruç Aruoba günümüzde eser veren bir yazar olmasına rağmen bilhassa süreli yayınlardaki yazılarına ulaşmakta güçlük çektim. İki çok çalışılmamış alan üzerinde kalem oynatmak bazı hataları da beraberinde getirecektir. Burada Horatius'un Şiir Sanatı adlı eserindeki sözünü hatırlatmak isterim: "Eğer ustalık eksikse yanlıştan kaçış kusura yol açar". Çalışmamın sahip olduğu hataların fark edilmesi, eleştirilmesini talep etmekle

birlikte isteğim hem tabiat konusuna çalışılabilir bir alan açmak hem de Oruç Aruoba ve eserleri üzerine daha fazla akademik çalışma yapılmasıdır.

Oruç Aruoba üzerinde çalışma yapmak isteğimi belirttiğimde bana destek olan, tabiat konusunu bana fikir olarak veren ve süreç içerisinde sabırla bana destek olan danışmanım Didem Ardalı Büyükarman'a çok teşekkür ederim.

Çalışmamdaki yazınsal hataların düzeltilmesinde çokça çabası olan Emine Yağcı'ya, emeği için teşekkürü bir borç bilirim.

Hayatımdaki her alanda bana ilham veren, yüreklendiren ve çalışmam boyunca fikirlerimi usanmadan dinleyen ablam Esma Akhan'a çok müteşekkirim.

Ayrıca süreç içerisinde İsam, Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve Orhan Kemal Halk Kütüphanesi çalışanlarına bana yardımcı oldukları her an için teşekkür ederim.

Oruç Aruoba'ya ait araştırma sürecince ulaşamadığım dergi ve gazete yazılarını erişilebilir kıldığı için "evvel fanzin" ekibine ve baskısı olmayan *Ne Otuzaltı Tanzaku* eserinin elinde bulunan nüshasını benimle paylaşan Sevgi Kayacan'a teşekkür ederim.

İstanbul, Eylül, 2021 Nurcihan Akhan

İÇİNDEKİLER

ÖZ ……..iii
ABSTRACT…….iv
ÖN SÖZ.....v
İÇİNDEKİLER ……..…….....vii

1. GİRİŞ.....1

2. TÜRK ŞİİRİNDE TABİATIN KEŞFİ 10
2.1. Divan Şiirinde Tabiat 10
2.2. Halk Şiirinde Tabiat 13
2.3. Tanzimat Şiirinde Tabiat: Tabiat Karşısında İlk Deneyimler 16
2.4. Servet-i Fünûn Şiirinde Tabiat: Romantik Dünya Tasavvuru 30
2.5. Türk Şiirine Yön Veren İki Şahsiyet: Empresyonist ve Sembolist Tabiat.....40
2.6. Erken Cumhuriyet Şiirinde: Üç Şair, Üç Dünya, Üç Tabiat.....46
2.7. Garip Hareketinde Tabiatı 54
2.8. İkinci Yeni Odağında Tabiatın Nesnel Boyutu 62

3. BÖLÜM: ORUÇ ARUOBA ŞİİRİNDE TABİAT 74
3.1. Tabiatın Anlamlandırılan Gerçekliği 77
3.2. "Parçalı Yazım Tekniği"nin İmkanları.....93
3.2. Haiku ve Tabiat: Oruç Aruoba'nın Tabiat ile Hısımlığı.....97
3.2.1. Haiku Şiiri ve Tabiat.....97
3.2.2. Oruç Aruoba'nın Haikuları ve Tabiat.....100
3.2.2.1. Tabiatın Sezgisel Boyutu.....101
3.2.2.2. Tabiat ve Zamansallık.....106
3.2.2.3. Tabiat ve Yansıtma.....110
3.3. Tabiatla Özdeşleşme.....115

4. SONUÇ …….....129
KAYNAKÇA 135

1. GİRİŞ

Edebiyat ile tabiat arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışmak, bir yerde onu ortaya koyan insanın, tarih içindeki gelişimini, değişimini anlamaya çalışmaktır. Günümüzden geçmişe bakarak edebiyat olarak adlandırdığımız tüm verimlerin, tarih içerisinde gelişimi bize bu verimleri ortaya koyan insanın fikirsel değişimini gösterecektir. Tabiat, geniş formuyla ele alınırsa insan varlığının dışında kendi "nedenselliği" içerisinde düzenlenmiş tüm evreni ifade eder. Diğer yandan insanın algılama deneyimi arttıkça görüngü alanı artar, bu yönüyle de tabiat insanın düşünce tarihiyle doğru orantılı olarak biçimce değişikliğe uğratılır.

İlkel yaşam sürdüren topluluklarla modern dünya insanın aynı zamandaşlık içinde tabiatla kurduğu etkileşim ise düşünce tarihinin belirsizleşmesine sebebiyet verir. R. W. Emerson her şeyin sadece şiir olduğu ilk yıllara kadar gitmekten bahsediyordu. Tarihsel olarak aynı zamanı paylaştığımız, ilkel yaşama pratiklerini hala koruyan toplulukların varlığı söylenilen 'ilk yıllara' gitmeyi bile gerektirmemektedir. Böylece 'şimdi' içerisinde doğanın farklı tezahürleri yaşanmakta, insanın estetik yaratım faaliyetinde şiirin ilkliği ile doğa birleşmektedir. Sanatsal yaratım insan için bilinçli olsun olmasın kendine kaynak olarak ilkin tabiatı bulmuştur ve doğa ile şiirin ortak zemini tüm tarihsel süreçte değişmemiştir. Değişen insanın düşünme yetisi ve yetkinliğidir. Caudwell ise "Şiir, insan aklının estetik faaliyetlerinin en eskilerinden biridir. Bir halkın ilk edebi sanatlarında şiir ayrı bir ürün olarak bulunamıyorsa, bu, onun bütün edebiyatla birlikte bulunuşundandır; tarihin, dinin, büyünün, hatta yasaların ortak taşıyıcısı oluşundandır" şeklinde şiirin kapsamına açık getirir (1974, 21). Yine Caudwell, "şiir, Doğa'nın çocuğudur" diyerek doğa ile şiir arasındaki ilişkiye doğum fikrini yerleştirir (1974, 30). Tabiat, özce varlığının kaynağını insandan almadığı gibi tersi söz konusudur. O halde şiir özelinde konu edindiğimiz tabiat, her daim şaire/insana/süjeye bağımlıymış gibi göründüğü halde tersi olarak şiirin doğumunu da sağlar yorumunu yapabiliriz. İnsanın estetik yaratım faaliyetinde kendisi ile nesnesi arasında kurduğu -bilinçli ya da bilinçsiz- ilişkinin ortaya çıkardığı şiir, doğayı taklit ederek gerçekliğe eklemlenir. "Her estetik fenomen, zorunlu olarak bir

süje ile ilgilidir. Bu süje, bir *estetik tavır alma*, bir *estetik algılama* varlığı olarak estetik fenomenin bütünlüğüne, estetik varlığa katılır. Süjenin, estetik varlık için vazgeçilmez bir durumu, bir zorunluluğu vardır" (Tunalı, 2019, 21). İsmail Tunalı'nın da belirttiği üzere estetik yaratımlardan biri olan şiirin kuruculuğunu da süje yani insan üstlenir. Dış evrene dönük bu edimin estetikle buluştuğu noktayı nesneye yönelik 'tavır' alma olarak adlandıran Tunalı "Bir objeyi algılamak, onu kavramak anlamına gelir. Bunun için, estetik süje'yi tanımak, estetik tavır almayı belirlemek demektir" der (2019, 29). Tabiata yönelik tavır içerisinde onun estetik anlamda 'güzel'i kendinde barındırdığını söyleyebiliriz. Elbette 'güzel' olanın kapsamı değişecek ve estetik tavır kapsamında alanı genişleyecektir.[1] Örneğin Emerson, "güzellik olarak görülen ve hissedilen Doğanın bu güzelliği, en önemsiz kısmındır" derken tabiata yüklediği ereğin alanını genişletir (Emerson, 2014, 25). Tabiatın estetik yaratım sürecinde değişen konumu yukarda değindiğimiz gibi insanın düşün tarihi ile yakından ilişkilidir. Şiir kapsamında ele alırsak tabiatın gerçeklikle bağlantısından söz etmek gerekir. Nitekim önceleri tabiatın güzelliğine eklemlenmek adına onu taklit etmek amaçken zamanla bu algı değişmiştir. Tabiatı taklit ederek onunla birlik olma fikri 16. yüzyılda tabiatın kendisini ortadan kaldıran bir pratiğe dönüşmüş, gerçekliği unutulmuş ve stilize edilerek işlenmiştir. Çalışmamız kapsamında Batı Edebiyatı, Türk Edebiyatı ve Japon Edebiyatı inceleme alanımıza girmiştir. Karşılaştığımız durumlardan biri üç edebiyat alanında 19. yüzyıla kadar tabiatın gerçeklik formunu yitirmiş olduğudur. Divan şiirinde hünerin ardında kimliğini kaybetmiş olan tabiat, Matsuo Bashō öncesi Japon şiirinde de benzer şekilde gerçekliğinden uzaktır. Burada Octavio Paz'ın romantizmi işaret ederek kullandığı 'çamurdan doğanlar' tanımın ne kadar yerinde olduğunu anmamız gerekiyor. Romantizm doğaya yeniden dönüşün, çamurdan yeniden doğuşun adıdır. "Romantikler duyarlığı tutkuya dönüştürmüştür. Duyarlık, doğal dünyayla bir anlaşma, tutku ise toplumsal düzenin ihlalidir. Her ikisi de Doğadır; insanlaştırılmış doğa: her ikisi de bedene ilişkindir" (Paz, 1996, 41). Bu çıkarım süjenin önemi ve estetik yaratmadaki payının artması demektir. Paz da şiirin gerçeklik 'kurma' edimi üzerinde durur ve buna "şairin kendini yaratma deneyimi" olarak bakar (Paz, 1996, 64). Tüm Batı edebiyat akımlarını göz önüne alırsak taklitten başlayarak panteizme, materyalist nedenselliğe, üst gerçekliğe varıncaya kadar tabiatın değişik

[1] İsmail Tunalı, estetik yaratım sürecinde estetik objeye ve estetik tavıra bir de estetik yargıların eklenmesi gerektiğini belirtir. Bu yargılar 'güzel'in kapsamının değişkenliğini de belirleyecektir. İsmail Tunalı. 2019. **Estetik.** (İstanbul: Remzi Kitabevi.): 25.

algılanışlarına şahit olmaktayız. İnsanın yaratma ediminden bağımsız olarak tabiatın sözlük tanımı;

> "Doğa, üçüncü olarak maddî evreni gösterir. Buna göre, doğa, zaman ve mekân içinde bulunan şeylerin oluşturduğu sisteme, olayların, güçlerin ve fenomenlerin, bilebildiğimiz evreni meydana getiren kompleksine doğa adı verilir. İşte bu çerçeve içinde, doğa, insandan ayrı ve insanın etkisinden bağımsız olarak var olanı, sanata karşıt olanı, öznel olana karşıt nesnel olan gerçekliği ifade eder" (Cevizci, 1999, 250).

Tanımdan yola çıkarak tabiatın kendi varlığının kendi oluşum süreci olduğunu ve insanın edimsel olarak her şekilde ona ulaşmaya çalıştığını belirtmemiz mümkündür. Şiirin, doğayla akrabalığı yine insanı önceler. Doğa varlığını, insanın yaratma ediminde şiirle bulur. "Sanat, doğanın insan süzgecinden geçmiş halidir" (Emerson, 2014, 29). Öyleyse her sanatçı için başka bir doğa mümkündür. Her sanatçı kendini yaratma ediminde kendi tabiatını da yaratır.

> "Bir edebiyatın dış âleme karşı alakasını meydana çıkaran bu araştırma konusu[2] aynı zamanda o edebiyatın dünya görüşünün, his ve imaj dünyasını tedkik için de verimli bir zemin teşkil etmek dolayısıyla, bu edebiyatların daha esastan kavranması bakımından büyük bir ehemmiyet taşımaktadır. Tabiat konusu, şiirde, dünya görüşü, dış âlem ve insanın mevkii ve ayrıca estetikle, kültür tarihi ile ilgili muhtelif problemlerin bir arada bir düğüm noktası teşkil eder" (Akün, 1953, Önsöz).

Görüldüğü üzere, edebiyatın kapsamından bahsetmek demek dış âlemden/tabiattan bahsetmek demektir. Herhangi medeniyetin edebiyatı tarihsel süreç içerisinde ele alınırken tabiatın işlerliğinden başlamak gerekmektedir. Ömer Faruk Akün bu durumu şöyle açıklar;

> "Tabiat konusu, bir edebiyatın dış âleme karşı hassasiyetini, görme ve ifade seviyesini ve bir bakıma, tasvir ve kompozisyon durumunu aydınlatması itibariyle hususi bir ehemmiyeti haizdir. Bir edebiyatın veya bir şairin estetiğini tayin ederken tabiat konusunun mühim bir rol oynadığı görülmektedir" (Akün, 1953, Önsöz).

Türk Edebiyatında da tabiatın eserlerde yer alması uzun bir geçmişe sahiptir ve bahsettiğimiz farklılaşma süreçlerini geçirmiştir. Edebiyat araştırmaları dolayında ise Ö. Faruk Akün, tezinin önsözünde belirttiği üzere, tabiat konusu üzerine etraflı çalışmalar yapılmamıştır. 1953 yılında yaptığı çalışmanın üzerinden geçen süre göz önünde bulundurulduğunda hala tabiat konusu Türk edebiyatında detaylı tetkik edilmemiştir. Divan şiiri kapsamında 'tabiat unsurlarının' sıralandığı çalışmalar bulunmakla birlikte açımlayıcı araştırmalar halen yapılmamıştır. Akün'ün Halk şiiri üzerine hazırladığı tez ise kapsamı dolayısıyla sadece Halk şiiri açısından büyük bir boşluğu doldurmaktadır. Yeni Türk Edebiyatı alanında yapılan tabiat çalışmaları genellikle münferit şahsiyetler üzerinden ele alınmıştır. Bu çalışmalar içerisinde yakın

[2] Ömer Faruk Akün burada "Anadolu Halk Şiirinde Tabiat Motifleri" isimli tez çalışmasına göndermede bulunuyor.

dönemde Hazel Melek Akdik'in yaptığı "Modern Türk Edebiyatında Tabiat Algısı: Servet-i Fünûn Dönemi (1896-1901)" isimli doktora tez çalışması dönem odaklıdır ve bütün türleri kapsayan bir açılıma sahiptir. Servet-i Fünûn dönemi için etraflı bir çalışma ortaya konulmuştur. Mehmet Gül'ün *"*Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Şiirlerinin İnanç, Ölüm, Tabiat ve Kadın Temaları Bakımından İncelenmesi*"* isimli yüksek lisans tez çalışması ise Tanzimat Edebiyatında değişen ve yenileşen konular olan inanç, ölüm, kadın sevgisi ve tabiatı Abdülhak Hâmid şiirleri üzerinden detaylandırır. Selma Baş'ın "Cenap Şehabeddin ve Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Tabiat Unsurları" isimli yüksek lisans tez çalışması iki şairin tavırlarının karşılaştırmasını içerir. Tez çalışmasında tabiat konusu daha çok unsur odaklı ele alınmış olmasına karşın bilhassa "Tabiat ve Din Karşısında Tevfik Fikret" başlığını taşıyan son bölüm Fikret'in şiirlerinde farklılaşan algıyı ortaya koyması bakımından önemlidir. Veysel Öztürk'ün "Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik" isimli doktora tez çalışmasıysa konuyu ele alışı bakımından öne çıkmaktadır. Kuramsal olarak iyi bir arka plana sahip olan çalışma Hâmid'in beledî-bedevî ikilemi üzerinde yoğunlaşır. Bu çalışmalar bize uygulama yöntemi ve tercihi bakımından fikir vermekle birlikte tezimizdeki düşünceleri destekleyici alıntılar yapmamızı mümkün kılmıştır.

"Oruç Aruoba Şiirinde Tabiat" ismini verdiğimiz çalışmamızın kapsamını şiir türüyle sınırlandırdık. Türk şiiri üzerine daha önce genel olarak tabiat konusu ele alınmadığı için çalışmamızın birinci bölümünde 8 başlık altında bu konuya ele aldık. Bu sekiz başlık daha çok bilgi verilerinin toplandığı bir görünüme sahip olmaktadır. Divan şiirinden başlayarak 80'li yılların sonuna kadar belirlediğimiz topluluk ve kişiler üzerinden tabiatın şiire yansıyışını takip edilmeye çalışılmıştır. İkinci bölümde ise sadece Oruç Aruoba'nın şiiri özelinde tabiat konusu incelemeye tabi tutulmuştur. Birinci bölümün ikincisine nispetle fazla yer kaplamasının sebebi, birinci bölümün tabiatın Türk şiiri içerisindeki seyrini ortaya koyarak asıl çalışmamıza bir zemin teşkil etmesini sağlamak içindir. Çalışmamız iki amaca öncelik vermektedir. İlki Türk Edebiyatında yeterince işlenmemiş olan tabiat konusunda küçük de olsa bir literatür boşluğunu doldurmak, ikincisi ise Oruç Aruoba'nın edebiyat tarihinde yer almasına acemice de olsa katkıda bulunmaktır. Oruç Aruoba çokça okunan ve sevilen bir yazar/şair olmasına karşın hakkında yapılan akademik çalışma sayısı azdır. Bu çalışmaların ilki Emel Kefeli'nin "Oruç Aruoba'da Bir Üslûp Özelliği Olarak

Noktalama İşaretleri" başlığını taşıyan makalesidir. Kefeli, *Tümceler BİRYERLERDEN BİRZAMANLAR*, *İle*, *Geç Gelen Ağıtlar* ve *Olmayalı* eserlerinden seçtiği örneklerle Aruoba'da belirginleşen ve şahsi üslûbuna yerleşen noktalama işaretlerinin anlam katmanlılığını nasıl sağladığı üzerinde durmaktadır. İkinci çalışma olarak Merve Güven'in yazdığı "Düşünceden Dile: Oruç Aruoba'da Metafor" isimli makale gelmektedir. Bu makalede de Aruoba'ya çokça izafe edilen metaforik yazım özelliği *Uzak* (1995) ve *Yakın* (1997) adlı birbirinin tamamlayıcısı iki kitabı üzerinden incelenir. Aruoba'nın metafora yönelen bu iki kitap şiirlerinin dışında eğretileme yolunu en belirgin şekilde kullanıldığı kitaplardır. Son olarak Ekrem Güzel'in hazırladığı "Felsefenin Diyarında Şairane İkamet: Oruç Aruoba'nın Şiir ve Felsefe İlişkisi Üzerine Düşünceleri" adlı makale bulunmaktadır. Çalışmada Aruoba'nın felsefe ve şiir üzerine düşüncelerinin yer aldığı *de ki işte* (1990), *hani* (1993) *olmayalı* (2003) kitapları ile "Nietzche: Şair-Filozof" isimli 1978 tarihli yazısı üzerinden şairin konu hakkındaki fikirlerini ele alınır. Bu üç çalışmanın ilk ikisi Aruoba'daki üslûp özelliklerine eğilirken son çalışma felsefe ve şiir dolayımında Aruoba'nın düşüncelerini odağına alır. Süreç içerisinde Oruç Aruoba'nın şairliği ve şiirleri üzerinde yazılmış her hangi bir çalışmaya ulaşılamamıştır. Biz de şair Aruoba'yı odağımıza aldık ve şiirlerindeki temel eğilim noktasını oluşturan tabiat konusunu inceledik.

Birinci bölümde Divan ve Halk şiiri genel bir dolayıma tabi tutulmuş, Tanzimat Şiiriyle birlikte daha çok şahsiyetler üzerinden tabiat konusu ele alınmaya çalışılmıştır. Romantizmin ilk etkileri ve Batı Edebiyatı ile olan sürekli temasla birlikte bütün akımların kendisini bir şahsiyetle temsil bulduğu Türk şiirinde tabiat, önemini hiç kaybetmemiştir. Yine Türk Edebiyatında tabiat söz konusu edildiğinde genellikle Tanzimat Devri, Servet-i Fünûn ve 20. yüzyılın başında eser veren Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in şiirlerinin hatırlanması araştırmaların azlığını işaret etmektedir. Tabiat, her hususiyetiyle Türk şiirinin kurucu temellerinden biridir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın verdiği bilgilere göre Yeni Türk Edebiyatına tabiat sırasıyla Recaizade'nin *Atala* (1873) çevirisi, Namık Kemal'in *Rüya* (1874-1875) ve *Gelibolu* metinleri ile yine *Atala* tercümesinden etkilenerek yazdığı *Duhter-i Hindu* (1875) adlı piyesiyle Abdülhak Hamid gelmektedir. Bu metinler tür olarak farklılık arz etmektedir. Tabiatın Türk Edebiyatına girişi tiyatro ile olmuştur. Türk Edebiyatında tabiatın keşfini Namık Kemal gerçekleştirmiştir diyebiliriz. Onun *Rüya* ve *Gelibolu*

metinleri insanın tabiat karşısına geçme deneyimlerinin ilkini bize verir. Türk şiirine tabiatı seyir ve tasvir fikri Kemal'den geçmiştir. Şiir türünde tabiat, Tanzimat edebiyatının ikinci dönemini oluşturan yazarlar tarafından ele alınır. Şiir teorisinde tabiat konusuyla Recaîzade öne çıkarken, mistisizm dolaylarında tabiat Hâmid'le ele alınır. Erken Cumhuriyet dönemine kadar geçen sürede tabiat, hareketini şairden almış, şairin kendisi için var olmuştur. Öznenin varlığı ve duygusal durumu tabiatın varlığını araçsallaştırmıştır. Şairler Nazım Hikmet'e kadar doğaya kendi duygularından yola çıkarak bakmıştır. Hikmet'le birlikte tabiat, 'insan öznelliğinin ve sanat yaratımının karşıtı' olarak kendi kimliği ile şiire ilk defa girmiştir. Gerçi bu sefer de tabiat süjeden değil ideolojinin kaynaklarından beslenerek işlenmiştir. Yine Necip Fazıl, modern kentli bireyin İslam düşüncesinde tabiatı ele almış ve onu İslam mistizminden bağımsız kılmıştır. Garipçilerle tabiatın ne'liğine kısa bir ara verilmiş, neyse o olarak ve üzerinde çok durulmayarak konu edinilmiştir. Tabiatın nesnel yönü belki en çok İkinci Yeni şairlerince ele alınmış. Soyutlayarak somutlama ediminde tabiat, amaç beklentisinden arınmıştır. Tabiatın tanımı dikkate alındığında belki en çok İkinci Yeniciler tarafından, kendi varlığının dışında kavranmaya çalışılmıştır.

Son on-yirmi yılda ise kapitalizmin getirdiği noktada 'sömürü' alanı olarak işgal edilen tabiat ve insan dışındaki canlılar dünyası, edebiyat alanında ekolojik bilinçle işlenmeye başlanmıştır. Romantizmde duyarlılığın tutkuya varışı söz konusuydu, günümüzde ise ister istemez tabiat bahsinde ekolojik duyarlığa varmak durumundayız. Ekolojik duyarlılıkla ele alınan edebiyat ürünlerinin yakın geçmişe tarihlenmesi, bu alandaki araştırmalar için de yeni bir imkân ve zorunluluk oluşturmaktadır.

90'lı yıllar içerinde şiirlerini yazan Aruoba'da dönemin bireysel tutumunun özelliklerini görebilmekteyiz. Oruç Aruoba, hiçbir şiir topluluğunun belirlediği estetik çerçevede şiirlerini yazmamıştır, herhangi bir şiir odaklı tartışmanın içerisine girmemiştir. Dergilerde genellikle felsefe konuları üzerine yazmış, felsefe metinlerinden parçalar yayınlamıştır. Şiir eksininde kaleme aldığı yazılar ise felsefe-şiir bağlamındadır. Süreli Yayınlarda şiiriyle ilgili ulaşabildiğimiz tek yayın *Hürriyet Gösteri*'nin 104. sayısındaki "Renk" başlığında yayımladığı beş şiirinden oluşmaktadır. Şairin bireysel tutumunun yanında 90'lı yıllardaki Süreli Yayınlarda hazırlanan şiir dosyalarının içerisinde adının anılmaması da dikkat çekicidir. Felsefi şiir dolayımında adı sıklıkla geçmesine rağmen kendisiyle yapılan birkaç röportaj haricinde şiirle ilgili düşüncelerine sadece kitaplarında rastlamaktayız. Tez

çalışmamıza başladığımızda kendisine sormak istediğimiz soruların başında gelen bu konu maalesef yanıtsız kalmak durumundadır. 1973 yılından başlayarak yazın sahasında kendini deneyen Aruoba, 1983 yılında akademisyenliği bıraktıktan sonra daha fazla kalem tecrübesine sahip olmaya başlamıştır. 1986 yılı ise kendisinin belirlediği bir dönüm noktasıdır ve o tarihten sonra sürekli olarak yazı yazmış, eserler kalem almıştır. David Hume, Wittgenstein, Paul Celan ile başlayan çeviri metinlerini 1990 yılında ilk şahsi yazınsal denemesi olan *tümceler* takip etmiştir. Bu kitabına üçleme adı altında toplayacağı iki kitap daha eklemlenir: *de ki işte* (1990) ve *yürüme* (1992). 1993 yılında *hani* isimli felsefe defteri önceki kitapları gibi şiir, düz yazı karışık bir metindir. *de ki işte* ve *hani* kitaplar, şairin felsefe ve şiir hakkındaki düşüncelerini barındırması bakımından araştırmamız için önemli kaynaklar olmuştur. İlk şiirlerini ol/an (1994) ile yayınlayan Aruoba, aynı yıl içerisinde *kesik esin/tiler*, *Geç Gelen Ağıtlar*, *sayıklamalar* isimli üç şiir kitabı daha yayımlar. Daha sonra *uzak* (1995) ve *yakın* (1997) isminde dört ayrı başlığın yer aldığı, birbirini işleyiş ve dil bakımından tamamlayan ikilemesi yayımlanır. Bu iki kitap Aruoba'nın metaforla yan yana anılmasının sebebidir. 1998 yılı onun hem şiirlerini hem tabiatla olan etkileşimine katkısı olan tanışıklığın yılıdır: Aruoba, çeviri dolayısıyla Matsuo Bashō ve haiku şiiriyle karşılaşır. Bu tarihten sonra haiku çevreninde eserler yayınlamaya başlar; *Ne ki hiç* (1997), *Ne Otuzaltı Tanzak*u (1999) ilk haiku şiirlerinin yer aldığı eserleridir. Haiku daha sonra *Çengelköy Defteri* (2011) ve *tümceler* kitabının genişletilmiş baskılarında yer edinecektir. Çeviri çalışmaları da bir yandan devam ederken 1998 yılında *Başo-Haiku* ismiyle yayınladığı derleme-çeviri metnini, 2008 yılında *Başo-Kelebek Düşleri* ile daha büyük bir araştırma kapsamında yeniden ele alır. *olmayalı* (2003), *benlik* (2005) felsefe defterlerin devamını oluşturur. İlişki kitabı olarak bilinen *ile* (1999) yazarın en çok sevilen eserlerinin başında gelmekle birlikte, kızına yazdığı bir mektuptan oluşan *zilif* (2010) ise öznel bir bağın detaylarını bize verir. Haikulardan sonra *Doğançay'ın Çınarları* (2004), *Meşe Fısıltıları* (2007) isimli iki şiir kitabı daha yayımlayan şair 2010 yılından sonra herhangi bir yeni eser yayımlamamıştır. Çeviri, felsefe metni, deneme, şiir gibi çeşitli türlerde eser kaleme almış ve yayımlamadığı pek çok defterinin de olduğunu bilmdiğimiz Oruç Aruoba 31 Mayıs 2020 tarihinde vefat etmiştir.

Oruç Aruoba'nın şiirlerinde tabiat özel bir yere sahiptir. Şairin ele aldığı tabiat genel olarak, kendi varlığının öncelendiği tabiattır. Bir bütün içerisinde yaklaştığı

tabiatı yine aynı bütünsellikle işlemeye çalışmıştır. Bu sebeple Aruoba'nın tabiat şiiri geniş zamana yayılan birbirini takip eden tavırlar içerisinde yazılır. Tabiat konulu çalışmaların ekserinde bulunan unsur odaklı yaklaşımı benimsemek istemediğimiz için çoğun metin odaklı, zaman zaman şairin görüşlerinden yararlanarak üç başlıkta Aruoba'nın tabiat şiirini incelemeyi amaçladık.

Oruç Aruoba'nın tabiat şiiri bağlamında haikunun özel bir yeri vardır. Haiku söylenebilirse doğa için yazılan özel bir şiir formudur. Bu kısacık, yalın şiirde doğa, şairin ruh durumunu, zamanı, resim pratiğini ve yaşama ediminin tamamını üzerine alır. Neredeyse fiil barındırmayan bu şiirin çekiciliği taşıdığı imkânda saklıdır. Japon şiir geleneğinin olgunlaşan ve özerkleşen son hali olan haiku örneğin Türk Edebiyatında Halk şiirine benzer bir kimlik taşımaktadır. Ne var ki haiku kendi dönüşümünü gerçekleştirerek günümüzde hala özel bir yazım alanda varlığını sürdürmektedir. Japon Edebiyatında 19. yüzyıldan sonra Türk Edebiyatındaki gibi Batı Edebiyat akımlarının etkisi çok olmasına rağmen haiku taşıdığı değeri yitirmemiştir. Bu değer yitimine uğramayışın sebebi biraz da Batı Edebiyatının bu şiire özel bir ilgi geliştirmesindendir. Haikuyu, Oruç Aruoba için kıymetli ve vazgeçilemez kılan ondaki doğayı aksettirme yetisidir. Aruoba'nın *tümceler* adlı eseri incelenirse haikunun kendisine kazandırdığı ifade imkânını fark etmek mümkündür. Haiku, doğada ve doğanın bir parçası olarak yaşamayı bilen insanın yaşadığı anlık deneyimio anda şiire dökmesidir. Doğada kapladığı alandan daha fazlasına cüret etmeyen bir bilincin yazdığı şiir, haikunun kısalığında belirir. Burada elbette Japon inanç ve kültürünün etkisi vardır ve şunu belirtmek gerekir ki haiku şiiri kişisini biraz da bu kültüre bağlı kılar. Zen düşüncesinde tabiat formuna dâhil olan insan, şiirini kurarken bu bilinçle oluşturmalıdır. Aksi takdirde yazılan şiirin haiku olmaktan ziyade ona bir yanıyla öykünmek olduğu bilinmelidir. Bu, haiku yazabilmek için Zen Budizminin öğretileri içerisinde yaşamak gerekir demek değildir ama Zen'i anlamayı da gerekli kılmaktadır. Kavramlardan uzak ve sezgisel bilginin geçerlilik alanı olan Zen'de sanatsal yaratım tabî olanın sınırlarında gerçekleşir. Görülenin 'gerçekliği' her daim şüphelidir ve bir fenomeni kavrayabilmek için onu sezgiyle anlamak gerekir. Haikunun sezgisel bilişe yaslanan tarafı ondaki 'yansıtma' özelliğinin sebebidir. Sanatsal yaratım bu sezginin ifade ettiğidir ve sezginin ifadesi 'yansıtma'dan ileri giderek bir tasvire vardırılmaz. Tabiatla kurulan bağ bir başkasının onunla kuracağı bağı etkilememelidir. Haiku bu sebeple sağaltıcı bir etkiye sahiptir. Kişisine hem

bireyliğini özümsetir hem de bir başkasının hakkı olanı önceden tasvir edip, kavramsallaştırmaz. Çalışmamızda tabiat konusunu doğrudan Aruoba'nın şiirine bağlı kılarak ele almaya, kendi içerisinde bir bölümlenmeye tabi tuttuk. Şiirle, tabiatla ilgili düşüncelerine ve kaleminin önemli özelliklerinden biri olan parçalı anlatıma da yeri geldiğinde başlıklar içerisinde değindik.

2. TÜRK ŞİİRİNDE TABİATIN KEŞFİ

2.1. Divan Şiirinde Tabiat

Divan şiirinin diğer pek çok unsurunu da belirleyen gelenek, şiirdeki tabiatı da bu gelenek içerisinde çerçevelendirir. "Her şairin gelenekçe belirlenmiş ve mutlaka seçip kabul etmek mecburiyetinde olduğu önceden hazır konu ve duygular, yerlerini başkalarının konulamayacağı motiflerle sabitleşmiş imaj sistemi yaratır" (Akün, 1994, 413). Bahsi geçen köklü gelenek, şairin tabiata bakışını –hatta eşyaya- ve onu şiirinde işleyişini de elbette etkileyecek, ona bu konuda ferdi bir özgürlük alanı tanımayacaktır.[3] Tabiat, Divan şiirinde karşımıza öncelikli olarak kasidelerin nesib bölümlerinde, mesnevilerde, gazellerde karşımıza çıkar. Kasidelerin nesib bölümlerinde tabiatla, bir bütünün içerisinde işlenirken karşılaşırız. "Vakıa kaside eski şiirin peyzaj, tarihi hadise, mevsimler, hülasa en ferdî şeklinde bile hayata ve tabiata, hatta estetik mülahazalara açılmış kapısıdır" (Tanpınar, 2012, 37). Sosyal hadiselerin, kutlamaların, savaş sahnelerinin de yer alabildiği nesib bölümlerinde mevsimlere dair özelliklerin anlatıldığı şiirlere, anlatılan mevsime göre bahariyye, şitaiye, temmûziyye isimleri verilmektedir. Nef'î'den (1572 ? – 1635) bir bahariye örneği ile konuya açıklık getirmeye çalışalım;

Esti nesîm-i nevbahâr açıldı güller subh-dem
Açsun bizim de gönlümüz sâkî meded sun câm-ı cem[4] (Akkuş, 1991, 44).

Bir diğer örnek de Bâkî'nin (1526-7 -1600) Bahar Kasidesi'nden;

Rûh-bahş oldu Mesîhâ-sıfat enfâs-ı bahâr
Açtılar dîdelerin hâb-ı 'ademden ezhâr[5] (Küçük, 1994, 39).

---

[3] Bununla birlikte tabiat mevzusunda birbirine zıt hatta bazen birbiriyle çelişen görüşlere de rastlıyoruz. Bunlardan biri; Divan şiirinin ele aldığı tabiat, statik, donuk, mücerret bir dünyaya aittir ve türlü tezyinat arasında kaybolmuştur, şeklindedir. Diğer görüş ise bunun aksini işaret eder; Divan şiirinin ne kadar dış dünyaya bağlı olduğunu, bu nispetle tabiatla yakın ilişki içerisinde bulunduğunu belirtir.

[4] [Sabah vakti baharın hafif rüzgârı esti, güller açıldı. Ey Sâkî! (sen de) bize sihirli kadehle (içki) sun, bizim de gönlümüz (o güller gibi) açılsın.]

[5] [Baharın nefesleri (rüzgârları) İsa Mesih'in şekline bürünüp, ruh bahşedici oldu. Çiçeklerde yokluk uykusundan uyanıp gözlerini (tomurcuklarını) açtılar.]

İki farklı döneme ait, iki bahariyye örneğini incelediğimizde, tabiata ait tüm unsurların, geleneğin sınırları içinde işlendiğini fark ederiz. Nef'î'den alınan beyitte bahar güzel, hafif rüzgârlarıyla gelir ve güllerin açmasını sağlar. Şair de sâkîye yani sevgiliye seslenir ve ünlü Cem kadehiyle kendisine içki sunmasını ister, böylece şairin gönlü açılacak, ferahlayacak aradığı ilhama kavuşacaktır. Baharın getirdiği rüzgâr, güllerin açmak için beklediği ilhamı da taşımaktadır. Bâkî'nin bahar kasidesinden aldığımız örnekte de bahar rüzgârı İsa peygamberin ölüleri canlandıran nefesine dönüşmüştür. Toprak altında adeta yokluk uykusuna yatmış çiçekler baharla birlikte gözlerini açıp, tomurcuklanmaya başlar. Bu beyitlerde tabiat, kendisine has, değişken özelliklerle karşımıza çıkmamakta[6] ve benzerlik bağlantısı kurularak, asıl söylenmek istenenin önünde zemin oluşturmaktadır. Sabri Esat Siyavuşgil *Türk Halk Şiirinde Tabiat* başlıklı yazısında "Divan şiirinin tabiat tasvirlerinde şu veya bu peyzajı birbirinden ayırt edemezsiniz. Şair, size bildiğiniz bir tabiat köşesini tasvir etmez. Şiirinde mesela Boğaz'ın, Çamlıca'nın kendilerine has şekil ve renklerini bulamazsınız" (Elçin, 1993, 11). Şair tarafından bizzat gözlenen, hususi bir ânın etkisinde yaşanan hislere şahit olmaz sadece 'baharın fikri'yle karşılaşırız. Bahar görüntüsü de benzetmelerle farklı unsurlara bağlanarak ele alınır. Gazellerde ise tabiat sevgiliyi tanımlamak, sevgilinin yaşadığı mekânı tasvir etmek ya da padişahı yüceltmek için şiirde sembolik bir görev edinir. Şeyhî'nin (1371-76? - 1431) bir gazelinde;

Nigârâ haddüñüñ lutfı komadı gülde reng ü bû
Apardı gözlerüñ sihri gözinden nergesüñ uyhu[7] (Şentürk, 2014,21).

Divan şiirinin içerisinde sevgilinin yanağı, aşığın ulaşmak istediği mevkidir. Şair sahip olduğu her şeyi oraya ulaşmak için ihsan edebilir. Sevgilinin yanağının rengi öyle güzel, canlı; kokusu o kadar mükemmeldir ki çiçeklerin arasında rengi ve kokusuyla

[6] Erdoğan Alkan Divan Şiiri ile Klasizm akımını karşılaştırırken, Nerval'den şu alıntıyı yapar; "Doğaya ve İlkyaz'a on altıncı yüzyıl şairleri kadar hiçbir şair kıymadı. Doğa ve İlkyaz adına yaptıkları tek şey eski yunan ve roma şairlerinin bu konuda söylediklerini derlemek ve bilgelerin hoşlanacağı şekilde onlardan bir bütün meydana getirmek oldu." Ardından Alkan Divan şiiri ve şairleri için şu açıklamayı yapar; "…Divan şairleri de doğayı sürgün ettiler. Bazı kasidelerde çok kısa olarak kış ve yaz betimlemeleri yapılır. Güz yalnızca Bâkî'nin bir gazelinde yer alır ve şiirde doğa ve güz değil de tasavvuf felsefesi işlenir. Çırılçıplak kalan ağaçlar dünyadan el-etek çekmiş dervişin soyunmasına benzetilir, rüzgâr mürittir, çınar da şeyhi, rüzgâr çınardan icazet alır: 'Bâd-ı Hâzân çemende el aldı çınardan'. Divancıların tanıdıkları tek mevsim ilkyazdır, onu da birbirlerine benzer şekilde ve aynı sözcükleri kullanarak anlatırlar: yaprak, çemen, gül, gonca, bülbül, üveyik kuşu, servi, kumru, lale gibi." Erdoğan Alkan,2005, **Şiir Sanatı**. (İstanbul: İnkilâb Kitabevi.): 406.

[7] [Ey nakışlı bir resim gibi süslü sevgili yanağın lütfu gülde renk ve koku bırakmadı. Gözlerindeki sihir ise nergisin gözündeki uykuyu aldı götürdü.]

müstesna bir yere sahip gülü bile gölgede bırakmaktadır. Gül solmaya başladığı vakit yapraklarının rengi ve kokusu kaybolur. Şair doğada yaşanan sıradan bir gerçeği görmeyip, buna sevgilinin yanağının sebep olduğunu söyler. Nergis çiçeği göze benzetilir ve çiçeğin başının eğikliği ona sarhoşluk nispet edilmesine sebep olur. Divan şiirinde sevgilinin gözleri de nergis çiçeğine benzetilir ve sevgilinin gözleri, sevgilinin kendisi gibi sihirlidir. Ahmed Paşa'nın (?1496-7) Sultan Mehmet Han'ı övdüğü kasideden aldığımız beyitte de;

Mesned-i sultân-i subh oldı serîr-i âsumân
Saçdı pîrûze tabaklardan zer ü gevher güneş[8] (Şentürk, 2014, 47).

şair, güneşin gökyüzünde yükselmesini, sultanın makamı ile eşleştirir. Güneşin ziyaları ise mavi gökyüzünden saçılan altın ve mücevhere benzetilir. Şiir günlük-sosyal hayattan bir izleği barındırmaktadır. Padişahların tahta çıkma merasimlerinde halka saçı saçtıkları bilinmekte; bu saçılar altın, gümüş ve başkaca değerli maddelerden oluşmaktadır. Beyitte padişah güneşe benzetilmiş, padişah da güneşin gökyüzü tahtına oturması gibi kendi tahtına oturmuş ve güneş ışınlarının dağılması gibi altın saçmıştır. Tabiat bu şiirde diğer unsurlar gibi mazmun görevi görmekte ve gelenekle bütünleştiği yerde Tanpınar'ın işaret ettiği gibi "geniş ve büyük bir saray istiharesi"ne dönüşmektedir (2012, 27).

Tasavvuf, Divan şiirinin işaret edilmek istenen en önemli boyutunu teşkil eder. Şair gelenek içerisinde, dış çevreye, tabiata bir mutasavvıfın baktığı gibi bakar. Siyavuşgil "Nazarında tabiat, kül olan vücûd-ı mutlâkın bir cüz'ü; her manzara, hüsn-i mutlâkın bir tecellisidir. Divan şairi tabiata bir ayna gibi bakar ve onda yalnız kendini, yani insanı görür" çıkarımıyla bu noktayı işaret eder (Elçin, 1993, 10). Divan şiirinde tabiat hakkındaki eleştiriler stilize oluşu, tezyinat arasında kayboluşu, perspektiften uzak ve soyut kalarak gerçeklikle bağdaşmaması üzerinedir. Bu eleştirilerle belirginleşen nokta geleneğin sınırlandırdığı şairin hayatı nasıl algıladığıdır. Divan şiirinin gerçeği bozma uğraşısı bir ideal meselesidir. Mine Mengi, İslamiyet'teki tasvir yasağının sanatsal yapıtlarda da belirgin olduğunu, tümevarımcı bir yol izlendiğini bu sebeple temsil görevi üstlenip simgeleştiğini belirtir ve ekler;

> "Gerçeğin doğrudan tasviri yerine, süslemeciliğe, ince işçiliğe yöneliş, sanatın her dalında kendine göre etkisini ve varlığını gösterir. Örneğin üç boyutlu resim; yerini hacimden perspektiften yoksun iki boyutlu minyatüre ya da süsleme amaçlı tezhibe, hat sanatına, çini ve halı süslemeciliğine vb. bırakırken, şiir de gerçekten alegoriye, simgeye, çeşitli söz sanatlarıyla

[8] [Sabah sultanının makamı, gökyüzü tahtı oldu. Firuze tabaklardan altın ve mücevher saçtı.]

> yapılan dolaylı anlatıma yönelir. Şiirin bu dolaylı anlatımında, tıpkı minyatürde olduğu gibi, arkada görünen önde görünene göre daha küçük, daha önemsiz değil, onunla aynı boyutta hatta anlam ve önem bakımından arkadaki öndekinden daha büyüktür; daha önemlidir" (Mengi, 2010, 155-156).

Divan şiiri de kendi içinde gelenekle bağlantılı kalarak bir takım değişimler geçirmiştir. Söz gelimi Bâkî ve Fuzulî etkisinde beliren klasik üslûp; Sebk-i Hindî, Hikemî Tarz, Türkî-i Basît gibi eğilimler; Lale Devri'nde imparatorluğa girmeye başlayan Batı resim sanatının etkisiyle perspektif algısının değişimleri içerisinde tabiat konusu daha detaylı incelenmelidir. Örneğin Mehmet Kaplan *Bâkî'den Bir Sonbahar Manzarası* adlı makalesinde, Bâkî'nin "Nâm ü nişâne kalmadı fasl-ı bahardan" adlı gazelini inceler ve şiirde işlenen tabiatın, gelenekle arasındaki farka ve sahip olduğu yeniliğe işaret eder. "Bâkî de tasvir ettiği manzaraya kendi duygu düşüncelerini karıştırmıyor. Adeta bir parnas şairi gibi, onu hüznü, objektif bir gözle seyrediyor. Başka bir ifadeyle tabiatın hüznü de şairin dışında tasvir edilecek bir obje'dir" (2007, 16-24). Sonbahar mevsiminin tesirinde olan şairin hüznü beyit kapsamında kalmayıp, bütün gazele yayılır; manzara içerisinde gerçekleşen bir olay baştan sona şiire taşınır.

2.2. Halk Şiirinde Tabiat

Tabiat halk yaşantısında büyük bir alan teşkil ettiğinden yine halk tarafından kurulan şiirlerde de ana temayı oluşturmaktadır. Tabiat konusunda Divan şiirindeki farklı görüşlerin mevcudiyeti, Halk şiiri için de geçerlidir. Ömer Faruk Akün, *Anadolu Halk Şiirinde Tabiat Motifleri*[9] adlı doktora tezinin Giriş bölümünde karşıt görüşleri özetler;

> "Bir telakkiye göre, halk şiirinde tabiat yoktur, bu, bir münevver gibi tabiatı göremeyen, ondan zevk alamayan köylü seviyesinin şiiri olduğu için tabiat bu şiirde yer almaz. Köylünün tabiata desintresse[10] bir gözle bakamayacağını ifade eden bu telakkiye- ondan habersiz olarak- zıt bir telakki daha vardır. En fazla yaygın olanı da budur: Tabiat, asıl halk şiirinde yer almıştır; onu meydana getiren halk ve şairler tabiatın sinesinde yetiştikleri için en fazla tabiatı 'terennüm' etmişlerdir; tabiatı halk şiirinde bütün zenginliği ile çeşit çeşit sahneleri, türlü unsur ve tezahürleri ile bulabiliriz. Yani bu görüşe göre, halk şiiri, içinde bulunduğu muhiti iyice aksettiren şiirdir" (Akün, 1953,?).

Halk şiiri verimleri, halkın arasında yaşayan, sarayla ilişkisi olmayan, herhangi bir medrese eğitimi ya da öğrenim görmemiş icracılara aittir. Halkın yaşadığı coğrafya, coğrafyanın kendilerine sunduğu kolaylık ve zorluklar, değer verdikleri duygular, o

[9] Tezimizin "Halk Şiirinde Tabiat" başlığında çoklukla bu tezden faydalandık.
[10] Desintresse: ilgisiz, alakasız olma durumu.

topluluğun algılarından süzülerek şiire konu olmuştur. Tabiat da bu konuların başında yer alır.

> "Tabiat duygusu, insanın tabiat karşısında aldığı iki tavra bağlı olarak tezahür etmektedir: I. Tabiatı, sırf tabiat olduğu için alan, temaşaî tavır. II. Tabiatı, insanın kendine âit duygu ve ruh haletleri bakımından ifade eden sübjektif tavır. Halk Şiirinde tabiat duygusuna geniş ölçüde, bu sübjektif tavır hâkim bulunmaktadır" (Akün, 1953, 737-738).

Bahsi geçen sübjektif tavır içerisinde tabiatın bütün cephelerinin Halk şiirine girmediğini, belli başlı unsurlarının sıklıkla tekrarlanmasıyla kendisine yer bulduğunu söyleyebiliriz. Bu unsurların başında dağ, dağa bağlı olarak yayla ve ilkbahar mevsimi gelir. Halkın yaşantısında önemli bir yeri olan dağ, şiirde şairin karşısında bir engel olarak yükselir. Ya şair gurbettedir, sıla duygusu içerisinde dağları bir engel olarak görür ve onlara yıkılmaları için seslenir ya da şairin sevgilisine, eşine ulaşmasına izin vermeyen bir düşman gibidir. Genellikle dağın şair için bir engel olarak algılandığını söyleyebiliriz. Tokatlı Nuri;

Ah neyleyeyim aramızda dağlar var
Beni burda, seni orda eğler var
Gurbet elde kırılmaz zincir var
Kitli kalsın gurbet elin kapısı (Akün, 1953, 3).

Dağın kendi varlığı şiire konu olmaz. Dağın şiir içerisinde bir görevi vardır, örtülü olarak anlatılmak istenen şey için şiirde kendisine yer verilir. İlkbahar mevsimi, Divan şiirinde olduğu gibi Halk şiirinde de en çok işlenen mevsimdir. Bahar mevsimi de belli tekrarlar içerisinde şiire dâhil olmaktadır. "İlkbaharı bütün haliyle aksettirmek psikolojisi, halk şiirinde bir tradition halindedir. Bu traditionun tezahürü olarak, bahar hakkında söylenen bütün şiirlerde, bu mevsimin hep aynı imaj ve unsur kadrosu ile ele alındığını görürüz" (Akün, 1953, 230). Gevherî;

Yine bahar oldu donandı dağlar
Âsumâna çıktı zârı bülbülün
Uyanıp gözyaşı yere saçıldı
Hercâyi olmuştur yâri bülbülün (Elçin, 1993, 40).

İlkbahar dışında diğer mevsimlerden pek bahsedilmediği gibi, bahara ait değiniler daha önce belirttiğimiz üzere belirli tekrarlar içerisinde şiire konu olur. Gökyüzüne bakan şair güneşi, ayı, yıldızları ise benzetmelerle yan yana işler; sevgilinin yıldıza, yüzünün de aya benzetilmesi gibi. Ercişli Emrah;

Kapında yayılır koyunla kuzu
Yerin çiçeğisin göğün yıldızı (Akün, 1953, 176).

Kul Mehmed;

Bakup mah yüzüne hayran olmuşum
Yiyip aşkın esrarından bengile (Akün, 1953, 187).

Deniz, modern şiirde kapladığı yerin aksine Halk şiirinde neredeyse yoktur. "Halk şiirinde, denizin müşahhas bir değeri yoktur. Detaysız ve çok silik bir tabiat unsuru halinde zikri geçer. Teşâmâî bir görüşle ele alınmadığından, denizden bir manzara olarak bahsedilmemektedir" (Akün, 1953, 163). Örneklerde denizin varlığı değil şiirin çerçevesi için tekrarlama unsuru oluşturduğu görülmektedir. Âşık Ömer;

Daldım ummanlara kenar görülmez
Zamâne dilberin cevri çekilmez (Akün, 1953, 165).

Karacaoğlan;

Deniz kenarında mecnun gezerken
Elime bir cura saz iras geldi (Akün, 1953, 165).

Hayvanlar içerisinde at, turna, serçe, kanarya, ördek gibi bazı kuşların dışında hayvanlar etkisizdir. Divan şiirinde olduğu gibi, Halk şiirinde de bülbülü güle olan aşkından feryat eder halde buluruz. Halkın geçimini sağlamasında önemli bir yere sahip inek, koyun, keçi gibi çiftlik hayvanlardan ise çok nadir bahsedilir. Âşık Ömer;

Gurbet elde deldin bağrım
Garib garib ötme bülbül
Yeter kıldın cefâ canım
Derdime dert katma bülbül (Akün, 1953, 444).

Halk şiirinin de belli kurallar etrafında şekillendiğini, belli özelliklerin asırlar boyunca şiirin temel niteliğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bu da bize Halk şiirinin de kendine has bir geleneğe sahip olduğunu gösterir.

> "Dağ ve ilkbaharı, daha farklı ve muayyen bir an ve mekânın hususiyetine göre tasvir eden parçalar göremiyoruz. msl. Bütün halk şairleri, ilkbaharda ağaçların donandığını söyler, fakat içlerinden hiç birisi çıkıp da baharda çiçek açmış kiraz ağacını tasvir etmez. Keza, etrafı saran kokularıyla akasya ağaçlarını, eflatun renginin fışkırışıyla erguvan dallarını bu bahar şiirlerinde bulamıyoruz. Bu ilkbahar tasvirlerinde şeftali erik dallarının çiçeklenişi, ilkbahar sabahlarının ovaları ve dağları tutan sisleri kırların papatyalara bürünüşü yoktur. Yine bu ilkbahar ve dağ tasvirlerinde gün zamanlarına dair sahneler yoktur" (Akün, 1953, 730).

Halk şiirinde sıklıkla karşılaştığımız 'tekrarlama'ların bu şiirin ana özelliklerinden biri olduğu aşikârdır. Bu tekrarlar Halk şiirinin diğer tüm konularında olduğu gibi tabiatta da kendine yer edinir. "Birçok saz şairlerinde aynı benzetmelere, aynı betimlemelere rastlarız. Divan şiirindeki kalıplaşma bunlarda da vardır. Güzellik anlayışı, doğa sevgisi, kişisel yakınmalar, hemen hemen, aynı kalıplar ve görüntüler içinde verilmiştir" (Dizdaroğlu, 1975, 23). Halk şairleri, kendilerinden önce gelen

büyük halk şairlerinin oluşturduğu temel üzerinde yükselirler. Halk şiirinin diğer hususiyetleri gibi tabiat da bu gelenek dairesinin içinde kendine yer bulmaktadır. Şairi ferdî bir izlenim peşinde, farklı bir teessürü ortaya koymaya çalışırken görmüyoruz. 13. ve 16. yüzyıl verimlerinden iki şiiri yan yana koyarsak, yaklaşım olarak tabiatı keşfeden bir gözün ifadesine rastlayamayız ki tabiat tasviri ile belli bir duygunun, birbiri ardına ve aralarında aşikâr bir bağ olmadan kullanılışı, tabiatın çoğunlukla işlev yönüyle ele alındığını gösterir. Halk şiirinde tabiatın belli bir gelenek çerçevesinde kaldığı, modern yaklaşımın getirdiği bir keşif fikrinden uzak olduğu çıkarımını yapabiliriz. 'Süjeye intikal etmiş' olan duyguların yansıtılması da yine aynı gelenek tarafından sınırlanmış görünmekte, şiirlerin geneli birbirine benzemektedir.

2.3. Tanzimat Şiirinde Tabiat: Tabiat Karşısında İlk Deneyimler

Divan şiirinde fazlasıyla stilize edilmiş, gerçekliğinden koparılıp başka imajların çağrıştırıcısı olarak işlev gören tabiatın Halk şiirinde de nispeten benzer işlevlerle kullanıldığını gözlemledik. Pastoral yaklaşımların haricinde Halk şiirinde tabiat hem kendi geleneğinin bağı içerisinde algılanıyor hem de Divan şiirinde olduğu gibi başka göndermelerle birlikte var oluyordu. Tanzimat şiirinde ise bu durum değişmeye başlayacaktır. Yeni Türk Edebiyatının başlangıcı olarak anılan bu dönem Türk Edebiyatının asırlarca süren alışkanlıklarının değiştiği bir dönemdir. Tanzimat edîpleri tabiatın karşısına toplu kabullerle yaşamış bir cemiyetin ferdi olarak değil birey olarak çıkmayı deneyecektir. Temas ettikleri Batı Edebiyatındaki eserlerde kendilerine yeni gelen her bakış, her duyuş onları etkileyecek ve o bakışı/duyuşu yakalamak için gerekli olan değişimi sağlayabilmek adına denemelerde bulunacaklardır.

1839 yılında kabul edilen Tanzimat Fermanı pek çok değişikliği de beraberinde getirecektir. Eğer Şinasi'nin *Tercüme-i Manzume*[11] (1859) isimli, Fransız şiirinden yaptığı tercüme eserini Yeni Türk Edebiyatının ilk ürünü olarak kabul edersek, Fermanın ilanından sonra edebiyat sahasında gerçekleşen ilk değişiklik için yirmi yıl geçmiştir diyebiliriz. Tercümeler Yeni Türk Edebiyatının oluşumunda en ehemmiyetli

[11] Kitabın ilk baskısı **Fransız Lisânından Türkçeye Nazmen Tercüme Eylediğim Eş'âr** ismiyle yayınlanmıştır. İkinci Nüshanın sonunda " Tercüme-i Manzûme 1859 sene-i mîlâdîyesinde litografya ile basılmıştı. İşbu ikinci nüsha ise Tasvîr-i Efkâr matbaasında tab' olundu" notu yer almaktadır. Eserin ismi **Tercüme-i Manzûme** olarak bu ikinci nüshada değişmiştir. İkinci Nüshanın basımı 1287 (1870) tarihlidir.

yere sahiptir. Nitekim Fermanın ilanından çok önce 1821'de Tercüme Odası[12] kurularak farklı alanlarda eserler tercümeye başlanmıştır. Fermanın ilanından sonra, yeni eğitim kurumları açılmış ve buralarda okutulacak kitapların hazırlanması için bir teşkilat oluşturulmuştur. Encümen-i Dâniş o dönem sadrazam olan Mustafa Reşid Paşa'nın girişimleriyle açılmıştır. 1851-1862 yılları arasında hizmet veren kurum, eğitim için hazırlanan kitapların yanında, farklı alanlardaki tercümelerle Yeni Türk Edebiyatının temellerinin atılmasında önemli bir yere sahiptir.

> "Batı edebiyatından yapılan şiir tercümeleri Türk şiirinin konu zenginliğinin artmasında, özellikle romantik Fransız ressamların yaptığı tablolarla Fransız şairlerine ilham ettikleri romantik tabiatın keşfi, tefekkür, ölüm karşısında duyulan korku gibi eski şiirin konu ve temalarından uzak yeni insan tipinin hayat, tabiat ve hadiseler karşısındaki gelenekçi ve muhafazakâr tavrını bir bakıma terk ediyordu" (Kolcu, 2019, 44).

Bu bilgiye nispetle, Tanpınar da yeni tabiat görüşünü Türk Edebiyatına getirenin Recaizade Mahmud Ekrem olduğuna, bunu Chateaubriand'dan yapmış olduğu *Atala*[13] (1873) çevirisi ile gerçekleştirdiğine işaret eder (2012, 270). Tanzimat şiirinde tabiat konusunu incelemeden önce, ilk tecrübelerin nesir alanında verilmesi sebebiyle kısaca bu ilk eserlere değinme gereği duymaktayız. Tanpınar'ın belirttiği üzere tercümelerle bize gelen yenilikler "ilk önce nesirde başla"mıştır (2012, 274). Ekrem'in *Atala* çevirisinin yanında, tabiata yöneltilen yeni bakış, yine Ekrem'in *Nağme-i Seher* adlı eserindeki mensur olduğu halde, lirik söyleyişe sahip ürünlerle "edebiyatımızda ilk defa kendini dener" (2012, 274). "Atala mütercimi Frenklerden almaya başladığı sesi Türkçede deniyor, acemi bir dilde, daha ziyade tarife kaçar tasvirler vasıtasıyla da olsa, tabiatla bir nevi kaynaşma arıyordu. Bunu Namık Kemal'in Rüya'sı ile Gelibolu Mektubu'ndaki meşhur tasvir takip eder" (2012, 275). Namık Kemal'e ait iki metin içerisinde tabiat art arda sıralanmış tasvirlerle ele alınır ve yazarın tabiatı anlatmak için özel bir çabası olduğunu söyleyebiliriz. Kemal'in tabiatı tasvir denemelerinin ilki *Rüya* (1874-1875) adlı metindedir. 1872 yılının Kasım ayında yazdığı ikinci metin ise İbret gazetesinde yayınlanan *Rumeli Demiryolunun Akdenizle olan Münasabatına Dair Bazı Mütalea*[14] isimli yazısıdır. *Rüya* isimli yazısında, Boğaziçi'nde 'denize nazır bir

---

[12] "1821'de Yunan isyanı sonucu Fenerli Rumların devlet hizmetlerinden uzaklaştırılmaları üzerine tercüman yetiştirilmek maksadıyla II. Mahmud tarafından kurulan 'Tercüme Odası', Osmanlı Devletinin ilk resmi tercüme kurumudur." Ali İhsan Kolcu, 2019, **Tanzimat Edebiyatı 1. Şiir,** 18.bs. (Rize. Salkımsöğüt Yay.): 31.

[13] Recaizade Mahmut Ekrem **Atala'**dan yaptığı çeviriyi **Atala yahud Amerika Vahşileri** ismiyle 'beş fasıldan ibaret tiyatro' metni olarak yayımlar. **Atala yahud Amerika Vahşileri**, (1290) 1873, (Camlı Han Matbaa).

[14] İbret Gazetesi, No:49, 9 Teşrinisani 1872. Namık Kemal'in İbret'teki yazılarının tamamı için bknz.: Mustafa Nihat Özün. **Namık Kemal ve İbret Gazetesi**.1938. (Ankara: Remzi Kitabevi).

bağ köşkünde' bulunduğunu hayal eden yazar, gökyüzünü, denizi, bulutları, güneş ışınlarını temaşa etmeye başlar ve tabiattaki değişimleri gözlemlerken bir yanda da bu görüntülerin kendisinde uyandırdığı hisleri ifade etmeye çalışır.

> "Derya o kadar latif ve râkid idi ki üzerinde olan ufak ufak mevceler koyu yeşil bir çemenzâra konmuş beyaz güvercin alayı zannolunurdu. Hava o kadar âheste vezân olurdu ki, yaprakların hareketi, ciğerparesinin rahatı için gece uykusundan mahrum olmuş bir şefkatli validenin kalbî kalbî söylediği ninnilerden dağınık saçlarına gelen ihtizâzlar gibi farkolunur, olunmaz derecelerde idi" (Kaplan, 1993, 251).

Görmek için karşısına çıktığı tabiatın kendisinde hisler uyandırmasını ve bu hislerin anlatılabilmesi için harcanan çabayı fark etmek mümkündür. Bu metinde tabiat, "Hürriyet" fikrini anlatabilmek için bir zemin görevi de üstlenir. Nitekim tabiat değişecek ve değiştiği suretle Kemal gördüklerini tasvire devam edecektir:

Rumeli Demiryolu'nun yeni güzergâhı ile ilgili düşüncelerini kaleme aldığı yazısının başlangıcında ise Gelibolu'da seyrettiği manzaranın etkisinde kalarak uzun bir tabiat tasviri ile yazısına giriş yapar:

> "İnsan birkaç gün o derya-yı safanın kenarında temaşa-yı tabiat etmelidir ki hazine-i bedayiinin ibzalinde fayyaz-ı kudretin ne kerim olduğuna zihninde bir mütalea hâsıl edebilsin. Ekser günlerde, vakta ki akşam takarrüp eder, bad-ı şimâlî ile hava-yı cenûbî birbirinin aguşu vefasından koparak her biri dünyanın bir köşesine atılmış ve âlemin en garibane bir demi olan zamanı gurup ile memleketin en âşıkane bir seyrangâhı olan zemini bimisali mev'idi visal eylemiş iki nazenîn gibi muanakaya başlarlar" (Özön, 1938, 189).

Bu satırlarda *Rüya* metnindeki gibi tahayyül edilen değil gerçekten seyredilmeye çalışılan tabiat vardır. Akşam vaktinin uyandırdığı duyguların, aynı manzarayı birden çok kez seyretmek istencinin yakalamak istenen 'yeni duyuşu' işaret ettiğini söyleyebiliriz.

Namık Kemal'in tabiat tasvirlerinde yeni olan bazı tavırlar bulunmakla birlikte Divan Edebiyatı geleneğinin etkisi dikkat çeker. "Bu satırlarla gelen şüphesiz tabiat ve saatlerimizdir. Fakat edebiyatımız için bu kadar yeni olan bir hadiseyi ne kadar eski bir cihazı harekete geçirerek yapar" diyerek durumu tanımlayan Tanpınar, "Denilebilir ki göz ne kadar yeniyse arkasında çalışan bakış o kadar eskidir. Fakat mesele teşbihte veya istiarelerde değil tabiat karşısında duyulan şeydedir. Sadece gurûb ve akşamın girmesi bile yeniliktir" diyerek, bu metnin önemine değinir (2012, 49). *İntibah*'taki tasvirler ile daha nitelikli bir duyuşun ifadesini arayan Kemal, *Cezmi* romanındaki tabiat tasvirleriyle de tabiat meselesi üzerinde ne kadar ısrarla durmaya çalıştığını gösterir. Sansüre uğradığı için ismi *Son Pişmanlık*'tan *İntibah-Sergüzeşt-i Ali Bey*'e çevrilen roman, 1873-1875 yılları arasında yazılmış ve 1876 yılında yayımlanmaya başlanmıştır. Namık Kemal romanın başındaki uzunca tabiat tasvirini "Biz galiba sadedden çıktık. Muradımız Çamlıca'nın tarifine evsâf-ı bahardan bir girizgâh

bulmaktı" sözleriyle bitirir (2018,16). Çamlıca tasvirinin yanında, Mahpeykeri'in köşkünün anlatıldığı bölüm ile denk geldiği yerde romana ara verilerek yazılmış tabiata ait tasvirler eser boyunca karşımıza çıkar.

> "Hele köşkü kucaklayacakmış gibi üzerine müstevli olan salkım söğüt ile yapraklarının arasından geçmekte olan envâr-ı mahitâb 'bâr-ı hasretle beli bükülmüş sevdazededir ki yârinin karşısında pâbercâ-yı kıyanı olarak perişan saçlarıyla cemâlini nigâh-ı istirkâbdan saklamaya çalışıyor; leyâl-i visâlde meşâte-i hüsn ü ân olan mâh-ı münir ise o âşık-ı mâşuk-edânın geysu-yı tarümârını şâane-i elmas ile tarıyor' tahayyülüyle vasfolunsa layıktır" (Kemal, 2018, 75-76).

Çamlıca'nın tasviri gibi metindeki diğer tasvirler de 'oluş' halindeki tabiattan alınmış parçalar değil, hayal edilerek yazılmış izlenimini üzerinde taşıyan tasvirlerdir. Dili ve imajlarıyla Divan şiirinin tüm yükünü üzerinde taşırlar. *Cezmi* (1880) romanında tanımlanan şair tipi bu bakışın ardındaki kişiyi verir;

> "Şair nedir? Tabiatın en sevdalı zamanlarındaki hazin hazin tebessümlerinden yaratılmış mahluk !.. Handelerinden –gülde şebnem gibi- girye eserleri, giryelerinden –buluta kavs-i kuzah gibi- ibtisâm alametleri görünür. Tabiata her mahlûktan ziyade esir iken, tabiatın fevkine çıkmak ister. Kendi vücudunu layıkıyla idareye muktedir değilken küre-i zemini zayıf kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir nokta-i feyse, başka bir merkez-i kemâle götürmeye çalışır! Bu kadar takat gelmez ikdâm ile tab ü tüvânı kesilince ya kafeste siyah perdeler içinde mahpus olmuş olan bülbüllerin nağmesi kadar hazin, ya küreden teneffüse kâfi hava bulunamayacak derecede ayrılıp, hiddetle aşağı süzülen şahinlerin sadâsı kadar acı feryatlara başlar" (Kemal, 2015, 29-30).

Kemal'in 'Şair Nedir?'e verdiği cevap, ondaki romantik duyuşu yansıtmakla birlikte, anlatmak için çabaladığı manzara ve manzaranın etkisinde değişen hislerinin aktarımında kendini ne kadar aciz bulduğunu da gösteriyor. "Coşumcu duyarlığın temelinde sanatçının birey olarak yaşadığı, doğa ve toplumu 'ben'iyle algıladığı bir dünya vardır" (Gürsel, 1981,7). Namık Kemal'in tavrında romantik duyuşta, birey olarak dünyayı algılamaya çalışma mevcuttur. Bu hali yeni yeni deneyen bir neslin yazarı olması, kavrayışında ve gördüklerini anlatabilme yeteneğinde sıkıntılara ve acemiliklere sebep olmaktadır. Kemal'in şiirinde ise tabiat, nesirlerindeki gibi önemli bir yere sahip değildir. Şiir, onun için özellikle Şinasi ile tanışıklığının sonrasında, ideallerinin taşıyıcılığını üstlenir o sahadan da ayrılmaz. Birkaç küçük değiniyle tabiat, Divan şiirinin bilindik özellikleriyle şiirine konu olur. Şiirlerinden sadece birinde geceye ait izlenimlerle yalın bir halde karşılaşıyoruz. Ne kadar *Rüya* metninin başındaki ortamı çağrıştırsa da burada yüklerinden arınmış bir tasvir gördüğümüzü söyleyebiliriz;

> Geceyi görenler zannederler gûyâ,
> Kara kan dalgalı bir ulu deryâ.
> Dağları taşları içine almış
> Kabarmış kabarmış da dona kalmış (Ergun, 1933, 253).

İbrahim Şinasi (1826-1871) ise Yeni Türk Edebiyatının ilk müteşebbisi olmasına rağmen, eserlerini eski zevkin etrafında yazmıştır. *Terceme-i Manzûme*'siyle şiirde Batı'yla ilk temas onunla başlar. Kendisine ait şiirlerini *Müntehebât-ı Eş'âr'ım*[15] (1862) adıyla toplu olarak yayımlamasına rağmen şiirlerinde dönemi için yeni sayılan temalara rastlanılmamaktadır. "Münacaat"ında, yeni insanın fikrî yönü ve istençleriyle karşılaşmakla birlikte *Müntehebât-ı Eş'âr'ım* geleneğin uzantısı olarak kalan bir eserdir. Tabiata tesadüf edebildiğimiz az sayıda manzumede ise bu özellik kendini gösterir. "Andırır" redifli gazelinden alıntıladığımız örnek beyitlerde tabiat, Divan şiirinin özellikleriyle işlenir; sevgilinin ruhunun ışığı denizdeki mehtabı çağrıştır, şarap dalgaları gönüldeki gamı batırdıkça (sarhoşluk arttıkça) neşe, girdap kuyusunu andırır (daldıkça o kuyuya dalar);

Aks eyledikçe tâs-ı arakta bütün gece
Nûr-ı ruhun denizdeki meh-tâbı andırır
Mevc-i şerâb dilde gamı gark eder
Zîrâ ki neş'e-i varta-ı gird-âbı andırır (Şinasi, 1287, 38).

Tanpınar Şinasi'nin şiiriyle ilgili "hiçbir zaman gerçek ve saf şiir zevkine hitap etmezler" dedikten sonra "Şinasi'nin şiirini, biz ancak açtığı ve hız verdiği büyük hareketle beğenir ve severiz" yorumunu yapar ve onun Türk Edebiyatı için hangi sebepten önem arz ettiğinin üstünde durur (2012, 194).

Özellikle romantizm ve ona bağlı olarak romantik duyuş çok acemice de olsa Tanzimat şairlerinin fikirlerini şekillendirmekte kullandıkları akımdır. Tanımaya çalıştıkları yeni medeniyet onlara yeni ferdiyetçi telkinlerde bulunuyor, daha önce üzerinde düşünmedikleri konulara yönelmelerini sağlıyordu. Bunların arasında tabiat, kadın ve ona duyulan sevgideki değişimler de vardı. Din algısı da bunlardan biridir. Akif Paşa'nın "Adem Kasidesi" ile başlayan kötümser tavır Ziya Paşa'da dini düşünce ile birleşir. O kâinatı izleyerek, sorgulanan dini görüşün ilk temsilini "Terci-i Bend"i ile verecektir. Onu 'yeni'nin içine dâhil eden tavrı da burada aramak gerekir. Zira Ziya Paşa aslında "klasik divan edebiyatına on dokuzuncu yüzyılın Avrupa tesiriyle yenileşmiş ruhunu ekleyen bir divan şairidir" (Ziya Paşa'nın Şiirleri, 1967, 5). Tabiat, Ziya Paşa'nın özellikle ilgilendiği bir olgu değildir. Şiirlerinin çok azında tabiat işlenir ki bunlar klasik zevkin ürünleridirler. On iki bendlik "Terci-i Bend"inde, kâinatın

[15] **Müntehebât-ı Eş'âr'ım**'ın ilk basımı 15 Safer 1279 (12 Ağustos 1862) tarihinde Tasvîr-i Efkâr matbaasında yapılmıştır. İkinci nüshası da aynı matbaada 1287 (1870) yılında ilavelerle birlikte genişletilerek basılmıştır. Eserin adı Dîvân-ı Şinâsi ya da Şinasi Dîvânı olarak da bilinmektedir.

işleyişine dikkat kesilen şair, şiirin bir bölümünde tabiata yer verir. Özellikle ikinci bendde şair bakışlarını gökyüzüne ve varlıklara çevirir;

Ecrâm-ı bî-nihâye ile pürdür asmân
Nispet olunsa zerre değildir bu hâkdân
Bin şems-i tâb-dâr ü hezârân meh-i münîr
Yüz bin sevâbit ü nice seyyâre-i iyân
Her şems eder tevâbi'-i mahsûsasıyla seyr
Her tâbi'e tevâbi'-i uhrâ eder kırân
Her şems eder levâhikına neşr-i feyz-i hâs
Her lâhikın tabi'ati emsâline nihân
Her cümle merkezinde eder seyr-i bî-vukûf
Her kıt'a fesihada meşhûd bin cihân (Göçgün, 1987, 45).

Gördüğü nizam ona hayret verir, kavramaya çalışır ama yapamaz, bir nafilelik duygusuna kapılır, sonunda Allah'ın sanatını yücelterek bu sorgulamadan imanına sarılıp kurtulmaya çalışır. Burada tabiat, kâinatta gördüğü karmaşanın bir parçası olmaktan daha öte mana taşımaz. Bu bakış temaşa fikrini doğurmamakla birlikte bir tesseüre de sebebiyet vermemiştir sadece bir hareketin izlenilmesiyle yetinilmiştir. Paşa'nın bu yaklaşımla yazdığı bir de "Bahariyye"si[16] vardır. Gelenek, baharın gelişi için neyi işaret etmişse, bu işaretler şiir boyunca sıralanır. Son olarak tabiat, Ziya Paşa'nın türküsünde farklı bir yönelimde kendini gösterir;

Akşam olur güneş batar şimdi buradan
Garib Garib kaval çalar çoban dereden
Pek körpesin esirgesin seni yaradan
Gir sürüye, kurt kapmasın gel kuzucağım!
Sonra yârdan ayrılırsın, ah yavrucağım! (Göçgün, 1987, 78).

Türkü Ziya Paşa'nın "halk dili ve hayalleriyle şiirimizde ilk pastoral tecrübesidir" (Tanpınar, 2012, 269). Tabiat halk şiiri edasıyla söylenmiş ve ziyadesiyle yaşanmış tecrübenin etkilerinden uzaktır. Türk Edebiyatında tabiat için 'keşif' sözcüğünü kurabilmemizi sağlayan nesil, Tanzimat Döneminin ikinci nesildir ki onlar tabiatı, yaşanılan, hissedilen, etkilenilen bir mevkiye taşımak istemişlerdir. Birinci nesil şairlerinden Namık Kemal için, görülmeyi istenen ve başarabildiği kadarıyla anlatılan tabiat, Ziya Paşa'da sadece bir hayretin ardından görülecektir. "Tabiat karşısındaki bu seyirci vaziyet, bu hayranlık biraz sonra mahiyet değiştirir ve yeni bir panteizme yol

[16] "Erdi eyyâm-ı bahâr oldu cihân reşk-i cinân
Eyledi ezhâr ile tezyin hey'et gülsitân" beytiyle başlayan kaside.

açar. Böylece dinî şiir yenileşir" (Tanpınar, 2012, 276). Tabiat, metafizik boyuta evrilir, yeni çağrışımlarla farklı bir ilahî taraf görülmeye başlanır.

Recaîzade Mahmut Ekrem, *Atala* çevirisiyle (1871), Hamid'in *Duhter-i Hindû* piyesinden sonra tabiat karışında yaşanan tecrübeyi temellendirmeye devam eder. Tanzimat Edebiyatının kuramcısı olarak da adlandırılan Recaîzade için tabiat, şiir poetikasında en önemli yeri kaplar. *Takzirat*'ta şairler için "Tabiat çocukları demeyi hal ve şanlarına ekseriya pek muvafik bulduğu"nu (2014, 198) ifade eden Ekrem çok daha önce, *Takdir-i Elhân'*da hakiki şairlerin sahip olduğu şöhretin, mücerred tabiatın bir ihsanı olduğunu söyler ve ekler "Hepimiz o tecelli-zâr-ı kudretin birer acemi şakirdiyiz" (2014, 13). Ekrem, *Tâlîm-i Edebiyat* (1881/82), *Takdîr-i Elhân* (1883/84), *Zemzeme III.* (1884), *Pejmürde* (1894), *Takrizat* (1896/97) isimli şiir, nesir ve nazım-nesir karışık eserlerinde tabiat konusuna dair çokça değinide bulunmuştur. İlk şiirlerinin yer aldığı *Nağme-i Seher*'de (1871/72) daha çok küçük hikâyeleri andıran *Âsâr-ı Nesriye* bölümündeki "Âlem-i Hayâlde Mehtâb", "Sûret-i Varaka", "Sabah", "Temâşa-yı Rikkat Bahşâ", "Zemzeme-i Âşıkane", "İstanbul Mesireleri" ismini verdiği bölümlerde tabiat şairin ana teması halindedir. Tanpınar'ın da işaret ettiği gibi bahsi geçen "parçalarla bu bakış edebiyatımızda ilk defa kendini dener" (2012, 274). Özellikle "Âlem-i Hayâlde Mehtâb" isimli parçada, hayal âlemi içinde tabiat gezisine çıktığını düşünen şair, tahayyül ettiği tabiat manzaralarını bize aktarır. Bu satırlarda, Namık Kemal'in *Rüya*'sındaki anlatımla karşılaşırız. Dolayısıyla bu metinlerdeki tabiat gerçekçi olmaktan uzaktır. Ekrem'in tabiata eğilen şiirleri ve nesirlerinde tabiata verdiği önem yıllar içerisinde elbette daha yetkin bir hal alacak, eserleri savunduğu görüşlere bir nebze daha yaklaşacaktır. İlk denemelerinde başarılı olamadığı 'gerçeğe uygunluk', onun fikir yönüyle üstünde çok durduğu bir alandır. "Zerrattan şümusa kadar her güzel şey şiirdir" (2014, 13) diyerek, şiir içerisinde güzel olanın alanını genişleten şair, şairlere bu konuda dikkat edeceği yeri işaret eder; gerçeğe uygunluk. "Bir musavvirin levha-i hünerde en evvel aranacak şey arz ettiği suverin eşkâl ve elvanca tenasübü olduğu şüphesizdir" (2014, 38). *Takdîr-i Elhân*'da değindiği bu görüş, *Pejmürde*'de "Âsâr-ı ebediyye içinde hakikatten âri.. tabiatten hariç şeyleri takallübât-ı zamân çabuk eskitir. Ahkâm-ı tabiata müstenid şeylerin yıpranması ise tabiatla beraberdir" şeklinde genişletilir (2014, 125). Şiirin, şiir olarak addedilmesi için, her güzel şeyin gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesi gerekmektedir. Bu yaklaşım şiiri, zamanın eskitemediği, tabiatla yan yana devamlılığını sürdüren bir mevkiye

taşıyacaktır, bir yerde ölümsüz kılacaktır. *Zemzeme I*'de (1881) sekiz adet, "lâhn" adını verdiği parçalardan oluşan "Bahar" şiiri, Divan şiirindeki klasik bahariyyelerden farklı olarak, seyredilen bahar fikrini temsil eder. Lâhn 5'te;

> Gecenin benzemez terâvetine
> Ne safâ olsa rûz-ı rûşende!
> Hele mehtâba karşı gülşende
> Doyulur mu onun letafetine?
> Bedr-i tâm olduğu zamansa kamer,
> Ger bulutluysa âsumân da biraz;
> Gark-ı sevdâ olup nişîb ü firâz
> Olur erbâb-ı tab'a kâşif-i râz.
> Ser-be-ser ka'inât vakf-ı sükût
> Hep temâşâgerân ise mebhût
> Kudret-i Hakk'a arz-ı hayret eder! (Ekrem, 2019, 149).

seyredilen manzarayı dolduran unsurlar, akıcı şekilde sıralanır ve burada ilahî arka plana rastlanır. Şiirin diğer lanh'larında da aynı tavır, tasvir ve toplu manzara fikri hâkimdir. *Zemzeme II*'de (1883) yer alan "Hülyada Bir Temâşâ", "Pek Severim", "Ariyet Kitap Arasında Bulunmuş Bir Çiçek", "Bülbül", "Bahar" manzumelerde de benzer özellikleri takip edebilmekteyiz.

> "Recaîzade Mahmut Ekrem, tabiat tasvirinde salt bir gerçeklikten yana değildir. O, kendi şiirinde yaptığı gibi şairin tasavvurundaki tabiatı kaleme alması gerektiğini düşünmektedir. Fakat bu tasvir Namık Kemal'in Divan Şiirine getirdiği eleştirilerde olduğu gibi, tabiata ait unsuru aslından uzaklaştırmamalı, onu bambaşka bir nesneye dönüştürmemelidir" (Doğaner, 2015, 19).

Ekrem'in göz önünde tuttuğu gerçeklik, şairin muhayyilesinden bağımsız değildir. Tüm bunların yanında *Pejmürde*'de "..hissî veya şuhûdî bazı ahval ve eşyanın tesiratıyla müteessir ve müteheyyiç olmadıkça bir şair ne kadar çalışsa şiir söyleyemez" diyerek, şiirin aynı zamanda hislendirmesi, heyecanlandırması ve hatta düşünceye sevk etmesi gerektiğini belirtir (2014, 36). *Zemzeme III*'te (1884) bu konuyu daha detaylandırarak şiirde bulunması gereken üç güzelliği sıralar; bunlar '*mehâsin-i fikriyye, bedayi-i hayâliyye, sünûhât-ı kalbiyye*'dir. Bir şiir "güzel addolunmak için kendisinde fikir ve hayal ve hisse müteallik bir iyi şey bulunmak lâzımdır"(2014, 247). Sonuncu Zemzeme'sinde de "Nev-Bahâr", "Hilâl-i Seher", "Yaprak", "Bülbül" gibi manzumeler, yukardaki eserlerden farklı bir nispete sahip olmayan, benzer yaklaşımın ürünleridir. Şairin fikirlerini ve bu fikirleri şiirine yansıtması bakımından "Bu Da Bir Şi'r-i Muhzin-i Diğer" isimli manzumesine bakmak yeterlidir. Bu şiirde şair ağaçlardan, kuşlara, aya, gecenin karanlığına

varıncaya kadar her unsurun karşısındadır ve farklı hislerin içinde birinden ötekine geçer durur. Fikirsel alanda öne sürdüklerini şiirinde başarıyla tatbik edememesi bundan dolayıdır. "Bu Da Bir Şi'r-i Muhzin-i Diğer" şiirinin sekizinci parçasında;

> Düşer ormanda zahm-nâk âhû
> Bakışır zâr zâr beççeleri.
> Mâteme hissedâr olup tîhû
> Doldurur nalesiyle zîr ü beri
> Nevha eyler nagamla kebk-i derî
> Yâd ederler mezâlim-i beşeri.
> Bu da bir şi'r-i Muhsin-i dîğer. (Ekrem, 2019, 271)

tabiatı diğer parçalarda olduğu gibi hikaye etme yoluna başvurarak, bir silüet gibi anlatıp geçer.

> "Ekrem'in bir özelliği de tek bir şiirde tabiatın her yönünü verme eğilimde olmasıdır. Bunun en belirgin örneğini 'Bu Da Bir Şi'r-i Muhzin-i Diğer'de buluyoruz. Şair baharı anlatırken denize, denizden kırlara açılır; geceyi işlerken sehere geçer, ardından ormanlara dalar; bunu tufanlar ve gök gürültüleri izler. Tabiatın değişik görünümü içinde gezinir. Böyle olunca tabiat, ister istemez düzeyde kalıyor, onun derinliklerine yeterince girilmiyor. Belki bu davranışı, vermek istediği tabiatı, bir söyleyişte anlatıverme kaygısından doğuyor. Oysa bu kararsız anlatım, doyurucu bir tabiat yaratmaya engel oluyor"(Parlatır, 1986, 36).

Görülüyor ki, Ekrem, tabiatı bir mesele olarak ele almış, işlemeye çalışmıştır. Güzel olanın alanını genişletmeye çalışan şair, gerçeğe uygunluğun öneminde ısrar etmekle birlikte şiirde muhakkak hislenmenin de bulunması gerektiğini belirterek romantik duyuşa bağlanır. Gerçekliğe müdahale edilmeden oluşan güzellikten taraf olduğunu "öyle mutena deste şeklinde bağlanmamış, çünkü bağlamağa salih görülmemiş dağınık kır çiçeklerini daha dil-firîb bulur.. Daha çok severim" diyerek açıklar (2014, 89-90). Romantiklerin bu tavrını Suut Kemal benzer şekilde şöyle tanımlar; "işlenmemiş bir tabiat zenginliğinin bakir kokuları, klasik çiçeklerin inbikten geçmiş keskin ıtırlarına tercih olunurdu" (1938,33).

Şehrin/medeniyetin karşısına doğayı koyan, tabiatı 'beledî' olana tercih eden ve Rousseau'nun düşüncelerini eserlerinde daha belirgin şekilde işleyen Abdülhak Hâmid Tarhan'dır. Tanpınar, yeniliğin nesirde başladığını söylerken, Ekrem'in *Atala* çevirisinden sonra Hâmid'in *Duhter-i Hindû* isimli tiyatro eserinin geldiğini belirtmişti. "Henüz Hindistan'a gitmeden, Beyazid'de satın aldığı bir Hintli kız biblosundan esinlenerek yazdığı bu piyes ile Hâmid, edebiyatımıza egzotizmin, uzak ülkeler arzusunun ilk örneğini vermiştir" (Taşçıoğlu, 1999, 49). Tabiat, piyesin içerisinde bir zemin görevi görmektedir. Bu eseri yazarken, *Atala*'nın konusundan ve tabiatı ele alışından etkilendiği de açıkça görülmektedir. Mehmet Kaplan, Hâmid'in,

tabiatı ele alışıyla ilgili yazdığı iki makalede[17] şairin tabiat karşısındaki tavrını üçe ayırır: *Sahra*'dan önce, *Sahra* ve *Sahra*'dan sonra. *Sahra* (1879) yayımlanan ilk eseri olmakla birlikte *Divaneliklerim yahut Belde*[18] 1885 yılında yayımlanmasına rağmen, *Sahra*'dan daha evvel yazılmış şiirlerini barındırır. *Belde*, Paris'in kendisinde bıraktığı intibaları yansıtmakla birlikte, bu intibaların içerisine mekânın dışa açılan özelliklerine yer vermiş olması bakımından önem taşır. Şiirlerine seçtiği başlıklar; "Vil Davri", "Site Danten", "Otöy", "İsketin", "Vantadur", "Rönesans", "Teatr Franse", "Perlaşez", "Vodvil", "Sen Jermen", "Engen", "Şanzelize", "Mezon Lafayet", "Robenson", "Monmoransi" bu duruma en iyi örnektir. Paris'in muhtelif bölgelerini, tiyatro binalarını, nehirlerini içine alan bu çeşitli başlıklar, Paris'teki tabiatın kendisindeki tesirinin büyüklüğünü gösterir. Bu tabiat algısına başka duyguların da eşlik ettiği görülür;

> Gölde hayranım hele envârına,
> Gözlerim de yansa lâyık nârına.
> Eylemiş Hak arz için didarına,
> Anı mir'ât-ı semâdan intihâb.
> Aksine bak fecri seyret âbda.
> Handeler kıl subhu gör mehtâbda.
> Bak neler var vuslât-ı bî-hâbda.
> Ben ne Mehtâb isterim ne âfitâb,
> Böyle Vil Davri'de kalsak her gece,
> Bir ağaç altında yatsak gizlice (Tarhan, 2019, 61).

"Vil Davri" şiirinden aldığımız parçada, tabiat içerisinde geçirilen vaktin hoşluğu bir sevgilinin varlığı ile mana kazanır. Sevgilisinin yüzüne gölden yansıyan ışıkları seyreden şair, tabiattan ziyade sevgiliyle alakadardır. Aydaki değişimler bile sevgilinin gülüşünün vesilesiyledir. Zaten ay ve güneşe de ihtiyaç yoktur, şair her gece mekânın verdiği romantik duygular içerisinde, sevgilisiyle bir ağacın altında uzanmak ister. Şair karşılaştığı manzarayı ifade etmekte zorlanmaktadır. Mekânın ve tabiatın ilham ettiği hislenmeler ve bunların hatıraları hoşuna gitmekte ama kendisini bu fikirleri ifadeye muktedir bulamamaktadır. *Sahra* öncesi olarak adlandırdığı dönem için Kaplan, Hâmid'in şiiri ile klasik yaklaşım arasındaki farkın üzerinde durur. Tabiatın artık bir

[17] "Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid I" ve "Tabiat Karşısında Abdülhak Hâmid II" isimli makaleleri, Mehmet Kaplan'ın **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I** adlı kitabında toplu olarak bulunmaktadır.
[18] Belde'nin başındaki küçük mukaddimede "Tâbi'in gösterdiği arzuyu tervîcen mevki-i intişâre konulan bu ufacık kitap, bundan dokuz on sene evvel Paris'te yazdığım eş'ârdan teşekkül ettiği için, münderecatının bugünkü şiirimle, hâlimle asla münasebeti yoktur" diyerek buna işaret etmektedir.

mazmun vesilesi olmadığını, görülen ve şahit olunan bir mevkide bulunduğunu belirtirken diğer taraftan da *Belde*'deki şiirler için "basit bir impressionizm'den ibaret"tir diyerek, Hâmid'de eksik kalan yönü işaret eder (Kaplan, 1976, 316). Gündüz Akıncı "Divaneliklerim, bir Doğu adamının ışıklar ve hazlar beldesi Paris'e karşı duyduğu hayranlığı gösterir. Bu manzumelerin çoğu Paris'in bahçelerini, eğlence yerlerini anlatır; oraların alemünit resimleridir" tespitinde bulunur (1954, 156). Romantik duyuşla seyrettiği tabiat onun şairliğinin ana eksenini oluşturmaya başlamış daha Hindistan'ı görmeden tabiata dair yoğun telakkiler edinmiştir. 1882 yılında Sami Paşazâde'ye gönderdiği bir mektupta Çamlıca'dan bahsederken, orada birlikte dinledikleri bülbül seslerini hiç unutmadığını belirtir ve "O bizim tabiat tiyatromuzun Adelina Patti'siydi. Bu kadın, pek çok şairleri âşık ettiyse, o kuşcağız da pek müstaidd-i muhabbeti şair eylemiştir" diyerek bülbülün onlarda bıraktığı etkiye işaret eder (Tarhan, 1995, 202). 'Tabiat tiyatrosu' tanımlaması, tabiatın seyredilen, şahit olunan, bilinçle idrak edilmeye çalışılan bir konuma çıkartıldığını gösterir. *Sahra*'daki (1879) tabiat, bir fikrin arkasından bakılan tabiattır. Beledî-bedevî zıtlığı kurularak, tercihin tabiat yönünde yapılması bahsi geçen fikrin sonucudur. "Nağme" adını verdiği on sekiz parçadan oluşan "Hoş-nişînân" ile "Lahn" adını verdiği dokuz parçadan oluşan "Belde-Güzîn", şehir-tabiat karşıtlığı üzerine kurulmuş iki şiirdir. "Hâmid, Sahra'da yeni bir tabiat görüşüne yükselir. Artık burada tabiat diğer duygulara refâkat eden tâbi bir tem, bir dekor değil, ayrı ve derin manası olan felsefi ve hissî bir varlık haline geliyor" (Kaplan, 1976, 320). "Hoş-nişînân" şiirinde 'yeni tabiat' görüşünün temsili, Rousseau'dan alınan belirgin etkiyle karşımıza çıkarılır. Bu şiirde tabiatın gerçekçi anlatımından ziyade hayatları tabiatla iç içe geçen insanların yaşamlarına öykünen şair, sahip olduğu fikri beslemeye çalışır. Nağme 1'de;

> Bir zamanlar karar-gâhım idi,
> Bedevîler gibi beyâbanlar.
> Nasıl imrâr-ı vakt eder anlar.
> Belde halkından görmedim, hayfâ,
> Gördüğüm ünsü ehl-i vahşette!
> Bedevîler sükûn u rahatte,
> Sürdüğü daime ganemle safâ.
> Beledi muttasıl esîr-i cefâ,
> İntiâş âleminde zulmette!
> Biri endişeden aman bulmaz;
> Biri endişeye zaman bulamaz. (Tarhan, 2019, 21).

bu satırlar beledî-bedevî farkının en belirgin yönünü ortaya koyar. Şairin dikkatini 'ehl-i vahşet' çekiyor, onları anlamaya çalışıyor ve bir karara varıyor; onlar şehirlerdeki insanlar gibi değiller, sakin ve rahattadırlar, endişelenecek bir şeyleri olmadığı gibi zaten buna vakit de bulamazlar. Ama beledî öyle değildir. Diğer Nağme'lerde de bu farkı belirginleştirecek görüşleri ortaya koyar. Beledî 'mihnet zehri içer', 'para harcayıp eğlenerek nefsini susturur'; buna karşılık bedevî 'leziz süt' içer, 'kulübesinde kuşların şarkılarını dinler', hatta gökyüzüne bakarak, kendi kendine ibadet eder. Şiirde inanç telakkileri de şehir-tabiat ikiliğinde ele alınır ve bedevînin tabiata bakarak yaptığı ibadeti, beledînin yaptığı mekanikleşmiş ibadetten daha sahih görünür. Bu düşüncede Rousseau'nun ibadeti gereksiz gören yaklaşımı vardır. Hâmid'deki temaşaya "bir taraftan bir kültür an'anesi olarak eski edebiyatımız ve islâm mistizmi, diğer taraftan da Tanzimat'tan itibaren memleketimize girmeğe başlayan Avrupa kültürü arasında romantizm tesir etmiştir" (Okay, 1971, 2). "Belde-Güzîn"de ise şehir yaşamına, insan ilişkilerine sevgi üzerinden eğilir. Şair tabiatı bahsi geçen 'muaşaka' üzerinden bize aksettirir. Bedevî olanların sevgisinin beledî olanların ilişkine nispetle gerçek olduğunu belirtir. *Sahra'*dan sonra tabiatta/eşyada gördükleri şaire yetmemeye başlar, bakışlarını onların ötesine, derinine çevirir. Eserlerinin yekûnuna baktığımızda bu süreç diğerlerine nispetle çok daha uzun sürer. Bu dönemde Hâmid'in şiirini etkileyen iki olay öne çıkar. Biri Hindistan'da "büyük tabiatla" karşılaşması, ikincisi de eşi Fatma Hanım'ın vefatıdır. Daha Hindistan yolculuğundayken Hâmid, gözlerini ve idrakini tabiatın tüm unsurlarına ve olasılıklarına açmış görünüyor. Namık Kemal'e yazdığı 1884 tarihli mektupta tanıklık ettiği tabiatın onu büyülediği görülmektedir;

> "Gök bî-nihayet, deniz bî-nihayet; nihayetsizlikten tecessüm etmiş bu nezaret ne kadar ulvîn, ne derecelerde derin şey! Sanki ulviyet ayağımın altında, umkiyet ise fevkinde idi. Ah o tulû ile gurûblar ne kadar ilahî idi. Emvac içinde bir büyük cihan-ı nurun nâmütenahiliğe doğru urucunu ve yine o âlemin birkaç saat sonra sukut eder gibi bir süratle lücce-i deryaya müteveccihen hubutunu gördüm"(Tarhan, 1995, 298).

Bombay'a yerleştikten birkaç ay sonra Ekrem'e gönderdiği mektubun satırlarında; "İstanbul'un dağları bu kûhistân-ı ceberutîye nisbet oyuncak, mâhtâbı buranınki yanında taklit, gurubu bu daire-i inkilâb güneşinin gurubuna nazaran tesâvir-i masnuadan addolunabilir; fakat vatan değil" yazmaktadır (Tarhan, 1995, 303). Bu döneme ait şiirlerinde mekân farklı gözle algılanır. *Bunlar Odur*'da (1886) Hâmid, algıladığı mekânın ve tabiatın şiirini yazar. Şiirden kısa bir parçayı örnek gösterelim;

Yirmi revzenli bir büyük tâlâr
Hepsi revzenlerin behişt-nümâ

Zîr ü bâlâyı arz eden manzara
Kimi bir levhâdır kimi meclâ
Sebz-i arz bir yeşil zulmet
Mâi bir nûr-ı lâciverd semâ
Gezinir hod-be-hod elimde kalem
Anda bilme ne eylerim hülyâ
Resmi çıkmış gibi bir manzaranın
Kâğıt üstünde şi'r olur peyda (Tarhan, 2019, 227).

Bunlar Odur'daki şiir parçaları için Tanpınar "Hindistan'daki Odam" isimli manzumeyi de işaret ederek "Hâmid'i Hint peyzajı adeta çarpmış gibidir. Bu renk ve ışık israfını, nisbet ve muayyeniyet fikrini kıran tabiat zenginliğini bize verebilmek için şair her çareye başvurur hatta resimdeki manasıyla tabiat karşısında çalışır" (2012, 523). Bu eserde yer alan "Zühre-i Hindî", "Malabar Hil", "Biriçkendi", "Mahim", "Kambala Hil" manzumelerinde, Hindistan'a has telakkiler, izlenimler sıralanmaktadır. Bu manzumelerde romantik duygularla birlikte gerçekçi tasvirlerin yer almaktadır. Bu haricindeki şiirlerde ise romantik duyuş ve bu duyguların aktarımı öne çıkar. "Hâmid, Sahra ve Belde'den sonra yayımlanan *Bunlar Odur*'da öte ve hayali mekânsallığın kırılıp göze, dolayısıyla yaşanılan dünyanın fizikselliğine vurgunun temaşa yoluyla arttığını gösteren romantik bir temsile ulaşır" (Öztürk, 2010, 79). Ölüm Hâmid'i, birini kaybetmenin hüznünden de ötelere, çözemediği bir karmaşaya götürür. Tabiat, ölüm fikrinin taşıyıcı rolünü de üstlenecek ve baharın gelişinde, esen rüzgârda şair eşini görecektir. "Makber"de;

Ey yâr, şu nervahar sensin;
Ben anlıyorum ki yâr sensin..
Ettikçe nigâh bahr ü berre,
Birden sanırım da bazı kerre,
Meşcerdeki rüzgâr sensin; (Tarhan, 2019, 127).

Şair, Tanrı fikrini tabiatın ve eşyanın tamamına hâkim görmeye başlar. *Garam* (1923) pek çok farklı düşüncenin, felsefi yaklaşımın, tabiatın, ölümün, Allah'ın yer aldığı karmaşık düzenli, oldukça uzun bir manzume hatta 'hikâyedir';

Yâ İlahî, gök de sensin, yerde sen;
Zât da sensin, hemân diğer de sen.
Kâinatın hepsi mahzâ senliğin;
Aslı sensin, bizde zâhir benliğin.
Senliğindir hepsi sensin, sen de sen. (Tarhan, 2019,414).

Orhan Okay, Hâmid'in bu yaklaşımı için "ben ve Allah mefhumunun birleşmesinde, gerekse kâinattaki varlıkların Allah'ı hatırlatmalarında veya bizzat Allah olmalarında İslam mistizminin tesiri açık olarak görülmektedir" der (1971, 5). Bu mistik yaklaşımı Hâmid, biraz daha ötelere ve derinlere götürür. Onda temaşa ve 'ötelere' dair merak hiç dinmeyecektir. *Hep Yahut Hiç* adlı eserinde toplanan son dönem şiirlerinin içerisinde Hâmid'in tabiat telakkisini ana hatlarıyla ve kendi kimliği ile eşleşmiş olarak yansıtan iki şiir vardır; "Kürsi-i İstiğrak" ve "Külbe-i İştiyak". Bu iki şiir Hindistan seyahati dolaylarında kaleme alınmıştır. İki şiirden alıntıladığımız kısımlarda Hâmid'in sahip olduğu romantik tabiat görüşüne şahitlik ederiz.

> Kenar-ı bahrde hoş bir mahaldir, nâzır-ı âlem,
> Tahaccür eylemiş bir mevcdir, üstünde bir âdem,
> Hayalettir, oturmuş, fikr ile meşguldür her dem.
> Giyinmiştir beyaz amma bakarsın arz eder matem,
> Bulutlar, dalgalar, yıldızlar etrafımda hep mahrem.
> Ağaçlar, cûylar, kuşlar, çiçekler daima hurrem (Tarhan, 2019, 571).

Hâmid, Hindistan seyahatinden sonra gezintiye çıkıp tabiatı seyretmeyi alışkanlık haline getirir. Tabiata yüksek bir yerden, düşüncelerine matem duygusunun karıştığı ruh haliyle bakar. Seyretme eylemi bu şiirlerin en belirgin özelliğini oluşturur.

> Şu vahşi külbeyi me'nûs-ı aşk-ı mâderi gördüm.
> Bana feryâd meşk eyler bu sessiz yerleri gördüm.
> Yeşil gözlüydü vahşetlerle sâkin bir peri gördüm,
> "Benim mülküm" dedi aksetti nûr-ı peykeri gördüm.
> Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebiîdir,
> Bu yerlerde doğan bir şâir olmak pek tabiîdir (Tarhan, 2019, 603)

Şairin gözü daima tabiatın, âlemin üzerinde gezer, onu toplu olarak kavramaya, hiçbir detayını kaçırmadan her ayrıntısından bir hisle ayrılmaya çalışır. Hâmid, *Makber*'in önsözünde "Hangi kalem mehâsin-i tabiiyyeyi hakkıyla taklid etmiş? Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır" (2019, 104) derken şiirlerinin de açıklamasını yapmaktadır. Tabiat, Tanzimat nesli için kavranmaya, kavrayabildikleri ölçüde şiirlerine aktarmaya çalıştıkları önemli bir temdir. Şairler sıklıkla tabiatın karışında ifade edemedikleri ilhamların acziyetiyle başa çıkmaya çalışırlar. Hâmid bu sebepten 'kalemini ayağının altına alıp ezer'.[19] Mehmet Kaplan; Hâmid'deki tabiat tutumunu şöyle özetler;

[19] Makber mukaddimesinde şiiri ve şairin tavrını açıklar; "İnsan, bazı kere, hatırına gelen bir hayali tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır yahut pek karanlık bir şey söyler yahut

> "Hamid'de Servet-i Fünûncuların şiirlerinde görülen ve resim terbiyesi almaktan gelen sıkı bir kompozisyon fikri yoktur. Hamid, tabiattan aldığı duyguları ve bunların uyandırdığı düşünceleri, manzumenin içinde belirli bir plana göre düzenlemiyor. Onları dağınık olarak veriyor. Hatta bu hususta Servet-i Fünûncuların yapmayacağı büyük bir hata da işliyor, zaman seher vakti olduğu halde, araya başka zamanların duygularını karıştırıyor. Güneşten, ay ışığından, yıldızlardan, şimşeklerden bir arada bahsediyor. Kompozisyonun çözük ve dağınık oluşu biraz da Hamid'in kabul ettiği estetikten ileri gelir. Zira Hamid, şiirde şekilden ziyade ruha ehemmiyet verir. Ona göre şiir ifade etmekten çok, duymaktadır" (Kaplan, 1998, 82).

2.4. Servet-i Fünûn Şiirinde Tabiat: Romantik Dünya Tasavvuru

Tanzimat döneminde tabiatın karşısına fert olarak çıkmayı deneyen yazarlardan sonra tabiat, bir miras hükmüyle bir süre belli mekteplerin ve şahsiyetlerin vasıtasıyla geleceğe iletilecektir. "Tanzimat devri bir kaynak değiştirme sürecidir" (Doğaner, 2015, 249). Servet-i Fünûncular, değiştirilen kaynak üzerinde kendine yol bulacaktır. Servet-i Fünûnculara bir önceki dönemden en çok etki eden kişi 'Üstat' olarak kabul ettikleri Ekrem'dir. "Ekrem ve Hâmid'den gelen ve 'Ara Nesil'de güçlenen 'ferdîlik' en uç noktasına ulaşır. Sosyal meselelerden tamamen el çekildiği gibi, Hâmid'in metafizik düşüncelerinden ve büyük ihtiraslarından da uzaklaşılır. Şiir, roman, hikâye ve benzeri türler ferdî duyguların, hislerin, heyecanların emrine tahsis edilir" (Çetişli, 1986, 26). Edebiyat-ı Cedide yazarlarını 'ortak' beğeniye sevk eden amiller içerisinde romantik duyuşu kendilerinden önceki yazarlardan daha iyi içselleştirmiş olmaları yatar. Diğer amiller arasında devrin siyasî ve sosyal durumunun onları eylemsizliğe ve yalnızlığa itmesi sayılabilir. Batı'ya ait eserleri, fikirleri daha yakından ve daha bilinçli takip ediyor olmaları 'ortak' eğilimlerin bir başka sebebidir. Bu eğilimi etkileyen en önemli faktörlerden biri 'Ara Nesil'in yaptığı tercümelerdir. Yine 'Ara Nesil'de moda haline gelen tablo altına şiir yazma deneyimi Servet-i Fünûncuların dış âleme yaklaşımlarını değiştirmiştir. Ali İhsan Kolcu, bu dönemde yapılan tercümeleri inceleyerek tabiat konulu eserlerin toplam çevirilere oranının dörtte bir olduğunu saptamıştır (1999, 195). Tabiatın bu denli önem kazanmasının sebepleri şairin görme duyusunu eğitmeye çalışmasında, fert olarak yaşadığı dünyanın tüm olgularına nüfuz etmeyi istemesinde aranmalıdır. Kendine dünya içerisinde bir konum belirlemeyi deneyen şair, gördüklerinden yola çıkarak, hayatı benimser ya da tam tersi onu reddeder;

> "Rousseau tarafından ortaya konulan romantik tabiat görüşü, Servet-i Fünûncuların üzeninde çok tesirli olmuştur. Fakat romantiklerin tabiat görüşü gerçeğe oldukça yakın bir tabiattı.

hiçbir şey söyleyemez de, kalemini ayağının altında alıp ezer. Bunlar şiirdir" Abdülhak Hâmid Tarhan. 2019. **Bütün Şiirleri**. (İstanbul: Dergâh Yayınları.): 103.

> Servet-i Fünûncuların tabiatı ise, bizzat kendi gözleriyle gördükleri tabiat değil, kitaplardan ve resimlerden gelme tabiattır" (Kaplan, 2012, 55).

Hayata, olaylara karşı seyirci pozisyonunda kalan Servet-i Fünûncular, dâhil olamadıkları meseleler karşısında pasif bir konumu, bedbinliği ve kaçışı benimseyeceklerdir. "Dış âlem onlara sadece, <<tabiat>> ve <<insan>> halinde açıktı. Onlar, hayata giremediler, insanla tabiat arasında sıkışıp kaldılar" (Akyüz, 1947, 15).

Pek çok araştırmacının üzerinde mutabık kaldığı görüş Halid Ziya'nın bu devre en önce kaynaklık ediyor oluşudur. Onun benimsediği pek çok özellik diğer Servet-i Fünûnculara geçecektir. 'Mevzun' ve 'mukaffa' olanın dışına çıkan, nesri ve nazmı birleştiren mensûr şiirleri bu konuda belirleyici olmaktadır.

> "Erkenden Batı edebiyatını kavrayan ruhu, geniş kültürü ve eserlerinin mahiyet ve üslûbu itibariyle, bu edebiyatın teşekkülünde, Halid Ziya'ya en büyük payı ayırmak icap eder kanaatindeyim. Gerçekten de Halid Ziya'nın daha İzmir'de iken yaptığı neşriyatla, sonradan yaptığı neşriyat, Servet-i Fünûn edebiyatının en belirli taraflarının teşekkülüne yardım etmiştir" (Kaplan, 2012, 38).

Mensur şiir yeni bir tür olarak Türk Edebiyatına Fransa üzerinden çeviriler dolayısıyla gelmiştir.[20] Mensûr şiirin özellikleri aynı zamanda Servet-i Fünûn devrinin estetik yaklaşımının izlerini üzerinde taşır. Niyazi Akı bu durumu çeviri şiirler üzerinden şöyle açıklar;

> "Çeviri, dil özelliklerinin doğurduğu zorluklar yüzünden bazı fedâkârlıkları gerektirdiği için yabancı dilde yazılmış bir şiiri çevirmeyi, o şiirin hiç değilse dış yapısını zorlama saymak yerinde olur. Böyle çevirileri yaparken şiirin içyapısını ve derinliğini önemser ve ona sığınırız. İşte bu dışı bırakarak içe yöneliş mensur şiire doğru atılmış ilk adım olur"(1970, 1).

Bu türün Türk Edebiyatında ismini belirleyen yine Halid Ziya olmuştur. Ziya'nın mensûr şiir tanımlaması, türün Türk Edebiyatındaki uygulanışın özetini içerir;

> "O kadar kısa, o kadar küçük olacaklar ki tasvirlere, mükellef tezyinlere iftikar etmeden, dar havsalalarında ancak bir şiir heyecanı taşımakla iktifa ederek, sanki gönlünün helecan darbelerini iki ellerile tutarak rüya firaşından sadece bir gömlekle fırlayan bir genç kız edayi mahcubesile, mahmur ve mütelâşi, yarı uykuda yarı uyanık çıkıvereceklerdi" (Uşaklıgil, 1936, 84).

Bu bahisten çıkarılabilecek en öncelikli özellik, kısa ve küçük olmasının yanında türün şaireneliği imlemesidir. Mensûr şiir türünün ilk örneklerini *Nağme-i Seher* (1871), *Zemzeme*'ler (1885) ve *Pejmürde*'de (1984) Ekrem vermişti ama yeni bir tür olarak kullanan, çizgilerini belirleyen kişi Halid Ziya'dır. Tanpınar yeni tabiat görüşünden bahsederken bu tür için; "yeni nesirde sırf bu tabiat görüşü için adeta müstakil bir nev'in doğuşudur. Filhakika mensur şiir bizde yaşanan hayat ve yakalanmaya çalışılan

[20] Mensur şiirin Batı ve Türk edebiyatındaki seyri için bknz; İsmail Çetişli. "Servet-i Fünûn'da Mensûr Şiir". Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Elâzığ. 1986; Mensûr Şiir için hazırlanmış daha fazla kaynak için bkz; Cafer Gariper. Türk Edebiyatında Mensûr Şiir Literatürü. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*. C. 4. S.7. 2006: 361-409.

tabiat etrafında teşekkül eder" demektedir (2012, 275). Halid Ziya'nın (1865-1945)[21] mensûr şiirlerinin ilk örneklerini *Tecüman-ı Hakikat* gazetesinde, 1883 yılında yayımlanmakla beraber, *Berk* ve *Nevruz* dergilerinde diğer mensur şiirlerini yayımlamıştır. Daha sonra bu türdeki eserlerinin hepsini *Hizmet* gazetesinde yayımlayacaktır. *Hizmet Matbaasında* 1891[22] yılında *Küçük Kitaplar Serisi* içerisinde şairin mensûr şiirlerinin kitap halinde ilk baskısı yapılmıştır. Annesinin ölümünden sonra kaleme aldığı ve *Mezardan Sesler* adını verdiği mensûr şiirlerini de yine aynı yıl içerisinde kitap olarak yayımlamıştır. *Mensûr Şiirler*'in içerisinde işlenen temalar yoğunluklu olarak aşk ve tabiat üzerinedir. Bedbin ruh halinin çevrelediği şair bazen sosyal meselelere de eğilecektir. Tabiat temi ya salt tabiat tasviriyle ya da aşk, kaçış gibi konuların ardında belli bir ereği üstlenmiş olarak bulunur. "Tahattur", "Hatırlar Mısın?", "Ne Demiştin?", "Çoban Kızı", "Sahra" ismini verdiği mensûr şiirlerde tabiat, aşk duygusuna eşlik eder. Şairin hisleri doğrultusunda tabiat değişir ve şairin hissine eşlik eder. Bazen de seyrine daldığı manzara içerisinde, sevgilisini tabiat unsurlarıyla karşılaştırır. "Ne Demiştin?"de sevgili ile geçirilen vakit, tabiatın içerisinde yaşandığı için güzeldir;

> "Gecenin letafetinden istifade etmek üzere pençeleri açarak semâ-yı âlûdu seyre dalmıştık. Hafif bir rüzgâr baharın sahraları tezyin ettiği çiçeklerden intişâr eden ruh-perver râyihaları bize îsâl ediyordu. Kuşların ziyâ-yı kamere karşı sürûrlu cıvıltıları, cereyân-ı lâtifiyle hayâlimizi besleyen çayın sadâları o kadar güzel bir âheng-i tabiî teşkil ediyor idi ki letâfetini seslerimiz ihlâl eder havfıyla sükût ediyorduk" (Uşaklıgil, 2002, 64)

Şiirin devamında kadın, şairin kulağına eğilip 'Seni seviyorum' diyecek ve şair tabiatı "Nücûm evvelkinden ziyâde parlıyordu, kuşlar terennümlerini arttırmış idi" (2002, 64) diyerek, hissettiği mutlulukla değişmiş görecektir. Bu şiirlerde sübjektif tavır, doğanın formunu değiştirir. "Bir Hayâl", "Fırtına", "Gurûb", "Zühre'ye", "Seyyâr-ı Fezâ" ismindeki mensûr şiirlerinde tabiat, kaçılacak/sığınılacak yer olarak ele alınır. "Fırtına" şiirinde şair ormandadır, aniden fırtınaya yakalanmıştır ve yalnızdır.

> "Mütevâli, mûhiş bir enîn ormanın zulümât-ı amîkası içinde dehşetli akisler hâsıl ediyor, rüzgârın haşyet-rîz feryâdları bârânın yapraklara şiddetle sukutundan mütehassıl sadâlarla içtima ederek mehîb bir âhenk teşkil ediyor. Orman hey'et-i umumisiyle inliyor… Bu iniltiler kalbimde lâtif bir hiss-i tehaşî hâsıl etti. Ağaçlar, ormanı sık bir koru ile tetvic eden âzim dallar rüzgârın hücum-ı kâhirânesi altında zebun, bî- teressüm ediyor" (Uşaklıgil, 2002, 94).

Fırtınayı ve içinde bulunduğu ormanı tasvir eden şair 'bu manzar-ı dehşet-engîzde' güzellik bulacak ve 'bu mahûf sadâlarda' ruhani sesler duyacaktır. Halid Ziya

[21] Halid Ziya'nın doğum ve ölüm tarihi için farklı tarihler belirtildiği göze çarpmaktadır. Biz Zeynep Kerman'ın belirlediği tarihleri kullandık.

[22] Eserlerin yayımlanma tarihleri de farklı kaynaklara göre değişiklik arz etmektedir. Burada Ömer Faruk Huyugüzel'in Halid Ziya için hazırladığı Halid Ziya biyografisinde geçen tarihi kullandık.

parnasyen akımın eğiliminde tabiatı gerçekçi tasvire tabi tutacaktır. "Seyyâr-ı Fezâ" ve "Nessâr-ı Hayat"ta kozmik âlemin tasviri ile ilgilenen şair, "Mezardan Sesler"de bu bakışı genişletecek ve âlem içerisinde insana küçük bir pay bırakacaktır. "Şelale-i Müncemid", "Fevvâre-i Âteşîn", "Gurûb", "Bir Levha-i Bahar"da tabiatı oluş halinde, gerçeğe uygun tasvirle anlatacaktır. Özellikle "Şelâle-i Müncemid"de;

> "Mehîb dalgalar cesîm buzları bir sür'at-i fevkalâde ile azîm irfifâlardan nehrin âmâk-ı girdabına sürüklüyor. Mûhiş iniltiler, mahûf gürültüler şelâleyi muhit olan mütehaşşid sehâblarda aks-i sadâlar hâsıl ediyor. Suların dehşetli sukutundan kesîf bir buhar suûd etmekte, çağlayana zerrât-ı müncemidden müteşekkil bir semâ vermekte!" (Uşaklıgil, 2002, 88).

şelalenin akarken oluşturduğu sahne ve etrafa bıraktığı etki gözler önüne serilmek istenir. Ne kadar ses duyusunu harekete geçirse de donmuş bir kütleyi tasvir ederken bir resim çerçevesinden dışarı çıkamaz. Üstelik gerçekçi yaklaşım şairin duygularından tamamen arınamamıştır. "Şair" isimli şiir Servet-i Fünûncuların karamsar ruhlarını işaret edecektir; "Şair semâlardan dökülen handelerle güler, sehâblardan, zulmetlerden saçılan giryelerle ağlar; çiçeklerden, çemenlerden çıkan rayihalarla mest olur; tabiatın letâfetlerine, ziynetlerine karşı mebhût kalır bir mahlûk-i ulvî, bir hiss-i mücessemdir" (Uşaklıgil, 2002,150). Tabiatın önünde halden hale, duygudan duyguya geçen şair için tabiat bir yerden sonra yeterli gelmemeye başlar ve görünenin ardına geçmek ister. Bu sebeple 'gözleri bir semâ-yı ulvîye nâzır, başka cihanlara müstağraktır" olarak bekler vaziyette kalır (2002, 150).

Mehmet Rauf (1875-1931) da mensur şiirler kaleme almış ve şiirlerini *Siyah İnciler* (1901) adlı eserinde kitaplaştırmıştır. Onun mensûr şiirlerinde de tabiat benzer yaklaşımlarla ele alınır. Türe ait şairaneliğin, Rauf'ta daha çok kadın ve kadın sevgisi etrafında şekillendiğini söylememiz mümkün. "Hiçbir Yer" (1898) isimli şiirinde ise tabiat yeterli gelmediği için onun ötesine geçmeye çalışan Halid Ziya'dan daha ilerisini işaret eden Rauf ve orada 'yokluk'un olmasını arzular;

> "Bir yer, âh bir yer olsun; öyle bir yer istiyorum ki orada hiçbir şey olmasın, hiçbir şey, hayatı, tabiati teşkil eden şeylerden hiçbiri olmasın; öyle bir yer ki benliğim, bu nâmütenahilikler içinde nâmütenahi benliğim orada mahv ve mün'adim olsun, bütün kuvâ-yı vücudiyem yok olsun, yokluk içinde yok olayım"(Rauf, 1997,132).

Mensûr şiir, 'mevzun' ve 'mukaffa' sözün dışına çıkan eserlerin de şiir olabileceğini göstermiştir. Şiirin nazım şekillerinin dışına çıkabilmesinde, şairlerin kendi belirledikleri şekillerle şiir yazmalarında da mensûr şiirin yardımı olmuştur. Bu tür üzerine çalışmaları bulunan Çetişli, dönem içerisindeki verimlerde işlenen tabiat konusunu özetler; "Metinlerdeki tabiat, çok büyük ölçüde sübjektif; yani yazarın içinde bulunduğu ruh haline göre şekil almaktadır. Ruh hali ile tabiat arasında bazen

teşbih, bazen de tezat olduğu görülmektedir. Ayrıca bu tabiat, reel olmaktan ziyade muhayyeldir" (Çetişli, 1995, 118).

Tevfik Fikret'in işlediği tabiat diğer Edebiyat-ı Cedîde şairleri arasında ayrı bir mevkiye sahiptir diyemeyiz. Lakin 'ortak' temler içinde tabiat, Fikret için de önemle üzerinde durulan bir olgu olmuştur. Fikret şair olarak, sanatında çeşitli merhaleler geçirmiş, kendine ait üslûbu bulabilmek için çokça çaba harcamıştır. İlk şiirlerinde Ekrem-Hâmid etkisi –özellikle Ekrem- göze çarpar. Fikret, 1889 yıllarına gelene kadar kendi kalemini bulmaya çalışmış ama bu devreye kadar okuduğu şairlerin etkisinde kalarak onların şiirlerine benzer şiirler yazmıştır. Tabiat temini işlediği şiirlerde de bu etki oldukça belirgindir. *Rübab-ı Şikeste*'nin *Eski Şeyler* kısmında yer verdiği "Subh-ı Bahâran", "İktirâb", "Tulû'a Karşı", "Sevdâ-yı Şi'r", "Nijad'a", "Bir Levha İçin", "Bir Yaz Levhası" gibi ilk metinlerde Fikret'in önemli bir söyleyiş özelliği olan tahkiyeye, gerçekçi tasvire ve konuşmaya yaslanan anlatıma rastlanılmamaktadır. Bu döneme ait şiirlerinde tabiat romantik yaklaşımla ele alınmaktadır. Tabiatta sadece matemi yakalamak için bakan şairde Ekrem etkisi göze çarpmakla birlikte gözlemin aktarımı satıhta kalmaktadır. "1896'da, Ekrem etkisi bu şekilde devam edip dururken, hiç umulmıyan bir anda, Fikret'e genç ve kudretli bir başka şairden etkiler gelmeye başladı: Cenap" (Akyüz, 1947, 171). Kenan Akyüz bu etkinin "Nakş-ı Nâzenin" manzumesiyle başladığını ileri sürer ve bahsedilen etkinin "Ruh-ı Eş'arım", "Bir Çehre ki!", "Mihr-i Zemherir" gibi çok az manzumede kendini gösterdiğini belirtir;

> Çamlar arasında nîm-manzûr,
> Ârâyişi sîne-i zılâlin,
> Timsâli serâçe-i hayâlin,
> Revzenleri mâî tülle mestur
>
> Bir köşk idi âşiyân-ı aşkım.
> Çamlar zümrüdlü şeh-periydi. (Fikret, 2005, 405).

"Nakş-ı Nâzenin"den aldığımız örnekte Cenap etkisini kelime seçimlerinde görebiliriz. Tabiatta gördüğünü ya da görmek istediğini tasvire çalışırken, bakış neredeyse Cenap'ın bakışıdır. İlk zamanlarında "hayata, aşka ve Allah'a inanan iyimser şair, bu yıldan itibaren yavaş yavaş kötümser olmaya, hayattan şikâyet etmeye, sevmemeye, dine karşı kayıtsız, hatta dinsiz ve Allah'a isyankâr bir tavır takınmaya başlamıştır" (Kaplan, 2012, 89). Bu tavrın sonuçlarından olan 'tabiata kaçma' istenci Fikret'te en belirgin haliyle "Ömr-i Muhayyel" manzumesinde kendini gösterir. Devrin sıkıntılı havasından kaçıp gidecek bir yer bulamayan şairlerin hepsinde doğaya

sığınma, hayal-hakikat karşıtlığında hayalden yana olma eğilimi vardır. Hakikatten kaçmak için planladıkları hiçbir eylemi tatbik edememişlerdir. Bu durum onlarda romantik tabiat algısını daha da beslemiştir. Diğer yandan pasnasyen akımın etkisiyle tabiat, duygulardan arındırılarak, olduğu gibi tasvire çalışılacaktır. Farklı yaklaşımlar içerisinde yazılmış şiirler bu dönemin genel özelliğini de yansıtır. Bu etkilere 'tablo altı şiir' modası da eklenmelidir. Resimlere bakmayı, onu tasvir etmeyi deneyen şair tabiata da resme baktığı gibi bakar ve onu resim tasvir eder gibi anlatmaya çalışır. "Tabiatı olduğu gibi, yani bir ressam gibi yansıtmak onları şiirde parnasizme; tabiatı ruhlarının aynası olarak görmeleri ise sembolizme götürür" (Şahin, 2006, 139).

> Her sahn-ı hakîkatden uzak, herkese meçhul;
> Bir savfet-i ma'sûmenin âgûş-ı terinde,
> Bir leyle-i aşkın müteennî seherinde
> Yalnız ikimiz sayd-ı hayâlat ile meşgul (Fikret, 2005, 143).

"Ömr-i Muhayyel" manzumesinde Fikret'in romantik duyuştan uzaklaşamadığını görüyoruz. "Hakikatten korkma, dış âlemden çekinme, aldatıcı da olsa hayale sığınma… Şiirin özünü teşkil eden bu vasfları değişik şekillerde ifade edilmiş olarak Fikret'in başka şiirlerinde de buluruz" (Kaplan, 2012, 96). Fikret'te tabiata ait gerçeklik biçimi karışık bir hal izler. "Seza", "Resim Yaparken", "Beyaz Yelken", "Akşam", "Yağmur", "Karlar", "Mihr-i Zemherîr", "Heykel-i Giryân", "Fener", "Balıkçılar" gibi *Rübâb-ı Şikeste*'nin asıl bölümünde yer alan şiirler bu karışık hali sezdiren parçalardır. Söz gelimi "Beyaz Yelken" şiirinde seçilen sıfatlar oldukça süslüdür, hatıranın anlatıldığı kısımda ise sade, tahkiyeli, gerçekçi anlatım hâkimdir. Fikret'in tablo altı şiirlerden biri olan bu şiir, fikrinde beliren planlanmış görüntüleri birleştirir. Bilhassa;

> Bir vakitler gönül ederdi hayâl,
> Süt beyaz bir deniz, beyaz kayalar,
> Mâî, lâkin hemân beyaza çalar
> Bir semâ, sonra bir beyaz sandal.
> Biz o sandalda yâr-ı cânımla
> Dolaşırdık beyaz seherde (Fikret, 2005, 84).

bölümünde hatırlayışı belli bir rengin hâkimiyetine verir ve orada görmediği bir manzarayı tasvire çalışır. Bu mısralar bir resmin karşısındaymışız gibi bir izlenim uyandırır. "Fikret'in ressamlığı, keskin gözlemleri ve hassasiyetinin bir duvar gibi yükselen mantığı, onun şiirini de net, kalın çizgileri olan, donuk bir tarama resmine dönüştürür. Tasvirdeki başarısı arttıkça resme yaklaşır ama şiiri kaybeder" (Özgül,

1997, 31). Özgül'ün bahsettiği gibi tasvir her zaman Fikret'i şiire götürmez. "Beyaz Yelken"de bir resme bakarak oluşturduğu dünya onun kendi "şiir cümlesi"dir. Parnasyenlerle çokça ortak yönü olan Servet-i Fünûn şairleri[23] gibi Tevfik de hakikatten kaçmak ister ama özellikle 1908'den sonra şiirlerini toplumcu bir yaklaşımla yazmış olması onu diğer Servet-i Fünûnculardan ayırır.

> "Parnasyenlerin eserlerindeki tabiat görerek, yaşanarak işlenilmiş bir tabiattır. Servet-i Fünûncuların tabiatı ise yaşanmaktan ziyade manzaradan ibarettir. Onlar yalnızca bunların manzaralarını yapmışlar, eserlerindeki tabiatı yaşamamışlardır. Parnasyenler gibi Doğu ülkelerine geziler düzenlememişler, tersine çoğu İstanbul dışına çıkmamış; hatta kendilerine kurdukları 'aşiyân'larda herkesten uzak yaşamayı tercih etmişlerdir" (Şahin, 2006, 150).

Fikret'te Coppée'nin etkisi belirgin olarak şiirlerine yansımıştır. Ondan aldığı ilhamla yazdığı "Âveng-i Şühûr"da on iki ayı, tabiat ve zaman aralığında tasvire çalışır. Bazen pastoral halk şiirine yaklaşan 'Mayıs bir köylü kızdır, sâf u dilber, şûh u sevdâ-kâr' gibi söylemlere rastlarız bazen de;

> Döner âvâre-ser tahzîz-i bâd-ı pür-tehevvürle,
> Müşaâbihtir birer pervâne- i sekrâna yapraklar;
> Kırık dallar, bozulmuş âşiyânlar hep tahayyürle
> Hazânın pençe-i kahrında vakf-ı iğbirâr, ağlar (Fikret, 2005, 349).

tekellüflü bir dille manzara kendi gerçekliğinden uzaklaşır. Yukarıda bahsettiğimiz toplumcu yönü ile tabiatın birleştiği noktada Fikret'in birbirini takip eden iki döneme ait "Yağmur" ve "Sis" şiirleri onun kaleminin en kuvvetli eserleri olarak yerini alır. İki şiirde de şairin duygularıyla doğa dönüşüme uğrar ve tabiat sembolist bir yaklaşımı kendi içinde dener. Fikret'in şahsiyeti, sanatı üzerine çalışma yapmış pek çok araştırmacı Fikret'in tabiatı kendi varlığı içerisinde ele almadığını söylemektedir. Tanpınar, Rübâb-ı Şikeste'de tabiat parçalarının önemli bir yer kapladığını bildirmekle birlikte bunların çoğunlukla hayattan kaçışı işaret ettiğini belirtir; "bu firarların da hemen hepsi fena gizlenen bir şikâyetle biter. Fikret, tabiatı dolduran ruhlardan değildir. Onun tabiat manzumelerinde hiçbir panteizmden eser yoktur. Tabiat ona sadece, insanlardan uzak basit, riyasız ve endişesiz bir hayatın, bir sükûnet hayatının da dekorunu verir" (Tanpınar, 2000, 272).

Cenab Şahabeddin şiirinde ise tabiat, devrin diğer şairlerinde olduğu gibi 'ortak' hususiyetleriyle onun şiirine konu olur. Ancak o öteki Servet-i Fünûncular gibi

[23] Parnas Okulu ve Servet-i Fünûncular arasındaki benzerlik ve farklılıklar için bknz; Seval Şahin, 2002, "Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Renk Belirten Kelimelerin Kullanılması Üzerine İnceleme ve Değerlendirme", Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

eğilimlerini diğerlerinden etkilenerek değil, bizzat kendinden alır. Cenab "daha Mehteb-i Tıbbiyye öğrencisi iken yazdığı şiirleri tabloya yazılmış şiirleri andırır" ve pitoresk onun şiirinde bilinçle ele alınır (Özgül, 1997, 32). *Tâmât*'ta (1303/1887) yayımladığı "Bir Kabristanı Temâşa", "Şihâb" ve "Bir Dağdan İnerken" şiirleri onda gelişmeye başlayan ilk eğilimleri göstermektedir. İlk dönemine ait şiirlerinde Hâmid etkisiyle birlikte temâşânın ilahi arka plana bağlandığı da görülmektedir. İlk dönem verimlerinde tabiat, ilahî tesirlerle yan yanadır. Sonrasında gerçekleştireceği Paris seyahatinde yakından tanıma fırsatı bulduğu romantik, parnasyen ve sembolist akımların etkileriyle şiirini değiştirecek, şiirindeki bu değişimler diğer Servet-i Fünûncuları da etkileyecektir. Bilahssa "Terci-i Hayâl", "Müjde-i Bahâr", "Gül-Buse-i Aşk", "Şi'r Nâ-nüvişte", "Mürg-i Siyah" manzumeleri Paris seyahatinden sonra kaleme alınmış yeni duyuşuna ait parçalardır. Bu şiirlerde tabiat ana tema olarak kullanılır ve sembolizmin en önemli özelliklerinden olan müzik, şiirlerini kuşatır. "Gül-Buse-i Aşk" manzumesinde, tabiat ezginin bir parçası hatta ezgiyi söyleyebilmek için sadece zemin görevi görür;

> En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
> Bir mevsim ufuktan küreyi tazeliyordu;
> En nağmeger, en mübtesim, en tâze ve en sâf
> Bir bâd-ı rebiî seni yelpazeliyordu; (Şahabeddin, 2011,78).

Şiirdeki tekrarlar ve kulağa hitap eden kelimeler Cenab'ın şiirinde, vazgeçmeyeceği kullanımlar olarak belirir. Tabiat, şair için bir ilham kaynağıdır aynı zamanda, şair tabiatın kendisine verdiği ilhamla şiirini yazmak ister ama bilir ki yazdığı her zaman eksik kalacak, o ilhama yetişemeyecektir. Cenab Şahabeddin'in *Tabiata Karşı Şair* adlı makalesinde tabiat konusuna detaylıca eğilir.

> "Şair, tabiat içinde yaşamalı, tabiat-ı mücâvere ile memzûc ve müttehid gibi olmalı, kendi ruhunu sevdiği gibi ruh-ı tabî'atı sevmeli. Bu ma'şûka-yı nâmütenâhînin ihsas ettiği şeyleri söylemeli: onu müfârık-ı beşeriyyede titreyen mâderâne himâyetlerinden, hilkât-ı hayatındaki teselsül-i bî-mahdûttan onun her şeyine dağıttığı ruhların zemzeme-i müşretekesinden, onun ilhâm ettiği hayâlat-ı lâyetenâhîden bahs etmeli. Bunları herkes hissedebilir, bunlardan herkes bahs edebilir, fakat şair herkesten iyi bahs eder. Herkes 'ale'lâde tabiatta, tabiattan başka bir şey bulamayacağı halde şair orada bütün havâdis-i ulvîyeyi, bütün anasır-ı mühimme-i şi'riyyeyi, eşkâl-i mütenevvi'-i mevcudiyet arasındaki tetabukatı, garâm ve memâtı bulur" (Şahabeddin, 1313, 19).

Bu sözlerde şiirlerinde işlediği ve dönemin diğer şairlerine geçen "ruh-ı kâinat" fikrini ayrıca şairin doğayı oldukça romantik bir yaklaşımla ele aldığını görebiliyoruz. 1895 (1311) yılından itibaren yazdığı manzumelerde bu tavır dikkat çekicidir. "Ta'yin-i Metâlib" isimli şiirde "ruh-ı kâinat"a işaret eder;

> İsterim bir de sâyelerle muhât

Bir beyaz âşiyâne-i ta'zîz
Ki derûnunda Bâ-kemâl-i neşât
Ruhûm etsin ümidini tehzîz (Şahabeddin, 2011, 88).

Şiirin ilk dörtlüğünden başlayarak, duygusunun ufuklarına mavi, saf bir sema çizer. O semada hülyalarının çekinmeden uçmasını temenni eder. Tabiata kendini bırakır, tabiatla çevrili yüksek bir yuvada sevincini yaşar. Hasan Akay aynı şiirle ilgili "Cenab, sembolistlerin bakış açısını benimsemiştir. Tabiat, ona göre, evrensel bir ruhun nesnel görüntüsü halinde bir varlıktır. Şair tabiatı ruh ve hayallerinin gezindiği bir mekân haline getirmekte, bu ayrı ruh ile ruhunu bir münasebete sokmaktadır" (1998, 174). Sembolistlerden aldığı "ruh-ı kâinat"[24] yaklaşımı, ilk şiirlerinde beliren ilahî arka planı ortadan kaldırır. Tabiatı yine tabiatla açıklamaya başlar ve tasvir, musiki, "ruh-ı kâinat" fikri şiirinin ayrılmaz bir parçası olur. Bu dönemde yazdığı, "Riyâh-ı Leyâl", "Temâşâ-yı Leyâl", "Temâşâ-yı Hazân" ve "Elhân-ı Şitâ" manzumeleri onun en sevilen ve bilinen şiirleri olmakla birlikte, şiir anlayışını da en iyi ortaya koyan eserleridir. "Riyâh-ı Leyâl"de ses unsuru tabiatın bütününe yayılır. Güvercinler şarkı söyler, yıldızlar semada asılı duran çalgı aletidir. Şair, rüzgârdan ona gizli bir haber getirmesini ister ve bunu manzume boyunca ahenk unsuru olarak tekrarlar. Bir araya getirdiği kelime terkipleri ses konusuna verdiği önemi gösterir; nây-ı zümürrüd, ûd-ı mükevkeb, hâb-ı muganni, nağme-i hoş-bû… Bu manzumede şair, tabiatı "çeşitli sesler çıkaran aletlerden mürekkeb bir <<orkestra>> gibi dinliyor" (Kaplan, 1956, 55). Bir gece şiiri olan "Temâşâ-yı Leyâl"de tabiat gece vaktinin rengine bürünür, sevgilinin varlığı da şaire eşlik eder;

Gölge, hep gölge, her taraf gölge,
Gölgelerle bütün zemîn mestur;
Âsümân yalnızca nîm-manzûr.
Görülen başlıyor görülmemeğe;
Bir dumandan kefenle cism-i cihân,
Kalıyor ka'r-ı leyl içinde nihân… (Şahabeddin, 2011, 150).

[24] Mehmet Kaplan bu noktada Cenab Şahabeddin ile Tevfik Fikret'in arasında biz çizgi çizer. Cenab'taki bu deneyimin gerçekten hissedilerek ortaya koyulmadığına işaret eder; "Tamamiyle şeklî bir tabiat tasvirine düşmekten çekinen Cenab, kendisinin asla inanmadığı bir <<ruh-ı kâinat>> fikri uydudur. Tabiatın da insan gibi bir ruhu olduğuna inanmak ister. Fakat iptidaîlerde yahut mistiklerde ciddî bir inanç mevzuu olan fikir, Cenab için sadece bir vesileden ibarettir. En muvaffak manzumelerinde bile bunun oyuna katılan bir unsur olduğunu hissederiz". Mehmet Kaplan.1953. Cenap Şahabeddin Şiirlerinde Pitoresk. *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi.* c.5(5). s.17: 15-31.

Hayal-hakikat karşıtlığında tabiat, hayal unsuruyla birlikte silikleşir aynı zamanda şairin görüşünü kaybediyor. "Elhân-ı Şitâ"da ise duygu durumu tabiata akseder. Şiirdeki tabiat sahnesi insandan arınmış, sadece şairin hayalleriyle çerçevelenmiştir. "İçinde yaşanan anın ruhsal durumlarına göre doğayı şair değiştirir. Şaire hüznü doğa taşımaz, ona kendi öz yaşamını, bedenini, tutumunu, tavrını, gözyaşlarını ya da kıvılcımlarını vererek doğayı şair hüzünlü kılar" (Alkan, 2005, 130). Üçe ayırabileceğimiz manzumenin bölümleri arasında tasvir, kelime, ses unsuru değişir. Bu değişimler şiirdeki müzikaliteyi artırıcı etkiye sahiptir. İlk bölümde şair, insanın olmadığı bir kış bahçesini tasvir eder ve kışa ait unsurlara seslenir;

Ey uçarken düşüp ölen kelebek,
Bir beyaz rîşe-i cenâh-ı melek
gibi kar
Seni solgun hadîkalarda arar;
Sen açarken çiçekler üstünde
Ufacık bir çiçekli yelpâze,
Na'şın üstünde şimdi ey mürde
Başladı parça parça pervâze
karlar
Ki semâdan düşer, düşer ağlar! (Şahabeddin, 2011, 153).

Alıntıladığımız bu bölümde kış mevsimine ait hareketi takip edebiliyoruz. Harekete eklenen renk unsurları ve kelimeler musiki etkisini de artırmaktadır. İkinci bölümde tasvir daha sert, daha vurucu kelimelerle, meydan okuyan bir tavır içerisinde işlenir;

Her şâhsâr şimdi –ne yaprak, ne bir çiçek!
Bir tûde-i zılâl ü siyeh-reng ü nâ-ümîd…
Ey dest-i âsmân-ı şitâ, durma, durma çek
Her şâhsârın üstüne bir sütre-i sefîd! (Şahabeddin, 2011, 154).

Bu sahne elbette şairin gördüğü değil tasarladığı bir sahnedir. Ümitsiz, siyah renkli, karanlık bir yığını andıran bu ağaçlıkta artık ne çiçek ne yaprak vardır. İlk bölümde gerçekleşen hareketin sonucunda, meydana gelen görüntü şairin baş etmek istemeyeceği bir hal alır ve 'dest-i âsmân-ı şitâ'ya seslenir ve ondan beyaz bir örtü ile her yeri örtmesini ister. Son bölümde anlatım tekrar yumuşar, karın yağışı hafifler. Şiirin sesi sakin bir tona geriler;

Bir bâd-ı hamûşun per-i sâdında uyuklar
Tarzında durur bir aralık, sonra uçarlar. (Şahabeddin, 2011, 154).

Cenab'ın tabiattaki hareketi çok iyi yakalıyor bu ama yine de olandan yola çıkarak tabiatı işleyemez. Hareketin getirdiği müziği iyi aksettiren bu şiir değinmeye

çalıştığımız tabiat konusunun şairdeki terkibini oluşturur. Diğer Servet-i Fünûn şairleri gibi Cenab Şahabeddin'de de parnasyen etkisi kısıtlı kalmış, manzumelerin içerisinde küçük bir alanı kaplamıştır. Cenab'da tabiatın dönüşümü ilk şiirleri ile Paris seyahati sonrasında yazdıkları arasında yaşanır. İlk manzumelerinde tabiata ilâhî duygular eşlik ederken daha sonra "profan tabiat" anlayışını benimser (Akay, 1998, 175). "Ruh-ı kâinat" düşüncesi bunun bir örneğidir.

2.5. Türk Şiirine Yön Veren İki Şahsiyet: Empresyonist ve Sembolist Tabiat

İnci Enginün "Türk şiirinin geleceğini yönlendiren sadece iki şair vardır: Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal" diyerek 20. yüzyıldan bu yana gelen şiir anlayışımızı iki şahsiyet üzerinde temellendirir (2014, 605). Tabiat konu olarak nesnelliğini, öznesinde tamamlamayı, öznesindeki yansımasında önem kazanmayı Haşim ve Kemal'in yol açıcılığı ile öğrenmişlerdir.

Edebiyat eseri ortaya koyan her yazar/şairde olduğu gibi Hâşim'in sanat hayatında da farklı merhalelere ayırabilmekteyiz. Onun ilk şiirlerinde kendisinden önceki neslin etkileri olmakla birlikte, hayatının geri kalanında şiirine en belirgin çerçeveyi Fransız Sembolizmi verir. On dört yaşındayken yazdığı ilk şiiri "Hayâl-i Aşkım"da bile onda beliren etkilerin izini sürmek mümkündür. Bu ilk şiir denemesinden yaklaşık iki yıl önce, okul arkadaşının kendisine verdiği "Anthologie des Po(e)tes d.Aujourd'hui" isimli şiir antolojisinde Fransız sembolistlerinin şiirleriyle karşılaşmıştır.[25] Orhan Okay, Haşim'in şiirlerinde sembolizmin kaynaklarını araştırdığı ve doçentlik deneme dersinde sunduğu çalışmasında, Hâşim'deki sembolizmi; Şairin ferdî hayat ve şahsiyetinden gelen unsurlar, Türk şiir geleneği, Fransız sembolistleri şeklinde ayrıma tabi tutarak üç başlıkta incelemiştir (1976, 191). Ferdî hayatından ve şahsiyetinden gelen unsurları, ilk dönem şiirleri ve *Şir'i Kamer*'lerinde; Türk şiir geleneğini, dağınık olarak tüm şairlik deneyiminde; Fransız sembolizminin etkilerini de bilhassa *Göl Saatleri*'inden sonraki şiirine hâkim şekilde buluruz. Çeşitli dergilerde yayınlayıp, kitaplarına almadığı ilk dönem şiirlerinden olan "Gece", "Gurûb", "Hilâl-i Semen", "Güneşe", "Akşamlarım", "Kış"ta dilin ağır ve

[25] Ahmet Hâşim, Selahattin Güngör'e verdiği bir söyleşide, *Les poEtes d'aujourd'hui* isminde bir antolojiden daha bahseder. Bu antolojiyi ilk şiirini yazdıktan sonraki süreçte satın almıştır. Sembolist şiirle karşılaşması ise arkadaşının verdiği antolojiyle olması gerektir. Röportaj için bknz: Muharrem Dayanç, 1928, **"Yeni Kitap" Dergisinde On Yazar-On Mülakat,** (İstanbul: Dergâh Yay.):122-126.

Farsça tamlamalarla oluşturulmuş sıfatların çokluğu göze çarpar. Şiirlerinin genelini dikkate aldığımızda ise Hâşim'in her zaman sembolizmi tatbik etmeye çalıştığını görebilmekteyiz. *Şi'r-i Kamer* içerisinde yer alan on iki manzumede tabiat ana çerçeveyi teşkil eder. Annesi ile geçirdiği vakitleri, çöl ve nehir kenarında annesiyle beraber yaptığı gezintileri, ayın eşliğinde, ayı şahit tutarak, çocuk muhayyilesine kazınmış sahneler içerisinde bize ulaştırır. Ferdî hayatından gelen ve Hâşim'in şahsi sembolizmini oluşturan izleklerden olan anne/kadın ve tabiat bu şiirlerinde iç içe bulunmaktadır. Şiirlerinin başında okuyucuya seslenir. Derdini, karanlık bir ormanda sırlarla bütünleşmiş ışıklı bir yol olarak açtığını söyler. Bütün manzumeler annesiyle geçen anların, hastalığın, ölüme yakınlığın ve şairin hissettiği hüznün hikâyesi gibidir. Sembolizmin etkisi, şiirlerin kuruluşunda, tabiata yönelişte, belli bir an üzerinde ısrar edişte ve en önemlisi de ses değerlerinde kendini gösterir. "Görünüşlerin akıcılığı ve nedenlerin ebediyeti arasında cisimlerin özel realitesi buharlanır. Onların nazarında bütün tabiat kımıldanan bir hayalden, kendilerini tayin eden şartların tüllendiği bir sembolden başka bir şey değildir" (Ongun, 1947, 31). Hâşim'in diğer şiirlerinde de belirgin olarak kendini gösteren izlek buradadır: tabiat ve hisler arasında bağ kurduktan sonra bu çizgileri silikleştirmek. *Şi'r-i Kamer* parçalarında olduğu gibi *Göl Saatleri'*nde de belli bir kompozisyon etrafında şiirlerini yazan Hâşim, geçiş dönemi olarak adlandırabileceğimiz şiirlerini yine *Göl Saatleri* adı altında 1921'de yayımlamıştır. *Göl Saatleri*, *Göl Kuşları*, *Serbest Müstezad Nazımları* ve *Muhtelif Şiirler* olarak dört ayrı başlıkta yayımlanan şiirler kendi içlerinde konu bütünlüğü arz etmektedirler. Bu kitabın başında yer alan manzum mukaddime, şairin poetikasını vermektedir.

> Seyreyledim eşkâl-i hayatı
> Ben havz-ı hayâlin sularında,
> Bir aks-i mülevvendir anınçün
> Arzın bana ahcâr ü nebatı (Hâşim, 2013, 121).

Asım Bezirci bu mukaddime hakkında "Hâşim için şiirde önemli olan yaşantılar ya da gerçekler değildir. Bunların kendi hayalindeki yansımalarıdır. Başka bir deyişle, dış evreninde uyandırdığı düşsel ve duygusal çağrışımlardır; çağrışımlarla kaynaşan izlenimlerdir" çıkarımını yapar (1967, 359).[26] *Göl Saatleri*'nde belli zaman

[26] Ahmet Haşim'in şiir anlayışında onun sembolist mi yoksa empresyonist mi olduğu sürekli tartışılmaktadır. Bu konuda bazı araştırmacılar onun sembolist bazılarının ise empresyonist olduğunu kabul etmektedir. Asım Bezirci onu daha çok empresyonist olarak görmektedir. Orhan Okay da onun empresyonist bir dile sahip olduğunda karar kılar. Bilge Ercilasun'un "Ahmet Haşim ve Şiiri ve Ahmet

aralıklarında tabiatı gözlemleyen şair, tabiatın kendisinde bıraktığı ve kendisinden tabiata yansıyan duyguların anlatımaya çalışır. "Gece" şiirinde;

> Nücûm u mâhı dökülmüş semânın eşcâra,
> Melûl manzaralar şimdi gümüşlü bir sehâb;
> Derin sulardaki ecrâmı avlayan kuşlar
> Eder havâli-i pür-nûr-ı mâhtaba şitâb… (Hâşim, 2013, 125).

Bu satırlardaki imgeler, tabiatın gerçek görünümleri değildir. Şairin muhayyilesinden yükselen işaretlerle karşısındaki manzara görünümler edinmektedir. *Göl Kuşları*'ındaki manzumelerde de bunu takip etmek mümkündür. "Siyah Kuşlar"da;

> Gurûb u hûn ile perverde-rûh olan kuşlar
> Kızıl kamışlara, yakut âba konmuşlar;
> Ufûkta bir ser-i maktû'u andıran güneşi
> Sükût u gamla yemişler ve şimdi doymuşlar (Hâşim, 2013, 131).

Kendi mizacına ve hayatı algılayışına yakın bulduğu için sembolizmi benimsemiş olan Hâşim, şiirlerini oluşturan imgeleri de Fransız sembolistlerinden ödünç alır. Akşam saatlerinde yoğunlaşan, renk seçimlerinde belirgin bir temayülü gösteren deneyimler Hâşim'i sembolist olarak kabul etmemiz gerektiğini de açıkça göstermektedir. "Göl Saatleri" ve *Göl Kuşları*'nda öz şiire yöneldiğini kısa anlatımlı, vurucu mısralardan takip edebilmekteyiz. Bu eğilim özellikle *Piyâle*'de genel bir özellik şeklini alacaktır. Hâşim'in en bilinen, beğenilen şiirleri olan ve *Serbest Müstezadlar*'ının içerisinde yer alan "Yollar", "Zulmet", "O Belde" ise Hâşim'in, şiirde ahenge verdiği değerin taşıyıcılığını üstlenirler. Hâşim'in *Emile Varhaeren* isimli yazısında sembolizmin ne olduğunu, Rémy de Gourmout'tan yaptığı "edebiyatta şahsiyet, sanatta serbestî, kavâid-i gayr-ı kâfiyenin terki, hüsne, teceddüde hatta garabete doğru bir meyil" alıntısıyla açıklar (1991,85). Bu açıklamaya uygun olarak da sembolistleri takip ederek, serbest müstezadı öznelleştirir, mısralarında hislerindeki ahengi yakalamaya çalışır. "Yollar" ve "O Belde" şiirlerinde şair, sembolistler gibi farklı bir dünyaya gitmeyi düşlemektedir. "Yollar" şiirinde akşam vakti, ufukları tozlu bir belirsizlik kaplamıştır, önünde uzanan yollar "belde-i hayâle" doğru sessiz ve kimsesiz gider. Yolların gittiği "O Belde" ise;

> Durur menâtık-ı dûzişe-i tahayyülde;
> Mâî bir akşam

Haşim'in Sanatı" isimli bir dizi makalesinde de Haşim'i empresyonist kabul ettiği açıktır. Ahmet Haşim ise "Bir Karie Cevap" isimli makalesinde empressiyonizm, ekspressiyonizm, kübizm gibi akımları "maskaralık" olarak adlandırır.

Eder üstünde daima ârâm; (Haşim, 2013, 150).

şairin hayalinde yaşar ve bu dünyaya ait değildir. Şiirlerindeki izleklerin ve taşıdığı anlamların işaret ettiği bu ülke, şairin hatırladığı geçmiş zamanın izlerini anımsatmaktadır. "Hâşim'in ideal ülkesi, çocukluğunda yaşadığı anların idealize edilmiş şeklidir" (Kaplan, 1976, 483). Hâşim'in gerçekliği silik hale getirme çabaları elbette tabiata da yansıyacaktır. Şiirlerinin çoğunda tabiatın karşısında, tabiatın belli bir görüntüsünü ve zamanını anlatan şair hüzünlü bir ruh durumu içerisindedir. "Hâşim, mahdut ve kaba realiteyi gösteren gündüzden nefret eder. Bu nefret belki de onun keskin güneşli çölde geçen çocukluğundan kalan bir duygudur. Akşam ve gece atmosferi, Hâşim'in hülyalarını geliştiriyor" (Kaplan, 1998, 142). Hâşim belli bir vaktinde yaşadığı, yaşamak istediği tabiatı "Ay" isimli makalesinde neden seçtiğini anlatır; "Ay! Ay! Yalancı ay! Zekâdan harap olmuş olanları dinlendiren hayal gibi güneşten bunalanları da teselli eden sensin" (Hâşim, 1991, 37). Tabiat, Hâşim'de yoğunlaşan ve görünenin ötesine geçen, kendisinin de belirttiği gibi hayal etmeye müsait olan vakitlerin anlatımında bir fon görevi görür. "Bir Günün Sonunda Arzu" şiirinde de;

Altın kulelerden yine kuşlar
Tekrarını ömrün eder ilân.
Kuşlar mıdır onlar ki her akşam
Âlemlerimizden sefer eyler? (Hâşim, 2013, 80).

benzer imajların tekrarını bulmaktayız. Hâşim'in şiiri sürekli bakılan ufkun, farklı ve birbirini takip eden zamanlarının anlatımı gibidir. Dilin oldukça sadeleştiği son şiirlerinde imgeler, yeni kelimelerle tekrar eder. "Dörtlükler –özellikle tek ya da ikili dörtlükler- Haşim'in daha sade, kısa ve yoğun bir şiire yöneldiğini göstermektedir. Bu yönelişte, 1918'den sonra tanıdığı Japon haykaylarının da etkisi olmuştur. Nasıl ki, dilini sadeleştirmesinde de 1908'den sonra gelişen özleşme akımının etkisi olmuşsa" (Bezirci, 1967, 64). Hâşim tabiata, mizacının da etkisiyle sembolist şairler gibi yaklaşır. Şiirde önde tuttuğu ahenk unsurlarını, tabiattan ve ruhunun ona izafe ettiklerinden çıkarır. Ahmet Hâşim manzaranın saatini tanımış, ona dikkat kesilmiş, seyrettiği an içerisinde tabiatın kendisinde oluşturduğu akisleri şiirine yansıtmıştır. Onun şairlik hayatında, şiirlerinin değişmeyen mefhumu budur. Her ne kadar kendisinin izlenimci olmadığını belirtse de şiiri, olanı değil kendinde oluşan izlekleri yansıtması bakımından izlenimciliğe de benzer. "Tabiat manzaralarını, eşyayı bir uykunun arasından görür gibi hülyalı bir hali vardı. His ve telkin kesafetini, bu ani

uyanış intibaına benzeyen yarı rüyadan alırdı" (Tanpınar, 1977, 311). Hâşim'in şiirinde bu iki akım farklı özellikleriyle kendine yer bulur.

Yahya Kemal (1884-1958) ise doğrudan tabiattan değil, tabiatın kendisinde oluşturduğu hislerden yola çıkarak tabiatı şiirine konu eder. Tabiat intibalarına tarih, ölüm fikri, sonsuzluğa varma ve milli karakterler karışmaktadır. *Eski Şiirin Rüzgârıyla*'da (1962) içerik ve şekil bakımından Divan şiirini yeniden şiir sahasına çıkaran Kemal İstanbul'un muhtelif mekânlarına ve semtlerine gazeller yazmıştır; "Hisar Gazeli", "Çubuklu Gazeli", "Göztepe Gazeli", "Çamlıca Gazeli". Bu gazellerde Divan şiiri geleneğinden farklı olarak mekâna özel ayrıntılar, yaşantılar yer alır ve onun şiirinin süreklilik arz eden yaklaşımlarından hülyayı, sonsuzluk ve ölüm temasını beyitlerin arasında yerleştirilmiş buluruz. Bir örnekle "Çubuklu Gazeli"nde;

> Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın
> Bir âlem-i hayâle dalan âb uyanmasın (Beyatlı, 1962, 63).

denizin ortasında bir sandalda bulunan şair sessizliğin peşindedir. Mehtâbın ve rüya âleminde bulunan suyu uyandırmama fikrinde ince bir duyuş yakalamıştır. Tabiat sessizlik, enginlik ve yalnızlığın ardında hissedilmektedir. Hayal etmenin, hayalde diretmenin Yahya Kemal için önemli olduğunu biliyoruz. "Deniz Türküsü" şiirinde "İnsan âlemde hayâl ettiği müddetçe yaşar" diyen şair, hayalin de sonlu olduğunu bilmektedir. Hayaller kurmak, tabiat karşısında Kemal'in sık sık deneyimleyeceği bir edimdir. "Hazan Gazeli"nde güzel bir sonbahar havası işlenir;

> Hazan ki durmadan evrâk-ı sû-be-sû dökülür
> Hazînesinden eteklere reng ü bû dökülür
> Ne inkırâz-ı bahâran ki hân-ı yağmada
> Şerâb mahzeni Cem'den sebû sebû dökülür (Beyatlı, 1962, 91).

bu beyitlerdeki renk ve akış Ahmet Hâşim'i de çağrıştırmaktadır. Sonbahara ait renkleri, mevsimin tabiat unsurlarında ve eşyadaki hareketlerini takip etmek mümkündür. Sonbahar "hân-ı yağmada" çoğalan kimliği ile çoğul haliyle yer alır. Bu çokluk şairde manzarayı tamamlayan, renklerin, suların, tabiat nimetlerinin, ölümün çağrıştırıcısı olarak diğer unsurlarla birlikte kullanılır.

> "Yahya Kemal, insandan, ruhtan hareket etmek suretiyle, tabiatı da beşerî bir plana sokuyor. Onun birçok şiirleri adeta bir duygunun hikâyesidir. Tabiat asla tek başına bir değer ve mana ifade etmez. Tabiatı temaşa eden ve duyan insandır. Doğru yol, tabiattan insana değil, insandan tabiata gitmektir. İnsan tabiatı, kendi duygusu ve hayali ile kavrıyor. Bu kavrayışla tabiat canlanıyor ve beşerî bir değer kazanıyor" (Kaplan, 1998, 223).

Yahya Kemal'in şiirlerinde manzara mekânın, tarihin, Türk kültürünün arkasında beliren zemindir. Mekâna bağlı olarak manzara özellikle İstanbul ile ve tarihle yan yanadır. "Süleymâniye'de Bayram Sabahı"nda, mekân tarihle birleşir ve manzara içerisinde yerini alır;

> Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati,
> Dokuz asrın bütün halkı, bütün memleketi
> Yer yer aksettiriyor mâvileşen manzaradan,
> Kalkıyor tozlu zaman perdesi her ân aradan.
> Gecenin bitmeğe yüz tuttuğu andan beridir,
> Duyulan gökte kanad, yerde ayak sesleridir.
> Bir geliş var!.. Ne mübârek, ne garîb alem bu!.. (Beyatlı, 1974, 9).

şiir boyunca caminin ağaran gökyüzü içerisindeki görüntüsüne, bir millete ait iman, onu bu topraklara taşıyan savaşçı ruh eklemlenir. Manzara salt kendi olarak bize gelmez. "Açık Deniz" şiiri de benzer fikirleri taşır;

> Mahzun hudutların ötesinden akan sular,
> Gönlüme hep o zanla berâber çağıldadı,
> Bildim nedir ufuktaki sonsuzluğun tadı! (Beyatlı, 1974, 15).

bu satırlara sonsuzluk fikri ve şairin taşıdığı hüzün de eklenir. Yıkılmakta olan bir imparatorluğu, kaybedilen toprakların ufuklarını "Byron'u bedbaht eden melâl" ile seyreder. "…bir sonsuzluk arayışının özlemini sezen şair, ruhu ile deniz ve Türk tarihi arasında derin mânâlı bir münasebet bulur. Ona göre Türk tarihinde bir akış vardır. İnsan ruhu da sonsuzluk iştiyakı ile doludur; insan varlığını aşmak ister" (Özbalcı, 1986, 220-221). "Açık Deniz"de tarihle buluşan sonsuzluk fikri, "Deniz Türküsü"nde tamamen şairin manzarasını kaplayan bir sembole dönüşür. Akşam saatlerinde bir yelkenlinin ufka yaklaştıkça başka bir âleme geçişini, masalsı bir görünüm içerisinde, şairin yüklediği manalarla sarılmış şekilde izleriz;

> Som gümüşten sular üstünde giderken ileri,
> Tâ uzaklarda şafak bir bir açar perdeleri…
> Mûsıkîsiyle bir âlem kesilir çalkantı;
> Ve nihâyet gök ve deniz saltanatı.
> Girdiğin aynada geçmiş gibi diğer küreye,
> Sorma bir sâniye, şüpheyle, sakın: "Yol nereye?" (Beyatlı, 1972, 97).

Hayalle bürünmüş manzara ve sonsuza ulaşma fikri Kemal'de dünya gerçeğinin ona yetmiyor olmasının başka bir örneğidir. Tabiatın şaire seslenişi bu noktada önemli hale gelir çünkü şairdeki hayali besler. "Hayâl Şehir"den;

> Git bu mevsimde, gurup vakti, Cihangir'den bak!

Bir zaman kendini karşındaki rü'yâya bırak!
Başkadır çünkü bu akşam bütün akşamlardan;
Güneşin vehmi saraylar yaratır camlardan (Beyatlı, 1972, 30).

Cihangir'den bakan şair akşam vaktinde karşı kıyıyı izlemektedir. Zamanın mekân üzerinde bıraktığı izler, tıpkı bir hayali andırır. Güneş vehmi saraylar yaratır evlerin camlarında, ışıkların oynadığı oyun eskiden beri gelen bir fikre dayanır. Üsküdar semtini güzelleştiren de bu fikirdir. Bu fikir şairdeki tarih/millet birliğinin fikridir.

Yahya Kemal'de bazen parnasyen yaklaşıma varan tabiat manzaraları da yakalayabilmekteyiz. Gerçi bu şiirlerde de bir oluş yani bir bitmemişlik, devinim söz konusudur. Ama tasvir yönü ile oldukça gerçekçi görünürler gözümüze. "Gece", "İstinye", "Fenerbahçe", "Maltepe", "Gezinti", "Moda'da Mayıs" gibi "Kendi Gök Kubbemiz"de bulunan, kitabın üç bölümüne yayılmış şiirlerinde tasvirin öne çıktığını görmekteyiz. Örneğin "İstinye" şiirinde;

Durgunlaşıp bir ayna kadar parıldayan suda,
Dünyâ güzel göründü resimleşmiş uykuda (Beyatlı, 1972, 57).

tasvir en ince halini alır. Şehrin sudaki yansıması, aynadan yansıması gibidir. Akşamla birlikte şehir, sudaki yansıyışıyla adeta bir uyku halini alır ve şair bu manzaraya bakıp, normalde sevmediği, aşmak istediği dünyayı güzel bulur.

2.6. Erken Cumhuriyet Şiirinde Tabiat: Üç Şair, Üç Dünya, Üç Tabiat

İlk şiirlerini Cumhuriyet'in ilanından kısa süre önce yayımlamaya başlayan Tanpınar'da Hâşim ve Kemal'in etkisi belirgindir. Tabiatı ise özellikle Haşim'in gözünden seyreder. Necati Cumalı bu noktaya şöyle değinmektedir; "Tanpınar'ın şairliği, Ahmet Hâşim'in şiirde vardığı yerden başlıyor" (2008, 77). "Musul Akşamları", "Sonbahar", "Isfahan" gibi ilk dönem manzumelerinde tabiat Hâşim'in hülyalarının arasından görünür ve kelime tercihinde etkisi daha belirgindir. Tabiat ufuklarda aranır, çizgileri silikleşmiştir. "Musul Akşamları" şiiri, Hâşim'in *Şi'r-i Kamer*'leriyle hem iki şairin kaderleri doğrultusunda hem de tabiatın kendilerinde bıraktıkları izler bakımından birleşir.

Son ziyalar iner uyuyan nehre,
Ufku mineleyen kızıl akşamdan
Nakş eder her huzme ihtiyar şehre,
Tirek, loş gölgeler, hicranla gamdan… (Tanpınar, 1989, 99).

Tanpınar'ın şiirine Hâşim'den gelen bu etkiler 1930'dan sonraki döneminde yerini, farklı kaynaklarla beslenmiş öznel bir üsluba bırakacaktır. Bilhassa hocası Yahya Kemal'den başka telakkiler edinecektir. Tanpınar'ın şiirindeki temalar benzer konular üzerinde ama derinleşerek işlenir. Tabiat, ölüm, aşk konuları asıl anlatmak ve derinleşmek istediği alana zemin teşkil eder. Onun şiirini zaman, musiki ve rüya kurar. Şiirlerindeki semboller geçidi, bu üçünün etrafında gerçekleşir. "Sembolizm ilk defa onda bir nazariye olmaktan çıkmış, şairin konuşma dili haline gelmiştir. Sembol artık ne 'teşbih' ne 'istihare' idi. Gündelik dile çevrilmeyen iç dünyasının bütün ifade edilemez sırlarını ifade eden yeni bir lisan olmuştu" (Ülken, 2008, 107). 1928-1930 yıllarından sonra Tanpınar şiirinde kapalılığı önceler. Kendini ilk anda okuyucusuna bırakmayan bu şiirler; yoğunlaşarak okuma gerektiren, imgelerin çoklukta olduğu şiirlerdir. Şüphesiz bunda Fransız şairlerinin ve resim sanatının etkileri çoktur. "Antalyalı Genç Kıza Mektup"[27] ismiyle bilinen yazısında kendi estetiğini kurarken Baudelaire, Mallerme, Valery, Gerard de Nerval'den yararlandığını belirtir. Müzik beğenisini Dede Efendi, Mozart, Beethoven ve Bach''ın belirlediğini yine bu yazıdan çıkarıyoruz. Zaman mefhumunda ise Proust'un yolundan gidecektir. Tüm bu beğeniler onun şiirinin sembol dünyasını geliştirecek, derinleştirecektir. Tabiat ise rüya izleği ile iç içe şiirlerinde kendine yer bulur. Aynı yazısında "Zaten rüyanın kendisinden ziyade, benim şiir anlayışımda, bazı rüyalara içimizde refakat eden duygu mühimdir" diyen Tanpınar için tabiat da rüya halinin ve ona sirayet eden duygunun izlerini taşır. Bu konuda bir eşik sayılacak "Sabah" manzumesi önemlidir.

> Serin rüzgârlara pencereni aç!
> Seyret de ağaran rengini ufkun (Tanpınar, 1989, 120).

Şiir tabiata ve âna eşlik eden havayı tasvirle başlar, sevgiliye hitap ile devam eder. Havanın, sevgilisinin bedeninde yarattığı değişim ve etkileri anlatır. Aynı şiirin, 1961 yılında yayımladığı *Şiirler*'de yer almayan bölümündeki;

> Gümüş leylakları, kızıl gülleri
> Altından sabah, ufuk çöküyor.
> Bir geniş çizgiden şafak söküyor
> Ve yükselen güneş ince bir duman
> Mahmur gözlerini kırpıştırarak
> Sende güzelliği selamlıyor bak! (Tanpınar, 1989, 125).

[27] Handan İnci'nin "Tanpınar Kime Mektup Yazdı?" isimli yazısında bahsi geçen mektubun kime yazıldığı ve adlandırılması üzerinde durur. Yazı için bknz;
https://handaninci.wordpress.com/2016/10/04/tanpinar-kime-mektup-yazdi [15.10.2020].

kısmında tasvir devam eder ve yine sevgiliye bağlanır. Bu satırlar bize tablo halinde gelir. Rüyanın belirgin olmadığı bu satırlarda, tabiatın güzel bir vaktine ve şairde yarattığı hisse gönderme vardır. "Şair tabiata ait bir tabloyu ya da anı, hemen arkasından getirdiği mısra ile ruh haliyle birleştirmeye çalışıyor. Böylece büyük tabiat ile küçük tabiatın (insan) birbirlerini tamamlayan hallerine şahit oluruz" (Kolcu, 2002, 243). Kaplan da "Sabah" şiirinin önemini "dış dünyayı bir seyir ve temaşa konusu olarak ele alması ve plastik unsuru ön planda yer vermesi" bakımından bundan sonraki şiirlerini şekillendirdiğini belirtir (1955, 41-42). Bu noktada Tanpınar'ın şiirlerinde tabiatı iki şekilde; biri olanı tasvir, diğeri rüyanın eşlik ettiği olarak ayırabiliriz. "Uyanma", "Deniz Ufkunda", "Bir Gül Tazeliğinde", "Gezinti", "Akşam", "Uyku Sularında" ve "Deniz" tasvirin öne çıktığı şiirleridir. Bu şiirlerin ya bir bölümünde ya da şiiri kurarken tabiattan yola çıkan şair sembolik mana taşıyan imgelere geçer. "Yollar Çok Eken", "Bir Gül Bu Karanlıklarda", "Yavaş Yavaş Aydınlanan" şiirlerinde ise tüm manzume imgelerle kurulur. Öncekilerde hemen hemen hep rüya kuruluyken diğerlerinde rüyayı kurmak için dış âleme bakar. "Uyku Sularında" da;

> Çekilen son dalgasının eteğinden
> O masal mağarası açılır birden,
> Yarım aydınlıkta tutuşur, parlar
> Uyku sularında yüzen balıklar (Tanpınar, 1989, 49).

Deniz kenarında, dalgaları izleyen şair çekilen dalgayla birlikte ortaya çıkan mağarada biriken suların parlaklığına dikkat eder. Işığın su üzerinde yarattığı hareketler bir yönüyle masal âlemine geçişi işaret eder, küçük gölette kalan balıklar bu masala eşlik ederler. Şair oradan rüyaya geçmek için bir kapı bulmuş olur. Bu görüntü ona balıkların sanki uykuda yani rüyadaymış gibi yüzdükleri izlenimini verir. Tanpınar 1921 yılında Antalya'da olduğu bir zaman Güvercinlik Mağarası'nı görmüştür. Deniz sularının açıp kapadığı bu mağara ağzı onu çokça etkiler. "Antalyalı Genç Kıza Mektup"ta hatırladığı o anı anlattıktan sonra "Estetiğimin temeli olan rüya fikri, biraz da bu mağaraya bağlıdır" diyen şair için yukarıdaki mısralar daha belirgin şekilde onun tasvirden nasıl rüyaya geçtiğini gösterir.

Tanpınar'ın 1949 yılından sonra yazdığı serbest tarzdaki şiirlerinde, şeklen kendine tanıdığı özgürlüğün yanında manzumelerin hacimlerini de büyütür. Bu döneme ait şiirlerinde tabiatla ilgili değinmek istediğimiz iki şiir; "Kış Bahçesi" ve "Sis"tir. "Kış Bahçesi"nde her şey sevgiye, sevgiliye bağlanır. Tabiat da bunların içerisindedir. Bir kış bahçesi içerisinde "güllerin ta derinlerde çalışan uykusu"nun,

sevgilisine "bir bahar hazırlamak için" olduğunu söyleyen şair, tabiatı ince bir duyuşla hissetmeye devam eder;

> Ana rahmi gibi sıcak ve yüklü idi hava
> İyi mayalanmış hamur gibi
> Gizli nabızlarla yokluyordu toprak
> Belli ki çok derinlerde
> Oluşun ışık sızmaz mahzenlerinde
> Bir şeyler oluyordu, mucizeli ve sessiz (Tanpınar, 1989, 157).

bahara hazırlanan tabiatı toprağın altından duymaya başlar. İnsanın kendi damarlarındaki kanı hissetmesi gibi şair de toprağın altındaki ağaç köklerini, havanın toprağı değiştiren halini bile duyumsuyor. Bu elbette yoğun bir duyarlılık sonucunda fark edilebilecek bir şeydir. Tanpınar'ın şiirinin felsefî arka planı daima varlık problemine dayanır. Varlık, onda zaman mefhumu ile anlaşılmaya/aşılmaya çalışılan şeydir. Çalışmamızın kapsamında zaman konusu olmadığı için burada yer vermiyoruz.[28] "Sis" şiirinde ise sisli havanın tasviri, Tanpınar'ın kendi dünyasına ait imgelerle yoğunlaşıp, büyüyor. Zaman fikriyle şekillenen şiirde;

> Ölü bir aydınlık yaşıyor eşya
> Yaşıyoruz hep birden
> Korkunç toparlanışında
> İnsanı inkâr eden
> Saatlerden birini (Tanpınar, 1989, 134).

sisin eşya üzerinde bıraktığı intiba duygulardan yola çıkılarak tasvir edilmiştir. Mekânın ortadan kalkmasıyla zamanın da silindiği bu hal içerisinde şair "Güneş öldü, dünya artık bizimdir" diye haykıran kişilerden biri olacaktır. İnsanda dünyadaki yaşamıyla bağlanan, anlam kazanan zaman fikri, ölümle son bulurken, şair bundan başta mutlu olacak ve sonra yanıldığını anlayacaktır; "Kırık ayna uykularında" uykuya dalan hayaletler olduklarını anlayacaktır. Bu satırlarda şairin 'yaşamı' ve tabiatı bir yansıma olarak algıladığını, gerçekliğin belirlenemeyeceğini düşündüğü yorumunu çıkarabiliriz.

Nazım Hikmet'le (1901-1963) birlikte Türk şiirine doğa, kendi varlığının ereğiyle girer. Tabiat, pitoreskten ayrıdır, metafizik boyutunu yitirir. Nazım Hikmet'in gençlik yıllarında şekillenmeye başlayıp, hayatı boyunca terk etmediği sosyalist dünya görüşü ilk şiirlerinde kendisini hissettirmekle beraber, özellikle 1939 yılından sonra

[28] Tanpınar'ın şiirlerinde zaman mevhumu ile ilgili pek çok çalışmaya ulaşmak mümkün. Bergson'un zaman nazariyesi ve Tanpınar'ın şiirlerinden örneklerle, şairin ulaşmak istediği zaman kavramı inceleyen bir çalışma için bknz: Ali İhsan Kolcu. 2002. **Zamana Düşen Çığlık Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri ve Tanpınar'ın Şiir Estetiği.** (Ankara: Akçağ Yay).

belirgin olarak Toplumcu-Gerçekçilik ekseninde şekillenir. Bu tarihten önce de kendi fikirlerinden yola çıkarak belirlediği yazınsal ölçütler vardır.

> "Türkiye'de henüz, 'toplumcu-gerçekçi' veya 'sosyalist realist' sanat terimlerinin yaygınlaşmadığı 1930 yılında sanat ve edebiyatla ilgili görüşlerini 'diyalektik realizm' terimini ortaya atarak yorumlamaya çalışan Nazım Hikmet, gerçekçiliği kendi sanat anlayışının temeli olarak görür. Ancak gerçekçiliği realistlerin anladığı manada düz bir yansıtma biçimi olarak değil de 'bir kompozisyon' haline getirilmiş bir gerçekçilik olarak algılar" (Kacıroğlu, 2016, 64).

Nazım Hikmet'in bahsettiği realizm anlayışında tekâmül ve oluş fikri vardır. Doğa salt manzara olarak seyredilen bir konumda değildir. Manzara ve ona dönük seyir fikri Nazım'ın şiirlerinde terk edilir. Tabiat olduğu haliyle, insanın bir parçası olarak şiirlerinde yer alır. 1927 tarihi not düşülen, ilk dönem şiirlerinden olan "Hasret"te;

> Gemiler gider aydın ufuklarda gemiler gider!
> Gergin beyaz yelkenleri doldurmaz keder.
> Elbet ömrüm gemilerde bir gün olsun nöbete yeter.
> Ve mademki bir gün ölüm mukadder;
> Ben sularda batan ışık gibi
> Sularda sönmek istiyorum!
> Denize dönmek istiyorum!
> Denize dönmek istiyorum! (Hikmet, 2008, 123).

doğa, şairinin umudunu perçinler. Sosyalist fikrin en belirgin tavırlarından olan, asla vazgeçmemeyi, yılmamayı ve daima umudu arayan gözü, ölüme bile coşkun bir kabulle yönelmeyi bu mısralarda görebilmekteyiz. Nazım Hikmet'te doğa, hüznü çağrıştırmaz. Toplumcu- gerçekçi sanat görüşünün yaygınlaşmaya başlamasından sonra Nazım Hikmet'in görüşleri çok değişmeden belli bir çerçevenin içine yerleşmiş olur. *Memleketimden İnsan Manzaları* (1966/67) adını verdiği beş kitaptan oluşan şiirlerde çeşitli hikâyeler anlatarak, Anadolu halkının yaşantısını işler. Üçüncü Kitabın, Birinci kısmında Nigar ve Mustafa'nın beraber kaçtıkları sahneyi işlerken, tabiat hikâyeye bir zemin görevi görür ve canlı bir sahneye dönüşür. Doğa bir köylünün gözünden, bir köylünün onu tanımlayacağı şekilde işlenir;

> Toprak göz alabildiğine
> dümdüz
> çırılçıplak
> ve kırmızı biber gibi acı.
> Batıda bir tek, uzun
> kavak ağacı.
> Bozkırda hala dolaşıyorsa da
> kokusu sararmış kekiklerin
> gökçiçekler çoktan kurumuştu
> ve gevenotları safi dikendiler.

Başköyle Bakırlı'nın arası,
sekiz saat çeker. (Hikmet, 2008, 1223).

Nigar'la Mustafa'nın birlikte kaçıyor oldukları ortam bu satırlarla tanımlanır. Salt bir tasvir değildir buradaki, kelime seçimleri bize orada yaşayanların realitesini verir ve tabi insanın varlığı tabiatı manalandırır.

> "Nazım insanın dünyadan soyut bir varlık olmadığını hep vurgulamıştır ve doğa ile evren ile dili bütünleştirme eylemi sırasında birçok mistik ya da metafizik sanatçının doğa ile bir başına kaldığı zaman hissettiği türden bir bütünselliği kast etmemiştir… Aşkıncı bir düşünceden izler taşıyabilirse de, Nazım başka insanlar olmadan evrenle bir olduğunu düşünemezdi" (Eradem, 2007, 533).

Hislerinin etkisi ile mekânı yorumladığı sübjektif yaklışımlı şiirleri de vardır. 1956 yılında Moskova'da sürgün hayatı yaşarken, karlı bir günde kayın ormanında, gece vakti yaptığı yürüyüş onu efkârlandırır. Bu efkârın kaynağı tabiat değil, şairin duygularıdır. Uzaktan gördüğü bir evin penceresinden yayılan sarı ışık ona ülkesinde bıraktığı Mehmet'i hatırlatır. Başta anılar, özlemler sebebiyle üzgün olan şair son mısrada bu duygulardan arınır ve amacının belirlediği gerçekliğe geri döner;

Şimdi şurdan saptım mıydı,
şose, tiren yolu, ova
Yirmi beş kilometreden
Pırıl pırıl Moskova… (Hikmet, 2008, 1563).

Nazım Hikmet'in şiirlerinde doğa, "diyalektik-realizm" fikrine ve daha sonra Toplumcu-Gerçekçiliğe uygun olarak, ne ise o olarak şiire girer, imgesel değildir. Daima insanla iç içe bulunur, aşkınlığı barındırmaz. Nazım Hikmet'in doğaya yaklaşımı, onu kendisinden önceki şairlerden bu yönüyle de ayırır. Doğa, Türk şiirine insanın ona biçtiği tüm ereklerden arınarak Hikmet'le giriş yapar.

Necip Fazıl Kısakürek (1905-1983) için şiir "mutlak hakikati arama işidir" (2011, 473). Sanat hakkında, sanatın "kendi zat gâyesine –sanat için sanat-, fakat kendi zat gâyesinin sırrıyle de Allah'a ve Allah dâvâsının topluluğuna –cemiyet için sanat- bağlı kabul et"tiğini belirtir (2011, 13). Nâzım Hikmet gibi o da sanatı toplumdan ayırmamıştır. İkisini birbirinden ayıran nokta; Necip Fazıl sanatı, sanatın kendisi için yapıldığını düşünmekle birlikte, hayattaki her şeyin aslında Allah'a ulaşmak için var olduğu fikrinden yola çıkarak, sanatın amacındaki yönü değiştirir. Allah'a hizmet etmenin önemli yollarından biri halka 'çağrıda' bulunmaktır. Bu sebeple öz itibari ile sanat, kendisi için varsa da, üstlendiği başkaca roller sebebiyle

Allah'a hizmet eder. Bu sebeple de sanat cemiyet için vardır, düşüncesi ortaya çıkar. Nâzım Hikmet'te ise böylesi bir tutum yoktur, o sanatını doğrudan topluma bağlamıştır. Kaynağını diyalektik-materyalimzden alır ve bilimi, bilimsel birikimi göz önünde tutar. İkisinde de muhalif duruştan beslenen sanat/şairlik, birinde ideolojinin ötekinde inancın etrafında şekillenir.

Necip Fazıl'ın şiirlerinde tabiat, aşkınlık duygusuyla ve şehir/tabiat ikileminde kendini gösterir. İlk dönem şiirlerinden olan "Şehirlerin Dışından"da arayış içerisinde ama neyi aradığını belirleyememiş bir ruhun tabiata yönelip huzuru orada bulacağına dair inanç vardır;

Kalk, arkadaş gidelim!
Dereler yoldaşımız,
Dağlar omuzdaşımız,
Dünyayı seyredelim,
Şehirlerin dışından.
Esmerden, sarışından
Kaçalım, kurtulalım!
Haydi, yürü, bulalım;
Kat kat çıkmış evlerin,
O cam gözlerin devlerin
Gizlediği âlemi! (Kısakürek, 2011, 176-177).

bu satırlarda, tabiat sadece varılmak istenen yeri temsil eder. Benzer duyuşu "Dağlarda Şarkı Söyle"de de görebilmekteyiz;

Al eline bir değnek,
Tırman dağlara, şöyle!
Şehir farksız olsun tek,
Mukavvadan bir köyle. (Kısakürek, 2011, 185).

şehir yapaylığı ile şairin uzaklaşmak istediği mekândır. Bu durumda bireyin tek bir seçeneği vardır: tabiata gitmek. Tabiat, anne kucağı gibi şairin kendisini çağırır. "Ses" şiirinde;

Arkalarda şehirler,
Kıvılcımdan, dumandan,
Hasretten daha ılık,
Ses geliyor ormandan… (Kısakürek, 2011, 181).

Necip Fazıl, Abdülhakim Arvasî ile tanışmasından sonra dünyaya bakışı da değişir. Yönünü belirleyemediği arayışı, bu tanışıklıktan sonra İslam inancıyla, tasavvufi bir yola evrilir. 1939 yılına tarihlenmiş "Çile" şiirinde "Bütün kâinat

muşamba dekor"dur. "Ses" şiirinde bu söylemi devam ettirmiştir. Şair daha sonra tabiata bir kaçış yeri, arayışının son durağı olarak bakmaz. Her varlık, Allah'ın varlığına dair bir işarete dönüşür. Her madde, şairin Allah'ı bulma yolunda araçsallaşır. "İşaret"te;

> Yalan dünyada bütün görünüşler iğreti;
> Her şey, o şeye hazin benzeyişten ibaret. (Kısakürek, 2011, 29).

dünyada var olan her şeyi bir yansıma olarak düşünmektedir şair. Panteizme yaklaşır, her şey 'o şeye' yani Allah'a benzeyişin hazin tavrını taşır. Bazen de aradan perde kalkar, şair hakikati görür. Tâ Mâverâdan"da;

> Rüzgâr öyle esti, öyle esti ki,
> Her şey uçup gitti, kaldı Yaradan.
> Ayna düştü, hayal, perdelerdeki
> Bir akiscik gibi çıktı aradan. (Kısakürek, 2011, 31).

tabiat ve diğer tüm eşyayı 'bir akiscik' olarak küçümser, tüm bunlar bir esintiyle uçup gider ve geriye kalan sadece 'Yaradan'dır. Tabiat, Necip Fazıl için araçsal bir görev üstlenir. Bir benzeyişin, bir çağrışımın yolunu açar. İlk dönem şiirlerinde tabiat, panteist yaklaşımı üzerine alırken daha sonra kendisinden çıkıp yükselinen, 'Allah'ı bulduran varlıklardan biri olur. "Canım İstanbul"da ise sembolist etkiler kendini gösterir;

> Kara gökler kül rengi bulutlarla kapanık;
> Evlerin bacası kolluyor yıldırımlar.
> İn cin uykuda, yalnız iki yoldaş uyanık;
> Biri benim, biri serseri kaldırımlar. (Kısakürek, 2011, 157).

Şair yalnız, amaçsız ve karamsardır. Göklerin karanlığı, bulutların kül rengi şairin ruh durumuna gönderme yapar. Yalnızlık ve amaçsızlık, kaldırımları kendisini dost hissetmesine sebep olur;

> Yeni dünyadan mahzun, resimde eski sefir.
> Her akşam camlarında yangın çıkan Üsküdar,
> Perili ahşap konak, koca bir şehir kadar…(Kısakürek, 2011, 167).

"Canım İstanbul" şiirinde şehir tabiat, tarih ve inanç içerisinde anlam kazanır. İstanbul'u tanımlayan 'perili ahşap konak' mistik ve tarihsel olanı kapsayacak şekilde bütün bir şehrin çağrıştırıcısı olarak kullanılır. Akşam vaktinde Üsküdar semtinde bulunan evlere yansıyan ışık, yangın olarak tasvir edilmiştir. Bu satırlarda Yahya Kemal'in "Hayal Şehir"inden gelen imajlar oldukça belirgindir.

Tanpınar'da Ahmet Hâşim ve hocası Yahya Kemal'in duyuşundan gelen özelliklerle birlikte Fransız Sembolizmi, onun izleklerinin kaynağını oluşturmaktaydı. Nazım Hikmet'te toplumcu-gerçekçi sanat anlayışı içerisinde tabiat, süreç fikri içerisinde işlenen, yerel özellikler taşıyan, metafizik boyutu olmayan bir tabiattır. Necip Fazıl ise şehir-tabiat ikiliği kurar önce. Şair huzursuzluğunu ve arayışını din çerçevesinde şekillendirdiği vakit, tabiat artık aşılan, Allah'ın varlığına sebep teşkil eden unsurlardan biri olur.

2.7. Garip Hareketinde Tabiat

Garip Hareketinin temsilcileri Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın tanışıklıkları ve aralarındaki ilişkinin kuvvetlendiği 1930/31 yıllarından, hareketin dağılmasını tarihleyebileceğimiz 1950 yılına kadar geçen süre içerisinde Türk şiirinde çok yönlü eğilimler yaşanmıştır. 1933 yılında vefat etmiş olan Hâşim'in "sembolist şiiri" dönemin şairlerinin üzerindeki etkisini sürdürmekteyken Yahya Kemal de şairliğinin en beğenilen verimlerini bu aralıkta kaleme almıştır. Bu iki şairi yakından tanıyan aynı zamanda Yahya Kemal'in öğrencisi olan Tanpınar kendi şiir poetiğini oluşturmuş, üzerine eğildiği belli konularda her geçen gün derinleşen imgelerle şiirinin çerçevesini belirginleştirmiştir. 30'lu yıllara gelmeden önce II. Meşrutiyet yıllarında beliren milliyetçi yazının temsilcisi olan Genç Kalemler şairlerinin başlattığı, biçimde heceyi, konuda memleketi önceleyen şiir tarzı, Cumhuriyet yıllarında kendine lirik, romantik bir yol bulmuştur. Diğer yanda Nazım Hikmet şiire 'toplumcu' özü getirmiş, 1940'ların "toplumcu-gerçekçi" şiirinin yolunu açmıştır. Garip hareketinin üç şairinin ilk şiirlerinde bilhassa Beş Hececilerin etkisi çoğunluktadır. Şairler ve şiir çevreleri arasında 'ideolojiler'in belirlediği uyuşmazlıklar olmakla birlikte bu tartışmaların yoğunlaştığı alan şiirin biçim ve teması etrafında şekillenir.[29] Orhan Veli ve arkadaşlarının reddettiği gelenek yukarıdan beri kısaca değinmeye çalıştığımız Türk şiir geleneğidir. Üç şair, *Garip* kitabının (1941) önsözünde geleneğin sınırlarını çizer, Sanayi Devrimi'nden önce "dinin ve feodal

[29] Erken Cumhuriyet döneminde Türk Şiirindeki oluşumlar, tartışmaların detayı hakkında daha fazla bilgi için bknz; Hakan Sazyek, "Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi; Hakan Sazyek, "Şiir: 1923-1950 (1923-1950 Arası Türk Şiiri)" (http://www.hakansazyek.com/files/1923_1950_Arasi_Turk_Siiri.pdf [18.11.2020]; Ahmet Oktay, 1993, **Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı 1923-1950.** (Ankara: Etiş Yay.).

zümrenin köleliğini yapan", sonrasında "burjuvazinin malı" olarak görülen şiirin yerine 'sokağa' inen, 'sokağın' insanını önceleyen şiiri kabul ettiklerini belirtirler. Tabiat/doğa teması Garipçiler için öncelikli olarak ele alınan bir olgu olmamıştır.Bu yorum Garip hareketini içine alan zamanı kapsamaktadır. Orhan Veli'nin 1950'de vefatından sonra, Oktay Rifat'ta bilhassa *Perçemli Sokak*'la (1956) başlayıp *Elleri Var Özgürlüğün'*le (1966) devam eden tabiat teması başkaca yükler yüklenerek *Koca Bir Yaz'*a (1987) değin önemli bir izlek haline gelecektir. Nitekim Melih Cevdet Anday'da da "Tohum" (1948) şiiri ile bir aralık belirip kaybolan pastorale yönelim yerini, felsefî arka plana sahip imge yoğunluklu şiire bırakacaktır. Bilhassa *Teknenin Ölümü* (1975) ve *Güneşte* (1989) kitaplarında tabiat, mitoloji, varlık sorunu ve zamanla iç içe geçmiş vaziyette ele alınacaktır. Çalışmamızda ise Garip hareketi için önemli olan 1937-1950 tarihleri arasındaki zamana odaklanacağız. *Garip* (1941) kitabının önsözünde şiirin halka ait olması gerektiği açıkça belirtilir. Bu amacı ideoloji temsili ile değil "halkın zevkine" yönelik söyleyişle gerçekleştirmek istediklerini söylerler.

> "Bugünkü dünyayı dolduran insanlar yaşamak hakkını mütemadi bir didişmenin sonunda buluyorlar. Her şey gibi, şiir de onların hakkıdır, onların zevkine hitap edecektir. Bu, mevzuubahis kitlenin istediklerini eski edebiyatların âletleriyle anlatmıya çalışmak demek de değildir. Mesele bir sınıfın ihtiyaçlarının müdafaasını yapmak olmayıp sadece zevkini aramak, bulmak, san'ata onu hâkim kılmaktır" (Veli, 2003, 229.

Halka halkın zevkiyle örtüşen şiirlerle yaklaşma, geleneği 'yıkıp' yerine onlara hitap eden şiiri koyma düşüncesi Garipçilerde 1937 yıllarında belirir. Bu tarih yeni bir şiire geçiş yapma düşüncesinin şairlerde belirginleşmeye başladığı tarihtir. *Varlık Dergisi'*nde yan yana şiirler yayınlamaları onlara ortak hareket eden bir topluluk görüntüsü vermiştir. *Garip* kitabının 1941 yılındaki ilk baskısına kadar dergilerde yayımlanan yazıları ve şiirleri yeni hareketin denemelerinin yapıldığı süreçtir. 1937 yılındaki çıkışlarından önce kaleme aldıkları şiirler ise hececi şiirin etkisinde, romantik imajların sıklıkla kullanıldığı, lirik şiirlerdir. Tabiata yaklaşımlarını da bu çerçeve içerisinde değerlenmek gerekir. Orhan Veli'nin eski biçimli olup kitaplarına almadığı ilk dönemine ait şiirlerden "OARİSTYS", "Ebabil", "Eldorado", "Gün Doğuyor" gibi 1936 yılına tarihlenmiş şiirlerinde ve "Haber" isimli manzumesinde tabiat lirizm penceresinden seyredilmektedir. "Ebabil"de;

> Alıp içinde sesler uçuşan bu akşamdan
> Hâfızamı bir deniz kıyısına çeken yol,
> Aydınlık rüyaların peşine düşen gondol
> Mavi bir denizde yüzer gibi yanan şamdan. (Veli, 2003, 151).

şiir hece veznine, kafiyenin sağladığı ahenge yaslanmıştır. İmajlar özellikle Haşim'i ve Tanpınar'ı çağrıştıran imajlardır. Orhan Veli'nin ilk şiirlerinde "kişisel yaşantısıyla, kişisel duyuşla doğa arasında sıkı bağ kurar. Doğa burada duygular ve hayaller için hem uygun bir ortamdır, hem de onların ayrılmaz bir parçasıdır" (Bezirci, 1991, 36). Bu 'ayrılmaz parça oluş'ta okuduğu şairlerin eğittiği göz fark edilmektedir. Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday'ın ilk şiirlerinde de durum benzerdir. Sözgelimi Melih Cevdet Anday'ın 1936 yılında Varlık'ta yayımlanmış olduğu "Ukde" şiirinde;

> Bir gün ışığa döner yaprak,
> Üzümler kızarır kütükte,
> Elbette diner bu sağanak,
> Kaybolur içimdeki ukde. (Anday, 2019, 23).

sebebi belirsiz bir hüzün vardır. Bu hüzün Garip dönemi içerisinde de kendini Anday'ın şiirlerinde gösterecektir ama şair orada çok oyalanmadan, yaşamın 'yine de' güzel olduğunda karar kılacaktır. Anday, şiirinde beliren lirizmi Garip hareketi içerisindeyken terk eder. Lirizm, Garip sonrası dönemde yeniden şiirine eklemlenecektir. Düşünce ağırlıklı şiirlerinde lirizm, Anday'a kendine has dil yaratımında yardımcı olacaktır. Oktay Rifat, diğer iki şairin aksine tabiatı şiirinin başlıca teması yapan kişidir. Bu tutumuna vurgu yapan Orhan Koçak "O. Rifat, 'doğa şiirine' 1976'da başlamış değildir. Doğa, başından beri, bir metafor ve imge deposu, hatta şiirin tekniğini de belirleyen bir modeldir O. Rifat için." çıkarımını yapar ve Rifat'ın bu sebeple diğerlerine göre daha 'şairane' olarak kabul edilmesinin sebebinin bu olduğunu belirtir (2012, 58). Garip hareketi öncesi şiirinin çevreni hececi şiirin etrafında şekillenir. 1936 yılına tarihli ilk şiirlerinden "Eza"da;[30]

> Sulardan içime yayılan bu eza
> Ve mercan dallarda aydınlık balıklar
> Beni bırakmıyor ülkesinde uyku
> Sedef böceklerle aydınlanan gece
> Altın yıldızların uçuştuğu bahçe
> Vehmin aynasına uzandığı uyku (Rifat, 2018, 76)

kendini belli eden Ahmet Haşim, Yahya Kemal ve Ankara Lisesi'nde hocası olan Tanpınar'dır. Bu üç şairin şekillendirdiği göz, dış âleme onların kelime dağarcığı ile açılır.

[30] Oktay Rifat'ın *Bütün Şiirleri* dâhil hiçbir kitabında yer vermediği ve verilmeyecek olan eski ve yeni tarzdaki şiirleri için bknz***;*** **Bu Dünya Herkese Güzel,** 2016, Yay. haz. Mehmet Can Doğan. (İstanbul: Yky Yay.).

Garipçiler "halkın zevkine" yönelen şiiri oluştururken tabiatı, 'küçük insanın' yaşantısında nasıl yer kaplıyorsa öyle işleyecektir. Günlük hayatın içerisinde tabiata ait her hangi bir unsur karşısında kişide o an için belirip kaybolan hislere ulaşmaya çalışırlar. Melih Cevdet, "Ağaçların Yukardaki Yaprakları" şiirinde anlık dikkat ve o an için belirip bir süre sonra kaybolan hislere güzel bir örnek sunar. Oturduğu yerden etrafı izleyen şairin bakışları, ağaçlara yönelir. İnsan elinin ve gözünün erişemediği o yapraklar "Kuşlara ve güneşe mahsus"tur. Şair bu bilgiyle mutlu olur. Oktay Rifat'tın ise "Manzara"sını "Küçük bir lavanta çiçeği" ve etrafında uçan "Sarışın arı" oluşturur. Bu anlık "Düşünmeden sevdiğimiz" bir anlıktır. Orhan Veli'nin "Kızılcık" şiirindeyse üç adet yemiş vermiş kızılcık ağacı şaire anlık sevinç sağlamaktadır: "İlâhi kızılcık!" Şairler tabiat karşısında çocukça sevinç, şaşkınlık ve 'her şeye rağmen' yaşamın güzelliğini duyumsamaktadır. Oktay Rifat'ın Garip tarzı şiirlerini yayınladığı *Yaşayıp Ölmek, Aşk ve Avarelik Üstüne Şiirler* 'deki (1946) çoğunluğu kısa ve bir anda söylenmiş hissini veren şiirlerde tabiat yaşama sevincine bahanedir. "Şükür" şiirinde ayakkabılarından paltosuna kadar her şeye teşekkür eder şair;

> Teşekkür etmeliyim yağan kara
> Bu güne bu sevince
> Yere bastığım için şükür
> Şükür gökyüzüne toprağa
> Adını bilmediğim yıldızlara
> Suya ateşe hamdolsun (Rifat, 2018, 27).

gökyüzüne, toprağa şükreder. Suyu, ateşi hamdedilen bir mertebeye çıkarır. Burada tabiat ve yaşamaya dâhil her bir eşyanın, kendi varoluşluklarına şükür edildiği görülmektedir. Rifat'ın bu tutumu yaşamı kutsadığının da göstergesidir. *Karga İle Tilki*'de (1954) şair benzer yaklaşımı devam ettirir. "Sandalda" şiirinde diğer Garip şairleri gibi 'yaşamanın' tarafını tutar;

> Bir daha anladım denize karşı
> Uzandım sandala yumdum gözlerimi
> Yaşamak mademki bunca güzel
> Dövüşülür uğruna ölünür (Rifat, 2018, 163).

Orhan Veli'nin 1945 yılında yayınladığı *Vazgeçemediğim*'in (1945) başlıksız ilk şiirinde;

> Deli eder insanı bu dünya;
> Bu gece, bu yıldızlar, bu koku,
> Bu tepeden tırnağa çiçek açmış ağaç (Veli, 2003, 70).

yaşamı kapsayan her şey şairi mutlu eder ve kendinden geçirir. Orhan Veli 1950 yılında vefat edene kadar da tabiattan yaşamaya dair 'sevinç' hissetmenin yolunu bulacaktır. *Karşı* (1949) kitabındaki şiirlerden olan "Baharın İlk Sabahlarında" da;

> Tüyden hafif olurum böyle sabahlar;
> Karşı damda bir güneş parçası,
> İçimde kuş cıvıltıları, şarkılar;
> Bağıra çağıra düşerim yollara;
> Döner döner durur başım havalarda. (Veli, 2003, 121).

şair günün, havanın, doğanın almış olduğu hal içerisinde mutludur ve aklına "ne işi gücü ne de yoksulluğu" gelir. Melih Cevdet'in yayımlanan ilk şiir kitabı *Rahatı Kaçan Ağaç*'taki (1946) şiirlerinde de aynı izlekler kendini gösterir. "Tezgâh" şiirinde "dünyaya yaşamak ödevi" için geldiğini söyleyen şair, yaşamın sıkıntıları içerisinde denize yeniden bakar ve yaşamaktan vazgeçmez;

> Kan ter içinde koşmuşum ama kaçmış vapur
> Zarar yok, denize bak yeni baştan
> Her şey öyle taze, öyle güzel ki
> Bitmez, tükenmez dünya maceran…(Anday, 2019, 45).

Garip hareketinde hiciv söylemlerini toplumsal eleştirinin yapıldığı şiirlerde sıklıkla görebilmekteyiz. Tabiata bakarken halkın gündeliğini ve toplumsal eleştiriyi şiirlerinin içerisine yerleştirirler. Melih Cevdet'in *Telgrafname'*sindeki (1952) şiirlerde Garip hareketinden ayrılmaya başlamasının işaretleri görülmekle birlikte, hicivlerine kattığı mizahi söylem onu Garip akımına bağlı kılar. "Bir İlkbahar Şiirine Başlangıç"ta bir çocuğun dilinden havanın, yeryüzünün, bitkilerin, hayvanların ne kadar güzel olduğunun söylenmesini toplumcu bir duyarlılık takip eder. Bu satırlar bir çocuğun kelime dağarcığından çıkmaktadır;

> Öğretenim, sevgili öğretmenim
> Sırtımıza alırız hastaları
> Kim bilir ne özlemişlerdir kırları…
> Ya mahpuslar
> Ne sevinirler kim bilir
> Sarılıp sarılıp öperler adamı. (Anday, 2019, 72).

Orhan Veli, Karşı (1949) kitabındaki "Sizin İçin" başlıklı şiirinde halka seslenir;

> Sizin için, insan kardeşlerim,
> Her şey sizin için;
> Gece de sizin için, gündüz de;
> Gündüz gün ışığı, gece ışığı;
> Ay ışığında yapraklar;

…
Gün ışığında binbir yeşil;
Sarılar da sizin için, pembeler de; (Veli, 2003, 114).

hayatta ne varsa halk için vardır, gün ışığı, gece seyredilen ay, ay ışığında yaprakların görünümü halktan başka kimseye ait değildir.

Tabiat, Garip hareketindeki temsil edilişine kadar 'gelenek' içerisinde çoğunlukla 'kaçışı' temsil ediyordu. Garipçiler için tabiat gidilmek istenen ideal mekân değildir. Onlar şiire, ideoloji söylemi olarak bakmasalar bile, toplumcu olarak yaklaşırlar. 40'lı yılların ikinci yarısında özgürlüğe göndermelerle yan yana bulunan doğa "sınırsızlığı temsil etmesinden ötürü bir ölçüde alegorik nitelik taşır" (Sazyek, 1996, 162). Burada öne çıkan bir husus vardır ki o da Garip hareketinin her üç şairi için 'gerçekliğin' ne ifade ettiğidir. Şiir geleneğine sırt çevirmiş olsalar da toplumcu olarak irdeledikleri ve sanat olgusu içerisinde ayrıca önem verdikleri bir konudur, gerçeklik. Oktay Rifat, *Gerçeğe Saygı* başlıklı yazısında "İşin doğrusu, gerçeğe henüz güzel kadar önem vermiyoruz" der ve ekler " …kupkuru gerçeğin güzel olabileceğini akıl etmiyoruz" (Rifat, 1992, 66). Bunun yanında üstgerçekliğe (*Surrealism)* işaret eden ve 'kuru gerçek'ten uzaklaşmak gerektiğini belirten yazıları da mevcuttur ama bu uzaklaşma şiir sanatından çok resim sanatına ait kabulle ilgilidir. Nitekim bu kabulü *Perçemli Sokak'*tan (1956) sonraki yıllarda yayımladığı kitaplarında şiir sanatına uyguladığını görebiliyoruz. *Gerçekçilik* başlığını taşıyan yazısında "Gerçekçi yeni resim, nesnenin dış görünüşünden çok, asıl varlığına yöneldiği zamandır ki, bu varlığı kavrayabildiği ölçüde, dış görünüşten uzaklaşır. Resim için doğru olan bu olay şiir için de doğrudur" bu düşüncesini açıkça ortaya koyar ve "Soyutlaşma, sanıldığı gibi gerçekten uzaklaşmak, gerçekten kaçmak değildir" diyerek de dış görünüşün kırılarak başka bir formda esere aktarılmasının eseri gerçeklikten uzaklaştırmayacağını belirtir (Rifat, 1992, 147). Oktay Rifat'ın bu iki düşüncesini iç içe girmiş şekilde Garip döneminde ve sonrasındaki şiirlerinde görebilmekteyiz. Melih Cevdet Anday da gerçekliğin güzellikle karıştırıldığını "Buğday Başakları" isimli yazısında dile getirir. Bir gün masada bulunan bir vazonun içerisinde gördüğü buğday başakları için "gülden daha güzel olduğunu iddia etmiyorum. Ama hiç de ondan aşağı kalm"adıklarını belirtir. (2016, 51). Melih Cevdet'in de Garip hareketinden sonra farklılaşan şiir anlayışıyla beraber gerçeklikle ilgili düşünceleri mitolojiyle, tamamen olmasa da üstgerçekliğe (*Surrealisme)* yönelen imgelerle değişecektir. Gerçekliği diğer iki şairden farklı ele alan Orhan Veli'de ise bu durum belki de şiirinin değişime

uğrayacağı yıllarda vefat etmiş olmasından kaynaklanır. Orhan Veli, her haliyle toplumcudur ve şiiri imgeden arınıktır. Dış dünyayı realistler gibi ele alır. Bunun yanında sanat eseriyle gerçek arasında birebir benzerliğin şart olduğunu savunmaz. *Hoşlanmıyorum* başlıklı yazısında;

> "Bir sanat adamının, eserini mutlaka eşyaya benzetmesi gerekmez. O eser bize, tesadüfen [rastlantıyla] tabiattan bazı şeyleri getirmiş olabilir. Ama bu olayın onun bir sanat eseri olup olmamasıyla hiçbir ilgisi yoktur. O eser tabiatın değil, her şeyden önce sanatın nispetlerine [oranlarına] sadık kalmak zorundadır" diyerek, gerçekliğin sanatın kendi dünyasına özgülüğüne dikkat çeker (Veli, 1982, 47).

Bunun yanında kendi şiirinde ise realist bir tutumu benimser görünmektedir. "Düşsel yaratıklar bile Orhan Veli'ye gerçeği hatırlatır. (Bu yanıyla Orhan Veli oldum olası gerçekçi bir şairdir). Sözgelişi, denizkızı onun gözünde sanki balıkçıdır. Yaşam onun için çetin bir kavgadır, ama güzel ve sevilesi bir kavga…" (Bezirci, 1991, 127). Orhan Veli'deki gerçekçi tutuma değinen Bezirci'nin sözüne denk düşen "Deniz Kızı" şiirinde, şair denizden 'yeni çıkmış' denizkızını balıkçıya benzetir;

> Neler görmüş, neler öğrenmişti kim bilir,
> Denizle buğaz buğaza geçen hayatında!
> Ağ yamamak, ağ atmak, ağ toplamak,
> Olta yapmak, yem çıkarmak, kayık temizlemek…
> Dikenli balıkları hatırlatmak için
> Elleri ellerime değdi. (Veli, 2003, 141).

Garip Hareketinden 1950'lerden sonra belirgin bir şekilde kopmalar yaşanır. Orhan Veli vefat etmiştir, Oktay Rifat ve Melih Cevdet Anday da bireysel şiir düzlemlerini gerçekleştirmeye başlarlar. İki şairin Garip sonrası dönemlerine kısa bir değinide bulunmanın 50'li yıllardan sonra Türk şiirinde farklı yönsemelerin varlığını göz önünde bulundurmak için faydalı olacağını düşünüyoruz. Oktay Rifat'ın yarım asrı bulan şiir yazımında farklı yollar denediği görülmektedir. Taşraya, kıra ait olan tabiat, şiirinin ana teması olarak 70'li yılların sonunda belirginleşir. *Çobanıl Şiirler* (1979), *Bir Cigara İçimi* (1979), *Elifli* (1980) kitapları art arda yayınlanır. Bu üç kitap tema olarak tek bir kitap görünümü verir. Oktay Rifat, *Perçemli Sokak*'tan (1956) sonra 'gerçekliğin' farklı görünümleri peşine düşmüştü. 1979 yılında yayınlanan *Çobanıl Şiirler'*den sonra ise doğa pastoral yaşantı etrafında şekillenecektir. Rifat'taki bu yönelimin sebepleri üzerine birden fazla yazı kaleme alan Ahmet Oktay, "Kente Karşı Kır" yazısında Oktay Rifat'ta toplumsal ilişkilerden kaynaklanan bir kırılganlık olabileceğini, böyle bir durumda 'yaşama yakınlık' duymak isteyen birinin 'dinginlik' için doğaya, kırsal yaşama 'yakınlık' duyabileceğini söylemektedir (1992, 166). Rifat'ın toplumsalcı yanını gösteren bu şiirler, dönemin çalkantıları içerisinde taşra/kır

hayatının sessiz izleklerini önümüze serer. Bu şiirler yüksek sesli değildir ve 'toplumcu' olmalarının yanında bir ideoloji çağrısını da üstlenmemektedirler. Ahmet Oktay'ın yazısına döndüğümüzde, Oktay Türk şiirinde bilhassa 60'lı yıllardan sonra doğaya, kırsala, pastorale olan eğilimin Türkiye'de artan siyasal ve toplumsal şiddetin sebep olduğunu belirtir. Kırsala ait öğelerin abartılması hatta kırsalın bir 'kurtarıcı' olarak görülmesi bundan dolayıdır. Kır hayatının en küçük yaşantısı, insanının his dünyası onun şiirine konu olur. "O. Rifat'ın kenti reddederek kırsal kesime, o kesimin çalışkan insanına yönelerek bizi insanal bir dünyanın gerçekliğiyle karşı karşıya getirmeyi öngördüğü söylenilebilir. Azınlığın şiddet felsefesine karşı çoğunluğun gündelik yaşam pratiğini çıkarır" (Oktay, 1992, 176). Melih Cevdet Anday'ın eşyayla, tabiatla, mitik anlatılarla ve zamanla ilişkisi de Garip hareketinden sonra değişir. Garip hareketinin özelliklerinin aksine imge, Anday'ın şiirine girmeye başlar. Tabiat artık yaşama sevinci ya da hayranlık duygularıyla işlenmez, başka görevler üstlenir Anday için. Şair, doğada (eşyada) kendini arayan, kendi varlığını onlar üzerinden sorgulayan kişidir artık. *Teknenin Ölümü* (1975) kitabı Akdeniz ikliminde, Yunan heykellerinin ve mitolojisinin anlatılarıyla çerçevelenmiş hissini verir. Anday'ın doğası bu iklim içerisinde, ayrı bir varlık gibidir ve ona bu yönüyle seslenir. "Çiçek Satan Kız" şiirinde;

> Boyalı yumurtalar evi sabah
> Açtı salkımlar kepengi,
> İçimde çıngırak başlı boynuzlar
> Dökün bir gökyüzü hevengi
> Bense tanrı gibi, değişmiyorum,
> Donmuş kalmışım gözleri açık yontumda,
> Benim nemsin doğa? (Anday, 2019, 241).

tabiatın şairin kendisinden başka bir varlık oluşturduğunu, tabiatın kişileştirildiğini, şairin başka bir varlık olan tabiatın karşısına geçtiğini fark edebiliyoruz. Kendisinin bu varlık karşısında heykeller gibi cisimleşen, donuk hali; kendisinin –belki de insan denen canlının- 'değişmezliğinin' izini sürebilmemizi sağlar. Tabiatın devinimliliğinin işaretini de verir böylece. Tabiat karşısında şairin donukluğu, tanrılığının ilanıdır aynı zamanda. Tabiatı bizzat muhatap alarak, ona kendisinin ne'yi olduğu sorusunu sorar. Kitabına isim olarak seçtiği "Teknenin Ölümü" şiirinde, şair denizin içerisinde Odysseus'laşarak kendi destanını yazar gibidir. Ölümün ne'liğinin izini sürer denizin içerisinde. "Deniz en ince hayvanı belleğin" diyerek ölümün izini bilinçte yüzen

hatırlamalarda aradığını da belli eder. Hatta ölümden sonrasını düşünmeye devam eder "Ölünce ne yapsak sabah oluruz" diyem bu bilinç mitolojiyle yeniden canlanır.

> Unutmak istemiyorum bunları,
> Göğün damarlarını gördüm,
> Fırtına kırının yaban keçisini,
> Koşar küpeşteme saçsız sakalsız…
> Ağaç gibi yırtılan karanlığı,
> Koca kulaklı lodosu, o fili,
> Ah yay biçimindeydi ölüm. (Anday, 2019, 254).

Bilinç ve bilinçlilik durumu ortadan kalktığı anlarda insanın belleğinde sıralanan görüntüler şiirdeki mitik anlatı izlenimini artırmaktadır. Tabiat, onun için bir anlatıdan ibarettir ya da bir anlatıya zemin olarak vardır demek istemiyoruz elbette. Tabiat burada ölü doğa tablolarındaki gibi donuk değildir, bilinçle iletişime geçilen ayrı bir 'varlık'tır. Bilincin zayıfladığı anlarda tabiat bizzat kendi var oluşuna başka bir takım anlatıları alarak şairde izlekler oluşturtur ve bilinç akışını andıran anlatılara sebebiyet verir. Bu durum tabiatın 'canlılığını' zedelemez zaten tabiata bunu isnat eden kişi şairin kendisidir. Orhan Koçak, Melih Cevdet'in şiirinde doğanın varlığına değinirken "… insan edimlerinin hammaddesi ya da sahnesi olarak değil, özerk bir can olarak belirir doğa" çıkarımını yapar (2012, 44). Cevdet'in yukarıda değindiğimiz 'gerçeklik' hakkında düşüncelerini göz önünde bulundurursak eğer; şair gerçeğin 'tek başına' bulunabileceği düşüncesini hata olarak görmekteydir. Şairin tabiata yüklediği aitlikler, tabiatı ve ondaki 'canlı' oluşu bozmaz gerçekliğini ortadan kaldırmaz. Anday'ın şiiri sorduğu ve sordurduğu sorularla birlikte felsefî şiiri, 70'li yıllarda Türk şiirindeki temsil etmektedir. Tabiat, bu soruların muhatabı olmakla birlikte, soruların sorulmasının da sebebidir.

2.8. İkinci Yeni Odağında Tabiatın Nesnel Boyutu

Çalışmamızın bu bölümünde 50'li yıllardan başlayıp 80'li yıllara kadar Türk Şiirini, özellikle dil ve imge eksenli etkileyen şairlerin tabiat konusuna getirdikleri yeni özelliklerin neler olduğuna değineceğiz. Tabiatın nesnelliği şairin özne olarak ona yaklaşımındaki değişikliklerle biçimsel olarak başkalaşmıştır. Bu bireysel/öznel tutum izlenimci olmaktan çok nesnede başka boyutlara işaret edip onları ortaya koyabilme denemesidir. Turgut Uyar, Edip Cansever ve İlhan Berk şiirlerinden yola çıkarak 'denemelerin' nasıl işlerlik kazandığını göstermeye çalışacağız.

> "İkinci Yeni şairlerinin, 'şeylerin düzeni'ne karşı çıkan özerk bir şiir dili sayesinde dünya, kabul edilmiş biçimiyle değil, şairin imgeleminde şekillendiği biçimde anlatılır. Başka bir deyişle, nesneler gerçek dünyada oldukları biçimde değil, şairin zihninde yarattığı imgeyle dile geçirilir. Anlatılan, verili dünyanın temsili olmaktan öte şairin gördüğü dünyanın temsilidir." (Armağan, 2017, 147-148).

Armağan'ın açıklamasında görüldüğü gibi İkinci Yeni şairlerinin ve onların etrafında beliren tartışma çemberinin ana konusu dildir. Tabiatın çok boyutluluk kazanması, bir bakıma kurulan yeni anlatı dilinin şairlerce işlerlik bulmasıyla olacaktır. Muzaffer Erdost "Çok sözlerinde doğasal bir şey yok" derken bu şiirin hem dilin doğallığına hem fiziki anlamda doğanın kendine koşut oluşturduğunu belirtir (1997, 28).

> "Bizde başlayan ilk yenilik hareketi daha çok, doğasal gerçeğe, gerçekçiliğe elinden geldiği kadar bağlı kaldı. Şairin dili, mısra yapısı konuşma diline iyice yaklaştı. Bugünkü akım yıllardır süregelen gerçekçiliğin, şiir dilinin sınırlarını zorluyor. Bir kere mısra yapısı, konuşma dilinden giderek ayrılıyor. Bir şiir dili kuruluyor. İkincisi, doğasal gerçeği yer yer yıkan bu şiir, yeni bir evreni, ancak düşüncede varolabilecek bir evreni kuruyor" (Erdost, 1997, 43).

Yeni şiir dili ve nesnel gerçekliğin yadsınması 'gerçeküstücülüğ'ün İkinci Yeni ile yan yana anılmasına sebep olmuştur. Akımın bazı yönlerinin İkinci Yeni şairlerince kullanıldığını ama sözü geçen akıma dâhil olmadıklarını söylemekle yetinelim.[31] Tüm bunların yanında İkinci Yeni şiirinde doğa, var olduğu şekliyle nesnelliği göz ardı edilerek işlense de, elbette şiire girecek bir yön bulur. Bir yönüyle en çok doğa vardır bile diyebiliriz. Modernliğin bireyi, ne kadar iç dünyasına çekilse de kendine, dış dünyaya göre bir konum belirlemektedir. Uyar, Cansever ve Berk şiirinde dış dünyaya göre konumlanmış modern bireyi görebilmemiz mümkündür. Elbette bu üç şair için başkaca kıymetler edinecektir tabiat.

Turgut Uyar (1927-1985) günlüklerinin 27.2.1956 tarihlisinde şöyle yazar "İzinliyim. Boşum. İlgisiz dolaşıyorum sokaklarda. Bu boşluk, bu kayıtsızlık ürküntü veriyor bana. Doğaya uygun, yapmacıksız bir yaşama özlüyorum. Kurtuluşumuz şiirden falan gelmeyecek, yaşamamızdan gelecek gelse gelse" (2018, 571). Şairliğinin çok erken dönemine denk gelen bu cümleler Uyar'ın tüm şairlik deneyimini kapsar. Uyar belki çözümün şiirden gelmeyeceğinden emindir ama 1985 yılında vefatına kadar şiirden, şiir yazmaktan vazgeçmemiştir. Doğa ise Uyar'ın günlüğünde belirttiği gibi 'ona uygun olma' tarafıyla yaşanmak istenen ve daima yaşamı imleyen noktadadır. İnsan yaşamının bu uygunluk ve 'yapmacıksız'lığın çevresinde devam

[31] İkinci Yeni şiirin gerçeküstücülük akımı ile ilgisi hakkında daha fazla bilgi için bknz; Müyesser Yeniay, 2013, "Öteki Bilinç ve İkinci Yeni", İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

etmesini isteyecektir. Doğanın varlığı insanın varlığıyla anlam kazanarak Uyar'ın şiirinde yer edinir. Günlüğünün tarihsiz notlarından birinde konuyla ilgili yazdıkları bu duruma ışık tutar. "Tanımlanabilen anlamıyla 'yaşama sevinci' yok benim yazdıklarımda. Gerçekten de öyle. Doğa karşısında hiçbir zaman çocuksu coşkunluklara, sevinçlere kapılmadım, hiç kendimden geçmedim. Beni daha çok insanlarla ilişkilerim, insani ilişkiler götürdü sevince ya da sevinçten döndürdü" (2018, 573). Bahsi geçen 'yaşama sevinci'nin doğa ile yan yana anılması Garip Hareketin'den kalma bir algılayış gibi görünmektedir. Bir yönüyle kendini Garip Hareketinden uzağa konumlandırmaya çalışıyorsa da Uyar'ın şiirinde doğa, kendisinin de söylediği gibi herhangi bir coşkunluğa sebebiyet vermez. Tabiat bir 'temsil' kıymeti kazanır ve o temsil ile tüm şiirlerinde kendine yer bulur ama bu 'tabiatı' yücelterek ya da seyredilen bir manzara görünümüyle gerçekleşmez. Tabiata şairin yüklediği bir misyon vardır. Tuncay Uçarol, *Turgut Uyar'ın Büyük Saati* başlıklı yazısında Uyar'ın tam anlamıyla kentli, çiçekleri ya da hangi çiçeği sevdiğini bile bileyen "Kentli, dirimci, birey eksenli bir şiir zenginliği. Bir iç vurumcu. İnsanı insana duyurmak isteyen. Kendisine ve başkalarına açan, tartışan, öfkelenen, bunalan, temelde insanoğluna çıkış arayan. Herhalde bulamayan bir ozan" olduğunu belirtir (Uyar, 1985, 84). Doğa, kentin tam zıddında, varılmak istenen bir mekân değildir üstelik. Uyar, kent içerisinde doğaya uygunluk, yaşantıların ise insanca devam edebilmesi için doğanın varlığını talep etmektedir. Turgut Uyar'ın şiirinde tabiat konu edildiğinde akla gelen ilk şiiri "Geyikli Gece"sidir. Bu şiirde tabiat, yukarıda bahsettiğimiz gibi bir temsil ile gelir. Nitekim "Geyikli Gece" doğa şiiri değildir. Kente dairdir ve kentin dışladığı her şey olarak görünen doğa "Geyikli Gece"de varlığını bulur. Burası "Yeşil ve yabanî uzak ormanlarda" olmasının yanında "Güneşin asfalt sonlarında batmasıyla" başlar, şairi ve biz kentlileri vakitten kurtarır. Ne kadar doğa, kentin dışladığı yerde başlasa da, varlığını kentle bağlanmış olarak sürdürür. Varlığını sürdürdüğü alanda kendisine yüklenen gerçek dışı öğeler, onu inandırıcılıktan uzak tutar. Bu durum bizi yine kente bağlı kılar. "Geyikli Gece"yi anlattığı kısımlarda tabiat, yabanîdir;

> "Geyikli gecenin arkası ağaç
> Ayağının suya değdiği yerde bir gökyüzü
> Çatal boynuzunda soğuk ayışığı" (Uyar, 2010, 112).

ikinci kısımda;

> "Geyiğin gözleri pırıl pırıl gecede
> İmdat ateşleri gibi ürkek telâşlı
> Sultan hançerleri gibi ayışığında

Bir yanında üstüste üstüste kayalar
Öbür yanında ben" (Uyar, 2010, 113).

ve sonuncusunda;

"Hâlbuki geyikli gece ormanda
Keskin mavi hışırtılı
Geyikli geceye geçiyorum"(Uyar, 2010, 113).

Yabanıllığı ile biraz da kurtarıcı görevi üstlenen, gerçeğin ve tabi kentin yadsındığı bir ortamdır. Uyar'ın şiirinde doğanın varlığını bu noktada ele almak gerekir. Salt bir tabiat özlemi yoktur onda, kentten kaçıp kurtulmak için sığınılacak bir yer değildir. Kentin ve kent yaşamına dâhil olan her ilişkinin bunalttığı modern bireyin çözüm olarak görebildiği tek 'olasılık'tır. Bu olasılık hayal kurmak gibi anidir, günlük yaşayışın doğallık barındırması tüm problemleri çözecektir. Şair bir dağa ya da ormana çekilip, kendi başına yaşamayı planlamaz. Uyar "doğaya uygun" ve "yapmacıksız" yaşamada gördüğü çözüm, kendisiyle beraber bütün insanları da kapsar. Sorun kentlerin insan yaşamına uygun düzenlenmeyişi, kurulan ilişkilerin kentin görüntüsü gibi iğreti, çirkin, çıkar dolu olmasından kaynaklıdır. Uyar çözüme yine kentte, kenti dönüştürerek ulaşmak istemektedir. Bu tavrıyla belirgin olarak "(Bir Kantar Memuru İçin) İncil" şiirinin beşinci dipnotunda karşılaşırız;

> "Bastonuma dayandım, bu meydanda gökyüzünün görünüşü hoşuma gitmiyordu, çatılar çatılar çatılar bölüp duruyordu, hemşerilerim de sevmeyecekti biliyordum, bastonumla gösterdim, şu şu şu yapıları yıkın dedim işçilere, yerlerine yenilerini koyacağım, bu Akçaburgaz eski bir şehir, ben uraybaşkanı olduktan sonra sıkıntımı hemşerilere dağıttım, şimdi arkamda geziyorlar, hepsi kıvıl kıvıl yerlerinde duramıyorlar, nereyi yıksam oh diyorlar bu şehri nasıl yapmışlar böyle üstüste, ne gökyüzü komuşlar ne günaydın, ne buldularsa getirmişler dağların ovaların dışında, hele o sabahların akşamların bungunluğu, o eski kışlalarda güz öğleleri, bazan işimi gücümü uraybaşkanlığı ödevlerimi bırakıp bir dağ aramaya çıkıyorum, buraya en önce 1286 yıl önce, iyice biliyorum şehrin geçmişini iyice inceledim çünkü tam bu kadar yıl önce mayısta gür iyi yağmurlar vaktinde, Yekta'nın en eski dedesi genç Alişan ile Zübeyr'in oğlu Sadık daha güneylerden daha kuraklardan geldiler, yanlarında kadınları vardı, bir de atları vardı, bir de inekleri vardı, bir de kunlayacak koyunlarıyla koçları vardı, bir de örtünecekleri vardı, bir de aşkları vardı, bir daire kurdular, tütünleri tüttü, çatıları, ağaçları hızarlarla yonttular, aşkları böylece erince vardı, sonra büyüdü Akçaburgaz, başkaları geldi onları görüp, kötü adamlar gelmedi ama kötüyü iyi yapan şeyler yitti, her şeyleri üstüste kodular, su yolları yaptılar, çeşmeleri akıttılar, bakkal dükkânları açtılar, terzi dükkânları açtılar, nalbant dükkânları açtılar, tamirci dükkânları açtılar, mahkeme yaptılar, yasalar kodular, bir şeyin bu kadar şey içinde gitgide küçüldüğünü yittiğini sezinliyorlardı ama bulamıyorlardı, bulamıyorlardı da değil, umursamıyorlardı, onsuz olunur diyorlardı, yerine başka şeyler koyuyorlardı, ama öyle bir şey ki yittikçe önemi azaldıkça düzeni etkileyen, bilisizliği artıran, evleri oturulmaz, sokakları dolaşılmaz hale koyan, kişiyi boş vakitlerden kaçıran bir şey, ben uraybaşkanı olunca buldum, şimdi yıkın diyorum, ilkin bu evleri, bu kötü, üstüste evleri yıkın, bu sokakları, bu eski harap kışlaları, bu dükkânları, bu duvarları; bu gökyüzlerini kurtaralım, yıkıyorlar, Hemşerilerim yıkın diye bağırıyor ardımdan, bazı idame kurulu üyeleriyle bazı ihtiyarlarla donmuşlar bana karşı, kadınlarla çocuklar benden yana hep, bastonuma dayanıyorum, gösteriyorum, yıkın, temizleyin, yıkıyorlar, bir çeşmeler kalsın, bir gölgeler, hele tamir evlerini, bize o eskimiş eşyaları zorlayan bütün tamir evlerini yıkın, hemşerilerim yıkın diye bağırıyorlar" (Uyar, 2010, 148-149).

Geçmişten bu yana yığılarak gelen bir tarihsellik içerisinde, peygamber gibi bir duruşla beliren özne ve ona karşı çıkanlarla birlikte bu uzun alıntı, Uyar'ın tasarladığı çözümün kendisidir. Yiten ve yitirildiği esnada fark edilen, kaybı o an önemsenmeyen, ne olsa yerine başka bir şey bulunup koyulur denen şeyi yeniden insanlara getirmeyi amaçlar şair. İnsanın kendi kurduğu düzende yapmacıklığa doğru yönelen ve kendini doğallığından koparark çözümsüz kılan yine insanın kendisidir. Şair gökyüzünü kurtarıp insana boş vakitlerini geri vermeyi tasarlar. Şehir hayatının dayatmalarında yaşanmak zorunda kalınan, nizamsız, tamir gerektiren, tamir edilse de düzelmeyen tüm yapıları yıkar. Ve hemşerileri de onu bir peygamber gibi dinler, ona inanır.

Uyar'ın yeniden şimdikilere benzeyen şehirler kurmayı istemesi, baştan başlarken yukarda 'yitirilen' şeyi yitirmemeye yöneliktir. Doğaya uygunluğu, yapmacıksızlığı barındıran, gökyüzlerinin ve boş vakitlerin insanlara kaldığı bir kent daha doğrusu başka bir yaşama şeklidir şairin tasarladığı. Doğanın temsil görevi üstlenişi bu sebepledir. "Bir vakit var yeşille beş buçuk arasında"[32] derken şairin kentlilikten daha doğrusu kurulurken yanlışlar yapılmış bu kent yaşamından yorgun düştüğünü fark ederiz. Uyar'da fark edilmiş 'yaşayamazlık' durumu hüzne sebep olur; "Denize bakıyorum, tersine bir yaşamanın tatsızlığı bir hüzün olarak alıyor içimde yerini".[33] Değiştiremeyeceğini bildiği ya da buna gücünün yetmeyeceğini kabul ettiğinden karamsarlığa düşer lakin Uyar tüm bunlara rağmen kaçış istencinde olmamıştır. Nermin Menemencioğlu *Uyar'ın Şiiri* başlıklı yazısında şairin şiirinde kent-doğa ikiliği ile bir karşıtlık kurulmadığını belirtir. "Kurtuluş sokakların ucundaki denizde, şehir dışındaki geyikli ormanlarda, sularda, yeşillerde. Başka türlü bir şehirde değil, sanki Uyar için şehir başka türlü olamaz, uzak yerlerde. Doğa mı diyelim? Ama gerçek bir doğa değil, düşüncede, imgelemde yaşayan bir doğrultu" (Uyar, 1985, 56). Uyar için "Geyikli Gece"deki doğa, kentin dışladığı bir alandır ve doğa da gerçek dışılığı ile kenti yadsır. Orhan Koçak, Uyar'ın şiirinde doğanın yer edişini "Sular Karardığında Yekta'nın Mezmurudur" şiirinden yola çıkarak, Uyar'daki alegorik anlatımla örneklendirir. Özellikle *Dünyanın En Güzel Arabistanı*'nı için, özne olan şairin şiirlerindeki doğa "gerçek ya da hayali bir manzaraya bakıp kamaşmanın ürünü değildir" der (2011, 122). Turgut Uyar şiirlerindeki doğanın ne'liği hakkında Koçak, " 'güzel' duygusunun (insanla doğa arasındaki uyumun) ve tasvirin nesnesi olan bir doğa değildir bu; daha çok, 'yüce' fikrinin karşılığı olan bir doğadır; tekinsiz,

[32] "Meymenet Sokağı'na Vardım", **Büyük Saat,** 125.
[33] "Şehirden Biri", **Büyük Saat,** 421.

denetlenemeyen, konuştuğunda bile tercüme edilemeyen bir doğa" (2011, 150). Turgut Uyar'da yıkılarak yeniden kurulacak 'doğa' bir kaçış yeri değildir. Bu konuda en çok işlenen şiiri olan "Geyikli Gece" bile kente, yaşanan ana bağlıdır.

> "Uyar başlangıcından itibaren hep yaşadığı günün içinde olmuş, sorunları görmeyi istemiş, dahası olanları oldukları gibi göğüslemeyi bilmiştir. Gerçek katılaştığı zaman, gelecek düşlerine çekilmektense yaşanmakta olan bir karamsarlığı dile getirmeyi tercih etmiş, bu tavrın yaşananın anlaşılabilmesi açısından daha uygun olduğunu düşünmüştür" (Oktay, 1992, 152).

Edip Cansever için doğa Uyar'ın ele aldığından farklıdır; "Doğa başlı başına bir muhataptır" onun şiirinde, "…soyutlanmış, kendi parça ve anlarından bağımsız olarak" bir nosyon yüklenir (Koçak, 2012, 44). Doğa bazen gözlemlenen ve sonucunda tasvir edilen, bazen bir resme evirilen, bazen daha varoluşsal problemlere eğilmesini sağlayan yönleriyle onun şiirinde yer alır. Cansever yazılarında ve pek çok söyleşisinde doğanın şiirine 'adamakıllı' girişini *Kirli Ağustos* (1970) kitabıyla olduğunu belirtir. *Yaşam Öyküsü* başlıklı yazısında; "*Kirli Ağustos*'taki 'Otel' şiirini yazdıktan sonra iki kez güneye indim. İkinci gidişimde Bodrum'u gördüm. Doğaya açılma, doğaya ilişki kurma… Döner dönmez Kirli Ağustos'u bitirdim"der (2009, 25). Bodrum, Cansever'i "çarpıldım" diyebilecek kadar etkilemiştir. Doğanın 'doğa' olarak şiirine girişine yani *Kirli Ağustos*'taki eserlerine kadar, doğanın Cansever'de sıklıkla yalnızlığı beslediğini daha doğrusu yalnızlık hissini neredeyse özümsemiş olan şairin doğadan aldığı her birimde yalnızlığı gördüğünü söyleyebiliriz. *Petrol* (1959) kitabına kadar gidersek eğer "Ben Bu Kadar Değilim" isimli şiirinde;

> Bir kişi bile değilim yalnızlıktan
> Gözlerim ormanlara asılı
> Ağaçlar, kırlar ve şehirler geçiyor kaputumdan
> O kadar geçiyorlar ki, sadece duyuyorum
> Bir an, bir yerde ölümü tanımazlığımdan (Cansever, 2011a, 213).

yalnızlık sorunsalı doğadan gelmez, şairin kendisiyle ilgilidir. İlerleyen zamanlarda doğada salt yalnızlığı da bulacaktır. Yakın tarihli *Neredesin Antigone*'da (1961) yalnızlık, umutsuzluğa ulaşır ve doğadaki değişimler, şairin 'dirimliliği'nde kendine yer bulamaz. Örneğin "Yılkı" da;

> Ben burda bir sıkıntıyım, atımdan iniyorum
> Benim atım her zaman
> Kim bilir kime sesleniyorum, sessizlik
> Yosunlar, taşlar, o mezar yazıtlarından
> Yaz gelmiş, zakkumlar açmış, elimi bile sürmedim
> Sürsem bile ne çıkar, ama sürmedim
> Ölü bir şey kalıyor dünyadan, yapraklarda (Cansever, 2011a, 230).

Kendini bir 'sıkıntı' olarak gören şair, seslense bile sessizlikle karşılaşır. Yalnızlık, bir sıkıntı olarak büyür ve umutsuzluğu kimlik olarak giyinir. Edip Cansever'in şiirinde yalnızlık, sıkıntı hissi, umutsuzluk vardır. Sıkıntısının kaynağı kendisi olduğu halde bunu fark etmeyen şair tüm bu hisleri ona 'dışarısının' verdiğini düşünmektedir. Zamanla kendisinin farkına varacak buna rağmen dışarısının da 'zaten' öyle olduğunu düşünecektir.

Kendisi gibi diğer 'yenicilere' yöneltilen en bilinen eleştirilerden biri, şiirlerin oldukça 'soyut'a kaçtığı ve böylelikle anlaşılmayan hatta anlamsız şiir yazdıklarıdır. Bu soyutlama ve anlaşılmazlık suçlamalarına Cansever, karşılık olarak şiirdeki soyutlamanın bir tür somutlama olduğu cevabını verir.[34] Edip Cansever doğa ile ilgili görünümlere imgesel bir yük yükler, farklı kavramları yan yana getirerek soyutlama/somutlama yapılmış olur. "Cansever, somut dünya tasavvurunun altını çizmek için tabiatın nesnel yönüne daha çok vurgu yapar" (Orhanoğlu, 2010, 1728). *Kirli Ağustos*'un ilk şiiri olan "Otel" şiirinde nesneleme bir iç duyarlığa dönüşür;

> Açardım ben de içimi – bu şehir kimin?
> Kimsenin değil –
> Baktıkça, baktıkça oraya bakır
> Ne düşerse içine zehir
> Köpürür köpürür köpürür
> Önce asit, derken bir doğa parçası gibi
> Yaprak bir parça yaprak olana kadar
> Su bir parça su olana kadar
> Ben onlara su ve yaprak diyene kadar
> Demek istediğim yaşamak bir parça yaşamak oluncaya kadar
> Zamanlar, zaman sürüleri (Cansever, 2011a, 458).

doğanın varlık hali, kişide bir isme karşılık gelene kadar beklemektedir. "Otel" şiirini Bodrum seyahatinden önce yazdığını biliyoruz. Bodrum gezisinden sonra "doğa" Cansever'in şiirine iyice yerleşir. Sennur Sezer, Cansever'le yaptığı bir söyleşide[35],

---

[34] "Soyut Somut" başlıklı yazısında "Şiir, insani değerlerden, ölümsüz özlerden, yaşam koşullarından, çağını yansıtmaktan kopmazlığıyla somut bir olgudur. Ama kimi dönemlerde şiirin bu niteliği fark edilmeyebilir. Dil zorluğu, soyut araçlar, yeni şiir öğeleri bir engel olarak dikilebilir karşımıza! Soyut araçlar dedik, evet, bu bizim çelişmeye düştüğümüz sanısını uyandırmamalı. Bilimler bile, insanın salt bir yanıyla ilgilenmekle, insanı insandan soyutlayarak, gerçekte ona somut bir nitelik kazandırmıyorlar mı? Felsefe için de durum aynı: o da yaşamımıza yepyeni anlamlar katmakla kalmıyor, ortaya attığı düşünce biçimlerinin dizgelerinin birbirlerini etkileyip değerlendirmesiyle somut bir görünüme kavuşuyor. Soyut araçlardan yararlanması bakımından şiir de, bu mantık kurgusunun dışında kalamaz. İşte şiirin şiiri, düşüncenin düşünceyi somutlaması da budur, bence" diyerek konuyu detaylandırır. Edip Cansever, 2009, **Şiiri Şiirle Ölçmek.** Yay. haz. Devrim Dirlikyapan, (İstanbul: Yyk Yay.): 113-115.

[35] "Edip Cansever'le *Yeniden* Üstüne Bir Konuşma", **Şiiri Şiirle Ölçmek Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar***,* 2009, (İstanbul: Yky Yay.).

şiirlerindeki doğaya açılan alanın artmasını, "bir aydınlanma, bir umut"lanmaya doğru gidişin belirtisi olarak gördüğünü belirtir. Sıklıkla karşılaşılan tabiat, bu hissin doğmasında önde gelen etkendir. Örneğin *Şairin Seyir Defteri*, "Başlangıç" şiiri ile başlar;

> Doğanın bana verdiği bu ödülden
> Çıldırıp yitmemek için
> İki insan gibi kaldım
> Birbiriyle konuşan iki insan (Cansever, 2011b, 177).

Başka bir söyleşide[36] bu şiiriyle ilgili "Doğanın verdiği yalnızlık, kendi kendinelik, beni hem monoloğa hem diyalog kurmaya yöneltiyor. Şiiri doğadan sağdığıma göre, bu iç konuşmayı şöyle özetleyebilirim: Duymayı düşünmek, düşünmeyi duymak" (Cansever, 2009, 256). Şairin doğayı daha dorusu doğasını keşfi, onu tabiatla bir diyaloğa götürüyor. Kendi öz yaşamından, öz duygulanımından gelen yalnızlık, sıkıntı, umutsuzluk yeni bir yönelim kazanıyor. Şair tarafından, kendi varlığının yeniden bütünleyicisi olarak düşünülüyor. "Kuşatma"da, varlığından belli belirsiz bir suç duyan şair doğayla diyalog kurmak ister;

> Doğasın, bir sen beklersin beni, bilirim
> Sesimi, düşlerimi, kırık parmaklarımı
> Var başka neyimse onları artık.
> Doğasın sen, doğasın, yarat beni yeniden
> Ey yalnızlığımı kuşatan yalnızlık (Cansever, 2011b, 180)

yeniden 'dirim' kazanma isteği, şairin sıkıntının izlerini de taşır. Edip Cansever'in doğası da kentin zıttına konuşlanmaz, kaçılacak bir yer olarak belirmez, kent ya da otel mekânsal olarak şairin "iç yalnızı" olmasından kaynaklanır. Doğa da şairin "iç yalnızı" olması dolayısıyla önce dışsal bir sebepken, sonra diyalektik bir alan içerisinde belirir. Bu diyalektik yaklaşımın bireysel/öznel olduğunu belirtmek gerekir. Sennur Sezer'le yaptığı aynı söyleşide doğaya yaklaşımının boyutunu ortaya koyar;

> "Nesnelerin bir değil, birçok görünümü olduğunu biliyoruz. İnsan, doğa, toplum ilişkilerinde de böyledir bu. Sözgelimi doğa ne kadar dışımızdaysa o kadar içimizdedir. Biz onu kendimizden uzaklaştırarak bakmaya alışmışızdır. Bu böyle olunca doğa 'güzel'dir, 'vahşi'dir, 'korkunç'tur, 'dinlendirici'dir, vb… Ben iyice emilmiş, aslından çok başka görünümlere dönüşmüş bir doğayı kullanma çabasındayım" (Cansever, 2009, 268).

[36] Mustafa Öneş'le yapılan "Edip Cansever: 'Şair Yaşadığı Zaman Diliminin Dışına Çıkabilir'" söyleşisi, **Şiiri Şiirle Ölçmek Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar,** 2009, (İstanbul: Yky Yay.).

‘Başka görünümler’ine ulaşmaya çalıştığı doğa, soyut/somut ilişkisi içerinde değerlendirilebilir. Diyalektiği sağlarken ‘şiirsel’ bir arka planın oraya yerleştiğini ve bir yönüyle ‘anlam’ın sağladığı çerçeve içerisinde doğa, Cansever’in kendisine özgü bir kimlikle şiirlerinde yer alır. Doğa ile kurduğu diyalektik ilişki bu sebeple çok öznel kalır.

‘Başka görünümler’ine ulaşılmaya çalışılan doğa konusu asıl İlhan Berk’in şiirinde ve şiirsel denemelerinde karşılığını bulacaktır. Doğa, Berk’i ilgilendiren ‘şey’lerin başında gelir. Berk şiirini ve poetikasını değişim üzerine kurmuştur. Doğanın ‘yazılışı’ da bu tutumu ile dönüşüme uğrar. Berk için dünyada var olan her şey betimlenebilir özelliktedir. Şair her şeyi yazmak ister. Bu yönüyle onu dünyadaki şeylerin betikçisi olarak kabul edebiliriz. Yalnız bu betikçilik kendisi içindir, başka birisi için değildir. İlk beş kitabı olan *Güneşi Yakanların Selamı* (1935), *İstanbul Kitabı* (1947), *Günaydın Gökyüzü* (1952), *Türkiye Şarkısı* (1953), *Köroğlu* (1955) gelenek içerisinde değerlendirilir ve genellikle dışarda bırakılır. Doğanın betimlenerek, tanımlanması 1972 yılında yayımladığı *Şenliknâme* kitabıyla belirginleşir. ‘İkinci Yeni’cilere ve onlarla ‘ortak’ duyarlılığa yakın söyleyişlerini barındıran *Galile Denizi* (1958), *Çivi Yazısı* (1960), *Otağ* (1961), *Mısırkalyoniğne* (1962), *Aşıknâme* (1968) kitaplarında dünya, soyutlamaya tabi tutulmuştur. Tabiat, gerçeklik alanından çıkıp bir tabloda yeniden kurulabilir hale gelir. Bilhassa “Pablo Picasso” ve “Paul Klee’de Uyanmak” şiirlerinde çizilen görsel doğa buna örnektir. Berk’in eğretilemeli söyleyişi, özne konumunun değişmesi doğa ile ilişkisine yansır. *Çivi Yazısı*’dan (1960) başlayıp *Aşıknâme’*ye (1968) kadar hacmini ve şiddetini artıran sevgili, aşk, cinsellik ve erotizm doğasal imgelerin ardında gizlenmiştir. Bütün doğa neredeyse kadını ve cinselliği çağrıştırır. İlhan Berk *Şenlikname*’den (1972) sonra yeni söyleyiş yolları dener. Bundan sonra Berk belirgin olarak ‘nesne’leme ve bu yolla farklı betimleme deneyleri yapmaya çalıştığı görülür.[37] Doğanın kendisi şairi ilgilendirmez, doğayı yadsımaz ama ona sadece tanımlanacak bir kaynak olarak yaklaşır. Mesela manzara Berk için önemli değildir. Diğer taraftan doğanın devingenliğini, değişkenliğini, yasa koyuculuğunu kabul eder. Manzarayı doğadan bir “şey” olarak varsaydığında kabul eder, “salt ilgilendirmediği için” manzarayı kıymetli bulmaz. Doğa ve doğayla ilgili çok şey bulabilmemize rağmen Berk’in şiirinde

[37] Berk’in ilk döneminde ve İkinci Yeni’ye dâhil olduğu ikinci döneminde doğa fikriyle ilgili olarak ayrıca bknz; Eser Gürsoy, 2007, **İlhan Berk’i Derleyip, Toplama Denemesi**.(İstanbul: Yky Yay.)

manzara yoktur diyebiliriz (Berk, 2016a, 75). "Benim, manzarayla, doğayla ilgim ilerisi için, bu yeryüzünü depolamak, tanımak içindir. Yoksa bir yaratma aracı olarak ne gökler (evet, ne gökler), ne günbatımları, ne güneşler, ne sular baskısı altına alır beni. Bir gereçler evreni diye bakarım manzaraya. Bir yatırım" (Berk, 2016a, 76). İlhan Berk *Manzara Eskir* isimli yazısında bu konu detaylandırır. Manzaranın "nesnelerin, ölüdoğanın" yanında sönük kaldığını belirtir. 'Başka doğa'yı bize göstermesi bakımından önemli olan Berk'teki tanımlanabilir/nesnel yönüyle ele alınan doğadır. "Şiir bir bakıma ağacı yapraklarında görmeye çalışmaktır. Şiire yaklaşımımızda bunu her zaman yaşarız. Her şey orada yatar" (Berk, 2001, 44). Şiirin kurulduğu boyutta nesnenin görevi ve işlevini açımlayan bu cümle Berk'in doğa ile olan ilişkisini belirginleştirir. *Dünya ve Ben* başlıklı yazısında doğanın uzak nesnel ereğini "Dünya beni kullandığım ölçüde ilgilendiriyor ancak. Bunun dışında dünya yok sanki benim için: Bir gök, bir deniz parçası ilgimi çekmiyorsa, onu görmemeye, yok saymaya başlıyorum hemen. Başta beni dünyayı yazılacak bir yer diye bilmemden kaynaklanıyor bu kuşkusuz" (2005a, 173). Berk benzer söylemlerini sık sık denemelerinde ve söyleşilerinde dile getirir.[38] *Şenliknâme'*de tanımlanmaya çalışılan nesneler tarihleriyle, şairdeki 'izlenim'leriyle birlikte ele alınır. "Karadeniz", "İstanbul", "Hamsi" gibi şiirleri (ya da şiirsel denemeler) bu duruma örnek olurlar. "Karadeniz"den bir parça;

> İşte Karadeniz üstüne bildiklerimiz:
> Bir içdeniz. Bütün iç denizler gibi de yalnız bir sudur. 41-47 güney enlem. 27-41 doğu boylam.
> Kuzey yarımkürede bir çıkma. Bir dipnot. Ölü Selçuk kentlerine girer. Sığ. Sıkıntılı.
> Güney Bug önlerinde mavi. Saint-Georges ağzında paskırmızısı. Durağan. Bir kolunu sessizce Akdeniz'e uzatmıştır (Berk, 2018a, 337).

"Karadeniz" ansiklopedilerden, coğrafya kitaplarından, tarihten ve şairdeki izlenimlerden örülerek oluşturulmuş bir şiir denemesidir. Şair ilgilendiği her şeyi nesnelleştirmekte ve bu nesneler onun dünyasını oluşturmaktadır. *Taşbaskısı'*nda (1975) doğanın "elinden tutmaya başla"dığını söyleyen Berk, bu kitabıyla birlikte onu

[38] Sanat Olayı'nda 1982 tarihli bir söyleşisinde " –Doğa tutkunluğunuz daha önce de şiirlerinize zaman zaman yansımıştı. Doğayı yazınsal ve yaşamsal açıdan nasıl değerlendiriyorsunuz? - Berk: Doğaya yaşamsal, yazınsal bağlılığım kendimi doğrulamam içindir. Doğa benim için kullandığım ölçüde vardır diye yazdım bir yerde. Beni ilgilendirmeyen, yani kullanmadığım doğa yoktur. Ben dünyaya bir ilgiler alanı diye bakarım. Yazılacak, yani var edilecek bir ilgiler alanı. Yazmanın dışında dünya benim için boş bir alandır" aynı tutumu yineler. İlhan Berk, 2005, "Şifalı Otlar Kitabı Üstüne Sorulara Yanıtlar". **Kanatlı At.** (İstanbul: Yky Yay.).

"gün yüzüne çıkarmaya, konuşturmaya başla"r (Berk, 2005b, 106). *Taşbaskısı'*nda doğa "kısa ve yalın"dır. Çin şiirlerine benzer şiirler yazma düşüncesini daha 1969[39] yılındayken belirten Berk, *Taşbaskısı'*nda düşüncesini deneyimlemeye çalışır. Berk'in dünyasında nesneye ayırdığı geniş alan, nesneye dönük bilinç geliştirdiğinin göstergesidir. Ali Akgün, *İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu'*nu ele aldığı master tezinde İlhan Berk şiirini fenomenoloji bilimi[40] çerçevesinde değerlendirir;

> "…Berk, nesnelere yeni anlamlar yükleyerek Cenevre Okulu'nun inceleme alanlarından biri olan, kişiyi ve onun dışında kalan dünyayı kendine göre yeniden adlandırır. Berk'in yazma amaçlarından biri olan dünyayı adlandırması, aynı zamanda kendini tanımlama çabasıdır. Çünkü Berk için nesneleri tanımak ve yeni anlamlar yükleyerek kendine ait kılmak kişisel bir dünya oluşturmak demektir" (Akgün, 2002, 89).

Bilhassa *Atlas* (1976) kitabında, kendisi için oluşturmaya çalıştığı dünyayı ve coğrafyayı tanımlamış, adlandırmıştır. Kendisiyle yapılan bir söyleşide[41] "Ben, bu dünyada yaşadığımın bilinmesini istiyorum. Bunun için de coğrafyamı, tarihimi çiziyorum. Her şeye, bu dünyadaki, her şeye de böyle bakıyorum" diyen Berk, dünya ile değil ondaki nesnelerden seçtikleriyle yeni bir iç dünya yaratır (2005c, 24). *Atlas* kitabında "Yeryüzü", "Dağ", "Gökyüzü", "Su", "Orman", "Ova" şiirlerinde şairin dünyasındaki doğa parçaları devinimliliklerinin yanında insan kimliği kazanarak yaşamaya başlar. "Orman" şiirinden;

> Orman hızlı hızlı çekti oltasını.
> Ve "Güneş" dedi. Güneş Yazdı.
> Gök boştu. Boşluğunu sevdi göğün.
> Bir karabatak öttü. Orman oralı olmadı.
> Bir vadiden ihtiyar bir gürgen güldü,
> Rüzgâr geçiyor diye düşündü.
> Bıraktı kayınlar dallarını salladı.
> "Yağmur bu" dedi. Suya bir yıldırım düştü.
> İşte o zaman anladım bir ormandaydım.
> Yoldan çift sıra askerler geçiyordu. (Berk, 2018a, 93).

---

[39] "Dünyada Bir Gün" başlıklı yazı, 30 Ocak 1969 tarihli. İlhan Berk, 2005, *El Yazılarına Vuruyor Güneş*, (İstanbul: Yky Yay.).

[40] Eser Gürsoy, Fenomenoloji'nin kısa tanımını şöyle yapar "Bilincin bir konuya, bir nesneye yönelmesini zorunlu sayan, bu nesneye, bu konuya yönelimin ortadan kalkması sonucunda, bilinç ediminin kendisini ortadan kaldırması anlamına geleceğini ileri süren fenomenolojiye göre, bilinç olayının özü yönelimdedir. Berk, fenomenolojinin yönteminden birinci ilkesinden devinerek, her şiirde bir konu, bir nesne belirler ve o konuya, o nesneye yönelir. Bilincin nesneye yönelimi sonucu şiirini üretir". Eser Gürsoy, 2007**, İlhan Berk'i Derleyip Toplama Denemesi**, (İstanbul: Yky Yay.). Bu tanım etrafında Berk'in nesnelere eğilimi daha da anlamlanır. Şiirinden bahsederken bu çıkarımı göz önünde bulundurmak, onu anlamak için doğru bir yaklaşım olacaktır.

[41] İlhan Berk, 2005, "Öner Civaroğlu'na Yanıtlar**", Kanatlı At,** (İstanbul: Yky Yay.).

doğa tanımlanarak şairin dünyasında bir yere işaret eder ve şair kendini de bu dünyanın bir parçası olarak görür. Şair sanki kurduğu dünyanın içerisinde gözlerini açmıştır ve buradaki varlığını anlaması için etrafını izler (dinler) gibidir. Sürekli gözlenen, tanımlanmaya çalışılan şeydir doğa. *Kül* (1978) kitabında yer alan "Doğanın Gizli Tarihi" isimli şiirde, doğa tekliği üzerinden ele alınır;

> Doğanın çalışışını gördüm. Devinimi ve değişimi
> Tarihi gibi halkların, doğanın yaşayan ölen
> Dağıta dağıta kendini
> (koyup önceliğini ve sonrasızlığını)
> …
> Gördüm en büyük yasacı doğa
> Gördüm doğada her şey insandan yana. (Berk, 2018b, 199).

"İlhan Berk, şiirinde nesneyi, doğayı 'müşahhas' hale getirmekte, sözcüğün sözcük anlamıyla, somutlaştırmakta fakat kök anlamıyla 'şahıslandırmakta'dır. Çünkü bir şeyin tanımlanması aslında insanlaştırılmasıdır" (Kahraman, 1999, 221). "Şiirin Gizli Tarihi"nde "Bir yeryüzü tanığıdır ozan. 'Ben bu yerlerden geçtim!' diyordur" diye yazan Berk, şiirinde dünya ve insanı şiir ile ortak paydaya getirir (2018b, 400). Her kitabında yeni bir söyleyiş yolu arayan şair için nesneler önemi kaybetmez. "Sözcükler, Sevgili Lanetliler, III" şiirinde şairleri "nesneler müzecileri" olarak tanımlar. Betimleme Berk şiirinin en belirgin özelliklerinden biridir. Betimlenen dünya Berk'in kendine çizdiği dünya içinde bir yer kazanır ve şaire göre "Betimlemelerin sonu dünyanın sonudur" (Berk, 2016b, 203).

Berk'in doğayı nesne olarak ele alması, Türk şiirinde doğaya, şairin dünyasında yeniden tanımlanabilir bir yetkinlik alanı getirir. Bunun yanında gerçeklik alanı Berk'in şiirinde de dardır. Kahraman, Berk'in şiirinde doğanın ve peyzajın "kendi gerçekliğiyle değil, anlağın bir kurgusu olarak bulun"duğunu ifade eder; "Bir başka deyişle, metni üreten doğa değil, doğayı üreten metindir" (Kahraman, 1999, 230).

3. ORUÇ ARUOBA ŞİİRİNDE TABİAT

Çalışmamızın birinci bölümünde Türk şiirinde doğanın keşfedilme sürecini öne çıkan topluluklar ve seçtiğimiz şairlerin şiirleri üzerinden aktarmaya çalıştık. Bu bölümde de belirgin bir tema olarak doğayı işleyen Oruç Aruoba'nın (1948-2020) şiirleri incelenecektir. Birinci bölümün detaylandırılmasının en büyük sebeplerinden biri Türk Edebiyatı sahasında yapılan çalışmalarda tabiat konusunun çok az ele alınmasıdır. Oruç Aruoba'nın şiirlerinde tabiat konusunu ele almadan önce böylesi bir tarihsel bir arka planı oluşturmak bize çizgisel bir takip sağlamak ve özelde Aruoba'nın şiirinde şairin tabiata açtığı konumu daha anlaşılır kılmak çabası içerisinde kaleme alınmıştır.

90'larda her bir şairin kendi 'varlık' alanını belirlediği şiir dünyasında ideoloji özelinde sosyalizm, inanç özelinde İslamiyet büyük bir payı elinde tutar. Şiirin daha bir felsefi iç konuşmaya ve sorgulamaya yöneldiği bu dönem şairlerin varlık/yokluk merkezi etrafında kimliklerini konumlandırma çabası göze çarpmaktadır. 'Çatışkı' kelimesinin bu dönem şiirini tanımlamak için sıklıkla tercih edilmesini belki de şairin kendi merkezini daimi bulmaya çalışmasında aramalıyız. Oruç Aruoba'yı bu çerçevede etrafında gelişen şiir dünyasına daha yalıtkan bir noktaya koymamız gerekiyor. Bu nokta aynı zamanda onu Türk şiir geleneğiyle olan göbek bağını belirsizleştiriyor. Elbette bu belirsizlik kıyasta yapılan tanımlamaların yetersizliği dolayısıyladır. Bu belirsizliğin sebepleri arasında 90'larda şiir çevrelerinde Aruoba'nın isminin anılmıyor oluşu, şiirine yöneltilecek bir dikkatin eksikliği vardır. Edebiyat çevrelerinin belirlediği kıyasları bir kenara bırakırsak, Türkçe eser vermiş ve bu ülkenin sınırlarında kabul görmüş, çokça sevilmiş bir yazar olan Aruba'nın şiiri, ne kadar göz önünde olmasa da şiirdir. Felsefenin açımlayıcılığında ve idrakinde sıklıkla yeterli görülmeyen Türkçe için aksini sıklıkla iddia eden Aruoba, şiirlerinde de dilin olanaklarından fazlasıyla yararlanır. Bilhassa Türkçenin fonetikte ona sağladığı alan geniştir ve Aruoba bu olanağı üslûp haline getirecek kadar kullanır.

Aruoba, 1983 yılında "bütün yaşamımı vermeyi amaçladığım" dediği akademisyenliği bırakmadan önce faklı platformlarda çoklukla felsefe üzerine yazılar kalem almış, çeviri metinler ve şiirler yayınlamıştır (Özkan, 2010, 72). Yazınsal anlamda iki dönüm noktası yaşadığını belirten Aruoba, 1986 yılından sonra aktif olarak yazın/yaratım sürecine girmiştir (Sönmez, 2002,6). İsmi genellikle kaleme aldığı felsefe defterleriyle anılan Aruoba için 'felsefenin şairi' isminin de kullanıldığını görmek mümkündür. Felsefe metni olarak kaleme aldığı metinlerle şiirleri arasında belirgin bir üslûp farkı olan Aruoba'nın şiirleri felsefi şiir üst başlığında yer alabilir mi? Felsefî şiirle ilgili yayımları da olan Yücel Kayıran bu soruya "Aruoba'nın şiirlerinin felsefeyle ilgisi yoktur; ne felsefeyi dile getirir ne de böyle bir niyeti vardır. Denemelerinde felsefi bir yük vardır ama şiirleri felsefeyi yüklenmiş değildir" şeklinde karşılık verir (Kayıran, 2020). Çalışmamızda Aruoba'nın şiirlerinin felsefî şiir sayılıp sayılamayacağı üzerinde durmayacağız. Böylesi bir başlık ayrı bir çalışmayı gerekli kılmaktadır. Şiirlerindeki imaj, içerik, yöntem ile felsefe metinlerinde yer alan 'şairanelik' oldukça farklıdır.[42] Felsefî şiir konusunda kısa bir açımlama yapmamıza mani yoksa ve eğer felsefî şiiri, 'öznenin kendine dönük varoluşunu ve ona dair problemini' ele alan şiir olarak dar bir tanımlamaya hapsedersek Aruoba'nın şiirini felsefî şiir olarak kabul etmeyebiliriz. Böyle bir dolayıma tabi tutulduğunda Aruoba'nın şiirlerinde kendisinin hiç olmadığını da söylememiz gerekir ki bu açıklama şiiri yazanından ayrı kılar. Her şairin eserinde en çok kendisi olduğu gerçeğini de göz ardı eder. Estetik tasarımı sadece nesnel gözle açıklasak bile bir özneye/yazana dayanan anlatı/şiir tek başına nasıl var olur sorusu gündeme gelir. Buna benzer sorular elbette daha önce soruldu ve cevaplanmaya çalışıldı. Tanımlamalar ister istemez ona uymayan durumları dışarıda bırakır, dışarıda atıl kalan noktaların önemsiz görünmesine, dikkate alınmamasına sebebiyet verir. Tam da bu noktada Aruoba'nın metinlerine yönelerek, eğer *tümceler* kitabını deneme ya da felsefe metni olarak kabul edersek şiirlerinin tümceler'in uzantısı olduğu gerçeğini yadsımamız gerekir. Nitekim Aruoba'nın şiirleri *tümceler* kitabıyla sıkı bir bağ içerisindedir ve oradaki bakışın form değiştirmesiyle vücut bulurlar. Bu noktada şairin görüşlerini odağımıza alarak belirtmek gerekir; Aruoba şiirle felsefeyi birbirine

[42] Aruoba'nın felsefe ve şiir arasındaki kurduğu ilişki ve defterlerindeki şairane yaklaşımı hakkında daha fazla bilgi için bknz; Ekrem Güzel, Felsefenin Diyarında Şairane İkamet: Oruç Aruoba'nın Şiir ve Felsefe İlişkisi Üzerine Düşünceleri. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*. 67, (Ocak 2020). 267-288.

"Yakın değil, neredeyse özdeş buluyorum. Şiir, felsefe için, tek ayrıcalıklı sanattır" demektedir (Özkan, 2010, 72). Bu özdeşlik sadece Aruoba'nın ele aldığı bir tutum değildir. Özellikle romantik şair, filozoflarda şiirle felsefe, şairle filozof birbirinden ayrılmaz görünmektedir. Ralph Waldo Emerson "Gerçek filozof ve gerçek şair birbirinin aynıdır ve gerçeklik olan bir güzellik ve güzellik olan bir gerçeklik ikisinin de hedefidir" diyerek bu vasıfları bir görür ve onları gerçeklik/güzellik düzleminde bir tercihe götürür (Emerson, 2014, 58). Emerson doğayla olan bütünlüklü ilişkide ele aldığı bu iki kişiyle ilgili "Şair doğayı kendi düşünceleri ile canlandırırken, birisi Güzelliği ana sonuç olarak; diğeriyse Gerçeklik olarak ileri sürmesi noktasında filozoftan farklılık gösterir" sonucuna varır (2014, 58). Edebiyat araştırmalarında normal hayatta olduğu gibi ortaya konulacak savı destekleyici çıkarımlar bulmak mümkündür. Amacımız savımızı destekleyici çıkarımların ardında kendimize rahat bir alan açmak değil elbette. Birinci bölümde Türk şiirinde doğanın izini sürerken göz ardı edemeyeceğimiz sonuç: doğanın görelilik barındırdığıdır. Benzer bir durum felsefe/şiir doğrultusunda da elbette geçerlidir. Süjeden bağımsız orada olan hakikatin varlığı bize göreliliğin desteklenmesi iznini verir. Öznel estetik yargıların alanında söylenilen her şeyin aksi de aynı ölçüde kendine pay bulabilir. Örneğin Aruoba'nın felsefe metinleri ile şiirlerini ortak paydada buluşturan ve ayıran yaptığı dilsel tercihtir. Felsefe metinlerinden *de ki işte* (1990), *yürüme* (1992), *hani* (1993), *olmayalı* (2003) şiir olarak ele alınabilecek yazınsal yaratımlardır, şiirleri için de tersi söz konusu edilebilir. Aradaki sınır muğlak, geçişken ve keyfîdir.

> "Felsefe ve düşünce üzerine yazdığı yazılarda akademik bir dilden ziyade figüratif bir dil kullanır. Kavramlardan daha çok mecaz, metafor ve imgelerle kurulu metinler kaleme alır. Bu da her ne kadar felsefî olsalar da, onun eserlerine kurmaca, imajinatif ve daha çok metaforlarla kurulu bir hava katar" (Güzel, 2020, 269).

Defterlerinden ilki olan *tümceler* aynı zamanda doğayı ele almaya başladığı ilk kitaptır. Doğa, şiirine bu kitapta kaynak bulmuş daha sonra Aruoba'nın haiku ile tanışıklığı sayesinde nitelikli söylem alanı elde etmiştir. Anlaşılacağı üzere metinlerinin geçişken formu doğa konusunda da geçerlidir.

Aruoba'nın felsefe ve şiir üzerine düşüncelerine, az sayıdaki röportajlarında ve *de ki işte* (1990), *hani* (1993) kitaplarında ulaşabilmekteyiz. O da şiir düzleminde gerçekliği, şair ve filozof arasında Emerson'ın yaptığı şekilde ayrıma tabi tutar. Doğanın yaşantı anında gerçeklenmesi konusunda ele alacağımız görüşlerine burada ayrıca değinmiyoruz. Aruoba'nın şiirlerinde neredeyse sadece doğa vardır, insan ise

anılarla, özlemlerle, hatıralarla 'anımsanan' olarak işlenir. Öznel yaşanmışlıklara ve yaşanan ânı özel kılan doğaya yine şairin gözüyle şahit oluruz. Bazen temaşayı önceleyen bazen süjeye dönüş yapan bir ikilik mevcuttur. Bu ikilik şiirlerinde işlediği konuya göre farklılık arz eder. Şiirlerinde Aruoba'nın özne konumunu görmezden gelemeyiz. Doğa temaşa edilirken yakalanan detaylarda, anılarla dolu bilincin 'şimdiye' döndüğü her ânda, dış dünyayı yaşantıya eklemlediği her gerçekçi tutumda Aruoba'nın varlığı kendini belli eder. Bu sebepten şiir çoğun okuyucudan ziyade şairine bağlı kalır.

Doğa, Aruoba'nın şiirlerinde işleniş bakımından üç başlıkta incelenecektir. Açtığımız üç ana başlıkta izlediğimiz yolu belirlerken öncelikle Aruoba'nın şiirlerini tabiat dolayımında gözden geçirdik. Geçişken bir tutum sergileyen Aruoba'nın şiirlerinde tabiatı tek tek unsurlara dikkat çekerek değil şairin yaşantısını önceleyerek bir ayrıma tabi tutulmuştur. Zira tek tek unsurlardan oluşacak başlıklar hem Aruoba'nın şiiri için malzeme vermemekte hem de tarafımızca tercih edilen bir yöntem olmamaktadır. Üç başlığın ilkinde yaşantıya tanıklık eden tabiatın şiirlerde nasıl işlendiği ele alınmıştır. Bahsi geçen yaşantının içerisinde işlenen tabiat Aruoba'nın özellikle ikinci şiir kitabıyla olan *kesik/esintiler* (1994) ile başlar. Aynı yıl içerisinde yayımlanan *Geç Gelen Ağıtlar* (1994) ve *sayıklamalar* (1994) ile devam eder. Son şiir kitabı olan *Meşe Fısıltıları*'ında (2004) ise yeniden gündemine geri döner. Bu sebeple ilk başlık ağırlıklı olarak bu dört şiir kitabından yapılan şiir seçkileriyle açıklanacaktır. Ayrıca bu başlıkta Aruoba'nın üslûbunun ana özelliklerinden olan kelimeleri parçalara ayırma tekniğine değinilecek ve şiir için vazgeçilmez gördüğü kafiye tercihine değinilecektir. İkinci başlıkta haiku şiirinin özellikleri dolayımında Aruoba'nın kaleme aldığı haikular açıklanacaktır. Son başlıkta ise Aruoba'nın ilk şiir kitabı *ol/an* (1994) ve *Doğançay'ın Çınarları*'nda (2004) birbirini tamamlayan tabiatla özdeşlik kurma deneyimi takip edilmeye çalışılacaktır.

3.1. Tabiatın Anlamlandırılan Gerçekliği

Doğa ile kurduğu ilişkide Aruoba çoğunlukla gözlemci olarak kendini nesnesine başlangıçta koşut bir yere konumlandırdığı açıktır. Bu koşut mevki anılar şairin zihninde akmaya başladığında belirsizleşir ve şair doğayla bir bütün hale gelir. Aruoba'nın nesne olarak doğa ile gerçekleştirdiği ilişki, onu anlamlandırma çabasında

belirginleşir. Aruoba anlamlandırma edimi açısından felsefe ve şiir arasında dilsel bir boyuta işaret eder.

> "Kişi, kendisi için anlaşılmaz olan, ama derinden yaşadığı birşeyi, ona karışarak anlaşılmaz kılan katışıklardan arındırıp, saf bir hale getirirken, onu, anlamına uygun düşen bir kavramlar bütününe de yerleştirirse, bir yaşantıyı felsefi olarak dile getirmiş olur. (O anlamı içine yerleştirdiği bütün, kavramlardan değil de imgelerden oluşuyorsa, dilegelen, şiir olarak dilegelmiş olur)" (Aruoba, 2018a, 111).

Anlamlandırma, kişisi için o şeyi gerçeklik formuna yaklaştırabilme çabasıdır. Doğayı anlama çabası içerisinde Aruoba'nın şiir dilini tercih ettiğini söyleyebiliriz. Şunu da belirtmek gerekir ki Aruoba'nın şiirlerinde imgeler çağrışımlarla değil dilin olanaklarından elde edilir. Defterlerinde tuttuğu günlük tümcelerden başlayan doğayı anlamlandırma girişimini şiirle devam ettirir. Bu noktada çalışmamızın ilerleyen bölümlerinde değineceğimiz haiku şiirinin Aruoba'nın hem şiir hem tümce yazarı olmasını destekleyecek bir etkiye sahip olduğunu belirtmeliyiz. Şiir ve felsefenin yaşantıyı anlamlandırma amacı dilin kullanımında yaptıkları tercihle gerçekleşir. "Filozof, düşüncesiyle ulaştıklarını yaşantılarıyla da gerçekleştirebiliyorsa, şairdir" diyen Aruoba'nın şiir içinde gerçekliğe daha büyük bir pay ayırdığını söyleyebiliriz (1978, 155). Şiirin gerçekliği, kaynağını hayallerden alır. Hayal ile gerçek çatışmasında "Hayal ile gerçeklik ilişkisi, bir güçlülük ilişkisidir: hangisi daha güçlüyse, öteki ona boyuneğer —şiirin, salt bir kurgulama olarak görülmesi ile en yüksek varlık belirlemesi olarak görülmesi, aynı temele dayanır böylece" diyen Aruoba, 'şiirsel gerçekliği', şiirin kurgusal gücüyle, kendisinin ortaya koyduğu doğrulukla gerçekliğe katılması olarak tanımlar (2020, 82). Felsefe ve şiiri özdeşleştiren Aruoba felsefeyi de "hayallerin gerçeklere egemen olma savaşı" olarak tanımlar (2020, 85). Şiirin varlık belirleme olarak yaptığı, var olan gerçeklikten başka bir noktaya işaret ederek 'böyle de olabilir hatta böyledir' diyebilmektir. Şiiri felsefeye göre bir adım önde tutan Aruoba, gerçeği başka türlü kurma faaliyetinde şiirin felsefen önce eyleme geçtiğini belirtir;

> "Felsefe dünyayı belirlemeğe –ya da- 'değiştirmeye' —her yönelişinde, kendinden önce sıraya girmiş olanı bulur: şiiri... Felsefe, dünyanın gerçekliğini ararken, hep şiirin gerçekliğini bulur —dünyayı kendinden önce belirlemiş; onu gerçek kılmış olan, şiirin—şiir dünyayı gerçekler— peşinden de felsefe gelir, 'topallayarak': dünyayı düzenlemek için…" (Aruoba, 2020, 86).

Doğanın, anlamlandırılmaya çalışılan yaşantı içerisinde yeri nedir? Şiirin 'varlık belirleme' gücüne sahip olması ve Aruoba'nın şiirinde hâkim izleğin tabiat olması öznenin tabiata da varlığını anlamlandırma itkisiyle baktığını gösterir. Aruoba'nın

şiirlerinde öne çıkan özlem duygusu, tamamlanamamışlık bilinci, yitirilmiş olana ulaşamamanın getirdiği nafilelik hem etrafındaki doğa ile ele alınır.

Aruoba'nın doğayla kurduğu ilişki tümce olarak kurguladığı felsefe metni olan *tümceler biryerlerden birzamanlar*'la (1990) başlar. Tabiat oluş halinde şairin dikkatine takılır; on iki ayın doğa üzerindeki değişikliklerine yönelik izlenimlerini, Boğaz'a dair devinimli ve süreğen gözlemlerini kaleme alır. "Ay salıveriyor suları, geri dönsünler diye" bu tümcenin ardındaki gözlem, bir şiirden alınmış mısra gibi durur ama sadece bu kadarı söylenmiş ve devamına gerek duyulmamıştır (1990, 9). Varlık boyutlarında gezinen hislerin izlerini görür; "Nasıl, dolgunlaşmış, kocaman, ama yeşil bir domates, Ekim güneşinde artık kendisini kızartacak ışınları bulamayınca, dalıyla bağını kesip, kızarmanın, olgunlaşmanın yolunu, çürüme sürecinde ararsa…" (1990, 20). Bu ve buna benzer tümcelerde Aruoba'nın doğayla kurduğu yakın ilişkinin işaretleri gizlidir. Bu tutumu şiirlerinde de değişmez. Sürekli, itinalı bir gözlem vardır ve çoğunlukla tasvir bu gözlemin ardından gelir. Aruoba varlığını doğa karşısında bir yere konumlandırarak *tümceler* kitabını kaleme alır ve bu belirlenim boyutlarını artırarak şiir metinlerinde devamlılık bulur. *tümceler*'de bulunan az sayıda şiir denemelerinden biri;

> Renkler çekildi denizden
> Bulutlar ürkek
> Kayalar örtünüyor teker teker
> Martılar tedirgin
>
> Son bir kızıllık
> Uzanıverdi koyu sulara
> Ürperdi dalgalar
> Parıldadı kayalık kara kara
>
> Uçuk mavi şimdi deniz
> Grilere dalmakta
> Dalgalar hareketli yeniden
> Karanlık umuduyla (1990, 10).

Günün son vakitlerinde denizi seyreden şair şahitlik ettiği değişim sürecini tasvir etmektedir. Aruoba'nın şiirlerinde sıklıkla doğa tasvir edilerek gerçek kılınacaktır. Öznenin nesneye uyguladığı duygu ise tasviri takip ederek doğayı öznel bir değişikliğe

daha uğratacaktır. Dalgaların ürperişi ya da karanlık ümidiyle yeniden hareketlenişi, şairin onlara yüklediği duygulardır.

Doğanın Aruoba'nın duygularını değiştirdiğini söylememiz pek mümkün görünmüyor. Bir doğa olayı karşısında coşkuya kapılmadığı gibi amacı salt tasvir etmek de değildir. Doğayı süreç içerisinde aktarmaya çalışması onu izlenimci bir konumda tutarken, duygularını nesnesine aktarması dışavurumcu bir kimliğe bürünmesini sağlar. Süreç fikrinin bu başlıkta ele aldığımız konunun temeli oluşturur. Yaşantının ve aynı zamanda şairin etrafını saran tabiatın süreci bu şiirlerde birleşir. Bu iki farklı süreç şairin yaşantısında iç içe geçip homojenleşir ve şair bu durumu ifade edebilmenin yollarını arar. Söyleyişte birbirinin devamı hissini veren tek dörtlükle kurulan birkaç şiirle bu duruma açıklık getirmeye çalışacağız: "Geç Güneş"te;

> Güneşin batışı gecikti, ama gene kırık gün
> Bugün de o kadar ışık var, ne kadarsa dün
> Sudaki ak, tepelerdeki kar, geç gelen ışıklar
> Dilegelmeğe çalıştılar, ama yitikti türkün (1994c, 9).

Zamanı kollayan dikkat, his durumuna da hâkimdir. Şairin taşıdığı hüzün, kaybedilmiş, yitip gitmiş bir yaşayakalmaktan sebeptir. En başta yitirilmiş olana dair bilinç dile gelmeye çalışan doğaya salık vermiyor. Bu satırlarda doğa, şairin düşünceleriyle ele alınarak gerçeklenir. "Dün Erken"de;

> Akşam kızıllığı çok kısa sürdü
> Daha o gitmeden ışıklar göründü
> Koyu döndü vapur sürüklenerek
> Bütün olup biten sanki dündü (1994c, 60).

Dış dünyada akan zaman ve şairin zihninde gezinen anılar ortak bir süreçte kısa anlığına birleşir. Bu tip şiirler Aruoba'da sıklıkla kaleme alınacaktır. Lakin daha uzun anlatı deneyiminde şairin düşünceleri ile birlikte ele alınmaya da başlayacaktır. Yine kısa şiirlerinden "Park"ta ise;

> Niye birden şen geldi bu bungun gün
> Güneş devrilirken ağaçları titreten hüzün
> Payına düşen acı değil miydi dün
> Belirsizliğe dalmamış mıydı ışıltılı yüzün? (2005, 77).

İlk ikisi *Geç Gelen Ağıtlar* ikincisi *sayıklamalar* kitabından olan bu şiirlerde değişen şairdir ve doğanın şairin duygularına göre dönüşüme uğratıldığı gözlemlenir. Güneşin

batarken ağaçlardaki gölgelenişini hüzünle eşleştiren şair yine de şen hissetmekte ve bunun nedenini aramaktadır. Şairin hisleri tabiatı değişime uğratsa da derinleşmeyen bir söylem vardır bu satırlarda.

Bazen şairin hissettiği ile doğa aynı süreçte şiire girer. Bu başlıkta değinmeye çalıştığımız yaşantı-tabiat iç içeliği uzun şiir anlatılarını da beraberinde getirir. *ol/an* kitabında yer alan "Güz Gelmiştir" şirinin ilk iki parçasında özlem içerinde olan şair ve mevsimlerden güz vardır. Şairin hissettiği hüzünle, mevsim birleşerek özlenen birine çağrıda bulunulur;

> Orada
> güz çoktan gelmiştir senin yerlerine.
> Buradaysa sessizce direnmeğe çalışıyor yaz
> ısıyı alıp götürecek soğuk rüzgarlarla
> çiçeklere yavaş yavaş bir canlılık verecek
> açarak göklerini bulutlara
> korkusuz, sessiz
> yavaş. (1994a, 134).

Güz ile şair koşuttur ve şairdeki ruh durumuna doğa uzaktan etki eder. Doğanın gerçekliği şairin özlemiyle örtülüdür. Emerson'nun doğayı romantik kılan "Doğa her zaman ruhun renklerine bürünür" sözü, Aruoba'nın doğaya karşı sübjektif olduğu durumlardaki tutumunu özetler (2014,16). Zaman ilerler, mevsim değişir ve özlediğinin olduğu yerlere bahar gelmeye başlamıştır bile;

> Burada
> kış çabuk gelecek benim yerlerime.
> Oradaysa dingince oluşmağa başlıyor bahar
> ışığı alıp getirecek güneşlerle
> bitkilere hızlı bir canlılık verecek
> doldurarak göklerini bulutlarla
> aldırmaz, dingin
> hızlı. (1994a, 135).

Şairin bulunduğu yerde ruhunun renkleri işlevseldir ama seslendiği kişinin içinde olduğu doğa, o kişinin ruhunun renklerini taşır. İlk parçada şair kendi mekânını ikincisinde de seslendiği kişinin mekânını tasarımlar. Birinci parçada kendi duyguları işlerlik kazanırken, ikinci parçada seslendiği kişiye eklemlediği kimlik/ruh dolayısıyla doğayı tanımlanır. Duygunun doğadaki yeri belirleyici kılınırken, iki kişinin konumunda doğanın tasviri zamansallığını yitirmez. Şiirin örüntüsünü şairin bulunduğu mekân ile özlem duyulan kişinin bulunduğu mekânın anlatımıyla kurar.

Burada
gri beton, sarı maden, soğuk yalnızlık
içinde
oturuyorum.
Orada
beyaz tahta, yeşil ağaç, sıcak dostluk
içinde
geziyorsun (1994a,137).

İki mekânın tanımlanmasında da şairin düşünceleri etkindir. Etrafını saran tabiat ona yalnızlıktan, hüzünden, ölümden başka bir izlenim uyandırmazken, özlenilenin çevresi hayat doludur. Güneşin son ışınları denizde yansır, rüzgârın kesilen esintisi durgun denizde kıpırdanışlar yaratır. Tüm bunlar şairde özlediğini yanında hissetmesini sağlar. Şiir bu düzlemde devam ederken, şairin tabiattan kendisine yansıyan her izlek kavuşma istencini açığa çıkarır ve kabullenilmiş bir gerçekle sona erer.

Süreç fikrinde duygunun öncelendiği, tabiatın temel duygunun etrafını çevrelediği bir başka örnek "Sen Girmiştin" şiirinde de karşımıza çıkar. Bir gidenin ardından şair de ayrılacaktır. Yürümeye başladığı andan itibaren sevgi ile tabiat izlekleri iç içe geçerek ilerler;

Patırtıların üst katına çıktım.
Damlalardan ve kubbelerden kurtulup
batmağa çalışan güneş
gözlerimi aldı götürdü önce
sonra battı
gönderdi gözlerimi geri.
Oturdum. (1994a, 160).

Şair hissine dış dünyayı katarak, eylemine yön vermektedir. Tasvirde yer yer realist bir yaklaşımın tercih edildiği bu şiirde dış dünyanın hareketine şairin hisleri yön verir. Örneğin;

Kırlangıçlar, hırçın ve arsız
çığlıklarla uçuşuyor
hızla yiten ışıktan daha hızlı
yuvalarını arıyorlardı.
Martılar, yuvasız ve sessiz
yükseklerde, kıpırtısız süzülüyor
geciktirmeğe çalışıyorlardı
ışığın yitişini. (1994a, 161).

Işığın yitmesi bir zorunluluktur ve sevgilinin gidişi gibi. Şair etrafını dinlerken içinde 'bir devinim' oluşur ve kalkar yerinden, yürümeye başlar.

> Kırlangıçlar, birer ikişer
> giriyorlardı duvar aralarına.
> Martılar, teker teker
> konuyorlardı kilise damlarına. (1994a, 164).

Gün artık bitmededir, tabiatın zorunluluğu gibi sevgilinin gidişi de bir zorunluluktur. Işıktan "bir son mor bile kalmadığı" ân, şair de gitmiş olduğunu bildirir.

Aruoba'nın şiirlerinde tabiat her alanı doldurmakla görevli gibidir. Özlemine, sevgisine, ağıtlarına seslenirken yaşadığına tanıklık eden hep tabiattır. Meramımız şairin şiirlerini açıklamak değil tabiatın işlerlik kazandığı alanı Aruoba'nın deneyimlerinden yola çıkarak bir çerçeveye oturtmaktır. Söylemekten çekinmeyeceğimiz çıkarım; tabiatın şairin bütün şiirine yayılmış halde buluğudur. Tabiatı, ölümden, özlemden, sevgiden, yalnızlıktan ve varlık probleminden ayrı bulmuyor oluşumuz onlarla iç içe geçmiş şekilde şaire yansımasından dolayıdır. Yukarda değindiğimiz üzere şair şiiri bir 'varlık belirleme' olarak ele alıyordu, tabiatı şiirinin dışına çıkmıyor oluşu da Aruoba'yı varlık alanında en çok tabiatın etkilediğini göstermektedir. Uzun şiir örüntülerinde şimdiden geçmişe doğru akan bir anlatım yakalamaya çalışan şair, hatırlamalar ve çağrışımlarla bilinç akışını takip eder ve şimdi'yi tasvir ederken tabiatı gerçekçi şekilde ele alır. Bahsettiğimiz uzun örneklere geçmeden önce yaşantının gerçeklenmesinde ânın etkisini kaleme aldığı iki şiire daha göz atmakta fayda görüyoruz.

Doğa, zaman kavramını Aruoba için önemli kılar. Şair hatırladığı bir anıyı, duyguyu, aklına geldiği zamanda çevresiyle birlikte aktarmaya çalışır. Hatırlanan geçmiş ya da tanıdık bir duygu o ânda içinde bulunduğu konumla tanımlanmaya çalışılır. Bir anıyı gerçek kılma çabasına doğa eşlik eder. *sayıklamalar* kitabında yer alan "Küs" şiirinden;

> Rüzgâr döndü
> batışının ardından
> güneşin — kara
> bulutlar akıyor şimdi
> gündoğusundan. (2005, 95).

"Küs" şiiri şimdinin kompozisyonu ile başlatılır, zihinde beliren geçmişe ait bir görüntü manzarayı takip eder. Salt bu anıyı anlatmadan önce hatırlamanın yaşandığı şimdiyi, dış dünyadaki oluşla birlikte verir.

> Daha dündü
> yamaçların karşısından
> gelişin — hava
> ürpertiler geçirmişti
> günün doğuşundan. (2005, 95).

Anının şaire hissettirdiği duygular, çevresini de öyle görmesine sebep olur. Gerçek ve duygusal yansıtma arasında birbirini takip eden ilişki düzeni kurulur. Olanı göründüğü gibi anlatırken, duygu durumu şairin manzarasına yavaşça eklemlenir;

> Bak:
> Şimdi beyazlar uçuşuyor maviliğin üstünden
> Canlanmanın koyu moru parlıyor dallarda
> Yavaşça kararıyor serin kuytular ardarda
> Serçenin üzgün duruşu, sana küstüğünden (2005, 95).

Akşam saatlerinde yaşanan şimdi ve anı birlikteliği doğaya yansırken, doğa sembolik bir kimlik kazanır.

Şiirlerinde doğaya eşlik eden duygu, şiirin atmosferini belirler. Yine *sayıklamalar* kitabından bir şiirini ele alalım: "Yağış" şiirinden bir bölüm;

> Boş şilep kanala girip aşağı yöneldi.
> Yorgun gökyüzünden bir su süzüldü —
> yağmur muydu, belli değildi.
> korkuluğun köşesine tünemiş kuş
> bıkkındı.
>
> Garip bir loşluk sokuyordu
> kara bulutların altına
> güneye dönmeye başlayan
> rüzgar (2005, 192).

amacımız şairin tasvir ettiği doğanın 'neler' barındırdığını sıralamak değildir. Anımsama yaşantılarına şimdinin doğasının eşlik ettiğini gösterebilmektir. Doğanın ereksel olarak varlığı, bir duygunun taşıyıcılığı ya da salt var olduğu için taklit edilerek tanımlanma değildir. Şairin mizacından gelen durum onun duyuşunu da etkiler.

> "Bir de acıdan söz etmeli. Aruoba'nın şiirinin temel duygusu acıdır. Kaybetmeden, eksilmeden gelen acı… Kaybetme veya eksilme sadece şiirinin anlatıcı-benine ilişkin değildir; dış dünyadaki değişim de, bozulma da böyle işler görür" (Kayıran, 2020).

"Yağış" şiirinde ve yukarıda değindiğimiz diğer şiirlerinde bu duygunun tezahürleri bulunmaktadır. Gökyüzünün yorgunluğu ve tüneyen kuşun bıkkınlığı, Aruoba'dan doğaya yansır. Hislerini arka plana attığında doğayı olduğu gibi görmeye başlar. Düşüncelerine, anılarına, özlemlerine geçişte geride bıraktığı doğayı… Aruoba'nın şiirlerinde doğa coşku getirmez, olduğu gibidir. Doğayı zamansallık içerisinde bütünleyip, ondaki değişimlerin sekanslarını yakalamaya çalışmak amacında değildir. Şiirlerinde gözlem odağı en çok doğaya yönelir ama felsefe metinleri olan defterlerinde benlik fikrini, özlemi ya da sevgiyi etraflı olarak tanımlamaya, anlamlandırmaya ve gerçeklemeye çalıştığı gibi doğayı da anlamlandırmaya çalışır. Doğa için şiir dilini tercih etmiştir.

Doğaya olan duyarlılığı ile anılan Aruoba'nın gerçekleyerek anlamlandırdığı doğa nasıl bir işleve sahiptir? Bu soru üzerinden Aruoba'nın doğayla kurduğu ilişkiyi belirlemeye daha çok yaklaşacağımızı düşünüyoruz. Hem dilin kullanımı hem geçmiş ile şimdi arasında bağ kurarken mekânı dışarda bırakmayan yaklaşımı için *kesik esin/tiler* kitabında yer alan "Hesse'li Esenada Esintisi" şiiri önemli bir metin olarak karşımıza çıkar. Kırk altı sayfaya yayılan bu uzun şiir 'denemesi'ne Hermann Hesse'den yapılan şiir alıntıları eşlik eder. Bir süreliğine bulunulan bir mekânda yaşanan düşünce silsilesi kaleme alınarak kurgulanmış şiirde dünyanın kimliğini tanımlama girişimleri, anılarla birlikte gelen özlemler, sevgi, kişinin ben'iyle uğraşmaktan yorgun düşüşü iç içe anlatılır. Bilinç akışını andıran kurgulama içerisinde doğa, şair düşüncelerinin ve anıların içinden kendisini kurtardığı ya da dış dünyanın onu o düşüncelerden kopardığı anlarda belirir. Şair tüm bu düşünceden gerçeğe geçişlerde şimdiyi de kaleme alır ve şiirini kurar. Şimdiyi anlatarak başlar;

Kelebek
Saçma daireler çizerek
Gitti — ufacık
karınca
çırpınarak ezildi
kağıdın üstünde:
şimdi sadece
toz.
(yere yatmış
solgun sardunya)
Herşeye karşın
kuşların
bunca neşeyle

cıvıldamaları—
güzel
[mi?] (Aruoba, 1994b, 63).

Şair çevresindeki düzeni anlatır, gözüne takılan şeyleri konumlandırarak bir kroki çizer. Kulağına gelen sesler onu düşünce dünyasına geçişinin işaretini verir. Sonra ölüm fikri denizin acele eden dalgalarında belirir. Ardından ben'lik sorgulanmaya başlar, "Dünya hiç susmaz mı?" diye sorar. Çevresinde onu düşüncelerine yoğunlaşmasını engelleyen sesler vardır ve yine ölüm;

Ölüm kokusuna hazırlanıyorlar
[hatırla]
hatmi çiçeklerinin
hafiften
boyuneğmiş dalları
—yapraklarını
[neydi?]
sümüklüböcekler
["Zaferân"…]
delmiş bile,
nemde,
daha doğmadan
gün (1994b, 66)

hatmi çiçekleri solmaya yüz tutmuş hatta sümüklü böcekler gün doğmadan yapraklarını yemeye başlamış. Ölüm olgusunu düşünmeye başlayan şair, etrafına baktığı ânda doğada da bir şeylerin ölmekte olduğunu fark eder. Parantezli kısımları ise bağımsız okumak gerekiyor, hatminin ölmeye başlaması onda bir hatırlayışı çağrıştırır. Bir hatırlayış silsilesine şahitlik ederiz. Hatırlanan ama tam çıkarılamayan kelime neydi? O kelime "Deyr-ül-Zaferân"dır. Şair bu kelimeye 27 Eylül 1988 tarihini not düşer. O tarihlerde bulunduğu ya da bir şekilde varlığından haberdar olduğu mekâna ait bir hatırlayıştır bu. Düşünce-doğa-hatıra sırası burada da kurulur. Yeniden düşüncelere dalar, karıncaların varlığı onu yeniden şimdiye getirir. Bilincinin her şimdiye yönelişinde, gördüklerini kaleme alır ve yeniden düşüncelere dalar. Metin bu işleyişle sürer.

Bir tekne daha
terketti limanı —
bir anı olarak kalacak
mı
denizin buradaki

rengi? (1994b, 91).

Düşünce, anılar ve şimdi içerisinde fark edilmiş o ân da yarına anı olarak kalacak mıdır? Şair, bir anıyı hatırlama silsilesi kurar böylece. Anının tekrarlanışına 'bir teknenin daha gidiyor' oluşu ve 'denizin rengi' de eşlik edecek, başka bir zaman aynı anıyı bu görüntülerle hatırlayacaktır. Ardından yine düşüncelere dalar;

Dünya
çubukları arasında
bir kelebeğin uçup durduğu
bir demir parmak
lıksa —
sen de
dışınday
san —
San:
olur. (1994b, 95).

dünyanın kimliğini anlamaya çalışır. Şimdiye gelir "bağıra çağıra açan sardunya"yı görür/duyar. Bir dünya tanımlaması da bu sardunyada kaynağını bulur;

Kuruyup gitmiş
bir
fideyi ayakta tutan
kalın sopa
ysa
dünya—
ya
da
ikisi de — (1994b, 96).

Arada ağustos böceklerinin seslerini duyar, karıncalardan bahseder, düşüncelerine döner, şimdiye gelir, palmiyelere çarpan telsiz antenlerinin sesini duyar.

Dünya
kara selvilerin nöbet tuttuğu
kireç badanalı taş duvar
sa— (1994b, 106).

Düşüncelerden sıyrılır ve 'son gün'e ulaşır. Başladığı gibi bitiminde de kafasını kaldırıp dışarıya bakar şair;

Gene
rüzgara
meydan okuyor
kuşlar.

toz bulutları geçiyor
denizin üstünden
açıklara — (1994b, 107).

Zihinsel bir yaşantıya eşlik ederken buluruz kendimizi ve şairin hissettiği yorgunluğu biz de hisseder ve onunla beraber biz de sorarız;

Gömleği esintili insan :
daha ne kadar düşü
neceksin,
daha ne
yi? (1994b, 107).

Şiirin belli bölümlerinden yaptığımız alıntılarla takip ettiğimiz yaşantı, şairin kendine verdiği 'git' telkiniyle biter. Bu yaşantının içerisinde doğa, şairin görüş alanında hep orada olandır. Hâkim duygu şiire bitimsiz bir 'boşunalık' hissi verir. Her şey olması gerektiği gibi döngüsünde ilerler ama kendine dışardan bakmaya çalıştığında bile tam konumunu kestiremeyen özne, etrafındaki döngüye sadece şahitlik eder. Aruoba, doğayı bu döngü içerisinde olduğu gibi kabul eder.

sayıklamalar kitabında yer alan "Yol Yol Işık" şiirinde uzun süreli bir anlatım denemesi yapar ve dikkatini verdiği nesneyi aktardıktan ya da çağrışım yapan düşünceyi belirttikten sonra metni 'kes'er. Şiir boyunca tabiat tasviri realist şekilde metinde akar, aralara sesleniler yerleştirilir ve dünyanın varlığında oluş fikrine göndermelerde bulunur. İlk metin tasviri önceler;

Çürümüş havuz suyunda paslı direğin
sarı yansısı
denizin laciverdin kıyının yosun lekeli
gri çamurunda eriyor.
Dalgalar vurup geçiyor ak köpüklerini
yorgun borulara asılı kara midyelere.
Rüzgâra direnen sürünün alaca martısı
güneşe arkasını dönüp gidiyor.
...
"Sana gülmek yaraşır." (2005,14).

Gördüğünü aktaran şair salt tasviri tercih ediyor ve sonunda açımlayıcılığını yapacağı fikre varıyor; "Dünya otopsiye hazır." Ön tasvirler böylece şairin düşüncesine girizgâh görevi görüyor. Şiirin ilerleyen bölümlerinden örneklersek;

Lodos'un gecikmiş dalgaları
Demirlemiş motorun camında parıldatıyor
Işıkları.
Balık avlayanların ellerinde kamış kırbaçlar.
...
Denizi — Evet!—
dövüyorlar.
Denizi!
İskelede sokak lambası
"Hadi gelin—
başlıyoruz."

tek gözlü.
İnsan
yeryüzünün
döküntüsüdür. (2005, 18).

Şiirin belirgin formunda sürece ait dikkat sorgulamayı getirirken, üslûp çağrışımlarla kelimelerin fonetiğinden gelen ahengi kullanmakta ve şimdiye dair bilin dış çevreyi olduğu gibi aktarmaya çalışırken seslenmeler, bir kadın, bir cüce, bir mongolide benzetilen adam şiire toplumsal eleştiriyi de sokmaktadır. Şaire göre 'dünya işgal altındadır" ama dikkatini nesnesinden de ayırmaz;

Kaç
dolanışta ulaşır sarmaşık
çiçek açtığı yere?
Kes. (2005, 24).

Öte yandan sorgusu da devam eder, izlenimlerini çıkarımlar takip eder. Şiirin ilerleyen bölümünde;

Dünya
suya doymuş bir bitkinin
aya
çiçek açmasıysa (2005, 37).

diye soracaktır ve bu sorgulama Aruoba'nın şairlik deneyiminin bir parçasıdır. "Hesse'li Esenada Esintisi" şiirinde bu sorgulamanın benzerini yapmaktadır. "Yol Yol Işık" şiiri de bitişini başlangıcı gibi tasvirle yapar.

Teker teker açıyor Sardunya
demire dayalı çiçeğin
goncalarını

kopuk, kavruk, savruk
sarmaşık.
...
Ar
tık
bit
sin.
Ar
ın.
(yoğurtçu çıngırağı)
Sal
lanıyor
şim
di.
Kes.

Yukarda belli parçalarından alıntılar yaptığımız iki şiir Aruoba'daki yaşantı sürecine dâhil olan tabiatı detaylandırmak içindir. Tabiatın belirgin olarak üç ayrı kullanımından biri olan yaşantıyla gerçekleme durumu Oruç Aruoba'nın öznel yaşamasının bir aktarımıdır. Şiirini zor kılan bu tutum, tabiatı da şiirinde kendisine özgü bir yaklaşıma çeker. Bu yaklaşımı tanımlama denememizde ikinci başlığı oluşturan haiku şiirine geçmeden önce Türk şiir geleneğinde Aruoba'ya yer açmak ve tabiat şiiri ile bulunduğu farklı konumu belirlemek amacıyla İlhan Berk'le bir karşılaştırma yapma gereksinimi duymaktayız. Bir alt başlık olarak Aruoba'nın üslûbunun büyük bir parçası olan parçalı anlatım tekniğine ve şiir için vazgeçilmez gördüğü kafiye hakkında görüşlerine değineceğiz.

Berk, doğayı nesne boyutuyla ele almış, farklı formlarını görmeye çalışmıştı. Aruoba ve Berk'in şiirinde doğa nitel ve nicel anlamda öne çıkar ve üslup olarak birbirlerini andıran benzerlikleri vardır. Lakin iki şairin amaçları bakımından doğa farklı ele alınır. Berk'in *Deniz Eskisi*'inde (1982) başlayan ve *Avluya Düşen Gölge*'da (1996) iyice belirginleşen tek bir cümleye kadar 'indirgenmiş' doğa izlekleri vardır. Bilhassa ikincisinde şiirler metinsel olarak da Aruoba'nın şiirleriyle benzeş bir noktada durur. Berk'in doğayla ilgilenmesi onun kendi 'Atlas'ını kurma çabasının sonucudur. Berk'le ilgili bölümde değindiğimiz gibi doğa, nesnel olarak tanımlanıp Berk'in atlasında yer alabildiği koşulda önemlidir. Aksi halde Berk doğa ile ilgili değildir. Bir su bardağı ya da hamsi onu ne kadar ilgilendiriyorsa güneşin batışı da onu

o kadar ilgilendirir. Berk'in tanımlama faaliyeti bu sebeple bir indirgemedir.[43] Nesne olarak doğa da diğer nesneler gibi Berk tarafından belli bir mesafede durdurulur. Öteki yönden Berk'in şiir dili –son şiir denemeleri bir yana- imge yüklüdür. Aruoba ise kelimelerin çağrışım yolunu, bilinçte oluşabilecek imgesel imkânda değil kelimelerin fonetik özelliklerinde arar. Aruoba'da tek tek unsurlar yoktur, doğa bütünlüğü ile onun ilgi alnına girer. Bu yönüyle doğa bir indirgemeye tabi tutulmaz. Örneğin Berk'in nesnesiyle kendisi arasına koyduğu sınır Aruoba'da yoktur. Aruoba, nesnelere inceleme amacıyla bakmaz, doğanın içerisinde ona birleşmiş olarak varlığını duyumsar. Aruoba'nın doğası, orta noktasında kendisi bile olsa, etrafında dönen bir küreye benzer. Yaşadığını anlamlandırma çabasında, doğanın ona eşlik ettiğinin farkındalığını metnine işler. Doğa, tümce formundan çıkarılarak, şiirsel görünümde sunulur. *tümceler*'indeki doğa ile şiirlerindeki doğanın arasındaki fark: gerçeklemeyi felsefe yoluyla değil şiirle yapmayı tercih etmiş olmasındandır. Berk'teki zihinsel doğa imgesi, Aruoba'da duygusal arka plana sahiptir. Birkaç örnekle daha üzerinde durmaya çalıştığımız duygusal yöne işaret etmeye çalışalım. *kesik esin/tiler* kitabında yer alan "Akşamüstü" şiirinde olanı olduğu gibi imleme, bir duygunun sezişini beraberinde getirir;

Ufak siyah kuş,
bir çizgi
dalga dizisi
susuş.

Kapanan
kızıldan siyaha
dönüşen
çiçekler

mavilikler
derinleştikçe
uçuşan
beyaz kuşlar.

Direkler
sessiz.

Güvercin
şaşkın.

[43] İlhan Berk'te doğasal nesnelerin fenomenoloji alanındaki yorumu için bknz; Ali Akgün, 2002. "İlhan Berk Şiirinde Nesne Sorunu", Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Suskun (1994b, 10).

Şiirin ilk parçasında aldığımız bu kısımda görünenin ardında şairde beliren hüzünlü bir sakinliğe şahit olmaktayız. Tabiatın oluş haline bu sakinlik eşlik etmekte, yaşanan ânın önemini ortaya koyma girişiminde de bu duygusal durumu görülmektedir. Aruoba'nın tasvirleri bu sebepten kuru bir gerçeklik barındırmaz. Şairin ruhuyla canlı kılınırken, tabiatla duygu birlikteliği şiire hareket kazandırır. Akşama geçişle çiçekteki renk zihnimizde de kararmaya başlar, tenhalaşan sokakta direkler de sesinden arınır. Şaire de tabiattaki gibi bir suskunluk hali gelir. Kelimelerde tüketilmeyecek olan tasvir Aruoba'nın şiirini bu sebeple önemli kılmaktadır. Tümce yazarı olan Oruç Aruoba, dünyayı kendindeki anlamlandırma sürecine dâhil ederken orada –hep- doğadan bir şeyler görür. Bu durum onu tercih ettiği tasvire götürür. *Geç Gelen Ağıtlar*'dan "Gecikme" şiirinde de metin duyguyla görselliği birleştirmekte, kelimeler, duyguya ve yaşantıya göre ilerlerken, fonetik kırılışlarını da onlara göre ayarlar.

Artık gündoğusundan geliyor
damlalar

Devrik güneşten kara yansıyan ışık
günbatısından gelen koyu
bulutlar

Sildiğim camda
çıtırtılar

Oluştu yeniden soğuk
damlalar

Elimde bir sızı
saplandı
yazarken

Kar durmuştur
ar
tık (1994c, 46).

Süreç fikrinin öne çıktığı bu şiirde dış âlemi idrakten ayırmayan bir dikkat göze çarpmaktadır. Aruoba'nın tabiatla kurduğu ilişkiyi hem bu düzlemde görmek gerekiyor. Yaşantının anlamlandırılmasından kast ettiğimiz süreç, şiirinde daimi kendini yinelemektedir. Tasvir yine akan zamanda değişen tabiata dairdir. Sildiği camda soğuğun gelmesiyle yeniden bir oluşum başlar. Kar ar/tık tek tük atar ve durur. Şairin yaşadığı kendini var hissetme deneyimine tabiatın sürekli girişi, tabiatla kendi

varlığını tanımlama girişimidir aynı zamanda. Oruç Aruoba'nın şiirini zor kılan bu öznellik ve kendi yaşamına çok bağlı olmasından ileri gelmektedir. İlhan Berk'le yapmayı gerekli hissettiğimiz karşılaştırmada onu bu yaşantısını daha net verebilmek adınadır. Tabiatı, Berk'ten kolaylıkla ayırabiliriz örneğin ama Aruoba'nın şiirinde bu mümkün görünmüyor. Yaşama deneyimine zemin oluşturan tabiat aynı zamanda duyguların dâhili ile daha iç içe geçer. Şiirlerin görsel kurgusu ise Aruoba'nın sevdiği, tercih ettiği ve üslûbunun bir parçası kıldığı imkânları barındırır.

3.1.1. "Parçalı Yazım Tekniği"nin İmkânları

Kelimelerin imkânlarında doğa nasıl işlerlik kazanır? Bu alt başlıkta bu sorunun cevabını aramaya çalışacağız. Aruoba kelime ve noktalama işaretlerinin kullanımı ile kendine özgü bir yazım üslubu geliştirmiştir. Bu tutum şiirlerinde diğer eserlerine nispetle daha yoğundur. Aruoba'nın şiirleri yoğun imge kullanımıyla değil kelimelerin sunduğu fonetik imkânların kullanımıyla çok anlamlılığı sağlar. Ayrıca vezin ve kafiye, şiirinin parçalı anlatımını destekleyen hatta tersi olarak bu anlatımla varılmak istenen noktada durur.

Doğa, sadece kelimeye ağırlık verdiği şiirlerde gerçek varlığını yitirir, zihin seçilmiş kelimelerin çağrışımlarıyla meşgul olur. Bu durum imgeden uzaklaşmaya ve daha çok kavramlarla yapılan düşünce idmanına dönüşür. *Geç Gelen Ağıtlar* kitabındaki "NATÜR/MORT" şiirinde olduğu gibi;

Doğa
ma
yan
gün
eş

doğ
ama
yan
gün
eş

doğama
yan
güneş

Be

gone
ya (1994c, 62).

şiirin başından sonuna kadar şairde çağrışım yapan kelimeler işlerlik kazanır ve onların fonetik özelliklerinin izin verdiği ölçüde farklı kullanımlara böler. İlk bölümde olumsuz bir bağlam kurar 'doğamayan güneş' ve bu iki kelimeyi parçalar. İkincisinde 'doğ ama yan güneş' ve sonuncusunda 'doğama yan güneş' olarak üç ayrı anlamda kullanarak zihinsel bir pratik yapılır. İlki bir gözlem, ikincisi şiirsel olana geçiş, üçüncüsü ise bizi lirik anlamda da etkileyen bir ifadeye dönüşür. Yine de şiirin tamamı bizi estetik yaşantıdan uzaklaştırır. 'Be gone ya' da bir kelime oyunudur; çiçeği anımsar öteki taraftan 'gitmiş' olanı işaret eder. Alımlayıcısına göre bu satırlar daha farklı anlamlarla da yüklenebilir. Ritmin öncelenmesi şiirin nesnesini görünmez kılsa da başka bir hissî imkânın kapısını aralar. Okumayı sekteye uğratarak bilinçte oluşan duraklar kelimeleri ıskalayıp geçmeyi önler.

Aruoba, Türkçenin sunduğu imkânları hem felsefe hem şiir açısından sıklıkla dile getirir.[44] *Varlık Dergisi*'ne verdiği röportajda 'parçalı yazım tekniği' ile ilgili "Türkçe sözcüklerin kırılınca anlamlarının çoğaldığını fark ettim; hele öyle bazı bütünler var ki, sanki testiyi kırıp parçalayınca etrafa anlam saçılıyor: 'sevgiden', 'sevgi/den', 'sev/giden…" açıklamasını yapar ve "sözcükleri kırıp içindekileri görmeye çalış"tığını ifade eder (Erte, 2005, 28). Bir başka örnek için *sayıklamalar*'da yer alan "Ak"[45] şiirini ele alalım, bu şiir bir önceki örneğin aksine kelime etüdüne dönüşmez;

Sapı toprakta yaprak
güneş sularda ışıldak
serin, sıcak —
hiç durmadan
akarak—

Sağanak
uzak —
ak, artık
ak!

[44] Oruç Aruoba noktalama işaretlerini de kendine özgü bir sistemle kullanır. Felsefe metinleri odağında noktalama işaretlerinin kullanımıyla ilgili bknz; Emel Kefeli, Oruç Aruoba'da bir Üslûp Özelliği Olarak Noktalama İşaretleri, V. *Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu*. Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi. (Ankara: Pegem Yay.), c. II. s.569-574.

[45] Hürriyet Gösteri, (104), Temmuz 1989. s. 79. Bu sayıda *RENK* başlığı altında "Mor", "Ak", "Su", "Güz", "Giz" şiirleri 27 Eylül- 1 Ekim 1988 tarihlendirmesiyle yayımlanmıştır. Şiirler **sayıklamalar** (1994) kitabında da bu başlıkla, aynı sırayı takip ederek yayımlanmıştır.

Ak!
(Avakado
da
yeni dal —
çiçek?...)
Ek! (2005, 180).

Görüş alanına giren doğayı tasvir ediyor şair ve bir yandan 'uzak'ta olan yağmura 'sağanak ak artık' diye sesleniyor. Arından hemen gözüne avakadodaki 'yeni dal'ın müjdelediği çiçek takılıyor. Sapı toprakta olan yaprağın kök oluşturması ve tohumun yeşermesi için yağmurun yağması gerekmektedir. Tireli kelimeleri şiirden çıkarıp sonra yeniden eklemleyebiliriz. Bu kelimeler oluş ânındaki ayrıntıyı ve özel bir dikkati üzerine alırlar. "RENK" üst başlığında toplanan beş şiir ayrı ayrı renkleri çağrıştırır. "Ak" şiiri için de güneşin denizdeki parıltıları, avakadonun müjdelenen çiçeği aklıkta buluşurken, 'ak-' fiilinin eş sesliliğinden yararlanılarak fonetik bir çağrışım kurulur.

Kelimeleri harflere kadar ayırıma tabi tutması, noktalama işaretlerinden hem düşüncede oluşacak duraklarla hem görsel olarak şiirini kurması ses bazında ve görsellikte bile ritmin sağladığı imkânın aranması demektir. *Meşe Fısıltıları*'nda yer alan "Artık Yalnız" şiirinden örnekleyerek devam edelim;

meşelerden dökülen
dam
la
la
r.
Güllerin sürgünleri
kızıltılı
parlak —
ıslak
toprak — —
damla damla
kızıl kızıl
ıslak
parlak —
soğuk——
Oraya da yağdı mı? (2019, 61).

Şiirde ritmin sağladığı görselliği takip etmek mümkündür. Meşelerden dökülen damlalar, bir damlayış hareketini verecek şekilde yukardan aşağı parçalanır. Güllerin

sürgünlerine tek tek sıfatlar eklenir ve biz her satırdaki her kelimeyi o görsele ekleriz. Güllere kızıllık eklenir ardından damlalardan gelen parlaklık çağrışımı ve tekrarlar görselliğe yoğunluk katar. Şiir basit bir görüntüyü işler aslında ama Aruoba'nın kelimede aradığı imkân bize birike birike gelir ve zihinde oluşacak bir fotoğrafı işaret eder. Hiçbir kelimeyi atlama fırsatına sahip değilizdir. Bu zihin etüdü Aruoba'nın şiirlerinin tamamında okuyucuyu şairin deneyimine ortak ettiği gibi kendi zihni görsel alanını genişletmeyi de mümkün kılar.

Palamutlar
düş
er
ken
Ve
nüs
yük
sel
di —
küs
kün
dü—
düş
er
g
i
b
i
ydi (2019,31).

"Palamutlar" şiirinde kelimelerin ve görselliğin sağladığı akış, her kırılan kelimede harfte yinelenen ve yenilenen bir anlama kapı aralamaktadır. Şiirin her satırını bir ya da iki satır önceki sese bağlayarak okuyabilir, böylece tek bir şiir metninde çoğalan manayı elde edebiliriz. Bir sonraki başlıkta ele alacağımız haiku şiirinde nesne ile birleşen şairin hissi durumunu da bu şiirde takip etmek mümkün görünüyor. Gecede beliren Venüs ve dalından düşen bir palamut, şair bu görüntüyü kendisi için anlaşılır kılarken oraya 'küskün' olma şerhini iliştiriyor.

Parçalı anlatım tekniğinde kelimelerin kendilerinden gelen kafiye ile fonetik kırılmalarından gelen kafiye iç içe geçerek Aruoba'nın şiirlerinde sürekli kullanım alanı bulur. Bu teknikle şiire görsel bir alan da açan şair aynı zamanda tabiattaki oluşa benzer dizgiler oluşturması, süreci yakalama edimini de görünür kılar. Bu bölümde doğanın Aruoba'nın yaşantıları yoluyla gerçeklenerek, olduğu gibi alımlandığını, doğaya anıların ve düşüncelerin eşlik ettiğini ama bunların doğadaki bir görüntüden

değil şairin kendi iç dünyasından kaynaklı olduğunu belirtmeye çalıştık. Aruoba doğayı, yaşantı ânlarında etrafında bulur ve ona temas ettiği her gelip geçici ânı işaretlemek ister. Şiir ve felsefeyi 'kişi için önemli olan yaşantıyı' anlamlı kılma çabası olarak gören Aruoba, kaynağını hayallerden alan şiirin gerçeklikten pay alarak kendine yeni bir gerçeklik kurduğunu belirtir. Şiirlerinin yaşantılar üzerinden gerçeklemeye uğratılması bu dizgi üzerinden görülmelidir. Octavio Paz bu edim hakkındaki düşüncesi Aruoba'nın şiirindeki yaklaşımı özetler;

> "Bir şiir yalnızca sözel bir gerçeklik değildir, bir edimdir aynı zamanda. Şair konuşur ve konuşurken *kurar*. Bu kurma, her şeyden önce kendini kurmadır. Şiir yalnızca kendini bilme değil, kendini yaratmadır. Okur, şairin kendini yaratma deneyimini yineler ve şiir tarihte ete kemiğe bürünmüş olur" (Paz. 1996, 64).

Aruoba da okurun şiire dahil oluşu ve şiirden kendisine pay ayırması ile ilgili "Okuma her zaman edimsel bir şeydir. Okuyan aslında kendisini okuyordur. Benim yazdığım ne ki? Herkes yazabilir. Okuyan kendi içindeki bir şeyi okuyordur, onları okumakla" demekte ve böylelikle yaşantıyı gerçeklemede okur boyutunu da unutmamaktadır (Nilüfer Belediyesi, [10. 09. 2021]).

Mehmet Erte ile yaptığı röportajda ise felsefe ve şiir metinlerinin arasındaki farka değinirken, Erte "Bir çobanın, çiftçinin, pencereden dışarı bakarken dalgınlaşan bir öğretmenin bakışının ardındaki 'felsefe' var şiirlerinizde. Bu da bana felsefeyle yazılan şiiri değil de, şiirden çıkan felsefeyi düşündürüyor" çıkarımında bulunur (2005, 26). Aruoba'nın bu saptamaya "hemen bütün şiir denilecek metinlerim tam da öyle bir konumdayken yazıldı" karşılığını vermesi, savımızı desteklemektedir. Şairin bu eğilimine şiir formunda en iyi yolu ise haiku sağlamıştır.

3.2. Haiku ve Tabiat: Oruç Aruoba'nın Tabiat ile Hısımlığı

Haiku şiirinin doğayla kurduğu ilişki onun en yadsınamaz yönünü oluşturur. Aruoba'nın haikularını incelemeden önce haiku şiirinin yadsınamaz yönü üzerinde durmak gerekliliği görüyoruz.

3.2.1. Haiku Şiiri ve Tabiat

Haiku şiirine olan ilgiyi anlaşılır kılmak için doğup geliştiği kültürel arka plana göz atmak gerekir. Divan şiirinin temelleri kavranmadığında nasıl ki sadece alegorik aşk anlatısı olarak anlaşılma tehlikesini barındırıyorsa, haikunun barındırdığı mana

anlaşılamadığı takdirde bu kısa şiir de basite indirgeme yanlışıyla karşı karşıya kalır.[46] Japon kültürünün içinde doğmuş haiku şiirinin temellerinin anlaşılması bu sebepten önemlidir. Batı edebiyatında 19. yüzyıldan itibaren haiku özel bir ilgi ile karşılanmaktadır. Türk Edebiyatında da 90'lı yıllardan günümüze benzer bir ilgi söz konusudur. İkuko Suzuki yaptığı tez çalışmasında haikuyla ilk Fransız edebiyatçıların ilgilendiğini belirtmektedir (İ. Suzuki, 2011, 2). Bu ilginin sebepleri oldukça kısa olan haikunun sağladığı anlatı imkânlarının ardında aranmalıdır. Türkiye'de son yıllarda artan alan içi çalışmalar, haiku şiiri hakkında az sayıda da olsa kaynak edinebilmemizi mümkün kılmaktadır.

Haiku, dünyada bilinen en kısa şiir formu olarak adından söz ettirir. Geleneksel Japon şiirinde zamanla meydana gelen değişimler sonucu en yalın halini kazanan haiku, önemli yapısal ve içeriksel kurallara sahiptir. Waka (tanka) ismiyle adlandırılan geleneksel Japon şiiri yapısal olarak 5.7. hecelik (ses) düzen üzerine kurulur. Tanka 7-8. yüzyıllar içerisinde 5.7.5 hecelik hokku ve 7.7. hecelik (wakiku) adıyla adlandırılan iki kısma ayrılır. 13. yüzyılda şiirin icrasında gerçekleşen değişim rengayı (renka) meydana getirir ve şair topluluğu içerisinde söylenen kollektif bir örüntüye sahip olur. İlk (hokku) ve ikinci (wakiku) kısmı şiirin yapı ve anlam bütünlüğü göz önünde bulundurularak topluluğu oluşturan şairler sırayla söylemekte, sonucunda ortaya büyük bir şiir çıkmaktadır. Renganın icrasındaki değişikliğe içeriğinde yaşanan değişiklikler eşlik etmiş ve "zamanla, bir önceki şairin söylediğine bir şakayla, bir sözcük oyunuyla, bir 'espri'yle yanıt verme biçimine girmiştir. Bütün bu geleneklerin birleşmiş ürünlerine, artık, haikai-renga (şakalı-neşeli ["şen-şakrak"!]-dizi-şiir) adı verilmeğe başlanmış" (Aruoba, 2015, 30). Şiirin ilk kısmı olan hokku önem kazanmış ve bütünden ayrılmıştır. Günümüzde haiku dendiği zaman Matsuo Bashō'nun (1644-1694) hokkularıyla başlayan, 19. yüzyılda Masaoka Shiki'nin (1867-1902) yaptığı reformla birlikte modernleşerek devam eden ve bu iki isim arasında yaşayan şairlerin yazdığı şiirler akla gelmektedir.[47] Uygulanışı bakımından yapısında meydana gelen

[46] İki şiir türünü bazı noktalarda birbirine benzetmek mümkün olsa da; sembollere atıfta bulunması, yapısal kuralları olması, inanç arka planına sahip olması gibi, yine de kültür ve temellendiği inanç sistemi bakımından birbirlerinden oldukça farklıdırlar. Bu karşılaştırmayı yapmamızın sebebi, mana yönü olarak iki şiir geleneğinin dayandığı zemin kavranılmadığı takdirde salt görünüşte olanın şiiri anlamada eksik kalacağını anlatabilmek içindir.

[47] Haiku şiirinin tarihçesi ve içerik özellikleri ile ilgili daha fazla bilgi edinmek için bknz; İkoku Suzuki, "Ahmet Hâşim'in Şiirlerinde Japon Estetiğinin Tesirleri", Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011; Oruç Aruoba, **Başo Kelebek Düşleri İkiyüzyetmişbeş Haiku,** Genişletilmiş İkinci Baskı, 2015 İstanbul: Metis Yay.; Melek Güçlü, "Orhan

değişimlere ve tarihine kısaca değindiğimiz haiku şiirinin çalışmamız için önemli olan tarafı doğa ile kurduğu ilişki ve ondaki doğa idealinin Aruoba'ya nasıl yansıdığıdır.

Doğa, bir tür animizm olan Şintoizm'le Japon inancının temelinde kendine 'ruhanî' bir mevki edinir. Doğaya ve her unsuruna insan ruhu benzeri ruhlar isnat eden Japonlar, yaratılmış olarak doğayla insan arasında fark görmezler. Doğaya yönelik duyarlılıklarının davranış olarak belirlenimi, bireyselliklerinin özce ortaya konmasındandır. Sahip oldukları bireysel, sakin, kendi bedenine yakın yaşama anlayışını Taoizim ve Zen Budizmi inançsal, Wabi-Sabi[48] kültürü de davranışsal olarak perçinler. Bu yönüyle "Tabiatla olan ilgilerin zenginliği, renkliliği ve ortadan kaldırılamazlığı bakımından dünya şiiri içinde Japon şiiri belki de başta gelir" (Akalın, 1962, 71). Haikunun bilhassa Zen Budizmi'yle ayrılmazlığı bu şiirin kökenini belirlediği gibi yazılan her hangi bir haikunun ortaya çıkardığı edim bir yönüyle kişisini, bilinçli olsun olmasın, bu inancın köklerine bağlar. "Bir bakış açısına göre, yazın anlayışı olarak haikunun düşünsel temelini Zen oluşturur; öteki yandan bakışa göre de, dinsel düşünüş biçimi Zen'in yazına yansımış biçimi, haikudur" (Aruoba, 2015, 41). Haikunun Zen, Taoizm ve Wabi-Sabi ile birlikteliği onun sezgisel arka planını oluşturur. Doğanın bu sebepten haiku şiirinde üzerine aldığı birden fazla görev vardır. Lonard Koren, Wabi-Sabi içerisinde doğanın fiziksel ve inançsal olarak farklı işlevleri içinde barındırdığını belirtir "Şeylerin en saf, en orijinal hali" anlamında doğaya ait her olgu, dünyanın bir parçasıdır; "Ancak wabi-sabi bağlamındaki doğa, insan zihnini ve onun yapay ya da 'doğal olmayan' düşüncelerini ve icatlarını kuşatır. Bu anlamda, doğa Batının tek tanrı fikrine yakın bir biçimde cevap verir" (Koren, 2017, 85). Doğa, haiku şiirinde 'şeylerin en saf, en orijinal' hali olarak bulunurken bir yandan kültür kodları ile birlikte inançsal arka planını ortaya koyar. Haikunun sezgiselliği onun sembolik yönünü ortaya koyar, zamansallığı 'şimdi ve burada' oluşun önemini vurgular, doğa ile kişi arasında kurulan ilişkide görsellik de yansıtma

Veli Şiirinde Japon Estetiği ve Haiku Şiiri", Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 5(9), 20-44, 2020.

[48] Wabi-Sabi kısaltmasıyla anılan iki ayrı durumu birleştiren ortak kültür az olanla yetinmeyi, yalnızlığı, sade ve kaba olanda kusurlu güzelliği bulmayı önceler. Leonard Koren Wabi-Sabi'nin tanımlanma olasılığının az olduğunu belirtir ve zaten Doğu kültüründe sezginin ön planda olması sebebiyle bu kültürün bir cümleyle tanımlanmış haline rastlanmadığını söyler. Formda, yaşayışta ve modern Japonya'da nasıl dönüşüme uğradığı ile ilgili bknz; Leonard Koren, 2017, **Sanatçılar, Tasarımcılar, Şair ve Filozoflar İçin Wabi-Sabi,** Çev. Burcu Denizci, (İstanbul: Sub Yay.).

formunun belirleyicisidir. Bu üç olgu içerisinde haiku şiirinde doğanın nasıl işlendiğini sırasıyla Aruoba'nın haikuları üzerinden inceleyeceğiz.

3.2.2. Oruç Aruoba'nın Haikularında Tabiat

Aruoba'nın, Bashō ile tanışıklığından evvel neredeyse haikunun yakalamaya çalıştığı duyuşu andıran tümceleri ve şiirleri vardır. Haiku şaire farklı bir söyleyiş imkânı getirmekle deneyimini belli kuralların içerisinde aktarabilmeyi de sağlamıştır. Haikunun getirdiği imkânlar bir yana şair *tümceler*'inden itibaren ânlık intiba ile aktarılan doğa şairin kaleminde gezinmektedir. *tümceler*'inden herhangi birkaç satıra bakmak bu durumu görebilmek için yeterli olur.

> Kıskanç güneş —bugün Batı'ya sığamıyor,
> Doğu'ya dek tutuşturuyor denizi, göğü (1990, 14).

Bu tümce görselliğe çok fazla kelime yükü eklemeden kuruluyor. Aruoba'nın bu doğrultuda yazdığı tümcelerde haikunun ilerde değineceğimiz özelliklerinin tamamı yoktur. Daha çok görselliği yani yansıtma formunu ele alır, işlemeye çalışır. Üzerinde durmak istediğimiz şey şairdeki dikkat ve fazlasını söylemeye ihtiyaç duymadan gördüğünü aktarmayı tercih ediyor olmasıdır.

> Erik ağacının üzerinden aşarak selvilere
> dal atmış begoncilin altında, kuş cıvıltıları
> ve palmiye hışırtıları içinde, bir cır cır böceği... (1990, 44).

Yukardaki tümcede ân/şimdi de öne çıkmaktadır. Haikunun eylem barındırmaması ve işaret edip çekilmesi özelliğini barındıran bir tümcedir. Bu söyleyiş kendini deneyerek daha da kısalacaktır. *tümceler*'inden başkaca şiir kitaplarında da benzer tezahürlerle karşılaşmak oldukça mümkündür. *ol/an*'dan küçük bir örnekle, "Gidiş" şiirini oluşturan iki bentin ilkine bakalım;

> Süzüldü gitti martı
> gölgesini sürüyerek
> esintinin içinden
> güneşe (1994a, 2016).

Benzer ifade tarzı bu şiirde de görünmektedir. Tabiatın varlığını etrafında daimi hisseden şair, dikkatini ondan hiçbir zaman ayırmıyor. Tabiat ona olduğundan daha farklı bir kimlikle gelmiyor. Tabiatı olduğu gibi gören şair, onda olanı kendi varlığının eşliğinde ve kendi gözünden aktarmayı deniyor. Haikunun doğa ile bütünlüğünü göz

önünde bulundursak ve haiku hakkında "O kendini yazdırır" diyen Aruoba'nın düşüncesine de aynı dikkati verirsek ortaya tabiatın şaire kendini yazdırdığı sonucu çıkacaktır (Nilüfer Belediyesi, [10. 09. 2021]). Ne ki haikunun varlığı zaten bu yol üzerindeydi, Aruoba'nın tabiata dair tutumunu da aynı yolda görmek gerekmektedir.

Tabiat, haiku şiirinde nasıl ele alınır ve şiirde hangi yöntem kullanılarak varlığını bu şiire yayar? Bu sorunun cevabı haiku şiirinin kültür kodlarını oluşturan toplulukla ilgili olmakla birlikte şiirin kendine has bazı kurallarında aranmalıdır. Haikunun sezgisel bir şiir olması Japon kültüründe gerçeğin akıl yürütme ile değil sezgisel yaşantı sonucu belirmesiyle ilişkilidir. Haijinin[49] dünya ile kurduğu ilişki içerisinde yaşantısını anlamlandırma girişimi sezgiyle kavranan bir gerçekliği sembolize edecek bir unsurla ortaya konulur. Haikunun sembolizmini bu girift ilişkinin sonucudur. "Haiku sembolizmi, görünüşün bir noktasını alarak, bir önermeyi ve saklı olan anlamı içinde somutlaştırıp yalınlaştırır, ortaya çıkan his, kavram, düşünce, hep gerçek dünyanın güzelliğine bağlanır" (İ. Suzuki, 2011, 9). Doğa, sezgi kaynaklarının başında gelir. Bu noktada hokkudan haikuya geçişte önemini kaybetmemiş, haikunun yapısal formuna temel oluşturan iki kurala değinmek gerekiyor. Bu kurallardan biri kire-ji olarak adlandırılan ünlem ifadesi taşıyan bir takım seslerdir. Şiirde 'kesme' işlevi gören kire-ji üç mısralık şiirde anlamın üzerine dikkat çeker.[50] Japoncada noktalama işaretlerinin olmamasının yanında başka dillerde bu ifade noktalama işaretleriyle de sağlanabilmektedir.[51] Bir diğer kural 5.7.5 hece (17 ses) ile kurulan haikuda doğanın taşıyıcısı unsuru olan kigodur. Kigo, doğadan kaynağını alan, doğayı şiire yerleştiren en önemli unsurudur. Kigo unsuru ilerde işleyeceğimiz üzere zamansallığa vurgu yapar ve yansıtmayı üzerinde taşır.

3.2.2.1. Tabiatın Sezgisel Boyutu

Kigonun sezgi ile bağlanan noktasında şairin duyumsama edimi belirleyicidir. Uzun anlatıya elverişli olmayan hatta bundan mümkün olduğu kadar uzak duran haiku

[49] Haijin; haiku yazan kişi.

[50] En çok kullanılan kire-jiler *ya, keri* ve *kana* olarak ifade edilmektedir. Bu ifadeler aynı zamanda zamansal bir bağlamı da beraberinde getirir. Oruç Aruoba, 'ya'nın bir şaşkınlık ifadesi taşıdığını ve Türkçe'deki ya ünlemiyle benzerliğine işaret eder. 'Keri'nin –miş'li geçmiş zamana vurgu yaptığını 'bile, öyle, hani' gibi kelimelere denk düştüğünü, 'kana'nın kendinden önce olmuş olana dikkat çektiğini ve 'işte' olarak tercüme edilebileceğini belirtir. Oruç Aruoba, 2015, **Başo Kelebek Düşleri İkiyüzyetmişbeş Haiku,** (İstanbul: Metis Yay.): 34.

[51] Oruç Aruoba'nın haikularında kire-jiyi karşılayan noktalama işaretlerine sıklıkla rastlamaktayız. Ayrıca Orhan Veli'nin bilinen haiku örneklerinde de kire-jinin yine noktalama işaretleriyle karşılandığı görülmektedir.

şiirinde kigo ile "sezgisel bir araç kullanarak içeriğin sezdirilmesi sağlanır. Kigo bu araçlar içinde en büyük rolü oynamaktadır" (İ. Suzuki, 2011, 100). Aruoba'dan bir örnekle anlatmaya çalışalım;

Puslu Boğaz ya
şimdiden yorgun gibi
Mayıs sonunda (Aruoba, 2016, 67).

Kigo unsurunu açıkça mevsimi çağrıştıracak şekilde veren Aruoba, yaşantısının fonunu 'izleyici' olarak kuruyor. Mayıs sonu, Boğaz'da pus bulunmakta ve şair bunu Boğaz'ın şimdiden yorgun olabileceğine yormaktadır. Hâlbuki daha yaz aylarının bunaltıcı, yorucu zamanları yaşamamıştır. Boğaz'daki pusla kendi ruh hali arasında benzer bir ilişki kurar, mevsimin durumu görüntüye tezat oluşturur. Mevsimin oluşturduğu tezat hem şairin ruh durumunu hem kendini benzettiği Boğaz'ın görünümünü açımlayıcıdır. Bu açımlayıcı faktör bize haikunun sezgisel boyutunu verir. Karşıtlık içerisinde şairin duygu durumuna katılmamızı da mümkün kılar. Doğanın şairle özdeşleşirken taşıdığı sembol boyutuna Bashō'dan bir örnek;

Esrik yatmak	youte nemu
pembe çiçeklere	nadeşiko sakeru
taş üstünde	işi no ue (Aruoba, 2015, 105).

şair pembe çiçeklerin taşın üzerinde, havanın güzelliği ile esrik şekilde yattığını görüyor ya da Aruoba'nın işaret ettiği gibi "Acaba taşların üstünde esrik yatan, çiçek mi" (2016, 105). Şiirin farklı çevirileri mevcut olmakla birlikte her şekliyle pembe çiçekler ile Bashō'nun arasında ilişki kurmak mümkündür. Bashō, çıktığı yürüyüşlerden birinde yorulup, bir taşa uzanmış, bahar havası ve açan çiçeklerin kokusuyla esrik bir an yaşamış olabilir. Kigo unsuru olan 'pembe çiçekler'in kokuları ve bahar mevsimi şairin kendinden geçmesini sembolize eder. Görüldüğü gibi doğa, şairin yaşantısından hep bir pay almaktadır.

Karabatak ya
Güz'de yalnız kalınca
kaybolur gider (Aruoba, 2016, 105).

Güz ayında tek başına kalmış karabatak kuşu gökyüzünde uçar ve ardından gözden kaybolur. Şiirde yer alan görsellik bize hüzün duygusunu sezdirir. Sürüsünden uzakta tek bir kuş, güz mevsimi ve kocaman bir gökyüzü; haiku bu bileşenleri şairde oluşan hüzne bağlamanın yolunu aralıyor. Şairdeki duygu durumu mu doğadan bir görsellikte

kendine yer bulmuş yoksa bu olay şairde hüzünlenmeye mi sebep olmuş belli değildir ve değişken olabilir. Bu kaynağı aramak bir bakıma haiku şiiri için gereksizdir. Karabatak yerine şairi özne kabul ettiğimizde kuşla özdeşleşen şair, belki de bir sonbahar ayında yalnızlık içerisinde kendini 'kaybolmuş' hissetmektedir.

Yaşantıya eklemlenen doğa bir bütündür ve tersi bir söylemle, doğaya eklemlenen yaşantı bir bütündür. Doğa döngüsel zamanlıdır, her daim kış değildir. Mesela heyecanlı bir acelecilik anımsanabilir doğada;

> Yaz Karga'sı ya
> akşamın kaygısında
> dolanıp durur (Aruoba, 2016, 87).

ya da kargayla koşut olarak, günün bitiminden doğan kaygı duygusuyla ortalıkta dolanıp, bir şeyleri yetiştirmeye çalışan şairin hareketlerini duyumsayabiliriz. Haikunun sezgiselliğinde şairin duygusu saklanır ama bunu anlatıya dökerken imgeye atıfta bulunmaz. Şair hüzünlüdür ve karabatak güz mevsiminde yalnızdır ya da akşam olurken şairi belirsiz bir kaygı sarar, heyecanlıdır, yetişmeye çalışıyormuş gibi hızlı hareket eder ve karga da benzer davranışı gökyüzünde gerçekleştiriyor olur. Bir örnek daha;

> Martı da öyle
> geceboyu durmadan
> boşuna ağlar (Aruoba, 2009, 1).

Martının gece boyu çığlık atmasını, ağlamakla eşleştirir şair.[52] Belki de kendisi kederli geceler geçirmektedir ve nafileliğin bilincine vardığında kendine telkin veriyor olabilir. Çığlık, şairin ruh durumuyla bütünlenir. Bu haikunun kigosu yansıtma formunu da kapsamaktadır. Biz ne kadar başlıklar halinde örneklendiriyor olsak da yukarıda saydığımız üç bileşen, çoğu haikuda bir arada bulunur. Şairdeki yaşantıyı sezdirmesini bir kenara bıraktığımızda salt bir görüntü olarak yansıtma formu içinde okunabilir.

Bashō hangi uğraşı ile uğraşıyor olursa olsun tüm sanatçıları tek bir ortak noktada birleştirir; "Mevsimler boyunca doğayla uyumlu, doğayla bütünleşen bir

[52] Bu ve beraberinde beş haiku daha Akatalpa Dergisinin 112. sayısında yayımlanmıştır. Dergi dipnotunda "Henüz yayımlanmamış *Tatlı Kokusu İşte* adlı haiku derlemesinden alınmıştır" ibaresi yer almaktadır. Eserin yayımlanmamış olması sebebiyle bu altı haiku şimdilik sadece adı geçen dergide bulunmaktadır. Haikular şairin yayımlanmış eserlerinde bulunmamaktadır.

zihin. Böyle bir zihnin gördüğü çiçektir, düşlediği aydır" (Bashō, 1994, 57). Bashō'nun doğayla özdeş zihni ve yaşamı önceledi̇ği kuşkusuz. Bunun dışında beliren doğasal gerçeklikten başka bir çağrışımı barbarlık olarak tanımlar ve sanatçının yapacağı şey "doğayla uyumlu olmayı ve doğayla bütünleşmeyi öğrenmek zorun"luluğudur (1994, 57). Haijin de doğada olanı görür ve simgesel boyutunda şairin sadece hissi saklıdır. Duyguyu sezdirişi, haikunun diğer iki özelliğinin - zamansallık ve yansıtma- önüne geçmez. Bu üçü birlikte, bütün olmalıdır. Sezgisel form için Chiyo'dan[53] (170[1]3-1775) güzel bir örnek;

Gündüzsefası	asagao ni
çalmış kuyu kovasını —	tsurube torarete
yalvardım su için (Aruoba, 2015, 73).	morai mizu[54]

Sabah vakti, kuyudan su almaya giden Chiyo kuyudaki kovaya bir sarmaşığın tutunduğunu ve kovaya sarıldığını görüyor. Sarmaşığı koparmaya kıyamayan şair, komşularından su istemek zorunda kalıyor. Dipnotta şiirin farklı çevirisini vermemizin sebebi 'asagao' adlı bitkinin tan vaktini de çağrıştırıyor olmasıdır. Ayrıca şiirin Japoncasında ilk mısra D.T. Suzukı'nin kitabında 'asagao ya!' şeklindedir. Kire-ji olan 'ya' şaşkınlık ifade etmekte, şairin hem sarmaşıkla hem tan vaktiyle sembolik bağ kurmasını sağlamaktadır. Bu şaşkınlık Chiyo'nun her şeyi o an unutmasına sebep olur ve sadece gördüğü güzelliğe odaklanır.

> "İşte bu ân Chiyo'nun gerçekten de çiçeği ve çiçeğin de, buna karşılık olarak, kadın-şairi gördüğü andır. Bu, özne ile nesne arasında, gören ve görülen arasında yetkin bir bütünleşmedir: bütün evren bir çiçektir o ânda, her türlü değişime ve çürümeye karşı çıkan tek gerçek çiçek" (D.T. Suzukı, 2017, 61).

Şiirin sezdirdiği duygunun kısa sürmesi haikuyla özdeşleşir. Doğadan bir formla elde edilen bu kısa anlamlı yaşantı gelip geçicidir.

> Sarmaşığımın çiçeği de
> Dolunay'ı
> Güneş sanmış (Aruoba, 1999a, 115).

[53] Bashō'nun takipçilerinden, 'az sayıdaki kadın haijinlerden'dir. Oruç Aruoba'nın bildirdiğine göre on dokuz yaşında bir samuray hizmetkârıyla evlenmiştir. Sekiz yıl sonra art arda eşini ve oğlunu kaybetmiş ardından saçlarını kazıtarak zen keşişi olmuştur. Haijin olmasını ve Bashō ile karşılaşmalarını anlatan ünlü bir hikâyeye sahiptir.

[54] Şiirin farklı çevirileri mevcut olduğu halde biz Aruoba'nın çevirisini tercih ettik. Bunun yanında günün 'tan' zamanına gönderme yapması bakımından D. T. Suzuki'nin kitabındaki çeviriyi de görmekte fayda var; "Ah, tan ve sabah!/ Kova esir edilmiş/ Su istedim ben."

Aruoba'nın bu haikusu *Ne Ki Hiç* kitabındaki ilk haiku denemelerindendir. Yapısal olarak on yedi hece kuralını karşılamasına rağmen 5.7.5 mısralanmaya dikkat edilmemiştir. Kigo mevsimden ziyade günün döngüsüne işaret eder. Gayet açık; dolunay o kadar parlak ki şair de sarmaşık çiçeği de onu güneş zannetmektedir. Sarmaşığın çiçeği gece olmasına karşın açmıştır, kendisi gibi çiçeğin de aynı yanılgıya düşmesi şairde şaşkınlığa sebep olur. Şiir bu şaşkınlık durumunu sezdirir ve biter.

Yaz akşamı ya
şehir ışıklarında
Güz karanlığı (2016, 80).

Şair yaz akşamında yaklaşan güzü görmekte ve gelecek olanın hissine bürünmektedir. Yaz ile güz arasında kurulan karşıtlık öznenin ruh durumuna da açıklık getirir. Güz gelecek, yaz akşamında da olsak. Aruoba'da belirgin olan hüzün haikularının his arka planını da oluşturur.

Selvinin ucundan
Deniz'e batan Güneş —
üzgün kuşlar (1999a, 22).

Haikuyu kuşatan görsellik şairin kuşlarla kurduğu duygu ortaklığına bir fon oluşturur. Kigonun günün akşam vaktine işaret ediyor oluşu şiirde sembolize edilen duyguyu hüzünle eşleştirir. 6/7/4 ses ile kurulan şiir teknik anlamda kusurludur. *Ne Ki Hiç*'teki haikularının çoğunda belirgin kural ihlalleriyle karşılaşmak mümkün olmakla birlikte daha sonra kaleme aldığı haikularda Aruoba bu sorunları gidermiştir.

Kargalar işte
çılgınca oynaşırlar
Güz yağmurunda (2016, 111).

Güz yağmurunda oynaşan kargalarla şairin duygularını birleştirebiliyoruz. Şiiri salt bir görsel olarak okumak da mümkün ama her haikunun çevreyi içine alan görselliğinde bir duygu saklı olduğunu unutmamak ve onu ortaya çıkarmak için dikkat kesilmek gerekir. Yukarıda değindiğimiz Bashō'nun hokkusunda nesnesi ile iç içe okumayı mümkün kılan bir sezgi bağlamı kurulduğunu hatırlarsak Aruoba'nın deneyimini de böyle okuyabildiğimizi kavrarız.

tümceler kitabını sonraki baskılarında genişletilmiş olarak yeniden ele alan Aruoba, metne yazdığı Haikuları da ekler. Onlardan birine değinelim;

Ağlaşır ya Martı
Deniz'e doğru gider

Melih Cevdet de (2018, 37).

Bir martı ötmekte ve denize doğru gitmektedir. Şair bu durumu Melih Cevdet'in ölümüyle birleştirir. Melih Cevdet'in ölümünden bir gün sonraya tarihlenen (19 Kasım 2002) bu haikuda da martının yaşadığı ile Aruoba'nın yaşadığı his durumunu birleştirebiliriz. Martının çığlığı ve deniz imgesiyle birleşen Melih Cevdet'in yan yanalığı şiirin sezgiselliğini ortaya çıkarır, bu noktada biz Aruoba'nın duygu durumuna şahitlik ederiz. Sevdiği birinin ölümü üzerine yazılmış bu haiku yansıtma formunu da başarılı şekilde göz önüne sermektedir.

Kıpırdadı dal —
Sana bıraktım işte
Kış gecesini (1999b, (?)).

Kigoyu kış gecesi üzerine alırken, dallarında yaprak olmayan bir ağaç dalı beliriyor gözümüzde. Şair kıpırdayan dalı görüyor ve kış gecesini ona bıraktığını belirtiyor. Nasıl ki şair dala kış gecesini bırakıyorsa, oradan ayrılıp giderek de kendine ait başka bir kış gecesini yaşayacaktır. Bir kuru dal gibi yalnızdır, ara sıra hareket eder ve o his içerisinde sadece tek başına kalma ihtiyacı duymaktadır. Tanzakularından birinde yer alan bu haikunun yansıtma formu içerisinde de iyi bir yeri vardır. Kış gecesinde öylece uzanmış yapraksız bir dal öne çıkar tanzakusunda da. Başka hiçbir şey de şiire ve elbette tanzakuya eklenmez.

3.2.2.2. Tabiat ve Zamansallık

Doğa, kigo unsuru ile haikuda zamansallığa vurgu yapar. Kigonun belli bir mevsimi ya da çokça önemli olan yılbaşını ifade etmesinin yanında yukarda konu edindiğimiz gibi simgesel boyutu da içerisinde barındırır; güz mevsiminin hüznü çağrıştırması gibi. Haikunun zaman olarak benimsediği geçmiş ya da gelecek değil; yaşanan ân yani şimdidir. Şimdinin önemine şairin varlığı ile birlikte 'burada olma durumu' yani mekân/doğa da eklemlenir. Roland Barthes, haikudaki ân'lık yaşantı için 'elle tutulamaz' tanımını yapar ve "Haykunun kısalığı biçimsel değildir; hayku bir biçime indirgenmiş zengin bir düşünce değil, bir anda doğru biçimi bulan kısa yoldur" (Barthes, 2013, 77). Doğanın, bu kadar hızlı geçen sürede 'doğru biçimini bularak' yansıtılışı, şiirin kurulduktan sonra her okunuşunda yeniden beliren bir 'şimdi ve burada'ya işaret eder. "Haiku, içinde oluştuğu—yazıldığı; yazdığı—mevsimi… belirler ki, işiten/okuyan, görsel olarak kuracağı anlam bağlamını içine yerleştirmesi gereken 'doğal manzara'yı gözünün önüne getirebilsin" (Aruoba, 2015, 31-32).

Aruoba'nın belirttiği ân içinde doğa aynı zamanda yansıtma formuna da işaret eder. Bu noktada haiku için geçerli olan zaman fikrine kısaca değinmek gerekmektedir. İkuko Suzuki çalışmasında Japon medeniyetinde üç ayrı zaman mevhumu olduğundan bahsetmekte ve bu üç zaman fikrinin birbirine paralel olarak yaşandığını belirtmektedir: "Çizgisel zaman" olarak adlandırılan zaman, başlangıcı belli olmayan bir geçmişe ve nerede biteceği kestirilemez bir geleceğe dayanır. Yaradılış olarak kâinatın varlığına işaret etmektedir; ikinci olarak "tabiat zamanı" yine başı ve sonu belli olmayan bir devinimle işler ama çizgiseldir; son olarak "insan zamanı" adıyla anılan zaman varoluşsal anlamda değil dünya hayatı ile kısıtlanan bir yaşamaya işaret eden başlangıcı ve sonu olan zamandır (İ. Suzuki, 2011, 87-88). İnsanın kâinatla kurduğu ilişkide bazen ölümlülüğüyle (dar kapsamlı) bazen de 'varedilmiş' olarak (geniş kapsamlı) kurduğu değişken bir tutum söz konusudur.

> Koluma düşen
> Hanımeli yaprağı—
> dinmeyen rüzgar (Aruoba, 1999a, 15).

Hanımeli yapraklarının dökülme zamanıdır ve yavaş yavaş sonbahar gelmektedir. Dinmeyen rüzgâr bu görselliği destekleyen bir göreve sahiptir. Yaşanmakta olan ân, kola düşen bir yaprakla birlikte şairde/okuyucuda 'mevsim geçiyor' düşüncesini doğurmaktadır. Bu kısa ânlığı ve ardından getirebileceği düşünceyi on yedi heceyle, 'doğru biçimini bularak' söyleyip çekiliyor şair. Doğa formunun içerisinde şairin yaşantısına eşlik eden his bizde de benzer bir düşünceyi canlandırır. Sonbaharın gelişini, hanımeli yaprağının düşmesi işaret eder. O anda, orada olan şaire etrafını çevreleyen mevsim, zamanı anımsatmaktadır. Kigoyu üzerine alan hanımeli yaprağı, mevsimle bağlantısını düşüşü ve rüzgârla birlikte tamamlar. Bashō'nun en ünlü haikularından biriyle doğanın 'şimdi ve burada'ya nasıl yansıdığını örneklendirelim;

Furu ike ya!	Eski havuz, ah!
Kawazu tobikomu,	Kurbağanın sıçrayışı,
Mizu no oto	Su, sesi! (D.T. Suzukı, 2017, 35).

Belirgin bir mevsime yapacağı göndermeyi kigo unsuru ile 'kurbağa'da bulabiliriz. Bu noktada haikunun sembolizmini de anmak gerekmekte; kurbağa bahar ayını işaret eder.[55] Bashō eski bir havuza bakmaktadır ve birden bir kurbağa havuza atlar, ardından

[55] Haikuda mevsimlerin adı ya da belirli bir gün ibaresi geçmediğinde kigo unsurunu şiirde başka kelimelerde aramak gerekir. Ağacın yapraklarının dökülmesi bizim arayışımızı kısa tutar ama bunlar da

su sesi gelir. Okuyucu bahar fikriyle isterse sahneyi süsleyebilir ama haikuda ön plana çıkan sadece söylenendir. Yansıtmayı da bu görselden başkası oluşturmaz. İşaret ettiğini öne çıkarmak için geri kalan hiçbir şeyi şiire dahil etmez. Böylece 'şimdi ve burada' olma durumunun yoğunlaşmasını sağlar. Doğanın sıradan bir olayı şairin o ânda orada oluşuyla dile getirilir. "Haiku, geçici bir aydınlanmanın anlatımıdır. Bu an, bizim gördüğümüz andır; nesnelerin, varolanların varoluşunun içini gördüğümüz andır" (R. H. Blyth (?)'tan aktaran D.T. Suzukı, 2017, 35). Bu haikuyla bağlantılı olarak, Bashō'nun kendine dönük bir aydınlanma süreci yaşadığı da anlatılır. Döngüsel yaşama alanında şair su sesiyle o ânda orada oluşunu varlıksal olarak dile getirir. Bu bir aydınlanma ânıdır, bu ânı gelip geçiciliği içerisinde dile getirir şair.

Güz akşamı ya
Acaba başka kim var
Venüs'e bakan? (Aruoba, 2016, 107).

Sonbaharın hafif serinliğinde Venüs'ü seyreden şair, başka birisinin de şimdi, bir yerlerde Venüs'ü izleyip izlemediğini sorar. Yaşadığı ânın hissettirdiklerini bir başkası da paylaşıyor mudur başka bir yerde, o ânda? Güzün değil de bir yaz akşamında gökyüzünü seyreden kişinin hissettikleri birbirinin aynı değildir. Ama bu duygu ve ân ne kadar da 'elle tutulamaz'dır. Başımızı çevirdiğimiz ânda başka bir işe yönelip az önce düşündüğümüzü unutmuş oluruz. Haiku bu durumu bize aktarıyor.

Güneş altında
Çise çise damlalar —
Gökgürültüsü… (Aruoba, 1999a, 108).

Güneşli –muhtemelen bahar- bir günde, çiseleyen yağmur şiirin atmosferinin kurucusudur. Damlaların güneşten aldığı parıltı ve çıkardıkları hafif ses akabinde birden duyulan gökgürültüsü… Şair bu ânı yakalayıp, herhangi bir fiile gerek duymadan belirtip geri çekiliyor. Şimdi ve burada olma durumunda şairin yaşantısına biz de şahitlik ediyoruz, aynı zamanda benzer bir yaşanmışlığı hatırlayabiliyoruz. Doğaya duyarlılığı perçinleyen bu tip haikular, kişide sonra yaşanacak benzer ânlar için bir farkındalığı beraberinde getiriyor. Bu şiir haikunun tasvirden uzak duran, taslak formuna yani yansıtma özelliğine de iyi bir örnektir. Doğa uzun uzun tasvir edilmiyor, yaşanan ânın şairde hissettirdikleri de kelimelere dökülüp verilmiyor. Ben

olmadığında neye dikkat edileceği haikunun iç kurallarında aranmalıdır. Divan şiirinin sembolizmine fazlasıyla yakın. Aruoba, kigoyu çağrıştıran kelimelerden bazılarının dökümünü verir; kurbağa, baharı çağrıştırmaktadır. Detay için bknz; Oruç Aruoba, 2015, **Başo Kelebek Düşleri İkiyüzyetmişbeş Haiku**, (İstanbul: Metis Yay.).

şimdi ve burada böyle bir ân yaşıyorum, şiirim de bu kadar; diyen bir yaklaşıma sahiptir.

Telaşlı kuş
Esintili zeytin —
Sonbahar geldi artık. (1999b, (?)).

Kuşun telaşlı uçuşu, zeytinin ağacının esintiyle sallanan dalları; işte şimdi sonbahar gelmiştir. O ânda şair bir kavrayış yaşar, sonbaharın geldiğine karar verir. Şimdide yaşanan bu kısacık ân, şairde sonbahara dair hisleri de üzerine alır. Şairin ilk haiku denemelerinden olan bu şiirde de on yedi hece sayısı tutturulmuş ama 5.7.5 mısralanma göz ardı edilmiştir. Tanzakularından birine yazdığı bu haikunun şaire yansıyan görselliğini takip etmemiz mümkündür.

Durgun deniz
küçük kuş — götürürler
onüç yıl geriye (1999a,40).

Mısradaki hece sayısı bakımından kusurlu olan bu haikuda şairin gözüne takılan iki sahne vardır. Biri durgun deniz ve bir küçük kuş. Bu iki görüntü onu o ân içerisinde geçmişe, on üç yıl evveline, götürür. Kigo her zaman mevsimi öncelemeyebiliyordu. Bu haikuda da doğa nesnelerle şiire girmektedir. Kısa bir oluş ânı şairde oluşturduğu ve bizim ne olduğunu bilmediğimiz bir geçmiş yaşantıya kaynaklık etmektedir.

Akşam ezanı —
yak hemen lambanı
kış akşamında (2016, 48).

Kigo tabiatı zaman içerisinde ele alıyor: kış akşamı. Ezanı duyan şairin aklına lambayı yakmak geliyor hemen. Çünkü hava birden kararacaktır ezan okunduktan sonra. Daha fazla bir şey söylemeye gerek duymadan, küçük bir ân başka bir fikri çağrıştırıyor.

Kış Güneş'i ya
parıltısına ancak
tek kayık sığar (2016, 51)

Görsel bir çerçeveyi de içinde barındıran bu haikuda gelip geçen, kısacık ânın resmi çizilmiş gibidir. Bu sefer kigonun üstlendiği zamansallık şaire bir anımsama getirmiyor. Bu sürenin resmini çiziyor ve ufukta batan kış güneşinin önünden geçen tek bir kayığa dikkat kesiliyor. İkinci bir kayık o görüntüde yerini alana kadar güneş çoktan batmış olur.

Yumulur sol gözüm

Güneş'le — çocukluğum
geri gelir (1999b, (?)).

Tanzaku çizimine sahip bu haikunun mısra düzeni kusurludur ve kireji için uzun çizgi işareti kullanılmıştır. Uzakta denizin dalgaları, ağaçlar ve ağaçları takip eden bir yol çizen Aruoba güneş ışığının yoğunluğunu artırarak resmetmiştir. Gözünü alan güneş ışını ile gözlerini kapayan şair, çocukluğuna gider. Gözlerini çocukluğundaki gibi yumması ve gözünde beliren karanlık kızıllık o ânda 'şimdi/orada' olması sebebiyle yaşanır.

3.2.2.3. Tabiat ve Yansıtma

Haikunun özellikleri içerisinde doğanın kazandığı işlerliği, bu şiirin kendine has sembolizmi ve zamansallığı içerisinde göstermeye çalıştık. Bir üçüncü özelliği olan 'yansıtma' kavramı, doğanın 'inkâr edilemezliği'nin başka bir boyutudur. Haiku şiirinin kurulduğu/yazıldığı ân şair, etrafındaki doğayı yansıtmak durumundadır. Yansıtmanın gerçekçiliği haikuyu tasvirden uzaklaştırır. Masaoka Shiki'nin (1867-1902) 'öznelleşmiş' haiku şiirine dair eleştirilerinin başında haikuya yansıtma formunun geri kazandırılması yer almaktadır. "Sketch Metodu[56]" adıyla adlandırılan bu gerçekçi/yansıtmacı tarzda doğanın taslak hali öne çıkar. Olguları, hisleri, düşünceleri kesin çizgilerle ve kavramlarla çerçevelendirmeyi tercih etmeyen Japon kültürü, geleneksel resim sanatında da bu ilkeyi izler. Haijinlerin çoğu aynı zamanda haikularına çizimler ekleyerek "tanzaku" geleneğini yürütürler. Görünenin taslak formu asla başka bir tekrarla 'daha gerçekçi' kılınmaz, fırçanın hareketleriyle anımsatılır. Haikuda da doğa anımsatılır, tasvire başvurmaması bundan dolayıdır. Shiki'den bir örnekle açıklamaya çalışalım;

Kusa mura ya	Otlar arasında,
Nam o shiranu	Tanınmayan bir çiçek,Bembeyaz açmış
Shiroku saku	(D.T. Suzukı, 2017, 42).

Şair yol kenarlarındaki otların arasında açıp solan, insanların önemsemediği bir çiçeğe yöneliyor. Bahar gelmiş ve insanların hiç dikkat etmediği çiçek dünyaya bembeyaz açmış olarak varlığını ispatlar. Hem görsellik hem şiirin his yönü detaylandırılmadan en yalın haliyle söylenilir ve şiir biter. Nesnesini öne çıkarıp geri kalanı görünmez

[56] İkuko Suzuki, Ahmet Haşim üzerine hazırladığı tezde metoda dair geniş bilgiye ver vermiştir.

kılar. Şimdi tek önemli şey, değersiz bir çiçeğin bembeyaz açmış olmasıdır. Tanzaku çizimleri incelendiğinde çıkarımımız daha anlaşılır olacaktır. Tanzakulardaki çizimlerde haikunun anlattığından başka bir nesne bulunmamaktadır.

Erik çiçekleri
dal uçlarına doğru
daha yoğun (Aruoba, 1999b).

Erik çiçekleri, bahar mevsimini işaret eden kigo unsurudur. Şair, çiçeklenmiş bir erik ağacının yanında gözlemini aktarıyor. Çiçekler, dal uçlarına doğru daha yoğundur. Öne çıkarılmış dal ve çiçeklere odaklıdır şiir, ağaçla ya da gökyüzü ile ilgilenmez. Aruoba, tanzakusunda da sadece bir ana daldan ayrılan dört ince dal üzerinde erik çiçeklerini çizmeyi denemiştir. Tanzakularda renk öne çıkmaz, koyu renkli mürekkep ile çizilen görsel daha sonra taklit estetiğiyle gerçekçi kılınmaz. Haikunun yansıtma özelliği birkaç fırça darbesiyle çizilmiş/tamamlanmış tanzakulardaki gibi bir gerçeklik sunar. Aruoba'nın Tanzaku çizimlerine eşlik eden bu haiku 6.7.4. heceyle 5.7.5'lik mısralanma kuralının dışına çıkmaktadır.

Yaz kavurmuş ya
Güz de savurmuş işte;
kuru yapraklar (Aruoba, 2016, 93).

Yolda yaz sıcağında kurumuş, sonbahar rüzgârlarıyla dalından kopup düşmüş yapraklar vardır. Yere düşmüş görüntüsü ile tüm gerideki hikâyeyi canlandırabiliyoruz ama gördüğümüz sadece yerdeki yapraklardır.

Yaz sarmaşığı
Çıkıp dolanmış işte
mezartaşına (2016, 78).

Sarmaşık filizlerinin tutunduğu mezar taşında ilerleyip onu sarmış ve yeşil yapraklarının arasından mezar taşı görünmektedir. Bu görüntüde yaşam ve ölüm bir arada zıtlık oluşturur. Bu zıtlığın dışında kalanlarla ilgilenilmemektedir. Hem görüneni hem hissi anımsatıp geçme gücüne sahip bir haikudur. Doğanın haiku içerisindeki sezgiselliğine de iyi bir örnektir.

Dingin Boğaz ya
ışıltılı sularda
Sonbahar yüzer (2016, 109).

Kelimelerle gözümüzün önüne çizilen görüntü parlaklık ve akışkanlık içerisinde belirsiz yansımalardan oluşur. Boğaz suları bir yandan ışıltılarla akar, bu ışıltılarda

sonbahar yüzer. Takip ettiği görselliğin devamlılığı onu canlı kılar. Sonbahar gelmiştir ve geçecektir. Mevsimin ilerleyişidir bize yansıyan ve sadece ona dikkat kesilmişizdir.

Palmiye bu ya
rüzgârı iter ama
yenilir işte (2016, 39).

Palmiyenin büyük yaprakları rüzgâra meydan okumakta ama yine de sonunda kırılmaktadır. Gözümüzde canlanan resimde daha fazlası yoktur ve tabiatın yansıması bu kadarla bitmiştir. İnsan ile palmiyeyi de eşleştirebileceğimiz bu haikuda mücadele fikri görselde canlanan eylemin ardına gizlenmiş ve şiirin sembolik yönünü de ortaya çıkarmıştır.

Böğürtlen işte
sunar çiçeklerini
ak kelebeğe (2016, 73).

Kigosunu böğürtlen çiçeğinin belirlediği bu haikuda bahar havası esmektedir. Tabiattan bize yansıyan ise çiçek açmış bir böğürtlene konan beyaz bir kelebeğin görüntüsüdür. İşte haikunun ortaya koymaya çalıştığı şey: Evrende o ânda gördüğün, o ânda hissettiğin neyse onu yansıtabilmek, daha fazlası değil. Şairin varlığını anlayabilmesi için daha karmaşık bir deneyime ihtiyacı yoktur. Bu deneyimi ona tabiat sunmaktadır.

Duruyor öyle
bulutların önünde
yaz Hilâl'i ya (2016, 71).

Yaz mevsimi, açık bir hava, sadece birkaç bulut ve önlerinde hilalin görüntüsü şiiri kurmak için yeterlidir. Ânın önemini de vurgulayan bu haikuda, şiirin zamansallığı, şairdeki ruh durumunun sezdirilmesi ve görsellik iç içe kurulmuştur. Hilal nasıl öylece bulutların önünde duruyorsa, şairde bu görüntünün önünde ayrıca duruyordur. Yukarıda Chiyo'nun kuyudan su almaya çalıştığı Haikuyu hatırlayalım; Chiyo'nun kovadaki sarmaşığı görmesi gibi sarmaşık da Chiyo'yu görüyordu. Bu bir birleşme ânıdır. Aruoba'nın haikusunda da bu yaşanmakta; şair hilali gördüğü gibi hilal de şairi görmektedir.

Kulak kabartmış
Dolunay'ı dinliyor
ağaçlar işte (1999b, (?)).

Tanzakularından biri olan bu haikuda ağaçlar ve parıldayan bir dolunay birkaç tane de ev belirir. Ağaçların hallerinden baharın yaşandığını anlamaktayız. Divan şiirinde çimler için kıyamda bulunma benzetmesi yapılıyordu, bu haikuda da durum aynıdır. Ne var ki tabiattan yansıyan bu sade eskizde şairin de ağaçlarla birlikte dolunaya kulak kabarttığını görebilmekteyiz. Haikunun olandan başka hiçbir şeyle ilgilenmiyor oluşu tabiatın aksettirilmesiyle sağlanır. Benzer bir haikuda da;

> Uzanmış incir
> dantelli parmaklı elleriyle
> göğe (1999b, (?)).

Bu haikunun da tanzakusu bulunmaktadır. Olanı yalın bir şekilde yansıtmaktan başka bir ereği yoktur şairin. Mısra düzeninde kusurlu olan bu haikuda mevsim belirgin değildir. Tabiat incir ağacının kendisi ve olanca duruşuyla şiire girer. Bir önceki haikuya benzer bir görsel söz konusudur. Aruoba çiziminde de göğe uzanan birkaç incir yaprağından başka bir şeyi öncelememektedir.

Haikunun tabiatla olan ilişkisine yukarıda değinmiştik. Yeniden belirtmek gerekir ki bu şiirin yüzlerce yıl öncesinden günümüze gelene kadar varlığını koruması ve hala çok sevilmesinin nedenleri arasında kişisine çevreyle kurduğu öznel bir deneyim sunmayı öğretmesidir. Bilhassa zen budizminin yaşama pratiklerinde kendine yer edinen haiku, hangi inanca sahip olursa olsun kişisine tabiat içinde var olma pratiği sağlamaktadır. Varlık problemini tanımlanmış formlarda aramayan Japon kültürü, şiirinde de sezginin öne çıktığı bir söyleyiş bulur kendisine. Kişi varlık pratiğini tabiatın önünde sınarken, onu dile getirdiğinde de haikuyu kurmuş olur. Aruoba'nın bu şiiri denemesi bu sebeple şaşırtıcı değildir. O zaten kendi yaşantı deneyimine tabiatı eşlik etmekteydi, haiku ile tanışıklığı ise ona bu durumu farkındalık içerisinde ele almasını sağlamıştır. Aruoba'nın tabiat özelinde açıklamaya çalıştığımız şiiri bir yana haikularında önce çıkan genellikle şiirin yansıtma formudur. Tabiatı bir taslak halinde verebilmeyi zaten deneyimleyen şair, haikularında bu eylemi daha işlerlik kazanmış şekilde yerine getirir. Sezgi, zaman ve yansıtma formuna sahip haiku, Aruoba'nın şiirini incelerken ilk başlıkta değindiğimiz 'yaşantının gerçeklenmesi' durumunda ayrı ayrı denenmekteydi. Şiirlerinde sezginin bittiği yerde zaman, zamanın bittiği yerde yansıtma devreye giriyordu. Haikunun Aruoba'ya sağladığı imkân, bu üç durumu birleştirirken bir yandan da daha öz hale getirebilmedir.

Kurulan herhangi bir haikuda doğadan başka öne çıkan bir durum varsa da - aydınlanma, hüzün, sevinç, sevgi- yine doğa ile çevrilidir. Yalnızlık mevsimin doğada değiştirdiği görüntüyle yüklüdür, mutluluk erik çiçekleriyle dolu bir dalda yaşanır ama gelip geçer de. Aruoba'nın doğaya duyarlılığında haiku etki gücüne sahip olmakla beraber büyük bir değişikliğe sebebiyet vermez, sadece yazınsal olarak doğaya yaklaşımına en doğru formu bulmuş gibidir. Bu başlıkta üç form içerisinde doğanın işlerliğini Aruoba'nın haikuları üzerinden anlatmaya çalıştık. Bunun yanında Aruoba bilinenin aksine haikuyla doğa duyarlılığı edinmemiştir. *tümceler*'le başlayan doğayı gözlemleme, özümseme şiir kitaplarıyla devam etmiştir ve bu eserlerin çoğu haiku ile hiç tanışmadan önceki dönemine aittir. Bashō ve haiku ile tanışıklığı doğaya dair farkındalığının bilinçli bir hısımlığa dönüşmesini sağlamıştır. Aruoba, 'doğa'nın türetilip, karşımıza aldığımız bir kavram olduğunu ve doğa denilen şeyin aslında insanın kendisinin de parçası olduğu bir bütüne tekabül ettiğini belirtir. Düşüncesinin devamında da Bashō ile birlikte önceleri "ıkına sıkına" fark ettiği doğadan bir parça olmaklığını, onunla birlikte tanıdığını ve hısımlıklarını anladığını aktarır (Erte, 2005, 27). Aruoba'nın da belirttiği gibi şairin öznel şiirine eklemlenen bir deneyimdir haiku ve tam da orada tabiatla olan ilişkisinin mahiyeti belirir.

Aruoba'nın Bashō çevirilerini *Ne Ki Hiç*'le (1997) şahsi ilk deneyimleri takip eder. *Ne Otuzaltı Tanzaku* (1999) haikulara eklenen eskiz çalışmasıdır. Bu iki metindeki haikular biçimsel olarak kusurlar barındırır. *Çengelköy Defteri'*inde (2001) yer alan haikular hem içerik, hem biçimsel yönden haiku şiirinin koşullarını yerine getirir. *tümceler* kitabının genişletilmiş baskılarına da yazdığı Haikuları ekleyen Aruoba'nın yayımlanmamış eserlerinin arasında da haikuların olduğunu biliyoruz.

Oruç Aruoba, Japon bir haijin gibi yolculuğa çıkıp, yolculuğu esnasında haikularını kurmaz. Hayatı boyunca belli merkezlerde uzun süreli kalarak, gözlemini dışındaki dünyaya yönelttiğinde ortaya çıkan Aruoba'nın tabiat şiiridir. Bilhassa *Çengelköy* Defteri, yazarın deneyim sürecini gözler önüne sermektedir. Gözlemlediği dış dünyaya ve olaylara yeri geldikçe haiku düşürmesi bir çeşit ginko[57] yürüyüşü yaptığını düşündürebilir.

[57] Ginko: Aruoba 'şiirsel gezginlik' olarak tanımlamış. Haijin, ihtiyacı olacak kadar eşya ile adresi sürekli değişen yolculuklara çıkar ve doğayla içe içe geçen bu deneyim sürecinde haikularını kaleme alır.

3.3. Tabiatla Özdeşleşme

Tabiat şiirde nasıl kendini var eder? Bu sorunun cevabını, şairin tabiata yaklaşımında aramanın en doğru sonucu vereceğini düşünüyoruz. Cevaplar arasında doğru olanı seçmenin yine göreceli olduğunu bilerek bir çıkarıma varmaya çalışacağız. Her bir ayrı şair için tabiat, şairin öznelliğinden kendine yeni eklentiler edinir. Çalışmamızın birinci bölümünde incelediğimiz dönemler ve şairler bize bu durumu örneklemektedir. Oruç Aruoba'nın şiirinde tabiat konusunu ele alırken değindiğimiz ilk başlıkta şairin sübjektif konumuyla öne çıkarak tabiatı değişken hallerde yorumladığını yine aynı başlıkta süjeden etkilenen konumunun yanında tabiatın 'olduğu gibi aktarılma' çabasıyla yaşantıya eklemlendiğini belirtmiştik. Yaşantıyla iç içe olmasına karşın, düşüncelerden arınarak aktarılan tabiata gerçekçi yaklaşım hâkimdir.

Her şairin kendi yazma deneyimi içerisinde yaşadığı değişimler onun eserine de yansır. Bununla birlikte yazınsal anlamda verdiği ilk örneklerde incelediği, sorduğu, deştiği fikirlerden çok uzaklaşmış sayılmaz. Aruoba'nın da belirttiği gibi aslında "her bir yazar tek bir kitap yazar", bu durum kendi yazdığı eserler için de geçerlidir. "Okurlarım şimdiye dek ancak tek bir defterimi okumuş olabilir, çünkü tek birini yayımladım" diyerek bunu kendisi temellendirir (Özkan, 2010, 69). Şairlerin kendilerini şiir geleneğine bağladığı noktayı burada bulabiliriz. Her bir şiir, bir başka şairin zihnindeki temelde kendine bir yer edinir. Türk edebiyatındaki toplulukları göz önüne aldığımızda her yeni nesil ya bir öncekilerden beslenmiş ya da onların itirazcısı olarak kendi şiirlerini oluşturmuştur. Oruç Aruoba'nın işlediği tabiatı İlhan Berk'in işlediğinden ayırırken bu bağlantıyı dikkate alarak kurmaktayız. 90'lı yıllarda şiirlerini yayımlayan Aruoba'da şiir geleneği ile bilinçli bir bağ kurma (ya da reddetme) çabası görünmez. Bu yılların şiiri her şair için öznel bir alanda ürünlerini verir. Gelenekle çatışma içerisinde olmamaları Türk şiir tarihinin dışına çıkmış olmalarını gerektirmemektedir.

Başlığa şiir geleneği ile girmemizin sebebi, şairlerde gerçekleşen ama en sonunda yine bir bütünü imleyen şiir algısındaki tümlenmedir. Bu sayede bir şairin 'poetika'sından bahsedebilmemiz mümkün olmaktadır. Aruoba'nın şiiri ve özelde tabiatı ele alması, onun 'tek bir kitap' yazmış olduğu söylemine gönderme yapmak içindir. Onun şiirinin belirleyici üslûbunu yazın formunda yaptığı 'parçalı anlatım'

tekniği, konusunu da tabiat oluşturur. Haiku şiirlerinden sonra doğaya olan ilgisi, bakışı, onu ele alışı değişmemiş, tek bir kitabının farklı bölümlerini oluşturmuştur. Aruoba bir yandan haiku yazmaya devam etmiştir ki yapısal ve içeriksel olarak en iyi haikuları *Çengelköy Defteri*'nde yazdığı haikulardır. Haiku deneyiminden sonra yayımladığı iki şiir kitabı *Doğançay'ın Çınarları* (2004) ve *Meşe Fısıltıları*'nda (2005) yine tek izlek tabiattır. *Doğançay'ın Çınarları'*nda ağaçların kimliğine bürünerek, onların yerine konuşur. Diğer kitabında ise birinci başlıkta ele aldığımız tutum geçerliliğini devam ettirir.

Doğadan bir 'şey'de dile geliş Aruoba için yeni değil hatta bir geri dönüştür. İlk şiir kitabı *ol/an*'ın (1994) "Olmayacak Olan Olacak" başlığını taşıyan kısmında Aruoba tabiatla ilişkisini özdeşlik üzerine kurar. Kitabın bu bölümündeki on üç şiirin başlıkları "Burada", "Havada", "Sokakta", "Kabukta", "Denizde" vd. şeklinde lokatif ekiyle belirlemiştir. Şair bulunduğunu ifade ettiği varlığın bakışıyla dünyayı duyumsamış ve şiirini ona göre kurmuştur. Aruoba, tabiatı 'öznel yaşantısının' parçası olarak süreklilik içerisinde algılar. Bu kurma ediminde gözlediği tabiatın tinine bürünür. Bu başlıkta temellendirmeye çalışacağımız tutum şairin bir varlıkta dile gelmesi ve buna gerekesinim duymasının ardındaki itkiyi belirlemek üzere olacaktır. *ol/an* ve *Doğançay'ın Çınarları* kitabını odağımıza alarak, şiirleri üzerinden bu konuya eğilmeye çalışacağız.

Tabiattan bir nenle özdeşlik kurma edimi şairin İlk kitabı *ol/an* ile başlar daha sonra bu duyuşun dışına çıkar ve tabiata karşıdan bakan konuma geçer. Bu durumu ilk başlıkta inceleyip, örneklerle ortaya koymaya çalışmıştık. Haiku şiiri bu karşıtlığın başka bir formunu oluşturmaktaydı ve söylem olarak daha simgesel bir tabiat birlikteliğini şiirin kurulumunda aramıştık. Şimdi ise ilk deneyimi ve daha sonra *Doğançay'ın Çınarları* ile yeniden dönüş yaptığı tutumu değerlendireceğiz. *Doğançay'ın Çınarları*'na değindiğimiz kısıma kadar tüm şiirler *ol/an* kitabından yapılan alıntılarla incelenecektir. "Kabukta" şiiriyle şairin başka bir canlının tinine bürünme deneyimini takip ediyoruz.

Burada
yavaş yavaş
ilerliyorum.

Orada
biraz daha kalabilseydim

ısıda, nemde —
bir gün, bir-iki saat, birkaç dakika daha
belki çıkardım ben de
kabuğumdan (1994a, 17).

Kabuğunun içinde yavaş yavaş ilerleyen yaşam, bir civcivin oluşma, canlanma deneyimini imlemektedir. Şair oluşumu tamamlayamadığını hisseden bir embriyonun yerine koyar kendini ve onun düşüncelerini dile getirmeye çalışır. Oluşumu için gerekli olan ısı ve nemin ihtiyacını hisseder onun yerine ama bu gerçekleşmeyecektir;

Oraya
biraz önce getirilseydim
ısıya, neme —
bir gün, bir-iki saat, bir vardiya önce
belki kırardım ben de
kabuğumu —
ulaşırdım
havaya
yaşama (1994a, 18).

Bir şekilde kabuğunu kıracak yeterli imkânları elde edemeyen embriyo, kabuğunu kıran diğerleri gelişecekleri yere değil, yok edileceği yere götürülecektir. Aslında canlıdır ama kabuğunu kıramadığından yaşama ulaşamaz.

Burada
yavaş yavaş ilerliyorum
yokedileceğim yere —
döneceğim
anneme (1994a, 20).

Canlılığını hisseden ama yaşamaya katılamayan embriyo yok edileceği yere götürülerek ölecektir ve bu dönüşü şair anneye geri dönmek olarak düşünmektedir. Şair kendisinden başka bir canlının tinine bürünerek, onun hissedebileceklerini dile getirmeyi deneyimler. Başka bir canlıda kendi varlığının getirdiği özellikler sayesinde belli bir duyarlılık arayan şair, o canlı ile özdeşlik kurmaktadır. Bu durumu kendinden başka her hangi bir canlıya ya da nesneye yönelik dikkat olarak algılayabileceğimiz gibi tinine büründüğü canlıyla kendini birleştirme edimi olarak da algılayabiliriz. Canlı olduğu halde yaşamaya başlayamayan bir embriyonun ölümü anneye dönüş olarak tasavvur edilirken, şair için de bu döngü anneye yani şefkate, korumaya, tasasızlığa dönüş olarak yaşanabilir. Gözlediğine dair dikkat, ilgi, merhamet hayata başka canlılar

için yer açarken, özdeşlik kurma o deneyimde kendi endişelerini yaşamayı da mümkün kılar.

"Dalda" şiirinde ise şair bir tırtılın kelebek olma dürtüsünde kendi varlık sorununu işler;

> Buradayım:
> Uyurum belki bir gün.
> Belki bitiririm bir gün
> delik değiş kozamı
> dökülüp gitmeden bütün dut yaprakları
> bir gün
> bir güç bulur içimde
> son bir gayretle
> son salgılarımı gezdirir
> deliklerimde tırtılım
> tıkar gediklerimi (1994a, 24).

Varlığının 'tam' olamamışlığının ağrısını hisseden şair bütünlenmek, erginleşmek, 'ol'mak için tırtılın kozasındaki dönüşüm uykusuna ihtiyaç duyar. Beklenen bu uyku için bile gerekli gücü kendinde hazır etmelidir. Şair o gücü kendinde bulamaz, ihtimallerin ardında beklemenin yorgunluğunu duyar;

> O uyku:
> verimsiz, çiçek dolu.
> Grilerden, renklerden uzak
> içinde yittiğim
> oluştuğum — olduğum
> o uyku. (1994a, 25).

Hissettiği tamamlanmamışlık onu karamsarlaştırır ve çabadan uzaklaştırır, nafileliğe dair bilinci çözümsüz olana vurguyu artırır;

> Uyanışı var mı, olacak mı
> belli olmayan:
> Belki çürüyüp kuruyup içinde
> yiteceğim
> belki de kanat takıp içinden
> çıkacağım
> o uyku (1994a, 25).

Daha uykuya bile hazır değilken, onu uyuyamamışken bütün ihtimalleri, yarım kalmış koza içerisindeki bir tırtılın varlığıyla ele alır. Kendisini arayarak yine kendisini oluşturmaya çalışan şairin ulaşmak istediği olgunlaşma, kelebeğin özgürlüğünde,

renklerinde, eşiğin geri dönüşü barındırmamasında aranır, istenir, beklenir. Onu çağıran, ona seslenen, onu harekete geçirecek bir 'tını'yı bekler ama ümitsizlik şairde bunların hepsini siler;

Uyuyamadığım
uyanamadığım
o uyku:
olmadı
yoktu
olmayacak (1994a, 30).

Yücel Kayıran, Aruoba'nın şiirinde 'temel duygunun acı' oluşundan bahsetmişti. Varlığın kendisinden duyulan acı, kozaya sarınmış şairin uykuyu uyuyamamasının sebebidir. Tamamlanamayışın bilinci onu karamsarlığa götürdüğü gibi, ölüm de bir sükûnet getirmez. Bir önceki şiirde de kendisini kabuk içerisinde canlı ama yaşamaya dâhil olamayan bir embriyo olarak görüyordu. Ölüm o şiirde anneye dönüşü imlerken bu şiirde bu olanaklı görünmüyor. Civciv embriyosu canlılığı için dış etkenlerin hazırladığı ortama oldukça bağımlıdır ve bu sağlanmadığında yaşanan ölüm anneye dönüşü simgeleyecek şekilde ele alınıyordu şair tarafından. Bir tırtıl ise varlığını daha çok özsel oluşum evlerinde kendi imkânını yaratarak sağlar. Bu özünden sağlayacağı gereklilik uykudur. Olgunlaşma ve tamamlanma uykusunu kendi içinden hazırlayamayan tırtıl sadece yok olacaktır. Bu iki şiiri birbirinden ayıran tutum şairin varlık olarak yaşamın kendisine sunduğu ile kendisinin yaşamdan aldığı ikilik üzerinde belirir. Görülüyor ki kendi özünden gelen gereklilikleri tamamlayamayan kişiye şair pek bir seçenek önermiyor.

"Denizde" şiirinde de bu sefer kendisine seslenir şair ve şiirin isminden yola çıkarak etrafını dolduran sıvı içerisinde gerçekleştiriyordur bunu;

Aldanma,
orada
yağmur bekliyor seni:
şimşek, yıldırım, fırtına
soğuk.
Burada
ılık güneş, dingin deniz, serin rüzgar
aldatmasın seni:
Tufan
bekliyor orada seni (1994a, 21).

Dünyadaki varlığını tamamlanmamışlık fikriyle belirten şair ölümde 'yokluğun onu beklediğini' düşünmektedir. Bu olgunlaşma ve yitme ikileminde karamsarlık eyleme engel teşkil eder.

Aldanma,
aldatma kendini
aldatmasın seni
burda
boşluk —
yokluk
bekliyor orada seni (1994a, 23).

Bu şiiri de bir önce ele aldığımız "Dalda" şiiri ile yan yana düşünebiliriz. Aruoba, bu şiirde de etrafını bir şeyle çevrelenmiş bulmaktadır ve buranın aslında boşluktan ibaret olduğunu düşünmekte, ölümden sonra ise yokluktan başka hiçbir şeyin var olmadığını belirtmektedir. Şairde bu tutum her zaman aynı düzlemde ilerlemez, varlığına ve yaşamaya dair duygu durumundaki değişim tabiatta da başka imkânları görmeyi sağlayacaktır.

"Karanlıkta" şiirinde ise değişen bir suygu durumuna şahitlik ederiz, şair artık –o kadar da- karamsar değildir yaşam ve ona katılma çabası adına. Doğada devinimliliğin işaretlerini görmesi, kendisi için düşünemediğini doğada yitmekte olan bir 'şey'in tekrar yaşam döngüsüne katılmasında bir imkân olarak yeniden ele alır. Onunla özdeşleşmek –geçici de olsa- tatmin duygusu sağlar.

Burada
olacağım
Burada
bu karanlıkta
cama dayalı, taşa sarılı, ipe bağlı
bu sarmaşığın
kuruyan dalları arasında
kanatlarımın titrekliğini
salarken havaya
biliyorum artık:
Var —
olacak (1994a, 42).

Şair yeniden içsel bir itki yaşar, bu sefer varlığının aradığı inanç "Var o tını: Gelecek" cümlesinde belirir. Şimdi ölmekte olan bir kelebek ya da çekirge, bir sarmaşığın

ardında umutla beklemektedir. Kimsenin ilgilenmediği bu yitiş, Aruoba'nın kendini özdeşleştirdiği varlık formuna dönüşür. Var olduğunu bildiği tını geldiğinde ise;

Ben de geleceğim o zaman geri,
hiç olmadığım gibi yıllar boyu.
Koyu sesim tınlayarak
anlam dolu
doldurarak havayı
oldurarak (1994a, 44).

Şairin bilinçle yöneldiği doğa, düşüncelerinden yola çıkarak birleşim alanı bulduğu doğadır. "Olacak öylesine bir doluluk ki oluş patlayacak" dediği yerde varlığı bütünlenme, bütünlenme içinde çoğalma ve en sonunda kozasını çatlatan tırtıl, topraktan çıkmak için uzun süre beklemiş çekirge, kabuğunu kıran kuşta olduğu gibi doğuma eşitlenir. Doğada gördüğü devinimli doğumlar, şairin dünyadaki tek kerelik varlığında yaşayacağı yeniden doğumları işaret eder. Her değişimin, özsel anlamda var oluşunu besleyeceğine ve onu tamamlanmaya götüreceğine inanır. Doğanın ereği Aruoba'da bu bilinci sürekli kılmasındadır.

O zaman
havalanacak
yeni ben çatlaklarından
yaşamın
yeni kanatlarıyla
rengarek, engin
oluşarak (1994a, 47).

Şair bu sefer yeryüzünden yukarılara, göksel olana yükselmektedir. "Gökte" şiirinde güneşe dönüşür, onunla kendi varlığını özdeşleştirir ve oradan bakar olanaklara;

Burada
duraksayınca
beni açan rüzgar,
bulutlarım bir an
duraksayınca,
gürültüler gelip ulaşır bana
aşağılardan (1994a,56).

Şair varlık duyumsamasını göksel olanda dener, orada aşağıdan gelen sesleri dinler. Tanrısal bir varlık alanıdır bu, atmosferi ışığıyla, ısısıyla kaplayan bu varlık da yine çevreleme fikriyle kurulmuştur. Bu defa çevreleyen olarak varlığını bu kimlikte deneyimler.

Simsiyah
gölgeleri bulutlarımın
yeşil tepelerde gezinen —
mavi sularda gezinen
ışıklarımın parıltıları
bembeyaz (1944a, 58).

Güneşin kuşatıcılığı ve bir yanda kendinden var olan bir varlık edimidir burada birleşen. Şairdeki karamsar tutumun değiştiğine kronolojik olarak şahitlik ederiz aynı zamanda. "Olmayacak Olan Olacak" bölümünün son şiiri olan "Yerde" şiirinde bu durum kendini göstermektedir;

Burada
uğultu, gürültü içinde
içim bomboş
kaskatı,
bağırış, haykırış içinde
içim yemyeşil
sapsarı
doluyorum (1994a, 66).

Şair bu sefer varlığını yine bir kabukta hissedecektir ama bu kabuk üstelik toprağın da altındadır. Bir tohumu imler görünen kabuk etrafını dinler ve bir yandan içindeki boşlukta oluşmaya başlayan canlanmayı hisseder. Isısına, nemine kavuşan embriyo kabuğunu kıracak, tırtılın gelmeyen uykusu uyunacaktır. Şairde kendisi için kabuğunu kıracağı düşüncesi hâkimdir;

Bembeyaz olacağım
mavilikler içinde,
pırıl pırıl olacağım
kayalıklar içinde —
içim dopdolu
esintili
serin (1994a, 67).

Bu şiirde şairdeki tamamlanmamışlık hissi kaybolur, anneye dönüş ya da tamamen yitiş gerekçeleri yoktur. Kendinden sağlayacağı itki, güç onu tohumundan çıkaracak ve varlığını maviliklerde, çiçek açmış şekilde yaşayacaktır. Tamamlanmış bir yaşama deneyimidir şairin kendisini özleştirdiği tohumda gördüğü.

Yürüyeceğim yeryüzü gibi
olamayanların, olamayacakların üstüne —
gölge gibi geçecek
ışık gibi düşecek

ses gibi çınlayacağım
oluşların, olmaların üstünde
yeryüzü gibi.

yolum nereye —
bileceğim:
yerim nerede —
bulacağım (1994a, 69).

Yaşamaya katılan tohum şairin varlığının temsilcisi gibidir metin boyunca. Büyüdükçe ilerleyecek olan şair yaşamanın oluşlarına katılacaktır. Elbette bu bir istenç olarak belirir. Aruoba gelecek zamanı imler ama başardığından bahsetmez. Bu ondaki duygu durumuyla yakından ilgilidir ki zaman zaman karamsarlık içerisinde olan şair gelecekte yokluktan başka bir şey görmüyordu. Lakin duygu durumu değiştiğinde, tabiattan bir nenle bütünleşme ve tabiattaki devinim ona başka telkinler getirmiştir. Şair bir deneyim olarak başka bir canlının tininde yine olasılıkları yaşarken, her şeyin mümkün olacağı çıkarımını da yapar. Bu durum onda karamsarlıktan çıkışı sağlar. Tam da bu noktada şairin neden bir özdeşlik kurma edimi içerisinde olduğu sorusu sorulabilir. Başka bir canlıda yaşanan deneyim, kişisi için bilinmezliğin perdesini de aralayıp belli bir tatmin alanı sağlamaktadır. Bu durumu *Özdeşleyim Kuramı*ndan bazı noktalara değinerek *Doğançay'ın Çınarları* şiir kitabından yapacağımız alıntılarla açıklamaya çalışacağız.

Şair, doğa ile özdeşleştiğinde kendisinin ona yüklediği bir amaç belirir. Aruoba'da ilk şiir örnekleriyle başlayıp *Doğançay'ın Çınarları* ile daha belirgin geri dönüş yaptığı tavır, nesnesiyle içsel bir bağ kurmasındadır. Burada şairin yaratım sürecinde psikolojisinin etkinliği ortaya çıkar. Estetik tavrın nesneyle –özelde doğa ile- özdeşleşmesi, süje ediminin öne çıkmasını işaret eder. Bu alan *Özdeşleyim* (Einfühlung) teorisinin ele aldığı psikolojik arka planı belirtir. Her insanın yaşayabileceği bir deneyimi işaret eden *özdeşleyim*, sanatsal yaratıda sanatçının psikolojisine eğilir ve ortaya konulan eserdeki bulguları aramaktan ziyade sanatsal yaratım içerisinde sanatçıda beliren özdeşleşme gereksiniminin ardındaki itkiyi açıklamaya çalışır.

> "Böyle bir yaşama, nesneleri duygusallık içinde kavrama, nesneleri duygusallık içinde yaşama *özdeşleyim* (Einfühlung Grekçesi emphaty) olayını dile getirir. Gerçekten de özdeşleyim olayında biz, nesneleri içinden kavrar ve yaşarız. Ama nesnelerde kavradığımız ve yaşadığımız şey, nesnenin kendisi değil, nesneye yüklediğimiz kendi duygularımızdır" (Tunalı, 2019, 56).

Bununla birlikte esere yansıyan estetik nitelik şairin nesnesine (doğaya) yaklaşımının başka bir yönünü de açıklar. Obje ile süje -doğa ile şair- arasında kurulan geri bildirimli etkinlik beklentisi ve hazzın belirlenimi ile ilgili Özdeşleyim teorisinin kurucusu sayılan Theodor Lipps "Beklenen etkinliğe bir iç çatışma ile karşılaşmadan kendimi verebilirsem, o zaman, bende, bir özgürlük duygusu doğar. Bu özgürlük duygusu, bir *haz* duygusudur" diyerek süjenin (sanatçının/şairin) bu etkinlikte oynadığı rolü belirtmektedir (Worringer, 1993, 14). Kişinin kendinden gelen itki ile nesnesi arasında başlattığı karşılıklı etkinliğe, süje kendi iç çatışması sebebiyle tamamen katılamaması hakkında W. Worringer "Ama, ikinci durumda, benim kendi kendimi etkin kılmam için yaptığım doğal çabalama ile benden beklenen etkinlik arasında bir uzlaşmazlık meydana gelir. Ve bu uzlaşmazlık duygusu, aynı şekilde obje'den duyulan bir *acı* duygusudur" açıklamasını yapar (Worringer, 1993, 14). Özdeşleyim teorisine değinmemizin sebebi Aruoba'nın özellikle bu başlıkta konu edindiğimiz şiirlerinde, yöneldiği nesneyle kurduğu etkinlik içerisinde ondaki itkinin arka planını belirtmek içindir.[58] Hatta yukarda değindiğimiz şiirlerde Aruoba kendi ruhsal durumuyla doğaya yaklaşmaktan da ileri giderek, o varlığı kendi adına konuşturur. İlk başlığımızda Aruoba'nın şiirlerinde belirgin olan acı duygusu bu şiirlerde varlık sahası içerisinde belirir. Worringer, ikincil durum olarak özdeşleyimin gerçekleşmesinde 'iç çatışmayı' aşamama ve etkinlik içerisinde süjenin objesiyle uzlaşamamasının doğurduğu acı duygusundan bahsederken Aruoba'da beliren acıyı da açıklamış olmaktadır. İlgi çekici bir nokta Aruoba'nın varlık söylemini de doğadan yola çıkarak ele almasıdır. Görüldüğü üzere Aruoba'nın iç çatışmalarından arınık, nesnesiyle (doğayla) uzlaşabildiği alan haikularından yaşanmaktadır.

Doğançay'ın Çınarları'nda (2004) bütün bir kitap boyunca bir ağaç orman ve insanlar adına konuşur. *Doğançay'ın Çınarları* Sakarya ili sınırları içerisinde bulunan Doğançay Tren İstasyonu'nun etrafını saran çınar ağaçlar üzerine kaleme alınmıştır. Kitabın son notundaki bilgiye göre 19 Haziran Günü bir tren yolculuğu esnasında Doğançay'ı gören şair, mekânın ve doğanın üzerinde bıraktığı etkiyle 14 Ocak 1997'de yazmaya başladığı şiirini yaklaşık bir yıl sonra -16 Kasım 1997- tamamlamıştır (Aruoba, 2016). Yaşantısını anlamlandırma çabası bir çınar ağacının dile gelmesiyle

[58] Worringer, özdeşleyim teorisini açıklarken, bu teorinin bütün sanatsal yapıtları açıklamak için yeterli olmayacağını belirtir ve çalışmasının uygulama kısmında daha çok görsel sanat yapıtlarını ele alır. Daha fazla bilgi için Worringer'in adı geçen eserine bakılmalıdır. Edebiyat eserlerinin uygulama alanına yakın zamanda girmiş olan özdeşleyim teorisi, bahsettiğimiz üzere ortaya konulan eserden ziyada onu oluşturan süjenin estetik tavrının açıklanmasına yoğunlaşır.

anlamlandırılır. On iki bölüme ayrılmış olan kitabın ilk bölümü ağacın kendini mekân içinde tanımlamasıyla başlar, ardından insanla kurdukları ilişkiden bahsedilir;

Kuytularımızdasınızdır
Gezinirsiniz öyle, amaçsız
Ya da amaçlı—bizim içinse
Yoktur amaç diye bir şey

Ama dolanır heryerimizde
Kıpır kıpır, canlı oluşum
heryanımız bengi yaşamın
Küçük değişimleriyle yüklü (2004, 8).

İki varlığın yan yana ama karşıt özelliklerini saptayan şair, canlılığın insan ve ağaç arasında nasıl farklı işlediğini belirtir. Hareketsiz ve sabit durarak yaşamını sürdüren ağacın özündeki 'canlı oluşum'u kavramaya çalışır.

Biziz dünyayı ayakta tutan
Ortadirek, payanda, çatma
Dallarımız sarılır gökkubbeye
Her yaprağımız bir yıldız

Bilmezsiniz ama bunu siz
Sanırsınız öyle verilmiş hava
Öylesine akar nehir, dolar göl
Öyle, kendiliğindendir yaşama (2004, 9).

Modern dünya insanının çevresiyle olan bağları zamanla kopmuş, kendisinin dışında kalan şeylere kullanım alanı olarak bakmaya başlamıştır. Her şeyi tüketmek, dünleştirmek edimi içerisinde doğanın hiçbir devinimine dikkat etmeden yaşayan insanın karşısında ağaç, varlığının temellerini anlatarak varlık sahasında kendini göstermek ister. Ekolojik duyarlılık kitap boyunca bu karşıtlık üzerinden ele alınır.

Sizin işleriniz yoz, kirli
Bilmezsiniz suyun çağladığını
Işığın bezip devrildiği yeri (2004, 11).

Şair, doğaya kesildiği dikkatle suyun yerin altında ilerleyişini, vaktin ilerlemesinde ışığın değişen hareketlerini canlılığı duyumsatmak adına ağacın ağzından dile getirir. Aruoba, bir yandan ağacın ve tabiatın canlılığını kavramaya çalışırken öte yandan muhatap olarak kendine insanı alır. Kendi ruhunu ağaca ödünç veren şair, ağacın yaşama içerisindeki yerini hissettirmeye devam eder;

Sessizce kıpırdanır

Karanlıkta en ucu
Köklerimizin, uzanır
Toprağın derinlerine

Orada bulduklarımız
Yukarı çektiklerimiz
Yemyeşil, pırıl pırıl
Güneş için hazır — (2004, 16).

Ağacın yaşamasını hissetme deneyimi özdeşleşmeye bir halka daha ekler. Ağaç, şairin duygularının taşıyıcısı değildir artık, şair köklerinden dallarının ucuna değin ağacı anlamak, anlamlandırmak peşindedir.

Şiirin örüntüsünde tasvirin kurucu bir etkisi vardır. Şiirin belirleyici noktaları, ağacın yaşama etkinliğine katılmaya çalışan şairin anlattıkları ve yine şairin ağacın dilinden insanlarla doğa arasındaki karşıtlığı dile getirişidir. Bu belirleyici unsurların aralarında zemin görevi gören tasvir, şiire yoğun bir tabiat tablosu çizer. Ağacın canlılığına erişmek istenildiği anda metin şiire daha çok yaklaşır. Ekolojik anlamda doğa-insan zıtlığına geçildiğinde suçlayıcı tavır belirir. Böyle zamanlarda şiir manifestoya dönüşür. Şiire yaklaşan anlardan birinde aynı 'yaradılış özünden' gelen canlılar olan insan ve ağaç;

Ateşimiz—sizinkidir
Ama taşımazsınız siz
Aldırmazsınız ona
Bilmezsiniz bile ne

Bir pırıltı uğruna
Saparsınız bir yola
Sarsılarak, durup
Yakarsınız bir anıyı (2004, 20).

'ateş' canlılığın ortak paydasıdır. Doğanın aksine insan kendi ateşine yabancılaşmış onu kaybetmiştir. Doğadan sadece 'bir parıltı' bekler ve bu beklenti doğa ile kurduğu ilişkide tek taraflı alıcı olmasına işaret eder. Bu sebeptendir ki bir parçası olduğu doğa ile ilişkileri bozulmuş, onu anlamaya çalıştığında bile aralarındaki mesafeyi kapatamamıştır. Yedinci bölümden sonra Aruoba belirgin bir şekilde diğer şiir kitaplarındaki yazım tekniğine geri dönüş yapar. Şair sıklıkla ağacın öznel kimliğinde ihlaller yapar ve ağacın sesiyle bu kez kendisi konuşmaya başlar. Bilinçte beliren

düşünceleri takip etmeye başlarız ve ağaç, şairin anlamaya çalıştığı varlık formundan yavaş yavaş uzaklaşır.

> Hiç bitiremediklerimizdir
> Tamamladıklarımız hep —
> Biraz daha süre tanınsın
> İnsanın geçici gününe
>
> Diye—niye ki?!—hiç!
> Değişmiyor hiçbirşey
> Yankılanıp dönüyor geri
> Kurbağa ötüşü gibi (2004, 60-61).

Bu mısralar şairi *ol/an* kitabındaki ilk şiirlere bağladığı gibi diğer şiirlerindeki düşüncelerle girift bir hal almış söyleme de bağlı kılar. Konusu kendindendir artık, düşüncelere daldığı anda ağaca ödünç verdiği ruh hemen geri gelir. Bazı parçalarını alıntıladığımız bu şiir, şairin doğa 'denemesinin' bütününe ekolojiyi de eklemektedir. Günümüzde doğa kavramı bahis konusu edildiğinde ister istemez çevreci düşünce konuya eklemlenir. Edebiyat alanında ekolojinin farklı başlıklar halinde işlerlik kazandığı görülmekle birlikte *Doğançay'ın Çınarları* kitabındaki şiirlerin sadece ekolojik duyarlılığı işaret etmediğini belirtmemiz gerekmektedir.

Şairin tabiatla özdeşlik kurmasının ardında bir bütünleşme fikri vardır. Tabiat içerisinde kendi varlığını anlamlandırmaya çalışan şair, ilk başlıkta incelediğimiz yaşantısını anlamlandırma deneyimine bir de tabiatla özdeşlik kurmayı ekler. *ol/an*'dan yaptığımız alıntılarda sürekli bir çevrelenme hissine karşılık gelen varlık alanı anneye dönüşe odaklanır ve kendi varlığını kabuğundan çıkarak ortaya çıkarmak istencine yaslanır. *Doğançay'ın Çınarları* oldukça uzun bir anlatı formunda şairin benini başka bir bene ödünç verme deneyimi olarak karşımıza çıkar. Alıntılarda da gördüğümüz üzere bazen ağacın kimliğine bürünüp onun adına konuşan şair, bazen de sadece kendi düşüncelerini aktarmak için ağacı kullanmaktadır. Bu kitapta beliren özdeşlik *ol/an*'daki şiirlerinde olduğu gibi varlığına belli bir alan açma gereksiniminde olan bir özne tarafından yazılmamıştır. İki şiir kitabının arasında geçen süre içerisinde belki de şair kendine yer edinme problemini aşmış, belli bir kabulleniş alanına girmiştir. Ne olursa yine de şairin şiirlerinin genelini örten bir acı hissini yadsıyamamaktayız. Bu eğer Worringer'in bahsettiği ikinci durum ise şairin tabiatla kurduğu özdeşlikte 'sujenin objesiyle uzlaşamama' durumu yaşanmakta ve

Aruoba'nın bihassa *ol/an*'daki ilk şiirlerinden bize yansımaktadır. Ne ki *Doğançay'ın Çınarları*'nda bahsettiğimiz acı hissi, başkalarına idrak ettirilmeye çalışılan ama belki de neticesiz olacağını bildiğinden şairde beliren umutsuzluktan kaynaklanır. Bu uzun şiirde bir çevrelenme hissi, anneye dönüş istenci, yok oluş ya da kabuğunu kırma edimi yoktur.

> İşte geldi esinti
> Az sonra yapraklarımıza
> Ulaşıp vurur güneş de
> Başlar bu ulu gün
>
> Apaçıktır şimdi gök de
> Bizimdir ışık ile gölge
> Geçip akar su - - - - - -
> Ama döner geri, bize (2004, 61).

Bir yakınma bu satırlarda yoktur. Şiirin son iki dörtlüğü olan bu parçada şair yeniden ağaçların kimliğine bürünerek onların hissedebileceğini düşündüğü cümleleri dile getirir. Buradan işaretle Aruoba'nın en azından bu şiirinde tabiatla bir uzlaşma alanı sağladığını söyleyebiliriz. Tabiatla özdeşlik kurma başlığında *ol/an* kitabında yer alan ilk bölüm ve Doğançay'ın Çınarları kitabının tamamını ele aldık. Görüldüğü üzere ilk kitabındaki his ile diğer kitaptaki his durumunda farklılaşma vardır. Tabiattan bir nenin tinine bürünme durumunu ve bunun ardında yatan psikolojik itki dönüşüme uğramış görünüyor. Yyaımladığı son şiir kitabı olan Meşe Fısıltıları'nda ise Aruoba yeniden birinci başlıkta ele aldığımız konuma döner. Bir süreç, yaşanmışlık ve duygu birlikteliği içerisinde tabiat yeniden âna katılır ve böylelikle şair varlığını bu alan içerisinde duyumsar. Aruoba yazınsal yaratımına *tümceler* kitabıyla doğa ile başlar ve sonra tabiata şiir türünde ayrı bir mevki verir. Felsefe defterlerinin haricinde tabiat belirgin olarak sadece şiirlerinin konusudur. Oruç Aruoba oldukça öznel şiir anlayışında bir tabiat şairi olma deneyimini bize aktarmıştır.

4. SONUÇ

Türk şiir tarihi üç ayrı ana kola ayrılmıştır. Divan ve Halk şiiri birbirine koşut olarak varlığını sürdürmüş, Yeni Türk Edebiyatı olarak adlandırdığımız süreç ise Divan Şiirinin terk edildiği noktada doğmaya başlamıştır. Tabiatın bu üç ana başlıkta yaşadığı süreç bu şiir dönemlerinin özelliklerini barındırmaktadır. Divan ve Halk şiirini tabiat konusunda birleştiren nokta geleneğin varlığıdır. Birinde alegorik olan tabiat ötekinde söyleyişe zemin hazırlamak için kullanılır. Tabiatın ereği kendisinden yola çıkılarak değil, geleneğe ve söylenişe uyum çabası içerisinde bulunur. Bir çiçek, bir dağ, gökyüzü Divan şiirine 'kelime' göstergesiyle girer, kendi varlıklarıyla değil. Halk şairi ise hayatının düzenini belirleyen doğayı şiirlerde ele alırken onun gerçek varlığının farkında değildir.

Şinasi'yi, Ziya Paşa'yı tabiat bağlamında atlayarak şunu belirtebiliriz ki ne kadar başarılı aktarım gerçekleştirememiş olsa da tabiatı Türk şiirine sokan kişi Namık Kemal'dir. Ne ki bu deneyimlerini de nesir alanında vermiştir. Batı Edebiyatında doğanın yeniden doğumunu gerçekleştiren romantizm akımının tam anlamıyla uygulayıcısı Türk şiirinde hemen hemen yoktur. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde tabiatla romantizm bağlamında karşılaşamayız ama teorik yönden tabiat onun ana meselesini oluşturur. Abdülhak Hâmid'de ise panteizmden ziyade İslam mistisizmine sırtını dayayan tabiat kendi varlığından oldukça uzaktır. Tabiatın kendiliğinden bahsederken elbette onun sadece realist anlatımını kast etmiyoruz. İtkinin kaynağı -süje ya da obje- fark etmeksizin tabiattan yola çıkmaktan bahsediyoruz. Hâmid, belki sadece *Bunlar Odur*'da kaynağını tabiatten ve kendinden alıyordu. Sonrasında tabiat görmek istediği asıl şeyin önüne perde gibi iner ve şair sürekli bu perdeyi aralamaya çalışmakla meşgul olur.

Servet-i Fûnun şairlerinde yavaş yavaş uygulama alanı bulan panteist söylem, romantizmle birleşerek belki en çok Cenap Şahabettin'de şiiri yakalamıştır. Ne var ki Cenab'ın şiir dilinin çok ağır olması, değil günümüz o dönem için bile mananın yorucu bir okuma ediminden sonra kaybolmasına sebep olmuş ve bu sebeple de Cenab

Şahabeddin tabiat şiiri içerisinde sadece *Elhân-ı Şitâ*'sıyla temsil alanı bulmuştur. Tevfik Fikret ve Halid Ziya'yı da dâhil ettiğimizde tabiat, şiirlerinin kurucu unsuru olmakla birlikte şairlerin duygu dünyalarının değişimlerinde kendi varlığından uzaklaşmıştır. Elbette hangi şairin daha iyi tabiat şiiri yazdığını belirtiyor değiliz nitekim elimizde tabiat konusu için estetik bir ölçüt yok. Bir ölçütün varlığında bile sonuç bizi göreceli yaklaşımların olduğu bilgisine götürecektir. Tabiat özelinde herhangi bir şairin onu nasıl ele aldığını göstermek amacını taşıyoruz, bu sebeple çıkarımlarımızın bu minvalde düşünülmesi daha doğru olacaktır.

Ahmet Hâşim ve Yahya Kemal'in ele aldığı tabiatı incelememizin ilk sebebi kendinden sonraki neslin üzerinde bilhassa Hâşim'in oldukça etkili olmuş olmasıdır. Hâşim'in tabiatı empresyonizmin tüm inceliklerini taşımaktadır. Sembolizm akımıyla yan yana anılması ve Hâşim'in empresyonizmle ilgili olumsuz düşünceleri bir kenara bırakıldığında, şairi tabiat karşısında izlenimci bir tavır içinde buluruz. Gün batımının ve gecenin her halini kendindeki intibalarla anlatan şairi ufuk çizgisinden ayırmak neredeyse mümkün görünmüyor. Bu sebeple onu empresyonist kabul etme zorunluluğu duymakla birlikte bir şairi tüm yönleriyle belli bir akımın çizgisine sığdırmanın doğru olmadığı kanaatindeyiz. Yahya Kemal ise tabiata Hâşim'e nispetle daha sembolist yaklaşmaktadır. Ölüm, aşk, sonsuzluk; denizin, ufuk çizgisinin, yol almakta olan geminin ya da gökyüzünde uçan bir kuşun görselliğinde şairde beliren sembolist imgeler haline gelir. Tabiatı aşkınlık noktasında ele alması onu önceki dönem şairlerinin panteizminden ayırır.

Tabiatın ideolojiyle Türk şiirine girişi ise Nazım Hikmet'le gerçekleşir. Tanpınar'ın ele aldığı tabiatta Hâşim ve Kemal'in tesirleri olmakla birlikte, o şiiri daha ziyade imge işçiliği ile ele almıştır. Temaşa edimini arka planda bırakarak yöneldiği tabiat, Tanpınar'ın sübjektif imajlarıyla ele alınınca 'billur'laşmaktadır. Nazım Hikmet'in üstlendiği görev ise Namık Kemal'inkine benzemektedir. Tabiat, Türk şiirinde ikinci merhalesini Nazım Hikmet sayesinde alır. Diyalektik materyalizm çizgisinde realist olmaktan da öte tabiatın nedensellik ilkeleri ön plana çıkar ve müdahale edilmemiş halde şiire gerçekçi zeminle girer. Bununla beraber sosyalizm düşüncesinin daima umuda açılan kapısı tabiatta da bunu arayacaktır. Necip Fazıl ise ideoloji çerçevesini din etrafında şekillendirir ve tabiat Necip Fazıl'la birlikte modern kentli insanın edimiyle ele alınır. Tabiat-kent ikiliği Hâmid'in ele aldığı gibi fikirsel ve romantik değil gerçekçidir. Dolayısıyla tabiatın nesnel boyutu modern- kentli şair

kimliğinde Necip Fazıl sayesiyle Türk şiir sahasında ele alınmaya başlanır. Nazım Hikmet ile Necip Fazıl'ın bilhassa 60'lı yıllardan sonraki şiirin fikrî yönden öncüleri olduğunu söyleyebiliriz.

Garip Hareketiyle geçiş dönemi yaşayan tabiat algısı, nesnel olarak farkındalığı bir yana bırakılarak hareketin edasına uygun şekilde tasvirden, temaşadan, süjenin etkinliğinden uzak 'olduğu gibi aktarılarak' şiirde işlenir. Tabiat sıradan insanın yaşayışında kazandığı etkinlik alanı kadar şiirde kendine yer bulur. Bununla birlikte Oktay Rifat ve Melih Cevdet, garip Hareketinden sonra tabiatı öznel bakış açıları ile ele almıştlar; Rifat'ta pastoral eğilimler mevcutken, Cevdet'te Akdeniz mitolojisi tabiatın çerçevesini oluşturmuştur.

İkinci Yeni ile nesnel boyutunu geri kazanan tabiat, neredeyse her şairce farklı ele alınarak fenomen haline gelir. Sübjektif yaklaşım önceki dönemlerde şairin duygularını tabiata aksettirerek gerçekleşiyordu, İkinci Yeni şairlerindeyse tabiatın böyle bir dönüşüme uğratılması söz konusu değildir. Kent ve kent yaşamının belirleyici olduğu bu dönemde tabiat bir imkân olarak ele alınır. Örneğin Turgut Uyar'da kent sınırlarında 'doğallığın' aranması söz konusuyken, kentin yadsındığı alanda beliren tabiat gerçeklikten uzaklaşır. Uyar için mümkün kılınmak istenen doğallık doğayı da kapsayan bilişsel bir düzeydedir. Edip Cansever'de ise tabiat içsel bir yaşantının uzantısıdır. Onun da dış âlemi kent yaşantısıyla çevrilidir ama doğaya yalnızlık ve sıkıntı duyguları ile yaklaşır. İlhan Berk nesne konusunu daha geniş bir düzleme yayar ve tabiat, bir sözlük formuna yani tanımlamalara indirgenir. Görüldüğü üzere tabiata yaklaşım, estetik yaratım sürecinde objenin ya da süjenin zaman içerisinde öne çıkmasına bağlı olarak değişikliğe uğratılmıştır. Çoğun Türk şiirinde tabiat söz konusu edildiğinde 'kaçış' fikri akla gelmektedir. Bu durum daha çok Yeni Türk Edebiyatının ilk iki dönemini dikkate almaktan ileri gelmektedir.

Oruç Aruoba, 90'lı yıllarda şiirlerini yayımlamaya başlamış olmakla birlikte daha çok felsefe metinleriyle tanınmıştır. Tabiat ise Aruoba'nın şiirlerinde ana unsurdur. *tümceler* isimli kitabıyla başlayan süreç, bir anlamlandırma çabasını içinde barındırır. Felsefe ve şiiri amaç kapsamında birleştiren şair onları dilsel planda birbirinden ayırmış ve tabiat konusunu şiirlerinin ana teması haline getirmeyi seçmiştir. Aruoba'ya göre şiir gerçeklikte kendine yer açar ve orada kendi gerçeğini yeniden kurar. Diğer yandan da kişi için önemli olan bir yaşantıyı anlamlandırmada felsefe ve şiiri birbirine yaklaştırır. Tabiatla ilişkili her yaşantı onun yazınına şiir

olarak dâhil olur. Tabiatı tek tek unsurlara yüklenen imgesel boyutla değil bir bütün olarak işleyen şair, kendisini de o bütünün bir parçası olarak düşünmektedir. Oruç Aruoba, herhangi bir edebiyat akımın sınırlarında yazınsal yaratımını şekillendirmemiştir. Tabiatı ele alırken belirginleşen iki tutumun belirginleştiğini gözlemledik ve bu iki tutuma haikularını da eklememiz gerekmektedir. Anlamlandırılan yaşantı içerisinde tabiat, haikular ve tabiatla özdeşleşme ondaki tutumun ana hattını çizer. Aruoba'nın haiku şiirleri de dâhil edildiğinde sekiz şiir kitabı boyunca ana izlek sadece doğadır. Bu kitaplara *tümceler* ve *Çengelköy Defteri*'ni de eklersek doğanın Aruoba'nın yaşamı için de ne kadar önemli olduğunu kavrayabiliriz.

tümceler kitabıyla birlikte doğa Aruoba'nın yazınında yer almaya başlar. Bu kitaptan sonra doğa sadece şiir formuyla ele alınır. *tümceler*'de başlayan tabiat konusu ve yazım tekniğindeki tercihi Aruoba'nın kendi üslûbunu oluşturan iki ana öğedir. Bu sebeple *tümceler* kitabı cümleler, kısa hikayeyi andıran paragraflar ve şiirlerle karışık görünüm arz eder. Şairin doğayı ele alışında *tümceler* kitabının önem kazanmasının bir diğer sebebi, kitapta yer alan parçalarda Aruoba'nın tabiata yönelme şeklini bize vermesidir. Aruoba'nın hareket noktası, görüp dikkat ettiği şeyi öncesi ve sonrasıyla tam bir kavrayışla anlamlandırmak istencidir. Estetik yaşantıya tabiat, sadece güzelliği öncelenerek girmez, canlı formu da önemsenmiştir. Aruoba'nın doğası, canlılık taşıyan bütünsel bir varlık alanına işaret eder. Düşüncelerle uzaklaştığı 'şimdi'nin gerçeğine her geri dönüşünde bu yaşantıyı anlamlandırma girişimine doğa da eşlik eder. Kendisi ile yaşamanın arasını tabiatın doldurduğunu ve onun varlığının yadsınamayacağının bilincindedir.

Aruoba tabiatla etkileşiminde kendi tutumuna çok uyan yazınsal bir formla tanışır: haiku. Aruoba, haiku şiiriyle Bashō'dan yaptığı çeviriler sayesinden tanışır. Hemen 'kalemi gıcıklanan' Aruoba bu tanışmadan sonra haiku yazmaya başlamış ve hiç bırakmamıştır. Tabiatı ele alışına çokça benzeyen bu şiir aynı zamanda 'tabiatla olan hısımlığını' fark etmesini sağlar. Haikuya ilgisi devamlılık arz eden Aruoba'nın tanzaku denemeleri bulunmakla birlikte, haiku yazmada yetkinleşmesi zaman almıştır. *Çengelköy Defteri* ise *tümceler* kitabının sahip olduğu özelliği barındırır. Baştan sona gözlem ve düşüncelerden oluşan bu 'günlük' defter, çevresi ile yoğun ilişki içerisindeki Aruoba'ya sıklıkla haikuyu getirecektir. *tümceler* kitabının genişletilmiş baskılarına da haikularını ekleyecektir. Türkiye'de haikunun tanınmasında, sevilmesinde yadsınamaz bir yere sahip olan Aruoba'yı bu şiirin tabiatı ele alışı

etkilemiştir. Haiku, temelleri Japon kültür ve inançlarıyla kurulmuş dünya edebiyatlarındaki en kısa şiir formu olarak tanınmaktadır. Japon şiirinin geleneksel türü olan wakadan, yüzyıllar içerisinde geçirdiği dönüşümler haiku şiirini oluşturmuş, söylem en yalın ifade biçimini bulmuştur. 5.7.5. düzeninde mısralanan, on yedi sesten oluşan bu ifade biçimi Zen Budizm'iyle bir bütünün içerisinde yer alır. Japon kültüründe Şintoizm'le başlayan doğa inancı kültürlerine dâhil olacak olan her öğretiye de sirayet etmiştir. Doğa, Japonların inançlarına, yaşama pratiklerine ve elbette şiirine dek girer. Doğa ile bir harmoni yakalamaya çalışırlar. Haikunun, tabiatı konu edinmesi de bu harmoninin bir parçasını meydana getirir. Haiku, tabiatı işlemek zorunluluğundan ziyade zaten tabiatın varlığı ile dile gelen şiirdir. Bilhassa Bashō ile 17. yüzyılda estetik formunu yeniden kazanan hokku, yapısına ondan ayrılmaz bir belirtme unsuru olarak tabiatı alır. Modern haikuda kigonun üstlendiği tabiat içeriği, şiirin yapısının temelini oluşturur. Haikunun kendine has sembolizmi, zamansallığı ve yansıtma prensibi üzerinden doğanın bu şiir içerisinde farklı kazanımları vardır. Haikunun duygularla bağlanan sembolik yönü tabiatın çağrışımlarında bulunur. Böylece gelenek fikrini de içerisinde barındıran haiku kalıp tabirlerden ziyade duygu ve tabiatı bir araya getiren sembollerle işlenir. 'Şimdi'nin önem kazanmasının yanında tabiatı yaşanan ân içerisinde olduğu gibi verebilmeyi amaçlayan haikuda yansıtma formu öne çıkar. Oruç Aruoba'nın haikularında tabiatın bu üç temsilini bulmak mümkündür. İlk haikularının yer aldığı *Ne Ki Hiç* kitabında çoğunlukla yapıca kusurlu haikular yer alır ve bu haikularda duygu daha ön plandadır. Zamanla, kalemini bu şiirin pratiğiyle eğitmiş olan şairin son haikuları yapısal kusurlarından arınmıştır ve yansıtma formu daha belirgin olarak tabiatın aktarımını sağlamıştır. Haikuya olan sürekli ilgisini dikkatle, merakla gözlemlediği tabiatı yazınsal açıdan kendisine en yakın form olarak bulmasıyla açıklayabiliriz.

Aruoba'nın tabiatı ele alışında üçüncü bir tutum olarak onunla özdeşleşme edimi vardır. Bu tutum ilk şiir kitabı *ol/an*'ın ilk şiir metinlerinde karşımıza çıkar ve haikularından sonra bilhassa *Doğançay'ın Çınarları* ile daha büyük bir anlatı formuyla geri döner. Şair doğadan bir unsur (canlı) ile ruhsal bir ortaklık kurmanın yollarını denemiştir. Bu şiirlerde tabiatla ortak bir ruhsal benzeşim içerisine girer. Bu metinlerde tabiat, şairin duygu durumundan etkilenen nesne konumunda değildir. Özdeşlik kurduğu tabiat unsuru şiiri kuran özne haline gelir. Şiiri kuran tabiat unsuru varlık problemini ele alır. Şair bu durumda kendi sorularını tabiat öznesi üzerinden

sormuş olur. Varlığında duyumsadığı eksikliğin/tamamlanmamışlığın sıkıntısını çeken Aruoba, doğanın devinimliliğinde doğum fikrini bulur. Kozanın yırtılması, yumurtanın çatlaması olma sürecinin soncundaki doğumu işaret eder, şair karamsarlığından sıyrıldığı zaman bu imkânı açıkça görür. *Doğançay'ın Çınarları*'nda ise tasvirin kapladığı alan çok geniştir. Kitap boyunca şiiri kuran çınar ağacı kendisi ve insanlık adına konuşur. Bununla birlikte şair, onun canlı formunu özümsemeye, hissetmeye çalışır. Aruoba'nın yazınsal yaratma sürecinde bireysel olarak bir parçası olduğunu hissettiği tabiat onun bu tip şiirlerinde açıkça gözükmektedir. *Doğançay'ın Çınarları* aynı zamanda ekolojik duyarlılığın öncelendiği bir metindir.

Türk şiirinde Aruoba'nın yerini kendi öznel alanında değerlendirmek gerekmektedir. Amaç olarak şiir geleneğine katılmak adına bir girişimi olmamakla birlikte 90'lar dolayımında eser veren Aruoba'nın şiir çevrelerince de ismi dile getirilmiş değildir. Yine de Aruoba'yı bir yere oturmak adına en doğru karşılaştırma dönemi içerisindeki diğer şairlerle yapılması gerekmektedir. Biz çalışmamızda bunu tabiat ekseninde ve yine çalışmamızın birinci bölümünde değindiğimiz İlhan Berk'le birlikte ele almayı uygun bulduk. İki şairi birbirine yakınlaştıran durum sadece dönemlerinin kesişmesi değil şiir tarzlarının da birbirine yakın olmasıdır. Onları ayıran dünyaya bilhassa tabiata yaklaşımlarında belirir. Bir akademisyen, çevirmen, felsefe metni yazarı ve şair olan Aruoba her fırsatta Türkçe'nin yetkinliğini dile getirmiş biridir ve şiirlerini de bu dilin kullanabildiği her imkânını kullanarak şiirlerini yazmıştır. Çalışmamızın amaçlarından biri Aruoba'yı Türk şiirinde görünür bir kişi kılmaktı. Bunu şiirinin temel hatta tek izleği olan tabiat dolayımında yapmaya çalıştık. Türk şiirinde tabiatın keşfi ve ilerleyen yıllarda her bir şair için öznel alan ifade eden tutum içerisinde Aruoba'nın tabiatı belirgin bir akımın dâhilinde ele alınmaz. Azda olsa süjenin dönüştürdüğü tabiat parçaları olmakla birlikte Aruoba tabiatı olduğu gibi kavramaya, bunu yaparken de kendi varlığını onun alanında değerlendirmeye tabi tutar. Mitolojiye yaslanmadan, metafiziğe bağlanmadan olanın değerlendirildiği tabiat kuru bir realizim de barındırmamaktadır. Yaşanan ânın anlamlandırılmasında metne şiire giren tabiat tasvirleri gerçekçidir ama salt tasvir amacı güdülmediğinden öne çıkan tabiattaki süreç fikrinin, öznedeki sürece eklemlenmesidir. Bu yönüyle Aruoba tabiat şairi vasfını hak etmektedir.

KAYNAKÇA

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

Akalın, L. Sami. 1962. **Japon Şiiri Tarih ve Antoloji.** İstanbul: Varlık Yayınevi.

Akgün. Ali. 2002. İlhan berk Şiirinde Nesne Sorunu. Master Tezi. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akı, Niyazi. 1970. Halit Ziya Uşaklıgil'in Mensûr Şiirleri. **Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi.** Erzurum: Ankara Üniversitesi Basımevi. c.1. s.1:1-9.

Akıncı, Gündüz. 1954. **Abdülhak Hâmid Tarhan: Hayatı, Eserleri ve Sanatı.** Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yay.

Akkuş, Metin. 1991. Nef'î Sanatı ve Türkçe Dîvânı. Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akün, Ömer Faruk. 1953. Anadolu Halk Şiirinde Tabiat Motifleri. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

_____. 1994. Divan Edebiyatı**. İslam Ansiklopedisi**. c. 9. Ankara: TDV: 389-427.

Akyüz, Kenan. 1947. **Tevfik Fikret**. Ankara: Sakarya Basımevi.

Alkan, Erdoğan. 2005. **Şiir Sanatı**. 1.bs. İstanbul: İnkilâb Kitabevi.

Anday, Melih Cevdet. 2016. **Kalabalığın Şiiri Orhan Veli ve Garip Üzerinde Yazılar.** Yay. haz. Yalçın Armağan. İstanbul: Everest Yay.

_____. 2019. **Sözcükler Bütün Şiirleri**. 5. bs. İstanbul: Everest Yay.

Armağan, Yalçın. 2017**. İmkânsız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm**. 4. bs. İstanbul: İletişim Yay.

Aruoba, Oruç. 1978. Nietzche: Şair-Filozof. **Yazı Dergisi.** S. 8: 151-155

_____. 1990. **tümceler biryerlerden birzamanlar.** 1.bs. İstanbul: Bebekus Yay.

_____. 1994a. **ol/an.** 1.bs. İstanbul: Mephisto Yayınevi.

_____. 1994b. **Kesik Esin/tiler**. 1.bs. İstanbul: Mephisto Yayınevi.

_____. 1994c. **Geç Gelen Ağıtlar**. 1. bs. İstanbul: Mephisto Yayınevi.

_____. 1999a. **Ne Ki Hiç.** 2. bs**.** İstanbul: Varlık Yay.

_____. 1999b. **Ne Otuzaltı Tanzaku**. İstanbul: Altıkırkbeş Yay. Nüsha:0063

_____. 2004. **Doğançay'ın Çınarları**. 1. bs. İstanbul: Metis Yay.

_____. 2005**. sayıklamalar.** 2. bs. İstanbul: Metis Yay.

_____. 2009. Dalyan Kıyısından Altı Haiku, **Akatalpa,** *S*.112:1.

_____. 2015. **Başo Kelebek Düşleri: İkiyüzyetmişbeş Haiku**. 2. bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2016**. Çengelköy Defteri**. 3.bs. İstanbul: Metis Yay.

_____. 2018. **de ki işte.** 13.bs. İstanbul: Metis Yay.

_____. 2018**. tümceler**. 8.bs. İstanbul: Metis Yay.

_____. 2019. **Meşe Fısıltıları**. 4. bs. İstanbul: Metis Yay.

_____. 2020. **Hani**. 14. bs. İstanbul: Metis Yay.

Barthes, Roland. 2013. **Göstergeler İmparatorluğu**. 4. bs. çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Yky Yay.

Bashō, Matsuo. 1994. **Kuzeye Giden İnce Bir Yol.** çev. Coşkun Yerli. İstanbul: Yky Yay.

Berk, İlhan. 2001. **Logos**. 2. bs. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2005a. **El Yazılarına Vuruyor Güneş**. 3. bs. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2005b**. Uzun Bir Adam**. 3. bs. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2005c. **Kanatlı At**. 2. bs. İstanbul: Yky Yay.

_____.2016a. **Bakmak: Dergilerden Yazılar**. Der. Zafer Yalçınpınar. YayınPasaj.org. http://pasaj69.org/ilhanberkbakmak.pdf [06.04.2021].

_____. 2016b. **Akşama Doğru 1984 2005 Toplu Şiirler III**. 5. Bs. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2018a. **Eşik 1947-1975 Toplu Şiirler I.** 6. bs. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2018b. **Aşk Tahtı 1976-1982 Toplu Şiirler II**. 6. bs. İstanbul: Yky Yay.

Beyatlı, Yahya Kemal. 1962. **Eski Şiirin Rüzgarıyla**. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.

_____. 1974. **Kendi Gök Kubbemiz**. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.

Bezirci, Asım. 1967. **Ahmet Haşim**. İstanbul: Kitapçılık Limited Ortaklığı Yay.

_____. 1991. **Orhan Veli Yaşamı, Kişiliği, Sanatı ve Eserleri**. 8. bs. İstanbul: Altın Kitaplar Kitabevi.

Blyth, R. Horace. (?). (Aktaran: Suzukı, Daisetsu Teitaro. 2017. **Zen ve Haiku**. çev. A. Cengiz Büker. İstanbul: Okyanus Yay).

Cansever, Edip. 2009. **Şiiri Şiirle Ölçmek Şiiri Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar.** Yay. haz. Devrim Dirlikyapan. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2011a**. Sonrası Kalır I.** 7. bs. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2011b. **Sonrası Kalır II**. 6. bs. İstanbul: Yky Yay.

Caudwell, Christopher. 1974. Yanılsama ve Gerçeklik. 1.bs. İstanbul: Payel Yayınevi.

Cevizci, Ahmet. 1999. Doğa. **Felsefe Sözlüğü**. 3. bs. İstanbul: Paradigma Yay.

Cumalı, Necati. 2008. Tanpınar'ın Şiirleri. **"Bir Gül Bu Karanlıklarda Tanpınar Üzerine Yazılar.** Yay. haz. Abdullah Uçman, Handan İnci. İstanbul: 3F Yayınevi: 77-83

Çetişli, İsmail. 1986. Servet-i Fünûn'da Mensûr Şiir. Yüksek Lisans Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

_____. 1995. Mehmet Rauf'un Mensûr Şiirleri Üzerine Bir İnceleme. **Süleyman Demirel Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**. Isparta: FenEdebiyat Fakültesi Basımevi. s.1:109-127.

Dizdaroğlu, Hikmet. 1975. Halk Şiirine Gerçekçi Açıdan Değerlendirme. **Folklor Araştırmaları Kurumu Yıllığı 1975.** Ankara: Folklor Araştırmaları Kurumu Yay.: 23-32.

Doğaner, Veysel. 2015. Tanzimat Devri Türk Şiir Poetikası. Doktora Tezi. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ekrem, Recaîzade Mahmut. 2014. **Takdîr-i Elhân, Kudemadan Birkaç Şair, Pejmürde,Takzirat**. Yay. haz. Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evecen.Kocaeli: Umuttepe Yay.

_____. 2019. **Nağme-i Seher, Yâdigâr-ı Şebâb, Zemzeme'ler, Nefrin Ve Dağınık Şiirler.** Yay. haz. Hakan Sazyek, Esra Sazyek, Betül Solmaz. Kocaeli: Umuttepe Yay.

Elçin, Şükrü. 1993. **Türk Edebiyatında Tabia**t. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını. s. 66.

Emerson, Ralph Waldo. 2014. **Doğa.** çev. Burcu Tosun. İstanbul: Kafekültür Yay.

Enginün, İnci. 2014. **Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1925).** 8.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

Eradem, Yusuf. 2007. Nazım Hikmet'in Şiirinin Heybeti ve Evrenselliği. **Hece Dergisi Nazım Hikmet Özel Sayısı.** s. 12: 531-535.

Erdost, Muzaffer İlhan. 1997. **İkinci Yeni Yazıları**. 1. bs. Ankara: Onur Yay.

Ergun, Sadettin Nüzhet. 1933. **Namık Kemal Hayatı ve Şiirleri**. İstanbul: Ekspres Matbaası.

Erte, Mehmet. 2005. Oruç Aruoba Söyleşi. **Varlık.** s. 1175: 26-30.

Fikret, Tevfik. 2005. **Rübâb-ı Şikeste**.Yay. haz. Abdullah Uçman, Hasan Akay. İstanbul:Çağrı Yay.

Göçgün, Önder. 1987. **Ziya Paşa**. İzmir: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Gürsel, Nedim. 1981. Yazın Akımlarının Oluşumunda Toplumsal/İdeolojik Yapının Yeri. **Türk Dili Aylık Dil ve Yazın Dergisi: Yazın Akımları Özel Sayısı.** s. 349: 1-18.

Güzel, Ekrem. 2020. Felsefenin Diyarında Şairane İkamet: Oruç Aruoba'nın Şiir ve Felsefe İlişkisi Üzerine Düşünceleri. **Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**. 67:267- 288.

Haşim, Ahmet. 2013. **Bütün Şiirleri**. Yay. haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman. 13. bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 1991. **Bize Göre İkdam'daki diğer yazıları: Bütün Eserleri I**. Yay. haz. İnci Enginün, Zeynep Kerman. 1. bs. İstanbul: Dergâh Yay.

Hikmet, Nazım. 2008. **Bütün Şiirleri**. 4. bs. İstanbul: Yky Yay.

Kacıroğlu, Murat. 2016. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923-1940) Toplumcu-Gerçekçilik Edebiyat Tartışmaları. **Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi.** c. 1. s. 2: 27-71.

Kahraman, Hasan Bülent. 1999. **Türk Şiiri, Modernizm, Şiir**. İstanbul: Büke Yay.

Kaplan, Mehmet. 1955. **Tanpınar'ın Şiir Dünyası**. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 1956. Cenab Şahabeddin Şiirlerinde Ses ve Mûsikî. **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**. c.7. s.1-2: 45-60.

_____. 1976. **Yeni Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar I.** İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 1993. **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II.** 2.bs. İstanbul: Marmara Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yay.

_____. 1998. **Şiir Tahlilleri I: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e.** İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2007. **Edebiyatımızın Bahçesinde Dolaşırken.** 1. bs. İstanbul: Dergâh Yay.

_____.2012. **Tevfik Fikret: Devir, Şahsiyet, Eser.** 15.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

Kayıran, Yücel. 2020. Felsefe gülü, şiir gülü, acı gülü: Oruç Aruoba. **K24.** 9 Haziran. https://t24.com.tr/k24/yazi/felsefe-gulu-siir-gulu-aci-gulu-oruc-aruoba,2712[16.04.2021].

Kısakürek, Necip Fazıl. 2011. **Çile**. 71. bs. İstanbul: Büyük Doğu Yay.

Küçük, Sabahattin. 1994. **Bâkî Dîvânı**. 1.bs. Ankara: Atatürk, Kültür, Dile ve Tarih Kurumu Türk Dil Kurumu Yay.: 601.

Koçak, Orhan. 2011.**Bahisleri Yükseltmek Turgut Uyar Şiirinde Kendini Yaratma Deneyimi.** 1. bs. İstanbul: Metis Yay.

_____. 2012. **Kopuk Zincir.** 1. bs. İstanbul: Metis Yay.

Kolcu, Ali İhsan. 1999. **Türkçe'de Batı Şiiri.** 1.bs. Ankara: Gündoğan Yay.

_____. 2002. **Zamana Düşen Çığlık Tanpınar'ın Şiirinin Epistemolojik Temelleri ve Tanpınar'ın Şiir Estetiği.** İstanbul: Akçağ Yay.

_____. 2019. **Tanzimat Edebiyatı 1: Şiir.** 18.bs. Rize: Salkımsöğüt Yay.

Koren, Leonard. 2017. **Sanatçılar, Tasarımcılar, Şair ve Filozoflar İçin: Wabi-Sabi.** çev. Burcu Denizci. İstanbul: Sub Yay.

Mengi, Mine. 2010. **Divan Şiirinin Arka Bahçesi.** 1.bs. Ankara: Akçağ Yay.

Namık Kemal. 2018. **İntibah.** 14.bs. Ankara: Akçağ Yay.

_____. 2015. **Cezmi.** 4.bs. Ankara: Akçağ Yay.

Nilüfer Belediyesi. (2019). Oruç Aruoba ile Söyleşi. Şairin Şiir Evreni. https://www.youtube.com/watch?v=cr7CcxGG2BE [10. 09. 2021].

Okay, M. Orhan. 1971. **Abdülhak Hâmid'in Romantizmi.** Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.

_____. 1976. Ahmed Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu. **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi**. c. 22. s. 0:191-203.https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded/issue/17061/178204 [13.12.2020].

Oktay, Ahmet. 1992**. Kabul ve Ret.** İstanbul: Simavi Yay.

Ongun, Cemil Sena. 1947**. Sanat Sistemleri ve Ahmet Haşim'in Sembolizmi**. İstanbul: Tefeyyüz Kitabevi.

Orhanoğlu, Hayrettin. 2010. 1950 Sonrası Türk Şiirinde Tabiat ve Dünya Algıları. **Turkish Studies.** Volume 5/3 Summer 2010. s. 1712-1753.

Özbalcı, Mustafa. 1986. Yahya Kemal'de Tabiat ve Sonsuzluk Duygusu İle Masal Unsurları. **Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi**.c.1. s.1:219-230. https://dergipark.org.tr/tr/pub/omuefd/issue/20252/215032 [29. 01.2021].

Özgül, M. Kayahan. 1997. **Resmin Gölgesi Şiire Düştü: Türk Edebiyatında Tablo Altı Şiirler**. 1.bs. İstanbul: Yky Yay.

Özkan, Kaan. 2010. Gürültü içinde sessiz, kalabalık içinde yalnız. **Notos Kitap**. s. 23: 68-73. http://zaferyalcinpinar.com/aruobasoylesi.jpg [22.04.2021]

Öztürk, Veysel. 2010. The Romantic Roots Of Turkish Poetry: Romantic Subjectivity In Abdülhak Hâmid Tarhan's Poetry. Doktora Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özön, Mustafa Nihad. 1938. **Namık Kemal ve İbret Gazetesi.** Ankara: Remzi Kitabevi.

Parlatır, İsmail. 1986. **Rezaîzade Mahmud** Ekrem. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.

Paz. Octavio. 1996. **Çamurdan Doğanlar**. çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yay.

Rauf, Mehmet. 1997. **Siyah İnciler**. Yay. haz. Rahim Tarım. İstanbul: Yky Yay.

Rifat, Oktay. 1992. **Şiir Konuşması**. 1. bs. İstanbul: Adam Yay.

_____. 2014. **Bütün Şiirler II.** 2. Bs. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2016. **Bu Dünya Herkese Güzel, Dışarıda Kalan Şiirler**. 1. bs. Yay. haz. Mehmet Can Doğan. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2018. **Bütün Şiirler I.** 5. bs. İstanbul: Yky Yay.

Sazyek, Hakan. 1996. **Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Garip Hareketi**. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yay.

Sönmez, Kadir. 2002. Söyleşi: Oruç Aruoba. **Kuzey Yıldızı**. s. 5: 5-7.

Suzukı, Daisetsu Teitaro. 2017. **Zen ve Haiku**. çev. A. Cengiz Büker. İstanbul: Okyanus Yay.

Suzuki, İkuko. 2011. Ahmet Haşim'in Şiirlerinde Japon Haiku Estetiğinin Tesirleri. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Şahabeddin, Cenab. 1313. Tabiata Karşı Şair. **Servet-i Fünûn**. No.340.

_____. 2011. **Bütün Şiirleri.** Yay. haz. Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emin, Necat Birinci, Abdullah Uçman. 1.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

Şahin, Seval. 2006. Tevfik Fikret, Parnasizm, Serve-i Fünûn ve Resim İle Şiir İlişkisi. **Biyografya 7 Tevfik Fikret.** İstanbul: Bağlam Yay.: 137-156.

Şentürk, Ahmet Atilla. 2014. **Osmanlı Şiiri Antolojisi.** 7.bs. İstanbul: YKY Yay.

Şinasi. 1278. **Müntehabât-ı Eş'âr'ım.** Tasvîr-i Efkâr Matbaası.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. 1977. **Edebiyat Üzerine Makaleler.** 2.bs. Yay. haz. Zeynep Kerman. İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 1989. **Bütün Şiirleri.** 3. bs**.** İstanbul: Dergâh Yay.

_____.2000. **Edebiyat Üzerine Makaleler**. Yay haz. Abdullah Uçman, Handan İnci. 2.bs. İstanbul: 3F Yayınevi.

_____ . 2012. **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi.** 20.bs. İstanbul: Dergâh Yay.

Tarhan, Abdülhak Hâmid 1995. **Abdülhak Hâmid'in Mektupları.** 1.bs. Yay. haz. İnci Enginün: İstanbul: Dergâh Yay.

_____. 2019. **Bütün Şiirleri.** 3.bs. Yay. haz. İnci Enginün. İstanbul: Dergâh Yay.

Taşçıoğlu, Yılmaz. 1999. **Abdülhak Hâmid Tarhan.** İstanbul: Şule Yay.

Tunalı. İsmail. 2019. **Estetik**. 19. bs. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Uşaklıgil. Halid Ziya 1936**. Kırk Yıl**. c.II. İstanbul: İstanbul Matbaacılık ve Neşriyat T.A.Ş.

_____. 2002**. Mensûr Şiirler, Mezarımdan Sesler.** Yay. haz. Ferhat Aslan. 1.bs. İstanbul: Özgür Yay.

Uyar, Turgut. 1985**. Sonsuz ve Öbürü.** Yay. haz. Tomriz Uyar, Seyyit Nezir. 1. bs. İstanbul: Broy Yay.

_____. 2010. **Büyük Saat**. 11. bs. İstanbul: Yky Yay.

_____. 2018. **Korkulu Ustalık.** Yay. haz. Alaattin Karaca. 5. bs. İstanbul: Yky Yay.

Ülken, Hilmi Ziya 2008. Ahmed Hamdi Tanpınar. **"Bir Gül Bu Karanlıklarda" Tanpınar Üzerine Yazılar.** Yay. haz. Abdullah Uçman, Handan İnci. İstanbul: 3F Yayınevi: 164-170.

Veli, Orhan 1982. **Bütün Yazıları I Sanat ve Edebiyat Dünyamız**. Yay. haz. Asım Bezirci.İstanbul: Can Yay.

_____. 2003**. Bütün Şiirleri.** 2. bs. İstanbul: Yky Yay.

Worringer, Wilhelm. 1993. **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi

Yetkin, Suut Kemal. 1938. **Estetik.** İstanbul: Devlet Basımevi.

Ziya Paşa'nın Şiirleri, 1967. Ankara: Edebiyat Yayınevi.