

HUMAN VOICE ECHOING IN THE SILENCE OF GOD:  
WORLDLINESS AND DEATH IN TEVFİK FİKRET'S POETRY

DENİZ AKTAN KÜÇÜK

BOĞAZIÇI UNIVERSITY

2014

HUMAN VOICE ECHOING IN THE SILENCE OF GOD:  
WORLDLINESS AND DEATH IN TEVFİK FİKRET'S POETRY

Thesis submitted to the  
Institute for Graduate Studies in the Social Sciences  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy  
in  
Turkish Language and Literature

By  
Deniz Aktan Küçük

Boğaziçi University

2014

## Dissertation Abstract

Deniz Aktan Küçük, “Human Voice Echoing in the Silence of God: Worldliness and Death in Tevfik Fikret’s Poetry”

This dissertation suggests a possible reading of Tevfik Fikret’s poetry with reference to worldliness and its conceptual manifestation of death within the context of nineteenth century Ottoman poetry. In doing this, this dissertation situates Fikret’s oeuvre within the framework of innovation experience of Ottoman poetry after eighteenth century while at the same time keeping a critical distance from the reliance of Westernization/modernization discourse and its categorization of Ottoman poetry as old and new after the second half of the nineteenth century. It interprets this innovation as a process where God-centered paradigm which dominated Ottoman poetry was replaced with a different paradigm locating subject and its worldly experience to the center. More specifically, this dissertation focuses on the story of the Ottoman subject who struggles to build the new paradigm to give voice to its poetry as God ceases to be the sole determinant. Therefore, this dissertation discusses the poetry of Fikret in the course of a struggle which aims to give the ground on which the poetry and then the subject are to be determined. And it takes up death as a key concept in understanding such a subject’s struggle.

## Tez Özeti

Deniz Aktan Küçük, “Tanrısal Sessizlikte Yankılanan İnsan Sesi: Tevfik Fikret Şiirinde Dünyevileşme ve Ölüm”

Tevfik Fikret’in şiirlerine dair olası bir okuma öneren bu tez, bu şiirleri parçası olduğu on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı şiiriyle birlikte dünyevileşme ve dünyevileşmenin dışavurum kavramı ölüm bağlamında değerlendirmektedir. Bu süreçte, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı Osmanlı şiirini eski ve yeni olarak ayırtıran Batılılaşma/modernleşme söyleminin Fikret şiirine dair okumalar üzerindeki belirleyiciliğine mesafe almaya çalışmakta ve Fikret şiirini Osmanlı şiirinin on sekizinci yüzyıl sonrası deneyimlediği yenileşme bağlamında incelemektedir. Sözü edilen yenileşmeyi, Tanrı merkezli bir paradigma üzerine kurulu Osmanlı şiirinin bu paradigmanın belirleyiciliğinden çıkma ve merkezine öznenin ve onun dünyevi tecrübesinin yerleştiği bir şiire dönüşme süreci olarak anlamlandırmaktadır. Tanrı’nın şiiri belirleyen bir temel olmaktan çıkmasıyla kendini temel almaya çalışan, şiirinin içinde devineceği paradigmayı kendi kendine kurmaya çalışan Osmanlı öznesinin hikâyesine odaklanmaktadır. Bu anlamda, bu tez, Fikret şiirini önce şiiri ardından da öznenin kendisini belirleyecek, anlamlandırarak temeli verme mücadelesi çerçevesinde tartışmaktadır. Sözü edilen mücadeleyi değerlendirme sürecinde de ölümü anahtar bir kavram olarak almaktadır.

## CURRICULUM VITAE

NAME OF AUTHOR: Deniz Aktan Küçük

PLACE OF BIRTH: Zonguldak

DATE OF BIRTH: 07.07.1980

### GRADUATE AND UNDERGRADUATE SCHOOLS ATTENDED

Master of Arts, Department of Turkish Language and Literature, 2007,  
Boğaziçi University.

Bachelor of Arts, Department of Philosophy, 2003,  
Boğaziçi University.

### AREAS OF SPECIAL INTEREST

Nineteenth and Twentieth Century Modern Turkish Literature  
Modern Turkish Literary Criticism

### PROFESSIONAL EXPERIENCE

İstanbul Şehir University, School of Languages, Instructor (UNI 111/UNI 112  
Critical Reading and Writing in Turkish), 2012- (...)

Syracuse University (İstanbul), Instructor (Turkish for Foreigners), 2011-2013.

Bahçeşehir University, Department of Sociology, Instructor (TLL 2021/TLL 2022  
Turkish Language and Literature, TLL 1000 Turkish for Foreigners, GEP 1350  
Literary Criticism, GEP 1203 Literature and Society), 2008-2012.

Boğaziçi University, Department of Turkish Language and Literature, Assistant, 2004-  
2008.

### PUBLICATIONS

“İstanbul’un Orta Yeri Sinema: Sait Faik Hikâyesinde ‘Sinema’ Üzerine Bir Kolaj  
Denemesi.” *Sait Faik Kitabı* içinde, Haz. Yalçın Armağan, 380-417. Ankara:  
Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2013.

“Kalender, Mefkûreci ve Bedbin: Sabahattin Ali Şiirinde ‘Hayat’.” *Sabahattin Ali  
Kitabı* içinde, Haz. Sevgül Sönmez, 361-378. Ankara: Kültür ve Turizm  
Bakanlığı Yayınları, 2013.

“Huzura Erdirecek Yolların Çıkmazı.” *Sekizinci Kıt 2* (Haziran 2011): 23-25.

“Benim Bütün Günahlarım’da Müphemiyet ve Kötücül.” *Özgür Edebiyat 27* (Mayıs-  
Haziran 2011): 88-96.

- “*Kırmızı Pelerinli Kent: Rio Sokaklarında Özgür Bir Yolcu.*” *Sekizinci Kıta* 1 (Nisan 2011): 23-25.
- “İngiliz Kemal, Türler Savaşında.” *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* içinde, ed. Zeynep Uysal, 399-422. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- “Peyami Safa’nın Müteredit Bohemleri.” *Özgür Edebiyat* 22 (Temmuz-Ağustos 2010): 99-104.
- “Kariîn İle Hasbihâl: Mukaddimelerinin Işığında Ahmet Mithat Üzerine Bir Deneme.” *Turkish Studies* 2 (Bahar 2010): 604-620.
- “*Aylak Adam* Üzerine Anlatıbilimsel Bir Yorum Denemesi.” *Kritik* 3 (Bahar 2009): 114-147.
- “*Sokaktaki Adam* Aylak Adama Karşı.” *Kitap-lık* 120 (Ekim 2008): 97-101.
- “Aşırılıkların Kıskaçında Bir Varoluş Hali Olarak Aylaklık: Yakup Kadri ve Bireyselleşme Potansiyeli.” *Kritik* 1 (Mart 2008): 233-263.
- “*Puslu Kıtalar Atlası*’nın Muktedir Mâdunları.” *Kitap-lık* 111 (Aralık 2007): 102-104.
- “Peki Sizin Aklınızda Ne Var Sayın Ramiz?: Tanpınar’ın İzinde Bir Karşı-Aktarım Çözümlemesi.” *Pasaj* 4-5 (Ağustos 2006-Kasım 2007): 161-168.
- “Modernite/Modernleşme ve İki Kötücüllük.” *Kitap-lık* 103 (Mart 2007): 94-98.

## CONFERENCES

- “Fikret’in Heykelini mi Dikelim, Kitaplarını mı Yakalım?: Manevi Arayışlar Bağlamında Tevfik Fikret Okumaları”, Beder Üniversitesi Uluslararası Beşeri Bilimlerde Maneviyat Sempozyumu, Tiran, Arnavutluk, 11-13 Mayıs 2012.
- “*Yaban* Üzerine Eleştirel Çeşitlemeler,” Süleyman Demirel Üniversitesi II. Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Sempozyumu (Dil ve Üslup İncelemeleri), Isparta. 19-21 Ekim 2011.
- “The Demystification of Fairy-Tale Creatures in Ottoman Literature: Tevfik Fikret against ‘Superstition’,” Jagiellonian University II IFSR International Conference, Kraków, Polonya, 2-4 Haziran 2011.
- “Servet-i Fünun Romanında Aylaklık: *Eylül ve Aşk-ı Memnu*,” Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Uluslararası Sosyal Bilimler Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu, Ordu, 28-30 Nisan 2011.
- “New Laws of Dwelling: Sacred Homes - Uncanny Streets,” WOCMES / World Congress for Middle Eastern Studies, Barselona, İspanya, 19- 24 Temmuz 2010.

- “Bir ‘Ben’ Hikayesi Olarak *O ve Ben*,” Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yazıdan Söze Yüksek Lisans Sempozyumu, İstanbul, 20-21 Mayıs 2010.
- “The Emergence of Urban Crowds in Turkish Novel,” University of Tours Urban Crowds in History (and Beyond) Conference, Tours, Fransa, 15-17 Ekim 2009.
- “Çağrılmayan Üzerine Notlar,” Ege Üniversitesi 12<sup>th</sup> International Cultural Studies Conference, İzmir, 29 Nisan-1 Mayıs 2009.
- “*İçimizdeki Şeytan*: Aylaklık,” Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yazıdan Söze Yüksek Lisans Sempozyumu, İstanbul, 7-8 Mayıs 2008.
- “Fevri Bir Olgunlaşma Örneği Olarak *Primo Türk Çocuğu*,” I. Dünden Bugüne Ömer Seyfettin Sempozyumu, Balıkesir, 9 Mart 2007.
- “*Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nda Aylaklık, Modernleşme ve Doğu-Batı Sentezi,” Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yazıdan Söze Yüksek Lisans Sempozyumu, İstanbul, 12-13 Mayıs 2005.

## TEŐEKKÜR

Bu tezin yazım sürecinin her aŐamasında yanımda olan sevgili danıŐmanım Yard. DoŐ. Dr. Zeynep Uysal'a teŐekkür ederim. Yapıcı eleŐtirileri sayesinde tezimin son haline kavuŐmasını saŐlayan DoŐ. Dr. Halim Kara, Olcay Akyıldız, Yard. DoŐ. Dr. Erol Koroğlu ve Prof. Dr. Nüket Esen'in değerli katkılarını da burada anmak isterim. Bölüm sekreterimiz Akgül Zorbay'a teŐekkürü bir borŐ bilirim.

Lisansüstü eğitimim süresince desteklerini ve dostluklarını esirgemeyen Selin Sıral, Helin Burkay, Pelin Aslan, GülŐah TaŐkın, Bilgen Erdem, Erkan Irmak, Bahadır Süreli, YalÇın Armağan, Akın Tek, Özüm Ünal, Özden Öncül, Ceren İlikan, Deniz Kayık ve Seher Özkök'e ne kadar teŐekkür etsem az.

Hayatımın her aŐamasında yanımda olan, beni koŐsulsuz seven ve destekleyen sevgili aileme, özellikle de kardeŐim OĞuz'a gönülden teŐekkür ederim. Son olarak, benim için her Şeyi anlamlı kılan UĞur'a sonsuz teŐekkürler.

## İÇİNDEKİLER

BİRİNCİ BÖLÜM: GİRİŞ.....	1
İKİNCİ BÖLÜM: DÜNYEVİLEŞME VE ÖZHENİN MERKEZİLEŞMESİNE DAİR ARAYIŞLAR .....	28
Aklın Çevreden Merkeze Hareketi .....	34
Aklın Merkeze Hareketi ve Şinasi'nin "Münâcât"ı .....	42
Şinasi'nin İzinde: Fikret'in "Tevhid"i .....	49
Öznenin Merkeze Hareketinin Çıkmazları .....	56
"Mes'ûdiyet-i Aşk"ın Paylaşılamayan Merkezi .....	57
Dünyevi Kavramların Fikret Şiirine Girişi: Tahmisler.....	66
"Şeyh Vasfî'nin Bir Gazelini Tahmis"te Kavramların Melezliği.....	67
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM: TANRI'NIN DÜNYASININ "DÜNYÂDAN HÂRİC OLMAYAN ŞİİR"İ.....	73
"Dünyâdan Hâric Olmayan Şiir" .....	81
Ekrem'in İzinde: Fikret ve "Güzellik" .....	92
Tanrı'nın Dünyasında "Dünyâdan Hâric Olmayan Şiir".....	98
Tanrı'nın Dünyasında Fikret'in Şairi.....	104
Dünyevi Şiirin Romantik Kaynakları .....	110
"Tabi'atın Şâkirdi" Olarak Lamartine.....	114
Aklın Merkezden Çevreye Hareketi: "Tevhid" .....	119
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ÖLÜMÜN FİKRET ŞİİRİNE GİRİŞİ.....	123
Dünyevinin Değeri: Geleneksel Osmanlı Şiirinde Ölüm .....	124
Maşuğun Ölümü.....	128
Geleneksel Osmanlı Şiirinde Matem .....	130
Osmanlı Şiirinde Ölümü İfade Biçiminin Değişimi .....	136
Ölüme Bakıştaki Değişimi Mezar Taşlarından Okumak .....	137
"Ah u Figan Edebiyatı": Fikr-i Sabit Olarak Ölüm .....	140
Ölümü Çevirmek.....	149
Mirsâd-Ma'lûmat Dönemi Fikret Şiirinde Ölüm .....	154
Mirsâd Dönemi: "Ah Mine'l-Mevt", "Ah Mine'l- Firak" .....	154
Ma'lûmat Dönemi: Hayatı Anlamlandıran Ölüm .....	168
BEŞİNCİ BÖLÜM: TANRI'NIN FİKRET ŞİİRİNDEN ÇEKİLİŞİ .....	178
Temelin Kaybı ve Hakikatin Parçalanışı: Merkezdeki Öznenin Yeni Şiiri.....	182
Nisbilik Meselesi .....	184
Hüsn-i Mutlak ve Öznenin Beğeni Yargısı.....	188
Olgucu Eleştiri ve Tarihsel Deneyim.....	192
Öznenin Yeni Şiiri: Nisbilik ve Şiir Dili.....	194

Kaybedilen Temelin Tutulamayan Yası: Dünyaya “Elem” ve “Melal”in Gölgesinden Bakmak.....	201
“Kari’lerime”: Elem ve Melal Olarak Şiir .....	202
Toplu Ruh Hali Olarak Melankoli .....	207
Fikret Şiiri ve Temelsizliğin Sancısı.....	212
Yaratıcı Melankoli: Hayal .....	223
Yaratıcılığın Tanrı’dan Özneye Geçişi .....	225
Dünyanın Romantize Edilmesi: “Ömr-i Muhayyel”.....	234
ALTINCI BÖLÜM: TEMELİN KAYBI VE SONLULUK DÜŞÜNCESİ.....	243
Sonsuzluk İmkânı ve Sonluluk Farkındalığı .....	245
Bir “Teselli” Olarak Öte Dünya İnancı.....	248
Sonluluğun Sonsuzluk İmkânının Kaybı Olarak İdraki.....	260
Ölüme Uzanan, Ölüme Açık Bir Yol Olarak Hayat .....	263
Sonlu Hayatın Anlamı .....	269
Sonu Bilerek Yaşamamanın Çelişkisi.....	270
Çelişkinin Çözumsuzluğuna Gösterilen Direnç .....	278
Çözumsuzlük Karşısında Aldanmayı Seçmek .....	285
Aldanmanın Dayanaklandırılması: “Halûk” .....	290
YEDİNCİ BÖLÜM: GÖKTEN YERE İNEN İKTİDAR .....	297
İnsanı Tanımlayan Yeni Paradigma: Darwinizm .....	301
Darwinizm ve İnsanın “Demistifikasyonu” .....	303
Darwinizm ve İnsanlık Tarihi .....	310
Mübareze-i Hayat, Ölüm ve Tanrı .....	315
Çekilen Tanrı’nın Yerinden Edilmesi.....	322
Tanrı’yı Yerinden Eden Akıl .....	323
Bilimsel Bir Din: Monizm .....	330
Ölümün Bilimselleşmesi .....	335
Darwinizm ve Terakki .....	343
İnsanın Yükseliş Hikâyesi.....	344
Yükselme Mecburiyeti.....	347
Beşerî Ahlak ve Mücadelenin Bitmesi.....	351
Ölümün Yerini Alan Hayat.....	361
SEKİZİNCİ BÖLÜM: SONUÇ .....	371
KAYNAKÇA .....	379

## BİRİNCİ BÖLÜM:

### GİRİŞ

Tevfik Fikret, yüz yılı aşkın bir süredir farklı söylemler bağlamında yeniden ve yeniden tartışılan, bu söylemler tarafından yeniden ve yeniden konumlandırılan bir şair ve dava adamıdır. Fikret'in sadece bir şair değil, aynı zamanda bir dava adamı olarak algılanması, Fikret şiiri üzerine yapılan çalışmalar için de belirleyicidir. Bu çalışmaların sayıca çokluğuyla beraber özellikle Cumhuriyet'in ilanının ardından Fikret üzerine yazılanlara biraz yakından bakıldığında aslında iki ana söylemin taşıyıcısı oldukları fark edilir.<sup>1</sup>

Fikret'e dair çalışmalarda gözlemlenen ilk söylem, Fikret'in medeniyetçiliğin, inkılapçılığın, bilim üstüne kurulu laik, hür düşüncenin temsilcisi; Atatürk'ün değer verdiği hatta Atatürk'ü yaratan bir fikir adamı olmasıdır. Bu süreçte, Fikret'in davası, yeni cumhuriyetin davası olarak kabul edilir. Fikret, eski imparatorluğun karanlık günlerinden geleceğe seslenen bir kahin, yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin müjdecisi olarak görülür. Buna göre, Fikret'in ilericiliği hem onu kendi döneminin insanı olmaktan çıkarmakta hem de Fikret'in dönemiyle cumhuriyet dönemi karşılaştırıldığında cumhuriyetin başarılarını ortaya sermektedir. Diğer bir deyişle, eskiye ters düşen fikirleriyle Fikret hem eskinin olumsuzlanmasına hem de

---

<sup>1</sup> Cumhuriyet döneminde Fikret'e dair bütünlüklü bir algı yaratması bakımından kurucu bir rol üstlenen Cumhuriyet öncesi metinler olarak Ziya Gökalp'in *Muallim* dergisinde 1917'de çıkan "Tevfik Fikret ve Rönesans" adlı makalesi ve M. Fuad Köprülü'nün ilk kez 1918'de yayımladığı *Tevfik Fikret ve Ahlakı* adlı eseri verilebilir. Bkz. Ziya Gökalp, "Tevfik Fikret ve Rönesans," *Türk Basımında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük (İstanbul: 3F Yayınevi, 2008), 361-363 ve Fuad Köprülü, "Tevfik Fikret ve Ahlakı," *Edebiyat Araştırmaları II* içinde, (İstanbul: Akçağ Yayınları, 2004), 301-316.

yeninin olumlanmasına hizmet etmektedir. Bu doğrultuda altı çizilen de Fikret'in içinde yaşadığı karanlıkta aydınlığı nasıl düşlediği, fikirleriyle yeni Cumhuriyet'i nasıl hazırladığı, beşerî ahlakıyla maneviyatı nasıl düzenlediği ve laikliğin tohumlarını nasıl attığıdır.<sup>2</sup>

1940'lara kadar bu söylemin baskın olduğu fark edilse de özellikle Atatürk'ün ölümünün ardından Fikret'i milliyetperver olup olmadığı ya da dinle kurduğu ilişkinin mahiyeti üzerinden okuyan bir başka söylem de görünürlüğünü arttırır. Sözü edilen söylem en net biçimde "Fikret'in Heykelini mi Dikelim, Kitaplarını mı Yakalım?" polemiğinde görünür olur. 1939'da Fikret'in Aşiyân'daki evinin satılığa çıkarılması ve Amerikan kolejinin eve talip olmasıyla başlayan tartışmalar, Fikret'e ve mirasına sahip çıkılması adına bir seferberlik ruhunun fitilini ateşler. Aşiyân'ın satılmasına dair haberler gazete sayfalarını işgal ederken, *Yeni Sabah* gazetesi okuru Recep Kâni tarafından gazeteye gönderilen ve "Büyük Şair Tevfik Fikret'in Heykelini Ne Vakit Dikeceğiz?"<sup>3</sup> başlığıyla basılan mektup, sözü edilen seferberlik çağrısının heyecanını taşır. Bununla birlikte, mektuba gelen cevaplar özellikle de yine aynı gazetenin okuru Kâmuran Demir'in mektubu fikrî bakımdan Fikret'in herkes tarafından aynı şiddetle kabul edilmediğini gösterir. Gazete tarafından "Tevfik Fikret'in Heykelini Dikmek Değil Eserlerini Yakmak Lazımdır"<sup>4</sup> başlığıyla basılan bu mektupla, seferberliğin değil ihtilafın fitili ateşlenmiş olur. Taraflarını Recep Kâni ve Kâmuran Demir'in oluşturduğu tartışma,

---

<sup>2</sup> Sözü edilen söylemin taşıyıcısı olan örnekler için sırasıyla bkz. Hatemi Senih, "Fikret ve Çocuklarımız," Abdullah Cevdet, "Tevfik Fikret Bey Merhum," Hasan Âli, "Fikret'in Fikir Hayatımızdaki Tesiri," İsmail Habip, "Fikret'in Şiir Mevzuunda Yaptığı Yenilikler," İsmail Müştak, "Hitabe," Rüştü Şardağ, "Tevfik Fikret," *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, 34-35, 35-42, 88-90, 178-183, 185-189, 260-262.

<sup>3</sup> Recep Kâni, "Büyük Şair Tevfik Fikret'in Heykelini Ne Vakit Dikeceğiz?" *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, 267-269.

<sup>4</sup> Kâmuran Demir, "Şair Tevfik Fikret'in Eserlerini Yakmalı," *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, 269-271.

yapılan anketlerle aydınların da rengini belli etmesini talep eden büyük ölçekli bir polemige dönüştürülür. Bu polemikte ilgi çekici olansa asıl tartışılanın Tevfik Fikret değil Atatürk'ün ölümünün ardından rejimin ilkeleri olmasıdır. Öyle ki, tartışılanın gerçekten Fikret mi olduğu yoksa Fikret vasıtasıyla tartışmaya açılmak istenenin milliyetçilik ilkesiyle birlikte özellikle laiklik ilkesi mi olduğu dönem gazetelerinde de ele alınır.<sup>5</sup> Bu süreçte, Fikret üzerine yürütülen tartışma, Akif-Fikret kavgası yeniden gündeme alınarak daha da çetrefilli bir duruma getirilir. Bu kavga özellikle 1940'tan sonra milliyetçilerin, mütedeyyinlerin ve sosyalistlerin karşı karşıya geldiği bir tartışmaya dönüşür.

1940'ların Akif-Fikret kavgasında Akif tarafının temsilcisi olan isim Eşref Edip'tir. Eşref Edip, bu tartışmaya *İnkılap Karsısında Âkif-Fikret, Gençlik-Tancılar ve Beş Cepheden Kırk Muharririn Tenkitleri* benzeri eserlerle katkıda bulunur. Özellikle *Beş Cepheden Kırk Muharririn Tenkitleri*'nde Eşref Edip'in derlediği aleyhte yazılar, Fikret'in sanatının yaratıcılıktan uzak, yüzeysel, milletin hikâyesine yabancı, Avrupa taklitçisi olduğuyla başlayıp, Fikret'in şahsi ahlakını da kindarlık, merhametsizlik, hırçınlık çerçevesinde değerlendirir. Yine bu doğrultuda, İngiliz sempatizanı, Amerikan hayranı, Ermeni dostu, savaş aleyhtarı biri olarak tanımlanan Fikret, kendi milletine yüz çevirmiş, milletin vicdani fikriyatına, mukaddesatına tecavüz etmiş biri olarak ortaya koyulur.<sup>6</sup>

Fikret tarafının temsilcisi olanlarsa *Tan* gazetesi çevresi, özellikle de Zekeriya ve Sabiha Sertel'dir. Fikret'e karşı örgütlenen "gericiliğe ve faşizme" karşı bir mücadele başlatan özellikle Sabiha Sertel, gazete ve dergilerde yayımlanan

---

<sup>5</sup> Örnekler için sırasıyla bkz. Vâ-Nû, "Tevfik Fikret'in Eserlerini Yakmalı İmiş," Yunus Kâzım Köni, "Tevfik Fikret ve Promete," Nâzıma Fikret, "Mektup," Zekeriya Sertel, "Tevfik Fikret Hakkında Bir Anket," "Fikret'i Bir İrticaa Bayrak mı Yapmak İstiyorlar?" *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, 274-275, 282-286, 286-288, 279-280, 309-310.

<sup>6</sup> Eşref Edip, *Beş Cepheden Kırk Muharririn Tenkitleri* (İstanbul: Asarı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı, 1943).

yazılarına ek olarak Fikret'in dönemini, ideoloji ve felsefesini anlama çabasının ürünü olarak ortaya çıkan kitaplar da kaleme alır. Sabiha Sertel'in 1940'ta *Tevfik Fikret-Mehmet Akif Kavgası* adlı eseriyle başlayan bu dizi, 1945'te *Tevfik Fikret - İdeolojisi ve Felsefesi* ve bu eserin 1960 sonrası *İlericilik-Gericilik Kavgasında Tevfik Fikret* adını alan yenilenen baskısıyla devam eder. Sertel'e göre Fikret, bütün insanlara eşit insanlık ve vatandaşlık hakları veren ve akılla yönetilen bir toplumun taraftarı olarak, iktisadi ve siyasi bir maske taşıyan milliyetçiliğe ve düşüncüyü baskı altına alan gericiliğe karşı cephe almış, yıpratılmaya çalışılsa da dogmalara geçit vermeyen serbest düşüncenin hakim olduğu bağımsız Türkiye idealinden vazgeçmemiştir. Bu anlamda, Sertel'e göre, sosyalist eğilimler gösteren, dünyaya tarihsel materyalist görüşle bakan, natüralist ve aydınlanmacı bir devrimci olan Fikret'in davası edebî bir dava değil ideolojik bir davadır.<sup>7</sup>

Eşref Edip ve Sertel'in Fikret'e dair değerlendirmeleri, 1940 sonrası Fikret çalışmalarının ana hatlarını çizer. Artık Fikret, ya milletine ve mukaddesatına ihanet etmiş biridir ya da aydınlanmacı, ilerici bir devrimcidir.<sup>8</sup> Diğer yandan 1940'ların Fikret'i bir dava adamı olarak odağına alan tartışmaları, Fikret'in şair yönünü vurgulayan çalışmaların çıkmasına da ön ayak olur. Fikret tartışmalarına edebiyat cephesinden verilen yanıt olarak da alabileceğimiz bu çalışmalar arasında özellikle Mehmet Kaplan'ın 1943'te doçentlik tezi olarak sunduğu, ardından da genişleterek ilk defa 1946'da kitap olarak yayımladığı *Tevfik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*

---

<sup>7</sup> Sabiha Sertel, *İlericilik-Gericilik Kavgasında Tevfik Fikret* (İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2006).

<sup>8</sup> Sertel tarafından bir devrimciye dönüştürülen Fikret, özellikle 1970 sonrası sol hareketlerin sahip çıktığı bir isim haline gelir. Fikret'in sosyalist temayüllerine vurgu yapan örnekler için bkz. *Militan: Tevfik Fikret Özel Sayısı* 8-9 (Ağustos-Eylül 1975); Mehmet Ergün, "Çağının Aynasında Bir Sanatçı: Tevfik Fikret," *Doğrultu* 2 (Ağustos 1976): 11-22; Abdullah Rıza Ergüven, "Tevfik Fikret ve Gözlemci Yöntem," *Yaba* 25 (Kasım 1982): 3-5; Cavit Yıldırım, "Tarih Bilinci, Edebiyat Bilimi ve Tevfik Fikret Sorunu," *Sanat ve Edebiyat* 19 (1Aralık 1982): 27-31; Hüsamettin Çetinkaya, "Türk Aydın Geleneği Bağlamında Tevfik Fikret," *Bilim ve Sanat* 32 (Ağustos 1983): 10-14; *Berfin Baharı: Tevfik Fikret Özel Sayısı* 90 (Ağustos 2005); *Bilim ve Ütopya Tevfik Fikret Özel Sayısı* 174 (Aralık 2008).

çalışması, hem içerik hem de metot açısından bu tarihten sonra yapılan Tefvik Fikret şiiri incelemeleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir.<sup>9</sup> Kaplan bu çalışmasında, kitabın adından da anlaşıldığı üzere üç kademeli bir yapı kurmuş, Fikret'i devri, kişiliği ve eserleri açısından değerlendirmiştir. Fikret'i özellikle hayatı ve mizacı üzerinden ele alan Kaplan'dan sonra, Fikret'in hayatına ve mizacına değinmeden onun hakkında yazmak mümkün olmamıştır.

Fikret'in hayatı ve mizacıyla birlikte devri de Fikret üzerine yapılan çalışmaların önemli temellerinden biridir. Diğer bir deyişle, Fikret şiirinin Tanzimat sonrası "Türk" edebiyatının bir parçası olması, bu şiirin belli bir Batılılaşma/modernleşme söylemi çerçevesinde değerlendirilmesini de beraberinde getirir. Tanzimat'ın Batılılaşma/modernleşme sürecinde bir kırılmaya denk düşmesinden hareketle şiiri de bu kırılmanın etkisiyle eski ve yeni olarak ayıran bu değerlendirmeler, Fikret şiirini de yeni tarafına ait kılar. Fikret şiirinin yeniliği ise Batı etkisine girmiş olmasıyla açıklanır. Buna göre, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı "Türk" şiirinin bir parçası olan Fikret şiiri, Batılılaşma projesinin bir ürünü olarak Batılı modelin izinde ortaya çıkmış görülür.

Fikret şiirine dair okumaları belirleyen Batılılaşma/modernleşme söylemi, Batı-dışı modernlik, geç kalmış modernlik, sonradan modernlik, zoraki modernlik gibi kavramlara vurguyla Fikret şiirinin modernlikle kurduğu kendine özgü ilişkiyi, izlediği kendine özgü güzergahı anlamlandırmak yerine şiirlere giydirilen bir kılıf halini alır. Bu nedenle bu tez, Fikret şiirini yeniden anlamlandırma sürecinde öncelikle sözü edilen söyleme mesafe alarak, Fikret şiirini bu söylemin eski-yeni ayrımına dayanmayan, çok daha çoğulcu ve geçişli bir şiir ortamıyla düşünmeyi

---

<sup>9</sup> 1940'larda yayımlanan bir başka önemli metin de Kenan Akyüz'ün 1946 tarihli *Tevfik Fikret* incelemesi olsa da Akyüz'ün metni, sonraki değerlendirmeler açısından Kaplan'ın Fikret okuması kadar belirleyici olmamıştır. Bkz. Kenan Akyüz, *Tevfik Fikret* (Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1947).

önermektedir. Bu öneriye geçmeden önce modernleşme söyleminin eski-yeni ayrımına kısaca bir göz atmak gerekir.

Fikret şiirine dair okumaları da belirleyen Batılılaşma/modernleşme söylemi, Doğulu eski şiirle Tanzimat sonrası Batılı yeni şiir arasında keskin bir ayrım ve bu ayrımın ortaya çıkardığı bir kamplaşma varsayar. Fatih Altuğ, Namık Kemal'in edebiyat eleştirisinde modernlik ve öznelliği tartıştığı çalışmasının "Namık Kemal Eleştirisinin Alımlanışı" kısmında, Tanzimat sonrası yeni edebiyatın kurucu babası olarak konumlandırılan Namık Kemal'in eleştirisinin savaş mantığı içinde sunulmasına dikkat çekerek, sözü edilen kamplaşmanın varsayılan derecesini ortaya koyar. Batılı/modern/yeni edebiyatın mutlak galip olma adına haklı bir mücadele verdiği bu savaş anlatısında, eski edebiyat, tek parça, statik, kendi tarihselliği, bu tarihselliği içinde kendi değişim çizgisi olmayan azılı bir düşman olarak kabul edilirken, Namık Kemal'in mücadelesi, Türk modernliğinin genel mücadelesine koşut düşünülür. Öyle ki, Batı ile karşılaşmış olmanın, eski edebiyatı hükümsüz kılmak için kendi başına yeterli bir durum olarak alındığı bu bakış açısına göre, yeni ortaya çıktığı anda eskinin devam koşulları da ortadan kalkmıştır.<sup>10</sup>

Eski şiirin yeni ile karşılaşmış olmaya rağmen etkisini devam ettirmesi ise söylemin çeşitli manevralarla yeniden düzenlenmesine neden olur. "Tüm Batılılaşma gayretlerine rağmen bıçakla kesilmiş gibi neden bir anda divan şiirinden bütünüyle farklı bir şiir yazılmaya başlanmadı?" sorusu, Namık Kemal eleştirisinin alımlanışında olduğu gibi, elindekini bırakmak istemeyen eski edebiyat taraftarlarının varlığıyla birlikte her şeye rağmen ne yazık ki yenicilerin de eski formasyondan geçmiş olmasıyla cevaplanmaya çalışılır. Bu noktada, örneğin Orhan Okay, Batı'ya yönelişin ve yeni edebî denemelerin başladığı yıllarda, divan

---

<sup>10</sup> Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Fatih Altuğ, "Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznelik" (Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007), 1-15.

geleneğinin, yeni tarz şiirin gelişmesini yavaşlatacak derecede etkili olduğunu söyleyerek yenilik taraftarlarının da eskiden vazgeçmeyenler kadar bir takım divan nazım şekillerini, hatta nazım sanatlarını daha uzun bir süre kullanmaya devam ettiklerini belirtir.<sup>11</sup> M. A. Yekta Saraç ise divan edebiyatı anlayışının ve kurallarının Batı medeniyeti etkisi altında meydana gelen edebiyatta da hayatiyetini sürdürmesini,<sup>12</sup> yüzlerini Batı'ya çevirmeye başlayan edebiyatçıların yine de eski edebiyat ile bağlarını devam ettirmelerine, yeni edebiyat arayışları içinde olanların eski edebiyat anlayışı içinde yetişmiş oldukları için eski tarzdan bütünüyle kopmamış olmalarına bağlar.<sup>13</sup> Nihad Sami Banarlı da benzer biçimde, “Tanzimat Edebiyatını kuran san'atkârları”, “yeni fikirleri, yenilik taraftarlıkları ve yeni san'at anlayışları kadar eski edebiyat zevkiyle ve eski tarzda söyleyiş alışkanlığı ile taşacak kadar dolu” olarak aktarır.<sup>14</sup>

Modernleşme anlatısına koşut bir ötekileştirme üzerinden ayrımları keskinleştirip kamplaşmayı sabitlerken, edebî ortamın bu keskinliğe ve sabitliğe uymadığı yerde söylemini yamalarla devam ettirmeye çalışan bu bakış açısı, eskinin ne kadar eski, yeninin ne kadar yeni olduğunu tartışmaya açmaz. Buna göre, eski şiir, Tanzimat öncesine denk düşüp tek parçalı bir yapı arz ederken, yeni olan sadece ve sadece Tanzimat modernleşmesinin bir sonucu olarak ortaya çıkar. Yeni içindeki eskilik ise ancak yenicilerin de eski formasyondan geçmesiyle açıklanmış olur.

Bu yorum biçiminin önemli bir adımı, Osmanlı edebiyatını kesintiye uğratan, onun kendi sürekliliğini bozan güç olarak Batı edebiyatını ortaya koymaktır. Fatih Altuğ'un Namık Kemal'den yola çıkarak sadme olarak kavramsallaştırdığı bu kesinti

---

<sup>11</sup> Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005), 63.

<sup>12</sup> M. A. Yekta Saraç, *Osmanlı'nın Şiiri* (İstanbul: 3F Yayınevi, 2006), 14.

<sup>13</sup> A.g.e., 66-67.

<sup>14</sup> Nihad Sami Banarlı, *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: MEB Devlet Kitapları, 1971), 972.

hali, Osmanlı edebiyat düzeninin işleyişinin Batı'yla yaşanan travmatik karşılaşma tarafından aksatıldığı bir resim çizer.<sup>15</sup> Buna göre, sadme öncesi edebiyat durumu, yerleşik kanaatler, kurumlaşmış bilgilerle işleyen bir yapıya sahipken, Batılı marifet güneşinin şiddetli ve şok edici sadmesi, eski edebiyat durumunun yorumlama ve anlamlandırma mekanizmaları tarafından içselleştirilememiş; beklenmedik bir anda, öngörülemeyen bir şekilde meydana gelen bu olay, durumun işleyişinin sürekliliğini bozmuştur.<sup>16</sup>

Batı edebiyatıyla karşılaşma öncesini süreklilik arz eden bir bütün olarak ele alan bu bakış açısı, genel olarak Osmanlı edebiyatının, özelde de şiirinin değişim hikâyesini de on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında başlatır. Varsayılan divan şiirinin sadme öncesine kadar kendi çizgisini sürdürdüğü, Batı edebiyatıyla karşılaşılana kadar hakimiyetini eskisi gibi devam ettirdiğidir. Bununla birlikte, eski şiirin sürekliliğine dair tartışmanın bir diğer yönü divan şiirinin Tanzimat'tan önce de kan kaybetmekte olduğu; imparatorluk gibi şiirinin de o eski ihtişamını kaybettiğidir. Buna göre, ölmeden önce en güzel şarkılarını söyleyen kuğular gibi divan şiiri de son şarkısını on sekizinci yüzyılda Şeyh Galib'le söylemiştir.<sup>17</sup> Son güzel şarkının söylenmesinin Batı edebiyatıyla karşılaşılana kadar verilen tarihten yüz elli yıl kadar öncesine dayanması, divan şiirinin sürekliliğini Tanzimat'ın kesintiye uğrattığı önermesini tartışmalı hale getirir gibi gözükse de Tanzimat'ı milat alma konusundaki ısrarlı bakış, süreklilik tartışmasını değişim fikrini dışlayan bir

---

<sup>15</sup> Altuğ, "Namık Kemal," 64.

<sup>16</sup> A.g.e., 18.

<sup>17</sup> "Kuğunun son şarkısı" nitelemesi için bkz. Beşir Ayvazoğlu, *Kuğunun Son Şarkısı* (İstanbul: Ötüken Yayınları, 1999); Kemal Kahramanoğlu, *Divan Şiiri: Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma* (Konya: Çizgi Kitabevi, 2006), 5; Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı: Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme* (İstanbul: Bilge Yayıncılık, 2008), 308; M. Kayahan Özgül, *Divan Yolundan Pera'ya Selametle: Modern Türk Şiirine Doğru* (Ankara: Hece Yayınları, 2006), 169.

yorgunluk, tükenmişlik, yozlaşmışlık, kısırlık, acizlik retoriğine kaydırarak, yamalarla söylemin devamlılığını sağlar.

Sözü edilen yamalar, çizgisel/ereksel bir ilerleme fikri üzerine inşa edilir.

Buna göre, Tanzimat, tarihsel akış içerisinde varılacak son nokta, nihai hedeftir. Tüm akış, bu nihai hedefin gerçekleşmesi adına önbelirlenmiştir. Osmanlı şiiri de nihai hedefe varma yolunda bir sonlanma sürecine girmiş, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında yorgun, tükenmiş, yozlaşmıştır. Divan şiirinin girdiği sonlanma sürecine dair değerlendirmeler ise Tanzimat öncesi şairlerin kişisel yeteneksizlikleri ya da Tanzimat öncesi dönemin kültürel kısırlığına yoğunlaşır. Örneğin Orhan Okay, kuğunun son şarkısını Nedim ve Şeyh Galib'in söylediğini ifade ederken, Tanzimat'ın ilan edileceği on dokuzuncu yüzyılda artık bu isimleri aşabilecek deha çapında değil, onlara yaklaşabilecek seviyede bile bir şairin olmadığını belirtir.<sup>18</sup> Beşir Ayvazoğlu da yine kuğunun son şarkısı çerçevesinde Galib'i devam ettirecek, güzel şarkılar söylemeyi sürdürecektir kıratın artık yetişmediğini belirtir.<sup>19</sup> Tanpınar ise, bu bakış açısını şairin yetersizliğinden şair yetiştiremeyen bir kültürün yetersizliğine kaydırır. Her ne kadar on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında Türk şiirinin manzarasının geçen yüzyıllardan pek farklı olmadığını söylese de bir zevk bozulması ve dağılışıyla andığı bu dönemi; ilhamın umumiyetle kelime ve ifade oyunlarına dayanan küçük buluşlardan öteye geçemediği bir yoksullukla özetler. Bu doğrultuda, yeni edebiyatın hemen öncesini bütün pınarları kurumuş, yaratıcı bir kültürden yoksun bir dönem olarak değerlendirir.<sup>20</sup>

Tanzimat öncesinin sözü edilen kısırlığı, süreklilik açısından bir sorun yaratır gözükmezken, divan şiirinin sonlanma süreci, nihai hedef Tanzimat yeniliğinin

---

<sup>18</sup> Okay, *Batılılaşma Devri*, 52.

<sup>19</sup> Ayvazoğlu, *Kuğunun Son Şarkısı*, 34.

<sup>20</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001), 77-79.

belirlediği bir tarihselleştirmeye tâbi tutulur. Buna göre, Tanzimat’la değişen şartların ortaya çıkardığı yeni yaşayış ve zihniyet yapıları zaten divan şiiri tarzında bir şiirin yazılmasına müsait değildir ve Tanzimat’la birlikte değişen şairin değişik bir şiir yazmaya başlaması gayet normal bir durumdur. Diğer bir deyişle, Orhan Okay’da da görüldüğü gibi, divan şiirinin sonu, sadece “Tanzimatçıların tenkit ve hücumları” ile değil aynı zamanda “giderek değişmekte olan aydının zihnî yapısı, hatta çok ağır da olsa buna toplumun da tedricen katılması” ile birlikte düşünülür.<sup>21</sup> Bu yapı, aslında modernleşme projesine eklenen Batılı/modern/yeni şiirin eski şiiri bir cenk meydanında yendiği ve nihayete erdirdiği önermesinin daha rafine biçimi olarak da görülebilir. Ancak bu kez yenik düşen/düşürülen azılı bir düşman değil, bir hasta adamdır. Öyle ki, Orhan Okay’ın da ifade ettiği gibi “Tanzimat’la Batı’ya açılan ve yenileşen edebiyatın esas hedeflerinden biri, divan şiirinde ortaya çıkan bu aczden, bu boşluktan faydalanarak kapıyı bir daha açmamak üzere kapamaktır.”<sup>22</sup> Bu anlamda, acze düşme biçiminde deneyimlenen de divan şiirine sürekliliğini kaybettirmemiş, sürekliliği sonlandıran yine Tanzimat olmuş; tüm tarihselleştirme çabalarına rağmen, divan şiiri yine statik bir bütün olarak ele alınmıştır.

Osmanlı şiirinin, son güzel şarkısının söylendiği on sekizinci yüzyılı izleyen dönemdeki halini Tanzimat merkezli yamalar üzerinden kuran ya da diğer bir deyişle, sürekliliğin kesintiye uğramasını ve yenilik deneni mutlaka Tanzimat’a bağlayan bu söylem, Osmanlı şiirinin kendi içinde bir dönüşüm yaşamış olabileceği gerçeğinin de üstünü örtmeye çalışır. Öyle ki, son güzel şarkı dendiği anda bile, on sekizinci yüzyıl sonrasında klasik Osmanlı şiiri geleneğinin güzellik anlayışının dışında başka bir şiirin yazılmaya başlandığı; yorgun, tükenmiş, yozlaşmış, hakiki

---

<sup>21</sup> Okay, *Batılılaşma Devri*, 63.

<sup>22</sup> *A.g.e.*, 62.

şairin yetişmediği, hakiki şair yetiştiremeyen benzeri sıfatlarla düşünülenin; “geleneğin bozulması, şiir dokusunun çözülmesi, klasik değerlerin çürümesi, zevk anlayışının çökmesi”<sup>23</sup> olarak değerlendirilenin aslında on sekizinci yüzyıldan itibaren şiirdeki değişim, yenileşme olabileceği de açıktır. Söz konusu olan Osmanlı şiirinin sürekliliğini Batı edebiyatıyla karşılaştırarak değil, on sekizinci yüzyılda kaybetmeye başlaması, on sekizinci yüzyıl sonrasında yazılan şiirin eski sıfatıyla sınırlandırılmayacak denli farklı, dinamik ve parçalı oluşudur.<sup>24</sup> Bu farklılık, dinamiklik ve parçalılık ise on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının edebî ortamını başka bir tarihselliğin içine yerleştirmeyi zorunlu kılmaktadır.

Ali Budak, Batılılaşma ekseninde yaşandığı düşünülen kültür değişiminin birkaç yıl, birkaç olay, birkaç kişiyle gerçekleşemeyecek denli kapsamlı olduğu fikrinden hareketle özellikle edebiyatın akşamdan sabaha değişip dönüştüğünü düşünmek yerine Tanzimat’tan sonra ortaya çıkan edebiyatın, eğer yeni ise, muhakkak, pek de kısa olmayan bir geçmişinin olması gerektiğini söyler.<sup>25</sup> Kayahan Özgül de benzer bir noktadan, Osmanlı’nın klasik şiir geleneğinin bozulduğu ile yeni olanın kendini kabul ettirisi arasında geçen süreci değerlendirmenin ve “yeni Türk şiiri”nin Tanzimat’ın ilan edildiği gün doğuverdiği fikrini tartışmanın, “‘yeni’ nin ‘eski’ kök(en)leri”ni araştırmanın önemi üzerinde durur.<sup>26</sup>

Kayahan Özgül, Osmanlı’nın klasik şiirin sınırlarını zorlama yolundaki ilk teşebbüslerinin on sekizinci yüzyılda gözlemlenmeye başladığını söyleyerek, yeni

---

<sup>23</sup> Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya*, 14.

<sup>24</sup> On sekizinci yüzyıl üzerinde değerlendirmelerde bulunmuş farklı araştırmacıların kullandığı “yenilenmiş Osmanlı şiiri” (the reformed Ottoman poetry), “mesnevi edebiyatının (ya da romantik akımın) sonu”, “klâsik-dışı” gibi isimlendirmeler de Osmanlı şiirinin yaşadığı değişimi ortaya koyarak, sürekliliği tartışmalı hale getirir. Daha kapsamlı bilgi için bkz. Bahadır Süreli, “XVIII. Yüzyıl Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sümbülzâde Vehbî’nin Şevk-engiz’i” (Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2007), 33.

<sup>25</sup> Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, 15.

<sup>26</sup> Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya*, 9.

olandan çok mevcudun içinde farklı olanı aramayı hedefleyen klasik şiirin yenilenme biçimlerinden farklı bir yenileşme deneyimine dair kısırtıların da bu dönemden itibaren hissedildiğini belirtir.<sup>27</sup> Özgül'ün baroklaşma olarak da adlandırdığı bu yenileşme; “klasik olanın kunt, kuralcı, şahsi yaratmalardan ziyade müşterek bir malzemenin geliştirilmesini yeğleyen; bu yüzden de hatları kes(k)in yapısının kuralların yumuşadığı, tipiğin yerini şahsilik ve orijinalitenin; geleneğin yerini yaratmanın, cüretkar buluşların, şaşırtıcı söyleyişlerin, alışılmadık imajların aldığı” gelenekten farklılaşan bir başka şiirin yazılmaya başlanması anlamına gelir.<sup>28</sup>

Walter Andrews, oluşması yüzyıllar sürmüş, pek çok insanın emek verdiği, olağanüstü zenginliğe ve güce sahip, ayırt edilebilir bir edebî nesne olarak tanımladığı klasik divan şiiri geleneğini,<sup>29</sup> şiirin üretildiği semantik alanın sınırlarını belirleyen güç olarak tanımlar.<sup>30</sup> Bu noktada, on sekizinci yüzyıl sonrası yenileşme, geleneğin hem semantik sınırının geçildiği hem de yine semantik sınırlara bağlı bulunan biçimsel kaidelerin dışına çıkıldığı bir başka şiir deneyimi anlamına gelir. Sürekliliği sağlayan geleneğin “kunt, kuralcı, şahsi yaratmalardan ziyade müşterek bir malzemenin geliştirilmesini yeğleyen, bu yüzden de hatları kes(k)in yapısı” ise, bu yapı, Tanzimat döneminin Batı edebiyatıyla karşılaşma deneyimiyle değil on sekizinci yüzyıl sonrasında değişmeye başlamıştır. Tükenme, yozlaşma, nihayete erme sürecine girme olarak kavramsallaştırılan da aslında sürekliliğin yitirilmesi, geleneğin dışında üretilmeye başlanan şiirin arayış sürecidir.

Bu anlamda, klasik Osmanlı şiirinin sürerliliğinin bozulmasına dair bir tarihselleştirme çabası, Tanzimat'ı milat olarak alan sınırlandırıcı bir müdahalenin

---

<sup>27</sup> A.g.e., 10-15.

<sup>28</sup> A.g.e., 19.

<sup>29</sup> Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*, Çev. Tansel Güney (İstanbul: İletişim Yayınları, 2000), 25.

<sup>30</sup> A.g.e., 53.

değil, Tanzimat'ı da hazırlayan on sekizinci yüzyıl sonrasının dikkate alındığı bir bakış açısının üzerine kurulmalıdır.<sup>31</sup> Modernleşme adı altında yaşanan asıl kırılma Tanzimat'la birlikte düşünülse de, şiirin yenileşmesi için Tanzimat'ı beklemek gerekmediği, on sekizinci yüzyıl sonrası yaşanan değişimlerin de şiirin yenileşmesi için yeterince etkili olduğu görülmektedir.

Kemal Kahramanoğlu, Osmanlı şiirinde on sekizinci yüzyıl sonrası yaşanan yenileşmeyi ya da diğer bir deyişle geleneğin sınırlarını belirleyen, bilgi ve anlamı denetim altına alan paradigmada yaşanan değişimi, Thomas Kuhn'nun epistemik cemaat kavramından yola çıkarak anlamaya çalışır. Buna göre, bilgiyi inşa eden, işleyen, geliştiren ve daha sonraki kuşaklara intikal ettiren insan topluluğu olarak epistemik cemaat, hayatı bir paradigmanın arkasından kavrar. Belli bir bakış tarzı, bilgiyi üretme ve yargılama ölçütü sağlayan model anlamına gelen paradigma, kavramsal bir çerçeve olarak iş görür. Paylaşılan paradigmada temel sorular ve onlara verilebilecek sabit cevapların çerçevesi çizilmiştir. Belli bir epistemik cemaatin, temel soru ve cevapları belirleyen belli bir paradigma içinde devindiği, paradigmanın diliyle dünyayı uzlaştırmaya çalıştığı, paradigmayı hasara uğramaktan koruyan uygun düzenlemeler yaparak anomalileri çözdüğü dönemse olağan dönem olarak adlandırılır. Olağan dönemin karşı örnekler ve kuraldışılıklar paradigmayı sarsacak kadar çok sayıda veya güçte olana kadar devam ettiği öngörülür.

Kahramanoğlu da bu doğrultuda, Osmanlı şiirinin içinde devindiği paradigmanın, kesintisiz on sekizinci yüzyıla kadar devam ettiğini iddia eder. On sekizinci yüzyıldan sonraysa bilgiyi üretme ve yargılama ölçütü sağlayan modelin, kavramsal çerçevenin artık eski kesinliğiyle işlemeye devam etmediği, temel soru ve cevapları veren paradigmanın sarsıntıya uğradığı gözlemlenir. Farklı bakış açıları, yöntem ve

---

<sup>31</sup> Emine Tuğcu, *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 71.

tekniklerle kendini paradigmanın sabitlediği epistemik alanın dışında var etmeye başlayan yenileşen Osmanlı şiiri, olağan dönemin de sonuna işaret etmektedir.<sup>32</sup> Bu noktada, olağan dönemin sona erişini anlamlandırabilmek için öncelikli olarak on sekizinci yüzyıl öncesi Osmanlı şiirinin paradigmasına ve bu paradigmanın temeline bakmak gerekir.

Dini Osmanlıların hayatının ve kültürünün çoğu cephesinde değişmez ve hep görülen bir unsur, tasavvufu da Osmanlıların din görüşünün ayrılmaz bir parçası olarak tanımlayan Walter Andrews'un da belirttiği gibi, geleneksel Osmanlı şiiri için tasavvufî dinî boyut önemli bir temel oluşturur.<sup>33</sup> Diğer bir deyişle, İslamiyet Osmanlı İmparatorluğu'nda hayatı düzenleyen değerlerin merkezinde bulunurken, edebiyat estetiğini ve edebî hayatı da bu din çevresinde teşekkül eden kültür dairesi şekillendirir.<sup>34</sup> Bu anlamda, Tanrı'yı temel alan bir paradigma üzerine kurulu olan klasik Osmanlı şiiri, Tanrı merkezli bir hakikat üzerine temellenir. Bu hakikat, dünyevi ve uhrevi ya da maddi ve manevi ikilikleriyle özünde iki âlemin varlığını temel alır: Dünyayı karşılayan, duyuyla bilinen, oluş ve yok oluş alemine denk gelen “maddi âlem” ve duyuyla değil keşf ve murakabe yoluyla erişilebilen, ancak ilahi kitaplar aracılığıyla ve kalp gözüyle görülebilen “temsîl âlemi”. Nedensel olarak birbirine bağlı şekilde düşünülen bu iki âlem, görünmeyen âlemin asıl gerçeklik olduğu, duyulur âlemin ise ancak öteki âlemin ilksel varoluşu sayesinde varoluş kazandığı bir çerçevede anlamlandırılır. Maddî âlemin görünmeyen âlemin mükemmel olmayan bir yansıması sayıldığı bu paradigma bu anlamda bu iki âlem arasında bir tekabülîyet ilişkisi öngörür. Maddî âlemdeki her şeyin öbür âlemdeki bir şeyin sembolü olmasına dayanan bu ilişkide, maddî/dünyevi olan da ancak öbür

---

<sup>32</sup> Kahramanoğlu, *Divan Şiiri*, 1-4.

<sup>33</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 81.

<sup>34</sup> Hasan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği: Cenab Şahabeddin'in Gözüyle* (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998), 115.

âlemin misallerinin göndergesi olarak anlam ve gerçeklik taşır. Maddi âlemin her nesnesinin öteki âlemde bir karşılığı vardır ve maddi âlemin nesnelere ancak öteki âlemdeki misalleri sayesinde önem kazanır.<sup>35</sup> Osmanlı şiirinin “fani dünya ile öteki kutsal ve ebedî dünya arasında bir mesafenin varsayıldığı, her unsurun ‘öteki dünya’yla bağlantılandırıldığı”<sup>36</sup> yapısını da aldığı bu paradigma, maddi olanın/dünyevinin değeriyle birlikte şiirin kavramsallaştırılma biçimini de tayin eder.<sup>37</sup> Diğer bir deyişle, bir şair Tanrı merkezli hakikatle nasıl bir ilişki kurarsa kursun ve neden bahsederse bahsetsin, şiiri Tanrı merkezli hakikati yansılayan, bahsettiklerini görünüş açısından bile olsa din düzlemine yükselten bir örüntüye sahiptir. Herhangi bir şiirde tasavvufî-dinî yorumun üstünlüğü, birincilliği sorgulanabilir olsa da böyle bir yorum potansiyeli barındırmayan bir şiir bulmak güçtür.<sup>38</sup>

On sekizinci yüzyıla birlikte değişirse şiirdeki bu örüntünün mutlaklığıdır. Özgül, dünyevi olandan bahsetmek isteyen şairlerle mutasavvıf şairlerin şiirlerini birleştiren, ortaklaştıran bu örüntünün on sekizinci yüzyıla birlikte belirleyiciliğini kaybettiğini belirtir.<sup>39</sup> Olağan dönemin sonunu getiren karşı örnekler ve kuraldışılıklar, maddi âlemle temsil âlemi arasındaki tekabüliyet ilişkisinin kopmasıyla, şiirlerin dünyevi olanı din düzlemine yükselten örüntüye yer vermeden ifade etmeye başlamasıyla ortaya çıkar. Bu durum, öncelikle Tanrı merkezli

---

<sup>35</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 86-90.

<sup>36</sup> Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, Çev. Engin Kılıç ve Erol Köroğlu (İstanbul: İletişim Yayınları, 2005), 17.

<sup>37</sup> Umberto Eco, benzer bir kavramsallaştırmayı Batı üzerinden okur. Eco’ya göre, Ortaçağ insanı tam anlamıyla Tanrı’ya ilişkin anlamlar, göndermeler, sezgisel gerçekler ve belirlenimlerle yüklü bir dünyada, sürekli olarak simgesel bir dille konuşan bir doğada yaşıyordu. Her şey daha üstün bir hakikatin göstergesidir. Doğanın doğüstü evrenin büyük bir alegorik temsili olduğu bu düzlemde, sanat da aynı açıdan görülür. Diğer bir deyişle, doğanın alegorik kavranışı, sanatın alegorik kavranışının da kaynağı olur. Bkz. Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, Çev. Kemal Atakay (İstanbul: Can Yayınları, 2012), 95-101 ve 124-128.

<sup>38</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 107.

<sup>39</sup> Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya*, 314.

paradigmanın hayatın bütünü üzerindeki hakimiyetinin çözülmeye, hayatın parçalanmaya başladığını ve artık Tanrı'nın hayatın inanca dair kısmıyla sınırlı düşünölmeye başladığını gösterir.<sup>40</sup> Şiirin kendi başına, ayrı bir alana sahip olmaya dair bir çaba içine girmesi, Tanrı merkezli paradigmanın her yerdeliğindeki bu sarsıntıya; faaliyet alanındaki bu daralmaya işaret eder.<sup>41</sup> Söz konusu olan Tanrı'nın sorgusuz sualsiz ve hatta sorunsuzca şiirin temeli olarak alındığı, şiiri belirlediği bir şiir âleminde bu belirleyiciliğın çeşitli seçeneklerden biri olarak göröldüğü bir şiir âlemine geçiştir.<sup>42</sup> Bu nedenle, bu geçiş Tanrı merkezli paradigmadan tam bir kopuşa denk düşme bile şiirin Tanrı merkezli paradigmayı artık tek seçenek olarak almaması, paradigmadaki sarsıntının, olağan dönemin sonunun da göstergesidir.

Olağan dönemin sonunu getiren karşı örneklere ve kuraldışılıklara biraz daha yakından bakıldığında fark edilense sözü edilen örüntünün yokluğuyla şiiri dünyevileştirmeye dair çabadır. Öyle ki bu çaba, sadece şiirin alanıyla da sınırlı değil, Tanrı merkezli paradigmanın faaliyet alanının daralmasıyla dönemin ayrışan farklı alanları için de geçerlidir. On sekizinci yüzyılı yeni bir dünyevilik kültürü çerçevesinde ele alan Berkes'e göre, on sekizinci yüzyılda hayatın ayrışan alanlarındaki değişimleri karşılayan kavram, dünyeviliktir.<sup>43</sup> On sekizinci yüzyıl Osmanlı bilimine dair çalışmasında Harun Küçük de sözü edilen dünyevileşmenin altını çizer. Küçük'e göre, yeniliğın bir sapma olmaktan çıkıp olumlu anlam taşımaya başladığı on sekizinci yüzyıl Osmanlı entelektüel çevresinde dünyevileşme yönünde görölen dönüşümün sebebi Batılılaşma olmasa da bu dönüşümü Batı

---

<sup>40</sup> Niyazi Berkes, *The Development of Secularism in Turkey* (Montreal: McGill University Press, 1964), 4.

<sup>41</sup> Tanrı merkezli paradigmanın her yerdeliği için bkz. Charles Taylor, *A Secular Age* (Cambridge MA ve Londra: Belknap Press of Harvard University Press, 2007), 2.

<sup>42</sup> Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğindeki sarsıntı için bkz. *a.g.e.*, 3.

<sup>43</sup> Berkes, *Secularism in Turkey*, 26-30.

Aydınlanması'nın bir tezahürü olarak almak gerekir. Bu doğrultuda, on sekizinci yüzyıldaki entelektüel gelişmeleri bir çeşit aydınlanma hareketi olarak karakterize etmekten, on sekizinci yüzyıl Osmanlı fikir hayatının Batılı Aydınlanma ile bir aile benzerliği taşıdığını söylemekten daha iyi, başka bir yol yoktur. Aydınlanmayı aklın tek hakim olduğu radikal hareket ve felsefeye sınırlı bir rol biçen, rasyonalizmle inancı ve geleneği uzlaştıran ılımlı hareket olmak üzere iki hat üzerinden düşünen Küçük, her ne kadar radikal kımıldanmalara da rastlansa da on sekizinci yüzyıl Osmanlı aydınlanma deneyiminin ılımlı seçeneğe yöneldiğini belirtir. Küçük'e göre, özellikle doğa felsefesinin metafizik olandan ayrılması ve doğalcılığın yükselişi, bu süreçte akıl ve gözlemler birlikte somut tecrübenin değer kazanması, Kartezyen felsefe ve Newton mekaniğinin tartışılması sözü edilen değişimi gösterir niteliktedir. Yine İslam'ın insan merkezli ve özgürlükçü, yeni ve daha rasyonel yorumlamaları ve pratiklerinin görünürlüğünü arttırması, ahlakın dünyevileşmesi, ilahiyatçılarla felsefecilerin ayrışması ve aynı zamanda felsefeci olan yeni bir hekim tipinin oluşması on sekizinci yüzyılda yeni düşünme biçimleri ve düşünürlerin sahneye çıkışına izin veren derin toplumsal değişimi göstermektedir.<sup>44</sup> Küçük'ün altını çizdiği bu değişime Bedri Gencer de işaret eder. Gencer, yirminci yüzyıla uzanan süreçte Osmanlı ve İslam dünyasında sanıldığından çok daha canlı bir entelektüel faaliyet gerçekleştiğini söyleyerek, yine on sekizinci yüzyılı bir başlangıç noktası olarak alır.<sup>45</sup>

Bu anlamda, Osmanlı şiiirinde dünyevileşme yönünde gözlemlenen değişim de on sekizinci yüzyıla birlikte Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğinde

---

<sup>44</sup> Bkz. Bekir Harun Küçük, "Early Enlightenment in Istanbul" (Doktora Tezi, University of California-San Diego, 2012)

<sup>45</sup> Bedri Gencer, *İslâm'da Modernleşme: 1839-1939* (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2012), 232.

görülen sarsıntının bir tezahürüdür. Modernliğin yüzlerinden biri olarak dünyevilik,<sup>46</sup> şairlerin dünyaya sadece Tanrı'yla ilgili olarak değil, kendisi için de ilgi duymaya başladıkları, dünyayı kendisi olarak da anlatmaya çalıştıkları ve dünyayı özerkleştirmeye yönelik ilk çekingen adımları attıkları bir şiir deneyimini beraberinde getirir.<sup>47</sup> Dünya, artık sadece ideal bir dünyanın mecazı değil, kendi mimari ve toplumsal özellikleri olan mekânlarıyla dünyanın kendisidir. Fiziksel, maddi boyutuyla, renkleri, dokusuyla bu dünyanın bir parçası olan İstanbul'dur.<sup>48</sup> Emine Tuğcu'nun da belirttiği gibi, on sekizinci yüzyılda şiir dilinin tanrısal hakikati mecaz yoluyla temsil etmesinin edebîliği belirleyen bir ölçüt olmaktan çıkmaya başlamasıyla söz konusu olan, dünyevi bir mekân olan İstanbul'da yaşanan dünyevi aşklar ve bunun yarattığı hazlardır.<sup>49</sup>

Diğer yandan, Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybetmesi, şiirin hemen bir başka paradigma içinde devinmeye başladığı anlamına da gelmemektedir. On sekizinci yüzyılla birlikte kuraldışlıkların zamanla paradigmaya olan güveni ve bağlılığı gevşetmesiyle farklı bakış açıları, yöntem ve tekniklerin denendiği yeni bir dönem başlamıştır. Ancak bu yeni dönem, olağan dönemin sonuna denk düşse de “yeni” paradigmanın bütün hüviyetiyle belirmesine denk düşmemektedir. Yeni paradigma eskisinin yerini alana, tamamen oturana kadar hüküm süren, bu anlamda bir kargaşalık dönemidir.<sup>50</sup> Diğer bir deyişle, geleneksel kalıpların çözülme sürecinde olması ve yeni biçimlerin henüz kurulmamış olması,<sup>51</sup>

---

<sup>46</sup> Dünyevilik-modernlik ilişkisi için bkz. Özgür Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları* (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 11.

<sup>47</sup> Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini yitirmesi-dünyanın özerkleşmesi bağlantısı için bkz. Taylor, *A Secular Age*, 90-91.

<sup>48</sup> Shirine Hamadeh, *Şehr-i Sefa: 18. yüzyılda İstanbul* içinde, Çev. İlknur Güzel (İstanbul: İletişim Yayınları, 2010), 205-249.

<sup>49</sup> Tuğcu, *Şiir Eleştirisi*, 58-59.

<sup>50</sup> Kahramanoğlu, *Divan Şiiri*, 3.

<sup>51</sup> Berkes, *Secularism in Turkey*, 3.

on sekizinci yüzyıl sonrası Osmanlı şiirinin kendini içinde bulduğu halin tam ifadesidir.

Kahramanoğlu tikanıklıklara, yeniliklere ve kuraldışılıklara tatmin edici cevaplar veremeyen klasik Osmanlı şiiri paradigmasının nihayet Tanzimat'la yerini yeni bir paradigmaya terk ettiğini iddia etse de<sup>52</sup> Tanzimat'la gücünü iyice hissettiren modernleşmeci paradigmayı ve bağlantılı biçimde Batılı edebiyat olayını, Tanrı merkezli paradigmanın etkisini kaybetmesiyle ortaya çıkan kargaşalık bağlamında değerlendirmek daha doğrudur. Bu anlamda, söz konusu olan Tanrı'nın bir temel olma vasfını kaybetmesiyle paradigmanın da tekliğini kaybetmesidir. Öznenin ya da şiir söz konusu olduğunda Osmanlı şairinin kendini temel alarak, belli bir bakış tarzı, bilgiyi üretme ve yargılama ölçütü sağlayan “bir” paradigmaya ulaşma ve bu paradigmanın hakimiyetini sağlama çabasıdır. Diğer bir deyişle, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısının eski ve yeni bağlamında düşünülen tüm çatışmalarını, kamplaşmalarını, edebî münakaşalarını farklı kaynaklardan beslenen farklı epistemik cemaatlerin oluşum sürecinde kargaşalık dönemini sona erdirecek yeni paradigma önerileri çerçevesinde düşünmek gerekir.<sup>53</sup>

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısını farklı paradigmaların mücadelesine dayanan bir kargaşalık dönemi olarak görmek, bu dönemi tanzimat ifadesiyle birlikte anmamızla da koşutluk oluşturur. Bu anlamda, tanzim etmek/nizam vermek, “vaktiyle muntazam olduğuna inanılan bir modelin ansızın gelen bir sadmeyle gayrimuntazam hale gelmesi”<sup>54</sup> ile değil, bir süredir gayrimuntazam olup, dağılmış, kaidelerini yitirmiş olanı şekillendirme, paradigma kaybını telafi etme çabası olarak

---

<sup>52</sup> Kahramanoğlu, *Divan Şiiri*, 4.

<sup>53</sup> Bu noktada, eski ve yeniyle birlikte Ziya Paşa'nın “Şiir ve İnşâ” yazısındaki halk edebiyatı önerisini de unutmamak gerekir. Halk edebiyatının modern edebiyatın yerli modeli olarak önerilmesine dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Yalçın Armağan, *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 55-57.

<sup>54</sup> Altuğ, “Namık Kemal,” 72.

düşünülmelidir. Eğer Tanzimat dönemi gerçekten bir nizam verme dönemiye tüm çabalar öznenin bizzat kendisinin sahîh şiir ünvanına sahip olmayı başaracak şiiri üretecek, genel olarak sahîhi tanımlayıp sahîh olanla olmayanı ayırmayı sağlayacak ölçütleri verecek ve böylelikle kargaşayı dindirecek bir paradigmaya ulaşmasına yönelmiştir.

Bu nedenle, bu kargaşalıkta aslında eski şiirin Tanrı merkezli paradigmasının da yeni bir paradigma olarak önerildiği gerçeğine dikkat etmek gerekir. Söz konusu olan, on sekizinci yüzyıl sonrası yenileşerek geleneğin dışına çıkan şiirin, şiiri belirleyecek sabit bir paradigmaya yenileşme öncesi paradigmanın yeniden devreye sokulması ile kavuşabileceği önerisidir. Öyle ki bu durum sadece şiirle sınırlı da değildir. Dünyaya bakışı belirleyecek paradigmanın yokluğunda Tanrı merkezli paradigmanın geri çağırılması çabası dönemin çeviri faaliyetlerinde de görülür. On dokuzuncu yüzyıla kadar İslam dünyasından pek fazla eser tercüme edilmemişken, bu dönemde Farsça ve özellikle de Arapça'dan yapılan felsefî tercümelemlerde önemli bir artış olmuştur.<sup>55</sup> Ülken'in de belirttiği gibi Doğu'dan en çok tercümenin yapıldığı ve en mühim eserlerin nakledildiği devir, on dokuzuncu yüzyıldır.<sup>56</sup> On dokuzuncu yüzyılın İslâm dini ve tarihi hakkında bilgi kaynaklarının artışı geçtiği bir dönem olması,<sup>57</sup> paradigma kaybını Tanrı'yı yeniden temel alarak telafi etme çabalarına işaret etmektedir. Öyle ki, klasik dönemde başlığında İslam geçen bir kitap bulmak mümkün değilken modern dönemde İslam dini, İslam'ın ruhu, İslam dininin ruhu, İslam'a giriş, İslami dünya görüşü, İslam kültürü, İslam hukuku, İslam siyaseti, İslam bilimi gibi farklı başlıklar taşıyan sayısız kitap bulmak mümkündür.<sup>58</sup> Tanrı merkezli

---

<sup>55</sup> Mustafa Ülger, "19. Yüzyıl Osmanlı'da Felsefî Tercüme Faaliyetlerine Bir Bakış," *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2008): 299.

<sup>56</sup> A.g.m., 304.

<sup>57</sup> Gencer, *İslâm'da Modernleşme*, 88.

<sup>58</sup> A.g.e., 239.

paradigmanın her yerdeliğinin parçalanışını da gösteren bu kitaplar, İslam'ın fark edilmeksizin, sorgulanmaksızın organik olarak yaşanan bir şey olmaktan çıktığını da göstermektedir.<sup>59</sup>

Tanrı merkezli paradigmanın fark edilmeksizin, sorgulanmaksızın şiiri belirleyen bir şey olmaktan çıktıktan sonra şiirin temel alacağı paradigma olarak önerilmesi onun yeniliğinin ifadesidir. Bu noktada klasik Osmanlı şiirinin Tanrı merkezli paradigması, elbette on dokuzuncu yüzyıl şairinin alımlayabildiği, kendi zamanı içinde yorumlayabildiği kadarıyla, kendisi olarak değil diriltilmiş haliyle önerilmektedir. Namık Kemal'in "eski" şiir taraftarlarını mürdepesendlik, ölüsevicilik ile ithamı da tam da bunu görünür kılmaktadır.<sup>60</sup> Söz konusu olan sadece Batılı sadme tarafından öldürülmüş ya da gelecek günlerin Batılı canlılığını taşımadığı için ölü olan bir şiir değil aynı zamanda artık eskisi gibi yazılmayan, kaideleri eskisi gibi tekrar edilmeyen bir şiirdir. Tekrar canlandırılmaya çalışılan eski şiirden kasıt da hemen Tanzimat öncesi yazılan şiir değil klasik Osmanlı şiiridir. Bu anlamda, Yekta Saraç'ın on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında şekillenen Encümen-i Şuarâ'dan bahsederken, bu grubun amacını "usta divan şairlerini örnek alarak şiire canlılık verme" olarak koyması da ustalığını yitirmiş, ustalıkla tanımlanan olması gerekenden, olması gerekeni ortaya çıkaracak kaidelerden uzaklaşmış on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı şiirinin arayışını ortaya koymaktadır.<sup>61</sup>

Budak'ın da aktardığı gibi, klasik Osmanlı şiirinin mutlak egemenliğini kaybetmesi ve yerine henüz yenisinin konulmamasıyla içine düştüğü boşluğu iyiden iyiye hisseden on dokuzuncu yüzyıl ikinci yarısının Osmanlı şairi, kararsızlığın daha doğrusu istikametsizliğin ortaya çıkardığı arayışlarla geriye, daha çözümlenin

---

<sup>59</sup> A.g.e., 233-234.

<sup>60</sup> Namık Kemal'in mürdepesendlik ithamına dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Altuğ, "Namık Kemal," 136.

<sup>61</sup> Saraç, *Osmanlı'nın Şiiri*, 67.

başlamadığı dönemlere dönmeyi ve klasik şiiri yeniden canlandırmayı bir çözüm olarak ortaya koymuştur.<sup>62</sup> Değişen, yenileşen ancak ne olduğu belli olmayan, ne olduğunu söyleyecek ölçütlerden yoksun olan şiire nizam verecek paradigmayı yeniden üretmek amaçlanmıştır. Bu anlamda, örneğin Encümen-i Şuarâ üyesi de olan Leskofçalı Galib'in on yedinci yüzyıl şiirine dönüşü de bütünüyle yenilikçi bir yaklaşımın dışavurumudur. Leskofçalı Galib'in şiiri, her ne kadar ilk bakışta klasik geleneğin takipçisi olarak görülse de aslında klasik geleneğin on dokuzuncu yüzyıl ortası yeniden üretim çabalarının etkilerini taşımakta, "asırların birikimi olan tasavvuf, tefekkür, aşk gibi konuların dışına pek nadir çık[sa da], bunları eskilerden oldukça farklı bir şekilde sun[maktadır]."<sup>63</sup> Sözü edilen farklılıkta artık ait olunmayan bir paradigmanın mukallidi olmanın, aynı dili konuşmamanın, dünyaya aynı yerden bakmamanın getirdiği çatışma ve çelişkilerin bir sonucudur. Şiirin on sekizinci yüzyıldan itibaren Tanrı merkezli gelenekten farklılaşırken geçirdiği dünyevileşme tecrübesinin bir yansımasıdır.

Batılı/modern/yeni şiir söz konusu olduğunda fark edilirse Batılılaşmanın öznenin merkezîliğiyle birlikte dünyeviliği de netleştirmesi, makbuleştirmesidir. Bu süreçte de şiiri belirleyecek paradigmanın Batı'nın yol göstericiliğinde kurulmaya çalışılmasıdır. Ancak burada dikkat edilmesi gereken Batılı şiirle kurulan ilişkinin kendisinin bir amaç değil araç olmasıdır. Tanrı'nın dünyasından çıkmadan öznenin merkezinde yer aldığı dünyevi bir şiirin kaidelerini atama noktasında Batılı şiirin bir işlev üzerinden Osmanlı şiir alanına dahil edilmesidir. Bu işlevselliğin görünür olduğu ilk alansa çevirilerdir. Özellikle Fransız şiiri, öznenin merkezinde yer aldığı dünyevi şiirin imkânını gösterirken, çeviriler bu imkânı Osmanlıca bağlamında somutlaştırır. Diğer bir deyişle, çeviri ile Osmanlı şiirinin bir parçası haline getirilen,

---

<sup>62</sup> Özgül'den aktaran Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, 520.

<sup>63</sup> A.g.e., 523.

Osmanlı şairinin yeniden üretimini nesnesi kılınan Fransız şiiri,<sup>64</sup> “anlamın muhafaza edilip dilin imkânları içinde bu anlamın ifade edilmesi, bu esnada şiir estetiğinin de korunmaya çalışılması”<sup>65</sup> sürecinde, Osmanlı şairinin şiirsel üretimin “başka” yollarını denemesini mümkün kılar. Bu anlamda, Fransız şiiri örneklerinin çevrilmesi eyleminin doğrudan kendisi, Osmanlı şairinin kalemini başka bir paradigmanın belirleyiciliğine açtığı, yaratıcılığını farklı kaidelerle yönlendirdiği bir tecrübe olur. Sadece lisân-ı Osmanînin değil aynı zamanda edebiyat-ı Osmanînin Fransız şiiriyle çeviri zemininde kurduğu bu ilişki, dünyevi olan üzerine kurulu bir Osmanlı şiirinin nasıl mümkün olabileceğinin görülebildiği bir alan açar. Açılan bu yeni alan, tam da imkânların keşfi sürecinde dönüşen, değişen Osmanlı şiirinin, kendini tanımlayacak sınırları yeniden çizmeye ve aynı zamanda bu dönüşümü, değişimi ve kendine dair tüm tanımlamaları temellemeye çalıştığı alan olur.<sup>66</sup>

Görüldüğü gibi on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında üretilen Osmanlı şiiri, eski- yeni ayrımının varsayılan kesinlikte yapılmasına izin vermeyecek derecede kargaşa içinde olan bir şiirdir. Bir yanda on sekizinci yüzyıldan itibaren

---

<sup>64</sup> Zeynep Kerman, 1862-1910 yılları arasında Victor Hugo’dan Türkçeye yapılan çeviriler üzerine yaptığı çalışmada, sözü edilen yeniden yazım sürecine dair birçok örnek verir. Çevirileri asıllarıyla karşılaştıran Kerman, çevirmenlerin çevirilerinde neleri metne dahil ettiği, neleri dışarıda bıraktığı, neleri nasıl değiştirdiğini tartışarak, çeviri sürecinde çevrilen metnin “aslına sadık kalma” gibi bir endişenin olmadığına da ışık tutar. Bkz. Zeynep Kerman, *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercüme Üzerinde Bir Araştırma* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1978).

<sup>65</sup> Ali İhsan Kolcu, *Türkçe’de Batı Şiiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercüme Üzerinden Bir Araştırma, 1859-1901* (Ankara: Gündoğan Yayınları, 1999), 109.

<sup>66</sup> On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı Osmanlı şiirinin şekillenmesinde çevirilerin üstlendiği merkezi rolü Itamar Even-Zohar’ın çoğuldizge kuramı bağlamında düşünmek, Osmanlı şiirinin çeviri şiirlerle kurduğu ilişkinin daha iyi anlaşılmasını sağlayabilir. Even-Zohar’ın özellikle çoğuldizge içindeki yerleşmiş örneklerin yeni bir kuşak için artık geçerli olmadığı bunalım anlarında çevirilere verdiği işlev, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı şiirinin çevirilere verdiği işlevle örtüşür. Roman ve tiyatrodan farklı olarak şiir söz konusu olduğunda çoğuldizgedeki bir eksiklik ve bu eksiliğin beraberinde getirdiği bir çevrede kalmışlık nedeniyle değil artık geçerli olmayan şiirsel üretim kaidelerinin yerine yenisini koymaya dair arayışlarla çeviriler bir işlev edinir. Batılı şiirden yapılan çeviriler, dünyevi bir şiir yazma arayışının bileşeni olarak çoğuldizgeye dahil olur ve çoğuldizgeyi şekillendirir. Çoğuldizge-çeviri ilişkisi için bkz. Itamar Even-Zohar, “Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazımın Durumu,” *Çeviri Seçkisi 2: Çeviriyi Düşünenler* içinde, Haz. Mehmet Rifat, Çev. Saliha Paker (İstanbul: Dünya Kitapları, 2004), 191-201.

dünyevileşerek yenileşen Osmanlı şiiri bulunur. Bir yanda bu yenileşmeyi tanımlayacak, ona nizam verecek paradigmanın yokluğunda on sekizinci yüzyıl öncesinde somutlanan klasik şiirin paradigmasını diriltmeye çalışan Osmanlı şiiri vardır. Bir yanda da özellikle çeviri faaliyetleriyle birlikte şiire eklemlenen Batılı şiiri tüm yenileşme etkinliğinin, dünyevileşmenin kaynağı olarak ortaya koymaya çalışan Osmanlı şiiri kendini gösterir. Ve tüm bunlar aslında farklı yarlarda durarak, ayrışarak değil çoğu noktada iç içe geçerek, birbirine karışarak bu dönemin şiir üretiminin çerçevesini oluşturur.

Bu anlamda, bu tez, Tanrı merkezli bir paradigma üzerine kurulu Osmanlı şiirinin on sekizinci yüzyıldan başlayarak bu paradigmanın belirleyiciliğinden çıkma ve merkezine öznenin dünyevi tecrübesinin yerleştiği bir şiire dönüşme sürecini Fikret şiirini anlamlandırmayı sağlayan bağlam olarak almaktadır. Sözü edilen dünyevileşmeyi ise Tanrı merkezli paradigmayla ilişkinin değişimini görünür kılan “ölüm” izleği çerçevesinde değerlendirmeyi hedeflemektedir.

Tezin Fikret’in ilk dönem şiirlerine odaklanan ikinci bölümü, “Dünyevileşme ve Öznenin Merkezîleşmesine Dair Arayışlar”, bu şiirleri bir eskilik söylemine hapsetmek yerine dönemin paradigma yokluğundan ileri gelen kargaşası içinde, paradigma önerilerinin çoğulluğunda okumaya çalışacaktır. Bu okumanın temelinde öznenin merkezîleştiği dünyevi bir şiir yazmaya dair arayışlar ve bu arayışlarla şiirlerin Tanrı merkezli paradigmayla girdiği kararsız söyleşi yer alacaktır.

Fikret’in Mirsâd ve Ma’lûmat dönemi şiirlerini yine dünyevileşme ve öznenin merkezîleşmesi bağlamında değerlendirmeyi amaçlayan üçüncü bölüm, “Tanrı’nın Dünyasının ‘Dünyadan Hâric Olmayan Şiiri’” ise Fikret’in şiirini dönüştüren isim olarak andığı Recaizâde Ekrem’in belli bir romantizm yorumu olarak da alınabilecek olan şiir kuramına ve Fikret’in şiirini kurarken bu kuramla girdiği ilişkiye

odaklanacaktır. Dünyevi şiirin güvencesi olarak ortaya koyulan “hakikilik” ilkesinin çıkmazlarıyla birlikte bu bölümün odağında Tanrı’nın dünyasından çıkmadan öznenin merkezîleştiği dünyevi bir şiir yazmaya yönelik çabalar olacaktır. Böylelikle bu bölüm, Fikret’in Mirsâd ve Ma’lûmat dönemini Recaizâde Ekrem’in şiir kuramının izinde, maddi ve somut olanla birlikte öznenin merkezîleşmesi ve Tanrı’yla kurulan ilişkinin değişmesi bağlamında okumaya çalışacaktır.

Mirsâd ve Ma’lûmat dönemi Fikret şiirine dair tartışmayı devam ettiren dördüncü bölüm, “Ölümün Fikret Şiirine Girişi” dünyevi olanın değer kazanmasıyla birlikte ölümün Fikret şiirindeki görünümünü tartışmaya açacaktır. Bu bölümün amacı, Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybetmesiyle ölümün Fikret şiirine eklenmesi arasındaki bağı değerlendirmektir. Fikret’in ölüm şiirlerinin Tanrı merkezli ölüm kavramsallaştırmasıyla ve bu kavramsallaştırmaya on sekizinci yüzyıl sonrası yapılan müdahalelerle ilişkisi, bu bölümün ana tartışması olacaktır. Bu süreçte, Ekrem’in şiir kuramının fikir, his ve hayale yaptığı vurgunun ölümün Fikret şiirine girişindeki etkisi de değerlendirilecek ve insanı düşündüren bir fikir olarak ölümün hem öznenin hissiyatının yoğunluğunu hakikileştiren önemli bir sebep/mazeret olarak nasıl işlevselleştiği hem de sevilenin kaybı üzerinden hayalgücünü nasıl tetiklediği bu etki bağlamında okunmaya çalışılacaktır. Bununla birlikte, Tanrı merkezli paradigmaya alınan mesafe sonucunda ölümün yeni bir öznellik biçimiyle şiirlerde görünür olan şiir kişinin kendini anlamlandırma, hayatın hikmetini sorgulama sürecinde devreye girişi de bu bölümün kapsamına alınacaktır.

Beşinci bölüm, “Tanrı’nın Fikret Şiirinden Çekilişi”, Tanrı merkezli paradigma tarafından temellenmese de bu paradigmayla uzlaşır görünen ancak özellikle ölüm söz konusu olduğunda Tanrı’nın şiirde ancak belli bir işlev nedeniyle

yer aldığını ortaya koyan Mirsâd-Ma'lûmat dönemi sonrasında Tanrı'nın şiirden çekilişini Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiiri bağlamında tartışacaktır. Bu anlamda, Servet-i Fünûn dönemi şiiri Tanrı'nın bir temel olma vasfını net bir biçimde kaybetmesi ve bu kayıpla temeli kendisi vermeye çabalayan öznenin bu çabalarının çıkmazlarını fark etmesi çerçevesinde değerlendirilecektir. Sözü edilen çıkmazlar ise Tanrı'nın yerinden çekilmesi, öznenin Tanrı'nın boşalan yerine talip olması ancak bu talebi dayanaklandıramaması bağlamında okunacaktır.

Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiirine dair tartışma, "Temelin Kaybı ve Sonluluk Düşüncesi" başlıklı altıncı bölümde de devam edecektir. Öznenin kendini, hayatını ve dünyayı düşünmesinin Tanrı merkezli olmaktan çıkması ve anlamlandırılan Tanrı'nın çekilişiyle anlam verme yükünün özneye kalması, Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiirinin ölüm vurgusu bağlamında tartışılacaktır. Bu vurgu, Tanrı'dan gelip Tanrı'ya dönme üzerine kurulu tanrısal çemberin kırılmasıyla ölümün sonluluğa evrilmesi çerçevesinde değerlendirilecektir. Böylelikle, sonluluk olarak ölümün Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiirini belirleyen temelsizlik halini nasıl dışa vurduğu ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Dolayısıyla da Fikret şiirinin temelsizlik haliyle kurduğu ilişkiyi değerlendirilebilmek için ölümü anahtar bir kavram olarak almak gerektiğine dikkat çekilecektir.

Tezin son bölümü, "Gökten Yere İnen İktidar"da ise Fikret'in yirminci yüzyıl şiirleri incelenecek, yirminci yüzyıl şiirlerinde öznenin kendini temel almasını meşrulaştıran bilimsel paradigmanın Fikret şiirinde nasıl bir kırılma yarattığı tartışılacaktır. Bilimin Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiirinde dışa vurulan ihtiyaçları nasıl giderdiği, ölümü sonluluk olmaktan nasıl çıkardığı ve ölümle birlikte hayatı nasıl anlamlandırdığı değerlendirilmeye çalışılacaktır. Böylelikle, Fikret şiirinin ilk

dönemlerinden itibaren belirleyici olan dünyevileşmenin son getirisi bilimsel paradigmayla Fikret şiirinin hikâyesinin sonuna ulaşılacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM:

### DÜNYEVİLEŞME VE ÖZNEİN MERKEZİLEŞMESİNE DAİR ARAYIŞLAR

Fikret, ilk şiirlerini 1884-1885 yıllarında, Mekteb-i Sultani’de öğrenim gördüğü esnada kaleme alır. Bu ilk denemelerden bazıları, *Tercüman-ı Hakikat*’te ve yine *Tercüman-ı Hakikat*’in seçkisi *Müntehabât-ı Tercümân-ı Hakikat* ciltlerinde yayımlanır.<sup>67</sup> Aralarında Muallim Nâci, Şeyh Vasfî gibi şairlere yazılan nazire ve tahmislerin de yer aldığı bu şiirlerin “kısm-ı edebî” sütunu Muallim Nâci tarafından idare edilen ve dönemin edebiyata hevesli gençleri için bir ‘dershane’ vazifesi gören *Tercümân-ı Hakikat*’te<sup>68</sup> yayımlanması, Fikret’in ilk dönem şiirlerinin “Muallim Nâci’nin merkezini teşkil ettiği hareket” içinde eski şiire bağlılık açısından konumlandırılmasına yol açar.<sup>69</sup> Bu konumlandırma sonucunda ise ilk şiirler, “mübtedîlik devresi” ürünleri olarak yaftalanır ve mübtedîlikten ileri gelen taklit ve

---

<sup>67</sup> Yayımlanan şiirlerle birlikte Fikret’in arkadaşı Receb Vahyî’ye gönderdiği mektuplarda yer alan şiirleri de ilk şiirler grubunun içinde anmak gerekir. Mektuplarda kalan şiirler, ilk kez İsmail Hikmet Ertaylan’ın *Düşünce Dergisi*’nin 1918 tarihli Tevfik Fikret özel sayısında yer alan “Fikret ve Hayatı” yazısıyla gün ışığına çıkar. Bu nedenle, mektuplarda kalan şiirler, Fikret’in ilk dönemi olan 1884-1885 arasında yazılmış olsalar da çeşitli kaynaklarda bu şiirlerin tarihleri ilk yayım tarihi gözetilerek, *Düşünce Dergisi*’nin Fikret özel sayısının yayım tarihine göre 1918 olarak verilir. Örnek olarak bkz. Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004). İsmail Hikmet Ertaylan’ın Fikret’i konu alan çeşitli çalışmalarına kaynaklık eden ve yeni yazıya aktarılıp genişletilerek *Tevfik Fikret: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri* adıyla kitap olarak yeniden yayımlanan eseri için bkz. İsmail Hikmet Ertaylan, *Tevfik Fikret: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri* (İstanbul: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti Yayınları, 1963).

<sup>68</sup> Celal Tarakçı, *Muallim Nâcî* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994), 14.

<sup>69</sup> “Muallim Nâci’nin merkezini teşkil ettiği hareket”, Halid Ziya Uşaklıgil’in Fikret’in Muallim Nâci çevresine yakınlığından bahsederken kullandığı bir ifadedir: “Ben onu [Tevfik Fikret’i] şair sıfatı ile Muallim Nâci’nin merkezini teşkil ettiği harekete kendisini kaptırmış olarak tanırdım.” Bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl* (İstanbul: Özgür Yayınları, 2008), 91.

nazirelerden ibaret addedilerek,<sup>70</sup> Fikret üzerine yapılan çalışmalar tarafından dikkate değer görülmez, göz ardı edilir.<sup>71</sup>

İlk şiirleri, eskilikten yola çıkarak Muallim Nâci çizgisiyle bağı üzerinden, bu bağı da Fikret'in mübtedîliği, acemiliğiyle açıklamaya çalışarak sınıflandırmak, giriş bölümünde de tartışıldığı üzere, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı sonrası Osmanlı şiirine dair belli bir bakış açısının, bu bakış açısının dayandığı belli bir modernleşme tasavvurunun dışavurumudur. Buna göre, 1880'lerde eski şiirin Fikret gibi ilerici bir şair üzerinde bile hâlâ etkili olabilmesi için tüm Batılılaşma/modernleşme/yenileşme gayretlerine rağmen eskiyi savunan Muallim Nâci gibi bir figür ve genç şairleri, bir süreliğine de olsa, yanlış yollara sürükleyen acemilik yeterlidir. Asıl varsayılan, eski ile yeni arasında keskin bir ayırım ve bu ayırımın ortaya çıkardığı kamplaşmadır.

Bu anlamda, Muallim Nâci'nin Batılılaşma/modernleşme/yenileşme gayretlerine rağmen eskiyi savunan bir figür olarak kabulü, dönemin çoğul eğilimlerini yok sayan kamplaşmanın eseridir. Oysa Nâci, *Şemspâre*'de yer alan ya da "Mes'ûd-ı Harâbâtî" müstear adıyla yazdığı klasik şiiri yeniden üreten şiirleri, Fransızcadan yaptığı çevirileri, dünyeviliği dışı vuran özellikle *Ateşpâre*'de yer alan şiirleriyle döneminin tüm eğilimlerini yansıtır gibidir. Aslında Muallim Nâci'nin bu çok yönlülüğü, onu kargaşalığı dışlayan, kesin ayırımların iş gördüğü bir resme yerleştirmeye çalışanlar için de bir sorun teşkil etmektedir.

---

<sup>70</sup> Bkz. Akyüz, *Tevfik Fikret*, 29 ve Kaplan, *Tevfik Fikret*, 68-69.

<sup>71</sup> Fikret'in ilk dönem şiirlerine odaklanan önemli bir çalışma olarak sadece M. Kaya Bilgegil'in *Tevfik Fikret'in İlk Şiirleri* adlı eserinden bahsetmek mümkündür. Bilgegil'in Fikret'in divan şiirindeki başarı derecesini tespit amacı taşıdığı bu çalışmada, şairin edebî faaliyetinin başlangıç safhasını ortaya koyacak metinleri ele alınmaya çalışılır. Ertaylan'ın gün yüzüne çıkardığı şiirlerle Fikret'in yayımlanan ilk şiirleri olmak üzere on yedi şiire odaklanan bu çalışma, iki bölüme oluşur. Birinci bölüm, Fikret'in 1884'te yayımlanan iki gazeline ayrılmıştır. Bilgegil, bu iki gazeli "muhtevâ" ve "üslûb" olmak üzere iki başlık altında inceleyerek, gazelerde yer alan kelime ve tamlamaların cinsine ve edebî sanatlarına odaklanır. Çalışmanın ikinci bölümü ise "Fikret'in gözden kaçmış şiirleri"ne ayrılmıştır. Bu bölümde, *Tercüman-ı Hakikat* ve *Müntehabât-ı Tercümân-ı Hakikat*'te çıkan beş şiirle birlikte mektuplarda kalan on şiirden bahsedilir. Bkz. M. Kaya Bilgegil, *Tevfik Fikret'in İlk Şiirleri* (Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1970).

Orhan Okay, Muallim Nâci'yi eski divan mektebinin olduğu kadar yenileşme dönemi gruplarının da dışında kalan bir şair olarak konumlandırır.<sup>72</sup> Abdullah Uçman ise, Türk edebiyatının Tanzimat'tan sonraki yenileşme döneminde adı etrafında büyük gürültüler kopan şahsiyetlerden biri olarak tanımladığı Muallim Nâci'nin, Türk şiirine yeni bir anlayış getiren Abdülhak Hâmid ve Recâizâde Ekrem'e hücum etmesi dolayısıyla, eski-yeni mücadelesinde uzun bir süre eski anlayışın bayraktarı olarak takdim edildiğini, Türk edebiyatında Tanzimat sonrası yenileşme hareketleri ile Servet-i Fünun arasındaki dönemde bir duraklama, hatta yenileşme hareketlerine karşı çıkan ve edebiyatı geriye götürmeye çalışan bir kişi olarak görüldüğünü söyler. Oysa, Uçman'a göre Nâci, devrinde, eski edebiyatı bilen ve eski anlayışa bütünüyle bağlı bulunan şahsiyetlerin başında gelmekle beraber, yeni Türk edebiyatının Tanzimat'tan sonra örnek aldığı Fransız edebiyatına da uzak durmamış, Fransızca'dan oldukça güzel manzum çevirilerin yanında, o tarzda ortaya koyulan örnekleri hatırlatan oldukça başarılı şiirler bile yazmıştır. Geleneği sürdürme gayesi onu her ne kadar eski kampına itse de Nâci, hiçbir zaman yeniliğin karşısında ve yeniliğe düşman olmamıştır.<sup>73</sup> Abdülkadir Hayber ve Hüseyin Özbay ise hazırladıkları *Muallim Nâci'nin Şiirleri* adlı antolojinin giriş yazısında, Muallim Nâci'nin şiirlerine dikkat çekerek, Nâci'yi Tanzimat'ın ilk neslindeki ikilik üzerinden konumlandırmaya çalışır. Nâci'nin yersiz yurtsuzluğunu “yüzlerce yıllık geleneği olan klasik bir edebiyat kültürü ile yetişmiş ve bu tarzda şiirler yazmaya başlamış” olmasına, yeninin başlangıcı olan Tanzimat devri edebiyatına özgü bir sorun olan “eski-yeni hususunda önce kendi kendileriyle çatışma”ya bağlar.<sup>74</sup> Mehmet Kaplan ise Nâci'nin “Köylü Kızların Şarkısı” şiiri üzerine yazdığı

---

<sup>72</sup> Okay, *Batılılaşma Devri*, 65.

<sup>73</sup> Abdullah Uçman, *Muallim Nâci* (İstanbul: Timaş Yayınları, 1998), 18-23.

<sup>74</sup> Abdülkadir Hayber ve Hüseyin Özbay, Haz. *Muallim Nâci'nin Şiirleri* (Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997), 22-27.

incelemede, Nâci'nin gerilikle ithamını haksız bularak, Nâci'nin, divan şiirini asla olduğu gibi kabul etmediğini, onun en iyi taraflarını, kesif ifade tarzını ve musikisini aldığını, eski dili red hususunda da Nâci'nin aslında Tanzimatçılardan çok ileride olduğunu, hatta temleri itibariyle de eski sayılamayacağını, onda yeni, Batı'dan alınma temler olduğunu söyler.<sup>75</sup> Aynı biçimde, İnci Enginün de *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* adlı çalışmasında her ne kadar Muallim Nâci'ye ayırdığı bölümün başlığını "Yeni Şiire Tepki: Muallim Nâci"<sup>76</sup> olarak koysa da Tanzimat'ın ikinci nesli olan ve eskiyi reddeden, genel çizgileriyle romantizmi tercih eden Recâizâde, Hâmit, Sezai'nin karşısında bir bakıma realizmi ve eski şiiri savunan Muallim Nâci'nin eski şiirin olumlu özelliklerini aldığını; dil konusuna dikkat çeken mücadelesini kötü bir şekilde eskiyi savunmaya kadar götürdüğünü ve *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinin edebî sütununu bir süre, aslında kendisine de benzemeyenlere tahsis ettiğini söyler.<sup>77</sup> Tanpınar ise, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi* adlı çalışmasının Muallim Nâci üzerine olan bölümüne "Eski ile Yeninin Arasında: Muallim Nâci Efendi" başlığı koyar.<sup>78</sup> İsa Kocakaplan'ın hazırladığı Muallim Nâci şiir seçkisi için uygun gördüğü başlık ise "İki Cihan Arasında"dır.<sup>79</sup>

Erkan Irmak, şairi tüm bu adlandırmaların ekseninde tartıştığı "İki Cihan İçinde Muallim Nâci" adlı yazısında, Muallim Nâci'yi 1880'lerin ortalarından itibaren kaçınılmaz şekilde deneyimlenen eski-yeni tartışmasının hem faili hem de mefulü olarak konumlandırarak, onun iki cihan arasında kalmaktan çok iki cihan

---

<sup>75</sup> Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri I: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008), 95.

<sup>76</sup> İnci Enginün, *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007), 519.

<sup>77</sup> A.g.e., 521.

<sup>78</sup> Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 593.

<sup>79</sup> İsa Kocakaplan, Haz., *İki Cihan Arasında: Muallim Nâci* (İstanbul: Kapı Yayınları, 2007).

içinde yaşayan bir insan olduğunu, ona bir çeşit *arada* kalma/tamamlanamama/yanlış safta yer alma önyargısıyla değil, farklı edebiyat ve dünya görüşlerinin içinde olma/etkiden çok bir etkileşimin peşinden gitme olarak bakılması gerektiğini iddia eder.<sup>80</sup> Bu anlamda da Nâci'nin ne tamamen eskiye ne de tamamen yeniye ait şiirini konumlandırmakta zorluk çekerek, çözüm olarak onu iki cihan arasına yerleştirip, onun şiir üretimindeki kargaşayı sınıflandırmaya çalışan bakış açılarına bir eleştiri getirir.

Görüldüğü gibi bu değerlendirmeler, Nâci'nin sıfatında da olsa dönemin şiir üretimindeki kargaşanın varlığını en azından ima ediyor olsalar da temel alınan hep cihanların ikiliğidir. Buna göre, eski yine statiklik ve bütüncüllüğüyle, varsayılan bir Doğu'yu; yeni ise sadece ve sadece, tahayyül edilen bir Batı'yı karşılamaktadır. Bu anlamda, Nâci'nin şiirinde eski, Batılı sadmeye rağmen yazılmakta olana; eski olarak dondurulana ait olmayan ne varsa da Batılı sadmeden sonra, Batılı edebiyat olayının etkisiyle keşfedilene denk düşmektedir. Oysa Nâci'nin şiiri, hem klasik edebiyatın 1880'lerde geçirdiği yeniden üretim sürecinin etkilerini<sup>81</sup> hem on sekizinci yüzyıl sonrası Osmanlı şiirinin dünyeviliğe dair açılımlarını hem de yine bu doğrultuda Batılı edebiyatın izlerini taşıyarak dönemin kargaşasını göz önüne sermektedir.

Bu nedenle, Fikret'in ilk dönem şiirlerini Nâci etkisiyle düşünülen bir eskilik söylemine hapsetmemek ve bu şiirleri dönemin paradigma yokluğundan ileri gelen kargaşası içinde, paradigma önerilerinin çoğulluğunda değerlendirmek daha doğrudur. Bu bölümün amacı da döneme rengini veren kargaşanın Fikret'in ilk dönem şiirlerini nasıl şekillendirdiğini tartışmak olacaktır. Bu bağlamda da öznenin

---

<sup>80</sup> Erkan Irmak, "İki Cihan İçinde Muallim Nâci," *Yeni Yazı* 10 (Bahar 2011): 227.

<sup>81</sup> Fevziye Abdullah Tansel de Nâci'nin *Tercüman-ı Hakikat* sütunlarını, divan edebiyatında bile son zamanlarda örnekleri azalan aşk ve şarap mevzulu şiirlerle doldurduğunu söylerken, aslında klasik Osmanlı şiirinin yeniden üretimini işaret eder. Kaplan da Nâci'nin eski şiirle olan ilişkisini bir nevi neo-klasisizm yapma biçiminde yorumlar. Bkz. Fevziye Abdullah Tansel, "Muallim Nâci ile Recaizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hadiseler," *Türkiyat Mecmuası* 10 (1951-1953): 164 ve Kaplan, *Tevfik Fikret*, 68-69.

dünyevi olana vurguyla merkeze hareketini tanrısal paradigmayla uzlaştırma çabasına yakından bakılacaktır.

Bu bölümde, öncelikle Fikret'in 1885 tarihli "Tevhid" şiirine odaklanılacaktır. "Tevhid", dönemin dünyevileşen şiirinin Tanrı merkezli paradigmanın esası olan tevhid inancına yaklaşımı bağlamında değerlendirilecektir. Bu değerlendirme, tevhid kasidelerinin Tanrı merkezli paradigma tarafından temellenen türsel niteliklerine yapılan müdahaleler üzerine kurulacak ve Tanrı'nın dünyasında dünyevileşen bir şiir yazma çabasının Tanrı'yla kurulan ilişkiyi nasıl yeniden belirlediği tartışılacaktır.

Klasik Osmanlı şiirinin önemli bir parçası olan aşkın Fikret şiirindeki görünümüne dair tartışma ise bu bölümün bir diğer adımı olacaktır. Aşkın dünyevileşmesinin yarattığı çatışma, dönemin kargaşasına koşut biçimde ortaya koyulacaktır. Bu süreçte, Fikret'in "Mes'ûdiyet-i Aşk" şiirinin dünyevileşmeyi nasıl yansıttığı, Tanrı merkezli Osmanlı şiirinin aşk anlayışını nasıl ihlal ettiği bağlamında değerlendirilecek ve bu ihlali dayanaklandırarak temelin yokluğunun şiire nasıl yansıdığı tartışılacaktır. "Tevhid" şiirinde Tanrı merkezli paradigma tarafından temellenen türsel niteliklere müdahalelerin söz konusu "Mes'ûdiyet-i Aşk" olduğunda nasıl dünyeviliğe müdahale şeklini aldığı gösterilmeye çalışılacaktır.

Ardından Fikret'in ilk dönem şiirleri kapsamında yazdığı tahmislere değinilecektir. Bu dönemde yazdığı tahmisler vasıtasıyla Fikret'in dönemin fikir hayatını belirleyen kavramları şiirine nasıl taşıdığı değerlendirilecek, yeni "dünyevi" kavramların Fikret şiirine tahmisler yoluyla girmesinin anlamı irdelenecektir. Gelenekselin alanından taşarak semantik bir dönüşüm geçiren ve artık gelenekselin semantik alanı tarafından içerilmeyen, henüz kendilerini içeren belirli bir semantik alana da sahip olmayan kavramların ifadesi sürecinde yaşanan karmaşa bu kısmın

odağında olacaktır. Sözü edilen karmaşayla yeni dünyevi kavramların Tanrı merkezli şiirin kavramlarıyla nasıl melezlendiği “Şeyh Vasfî’nin Bir Gazelini Tahmis” bağlamında ortaya koyulacak ve yaşanan kavramsal dönüşüme dikkat çekilecektir.

Böylelikle, Osmanlı şiirini temelleyen Tanrı merkezli paradigmanın çekilişinin bir temelsizlik deneyimi olarak alımlanmasının Fikret’in ilk dönem şiirlerini nasıl şekillendirdiği ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Sözü edilen temelsizlik deneyiminin Tanrı’nın dünyasında öznenin merkezîleştiği bir şiirin yazılma koşullarına dair arayışları nasıl beraberinde getirdiğini ve bu arayışların nasıl arada bir şiir ortaya çıkardığını anlamak, Fikret’in izleyen dönemlerde yazdığı şiirleri anlamlandırmanın da ilk aşaması olacaktır.

#### Akılın Çevreden Merkeze Hareketi

Tevfik Fikret’in 1885 tarihli “Tevhid” şiiri, Osmanlı şiir geleneği içinde ayrı bir nazım türü olarak geçen “tevhid” türüne bağlı olarak üretilmiş bir metindir. Bu anlamda, genel olarak tür kavramının paylaştıkları düşünülen belli başlı nitelikler açısından belli başlıklar altında gruplanan metinleri karşıladığı düşünülürse<sup>82</sup> Fikret’in “Tevhid” şiirine de tevhid türüyle ilişkisi bağlamında bakmamız gerekir. Tevhid türüne dair yazma pratikleri tarafından yönlendirilmiş; türsel belirlenimlerin tekrar edilerek yeniden inşa edildiği bir metin olarak “Tevhid” tikel metinle metni önceleyen tür arasındaki ilişkiyi de görünür kılmaktadır.

Tynyanov’un da belirttiği gibi, tikel metinleri tür başlığı altında toplarken dikkate alınan belli başlı nitelikler, bir türü o tür yaptığı düşünülen merkez/birincil niteliklerdir. Daha az görünür olan, daha arka planda kalan, türle özsel bir ilişki

---

<sup>82</sup> Heta Pyrhönen, “Genre,” *The Cambridge Companion to Narrative* içinde, Der. David Herman, (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 109.

kurmadığı düşünölen niteliklerse çevre/ikincil nitelikler olarak adlandırılır. Ancak türün birincil ve ikincil nitelikleri arasındaki ilişki donmuş, kalıplaşmış bir atalet haliyle değil dinamik bir değişim haliyle birlikte düşünölmür. Sözü edilen bu değişim, huzurlu bir birliktelik, barışçıl bir etkileşimden çok bir iktidar mücadelesidir. Başat olma üzerinden ilerleyen bu mücadele, metinlerin birincil ve ikincil nitelikleri bağlamında kavramsallaştırılan bir alt üst oluşa karşılık gelir. Bu alt üst oluş, ikincil niteliklerin çevreden merkeze yerleşme mücadelesiyle merkezde yer alan birincil niteliklerin yerleşikliğinin sürekli bozumudur.<sup>83</sup>

Fikret'i tevhid türüne bağı tikel bir şiir üretirken yönlendiren mekanizmalar da türün birincil niteliklerine sadık kalma fikri tarafından biçimlendirilir. Ancak bir türün birincil niteliklerine sadık kalmak artık o kadar kolay değildir. Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğı kaybetmesiyle birlikte türsel belirlenimler de muğlaklaşmıştır. Diğer bir deyişle, Tevhid türü tematik bir tür olarak, "Tanrı'nın birliğini ve ululuğunu anlatan şiirler" den oluşmuş bir kümeye denk gelse de<sup>84</sup> Tanrı merkezli paradigmanın mutlak belirleyiciliğinin tanınmadığı bir düzlemde, şiirin Tanrı'nın birliğini ve ululuğunu nasıl ortaya koyacağı kendi başına bir meseledir. Bu meseleyi anlamlandırabilmek, şiirin dünyevileşme yönünde gösterdiği eğilimlerin tevhid türünü nasıl şekillendirdiğini görmek içinse öncelikle Tanrı merkezli paradigmanın tevhid türüne dair belirlenimlerine bakmak gerekir.

Tevhidlerde, gelenek içinde üretilen diğer şiirlerde de olduğu gibi daha çok tasavvufi bir anlam düzeyiyle karşılaşılır. Tasavvuf merkezli baktığımızda tevhid, "Allah'tan başka bir var bilmemek, tanımamak ve bütün varlıkları, onun varlığında

---

<sup>83</sup> Yury Tynyanov, "The Literary Fact," *Modern Genre Theory* içinde, Der. David Duff (Harlow: Longman, 2000), 29-49.

<sup>84</sup> Cem Dilçin, *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* (Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997), 251.

yok bilip onun varlığıyla var olmaktır.”<sup>85</sup> Ancak, sözü edilen bilme edimi aklın değil, gönlün öne çıktığı bir bilme edimidir. Bu anlamda, bir ve ulu olan Allah’a gönül vasıtasıyla, aşkla ulaşma fikri, tasavvufi anlamda tevhid düşüncesini biçimlendirmektedir. Tasavvufi düşünceye göre akılla gerçeğe ulaşmak mümkün değildir.<sup>86</sup> “[Tasavvufi] görüş ve duyuş tarzı, evvelâ aklın, objenin fevkine çıkıp derunîleşir.”<sup>87</sup>

Klasik Osmanlı şiirinde gönül, duyuların ve aklın kullanımıyla elde edilen zâhirî bilgiye karşıt olarak, duyular ve akıl ile kavranamayacak hâlleri ve meseleleri idrak, fizik ötesi âleme dair bilgileri elde etme gücüne sahip manevî kaynak olarak kavramsallaştırılır.<sup>88</sup> Buna göre, gönül, “ezelî sevgiliye yakınlık kurma vasıtası, ilâhî nurun ve sırların tecellî yeri, aşkın, hikmetin, irfanın kaynağı ve hazinesi olması özellikleriyle” zikredilir.<sup>89</sup> Akli çabanın değersizleştirildiği, sezginin esas olarak alındığı tasavvufta bilginin kaynağı gönüldür: “Arınmış kalbin sezgi kabiliyeti ve Allah’ın buraya ihsanı yeterlidir. Zaten irfan ehline aklî çaba ile elde edilen bilgi değil, kalbî sezgi ile vasıtasız olarak Allah’tan alınan bilgi yol gösterici olur.”<sup>90</sup> Bu bağlamda, klasik Osmanlı şairleri de tevhid kasidelerini kaleme alırken Allah’a gönül ve sezgiyle ulaşma fikrini merkeze yerleştirir.

Diğer yandan, her ne kadar gönlün akla göre önceliği benimsenmiş olsa da, Osmanlı şiirinde akıl da kendine özgü bir değere sahiptir. İnsana Tanrı tarafından verilen bir bilgi kaynağı olarak akıl, şiirlerde “Hakk’ın hitabını anlamak için bir âlet

---

<sup>85</sup> Abdülbâki Gölpınarlı, *100 Soruda Tasavvuf* (İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1985), 40.

<sup>86</sup> A.g.e., 78.

<sup>87</sup> Ali Nihad Tarlan, *Divan Edebiyatında Tevhidler: Fasikül III* (İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1936), 6.

<sup>88</sup> Hüseyin Güfta, *Divan Şiirinde İlim* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2004), 55.

<sup>89</sup> A.g.e., 55.

<sup>90</sup> A.g.e., 58.

ve araç; insana, düşünme, kavrama ve bilgi elde etme gücü veren bir cevher”<sup>91</sup> olarak ele alınır. Şairlere göre akıl, “ilmin ve marifetin sermayedarı ve irfan hazinesinin paha biçilemeyen bir cevheri olan”, “insanı hayvandan ayıran ve üstün kılan”, “bu âlemdeki eşyâ, düzen ve hakikatleri kavrayan”, “duyulardan aldığı duyumları sistemleştirip anlamlandıran”, “insanın davranışlarını düzenleyen”, “faydalı bilgi edinmeye yarayan” “bir kaynak, bir rehber ve ilahî bir nur”dur.<sup>92</sup> İçinde yaşanılan dünya ile ilişki kurma vasıtası olarak akıl, insanın “bu âlemde olup bitenler üzerinde düşünmesini, tabiattaki ibretleri görmesini, buradaki düzeni kavrayarak Allah’ın varlığı ve birliği inancına yükselmesini”<sup>93</sup> sağlaması açısından tevhidlerin de kapsamı içine alınır. Tevhidlerde, her ne kadar merkezde “gönül” yer alsada insanın çevresinde olup bitenlere dikkatini vererek, akli ile Tanrı’ya ulaşması da konu edilir.

Bu anlamda, şairler sözü bir şekilde hep sezgisel ve gönülden imana getirselere ve aklın yetersizliğinden bahsetseler de tevhidlerde akli deliller de önemli bir yer tutar.<sup>94</sup> Diğer bir deyişle, tevhidler tasavvufi temayüllerle yazılınsalar da İslam felsefesi bağlamında insan aklına dair çeşitli imalar da metinlerde kendilerine yer bulmayı başarır. Necati Öner’in de altını çizdiği gibi, “aklî delillerin yetersizliği, aklın bu alanda [Tanrı’ya ulaşma alanında] bir rolü olmadığı sonucunu çıkarmaz.”<sup>95</sup> Bu doğrultuda, genel olarak tevhid türü düşünüldüğünde akıl, gelenekte ön plana alınmayan, çevresel bir nitelik olarak kalır.

Aklı çevreye itse de kapsamı içine alan geleneksel Osmanlı şiiri, akli delillere yer verirken ya da genel ifadesiyle delillendirme uğraşı süresince İslami inanç ve

---

<sup>91</sup> A.g.e., 29.

<sup>92</sup> A.g.e., 30.

<sup>93</sup> A.g.e.

<sup>94</sup> Halûk Gökalp, “İslam Felsefesinin ve Kelâmının Divan Şiirine Yansımaları: Tevhid Kasidelerinde İsbât-ı Vâcib,” *Osmanlı Araştırmaları* 27 (2006): 50.

<sup>95</sup> Necati Öner, “Allah İnancı,” *Diyanet Dergisi* 5 (Eylül-Ekim 1978): 261.

düşünce sisteminin verilerinden, kelâm ilminden yararlanır. İslam düşünce tarihinde kelâm, inanç esaslarını aklî bir çerçevede yorumlayan, belirleyen ve de savunan bir ilim olarak görülür. Selefî bakış açısı dışarıda tutulacak olursa, bütün kelâmî ekollerin aklı epistemolojik bir değer olarak kabul ettiği söylenebilir.<sup>96</sup> Kur'an'daki hakikatin bilgisine ulaşmada nazar ve müktesep aklı kullanmaya dair âyetler, kelâmcıların çıkış noktası olur.<sup>97</sup> Ramazan Altıntaş'ın da belirttiği gibi, nazar kavramı doğrudan insanın çevresini kuşatan nesnelere dünyası üzerinde birtakım gözlemlerde bulunması anlamına gelirken, kelâmcılar nesnelere dünyasını Allah'la olan bağlantısı açısından ele alır. Bunu yaparken de birtakım öncüllere ve sonuca dayalı çıkarımlar yordamıyla işe başlarlar. Amaçlanan nesnelere dünyasından elde edilecek verilerle Allah'ın varlığını kanıtlamaktır. Allah'ın bilgisine ulaşma çabasında kazanılmış bilginin kaynağı akıldır.<sup>98</sup> Bu anlamda, kelâm çerçevesinde akletmenin amacı, verilmiş mutlak bilgiyi anlamak, düzenlemektir.<sup>99</sup>

Mustafa İsen ve Muhsin Macit'in *Türk Edebiyatı'nda Tevhidler* başlıklı antolojilerinin girişinde de bahsettikleri gibi, tevhid, Allah'ın zât, sıfat ve fiillerinden bahsederken, kelâmın en önemli konularından birini oluşturur.<sup>100</sup> Ali Nihad Tarlan da kelâmı, tevhid kapsamına giren Allah'ın zât, sıfat ve fiillerini; “müslümanlık

---

<sup>96</sup> Ramazan Altıntaş, “Kelâmî Epistemolojide Aklın Değeri,” *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2001): 126.

<sup>97</sup> “Şüphesiz göklerde ve yerde, inananlar için ayetler vardır.” (Câsiye 3) “Sizin yaratılışınızda ve (yeryüzüne) yaydığı canlılarda kesin olarak inananlar için ayetler vardır.” (Câsiye 4) “Göklerin ve yerin yaratılışında, gece ile gündüzün birbiri ardınca gelmesinde akıl sahiplerine şüphesiz deliller vardır.” (Âl-i İmran 190) “Doğrusu size rabbinizden açık bilgiler gelmiştir. Kim görürse kendi lehine, kim körlük ederse kendi aleyhinedir.” (En'am 104) “O, akıllarını iyi kullanmayanlara azap verir.” (Yunus 100) “And olsun ki biz vahyi onlara art arda yetiştirdik belki düşünürler.” (Kasas 51) Alıntıl原因 Öner, “Allah İnancı,” 261-265.

<sup>98</sup> Altıntaş, “Aklın Değeri,” 101.

<sup>99</sup> Gencer, *İslâm'da Modernleşme*, 132-133.

<sup>100</sup> Mustafa İsen ve Muhsin Macit, Haz., *Türk Edebiyatında Tevhidler* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992), X.

esasları içinde tetkik eden ilim” olarak tanımlar.<sup>101</sup> Öyle ki, “Kelâm ilminin bahisleri divan edebiyatı ile bu edebiyata ‘tevhid’ şekil ve mevzuunu veren İran edebiyatında tamamen vardır. Ancak ilmî bahisler şiir çerçevesi içinde vezin, kafiye, tasannu zaruretlerine uyarak tabiatile ilmî insicamını ve ilmi kelâmdaki isbat tarzlarını kaybetmiş, ve her biri müstakil bir madde gibi beyitlere dağılmıştır.”<sup>102</sup> Yine bu doğrultuda, “Osmanlı kültür ve düşünce dünyasını nizam altına alan İslami inanç ve düşünce sistemi, Allah’ın varlığının ispat edilmesinde kullanılan delilleri, ‘ilm-i edeb’i icra eden şairlerin de bilgisi ve kullanımına sun[muş] ve Osmanlı şairleri, dünya görüşlerini bu düşüncelerle şekillendirdikleri için bu deliller, doğrudan ya da dolaylı olarak, onların eserlerine de yansı[mıştır].”<sup>103</sup>

Tanrı’nın varlığını delillendirme uğraşı İslami düşünce geleneği içinde isbât-ı vücûd kavramıyla ifade edilir. Kelâmın ele aldığı konuların başında gelen isbât-ı vücûd, görünen ve görünmeyen alemlerin yaratıcı bir güce muhtaç olduğu fikrinden hareketle varlığı kendinden olan, var oluşunda başkasına muhtaç bulunmayan bir zâtı delillendirme biçiminde Allah’ın varlığı ve birliğini merkeze alan pek çok eserin de konusunu teşkil eder.<sup>104</sup>

Halûk Gökâlî’nin “İslam Felsefesinin ve Kelâmının Divan Şiirine Yansımaları: Tevhid Kasidelerinde İsbât-ı Vâcib” makalesinde bürhân-ı innî olarak andığı tecrübe ile edinilen, olaylardan çıkarılan delil, divan şiirinde en çok yer verilen delil çeşitlerinden biridir. Genel anlamıyla, kâinattaki tüm varlıkların Allah’ın varlığına birer delil olması fikrine dayanan bu kullanım, bütün varlıkları yaratanın Allah olduğunu temel alarak eserin dış dünyadaki varlığının, onu var edenin varlığını

---

<sup>101</sup> Tarlan, *Divan Edebiyatında Tevhidler*, 7.

<sup>102</sup> A.g.e.

<sup>103</sup> Gökâlî, “Kelâmının Divan Şiirine Yansımaları,” 48.

<sup>104</sup> A.g.m., 48-49.

ispatlar şekilde alınmasına dayanır. Bürhân-ı innî kâinattaki varlıkların Allah'ın varlığına birer işaret olarak kullanılması şeklinde metinlere yansır.<sup>105</sup> Kozmolojik delil olarak da anılan innî delil, şiirlerde imkân, hudûs, ilk sebep, gaye ve nizam olmak üzere dört farklı biçimde kullanılır.<sup>106</sup> Bu doğrultuda, yaratılmış olan varlıkların zorunlu değil mümkün; mümkün varlıkların da hâdis yani sonradan olma olmalarına dair ifadeler tevhidlerde sıkça kullanılan kalıplardır.<sup>107</sup> İlk sebep ise İslam filozoflarının izinde bütün varlıkları var eden bir ilk sebebin, ilk varlığın zorunluluğuna işaret eden ifadelerin şiirde kullanılmasıdır. Allah'ın varlığı için başka bir sebebe gerek duymaması ya da Allah'ın ezeli olması şiirlerde en çok tekrarlanan düşünce kalıplarıdır.<sup>108</sup> Ancak kozmolojik deliller arasında şiirlerde en sık kullanılanı, gâye ve nizam delilidir. İnsanoğlunun bizzat kendisinde ve kâinattaki varlıklarda gözlemlediği düzenin onu yaratıcı güç fikrine yöneltmesini temel alan bu delil; ay, güneş ve gezegenlerin belirli bir sistem içinde devredişi gibi özellikle tabiatta gözlemlenen düzeni Allah'ın varlığını gösteren deliller olarak anma biçiminde metinlere yansır.<sup>109</sup>

Bu anlamda, klasik Osmanlı şiiri geleneği Allah'ın varlığını, birliğini ve ululuğunu anlatan şiirlerde insanın Allah'ın varlığına dair kendi aklıyla ulaştığı çıkarımları dışlamamaktadır. Ancak yine de aklın sadece Allah'ı anlama yolunda insani bir imkân olarak şiirlere dahil edildiğine de dikkat edilmelidir. Aklın merkez bir nitelik olmaktan ziyade çevreye itilmesi de Allah'la kurulan ilişkide merkezî rolün akla değil gönle, delile değil aşka verilmesindedir. Bu anlamda, genel olarak şiirlerde insan aklına yer verilse de aklın yetersizliğine yapılan vurgu eksik

---

<sup>105</sup> A.g.m., 53.

<sup>106</sup> A.g.m., 54.

<sup>107</sup> A.g.m., 58-63.

<sup>108</sup> A.g.m., 68.

<sup>109</sup> A.g.m., 71-77.

bırakılmamış, Allah'ı ve Allah tarafından yaratılanları akılla anlama gayreti mutlaka aklın sınırına gelmenin beraberinde getirdiği bir hayretle birlikte anılmıştır.

Tanrı merkezli paradigmanın yukarıda özetlenen akıl-gönül hiyerarşisini izleyen tevhidler, şiirin dünyevileşmesine koşut biçimde bir değişim geçirir. Mustafa İsen ve Muhsin Macit'in *Türk Edebiyatı'nda Tevhidler* başlıklı antolojilerinin girişinde de söyledikleri gibi on dokuzuncu yüzyılda tevhid yazma geleneği değişerek devam eder. Klasik tevhidlerle on dokuzuncu yüzyılda yazılanlar arasındaki farksa artık tevhidlerde akıl-gönül çatışmasının öne çıkmasıdır.<sup>110</sup> İsen ve Macit'in tevhidler bağlamında gözlemlediği bu çatışma, Bedri Gencer'in genel olarak on dokuzuncu yüzyılda İslam bağlamında andığı aklın öne çıkışına dair bir gerilimdir.

Her semavî din gibi İslam'ın da evrenselleşme sürecinde kısaca nakil-akıl olarak ifade edilen iman ile akıl veya din ile felsefe gerilimini yaşadığını ifade eden Gencer, bu gerilimin “sarih akıl ile sahîh naklin tevafuku ve şer'in hakimiyeti, aklın kılavuzluğu” olarak formüle edildiğini belirtir. Ancak Gencer'e göre, bu formülasyon üzerindeki uzlaşma on dokuzuncu yüzyılda kırılır ve nakil-akıl gerilimi, aklın lehine geri döner.<sup>111</sup> On sekizinci yüzyıl aklileşmesinin netleşmesi anlamına da gelen bu geri dönüş,<sup>112</sup> on dokuzuncu yüzyılda İslami düşünce geleneğinin akılcı ekollerine, geleneğin spekülatif damarını oluşturan kelimeler ve felsefeye yönelme biçiminde tezahür eder.<sup>113</sup> İslam'ın “genel olarak bilim denen rasyonalizmin eseri modern bilgiye ve rasyonalitenin eseri medeniyet denen modern hayat tarzı”na uyabilirliğini

---

<sup>110</sup> İsen ve Macit, Haz., *Türk Edebiyatında Tevhidler*, XIV.

<sup>111</sup> Gencer, *İslâm'da Modernleşme*, 551-552.

<sup>112</sup> On sekizinci yüzyıl aklileşmesi için bkz. Küçük, “Early Enlightenment in Istanbul.”

<sup>113</sup> Gencer, *İslâm'da Modernleşme*, 230.

göstermek amacı tarafından da desteklenen bu yönelim,<sup>114</sup> İslam'ın ilme yönelik olumlu tutumunun ve tabiatın serbestçe araştırılmasını teşvikinin<sup>115</sup> vurgulandığı yeni bir söyleme kaynaklık eder. On dokuzuncu yüzyılın empirik bilimlerin geliştiği dünyasında artık merkezîleşen, mantığa dayanan klâsik metodoloji değil, delillere dayalı bir kelâm ilmidir.<sup>116</sup>

Delillere dayalı kelâm ilminin on dokuzuncu yüzyılda deneyimlediği merkezîleşme, tevhidlerde de gözlemlenir. Bu anlamda, İsen ve Macit'in on dokuzuncu yüzyıl tevhidleri bağlamında andığı çatışma, aslında kelâmın tevhidler açısından da belirleyicilik kazanması ve tevhidlerin çevre niteliği akli delillerin tevhid türünün birincil niteliği olan gönülden imana karşı merkeze yerleşme mücadelesine girmesidir. Bu mücadelenin bu dönemde en net gözlemlenebildiği şiirse Şinasi'nin "Münâcât"ıdır. Bu nedenle, türsel belirlenimlerin yeniden inşası sürecinde Şinasi'nin "Münâcât"ını değerlendirmek, Fikret'in "Tevhid"ini anlamlandırmanın da yolunu açacaktır.

#### Aklın Merkeze Hareketi ve Şinasi'nin "Münâcât"ı

Dine dair aklileştirme çabaları, Osmanlı şiirinde, Şinasi'de olduğu gibi, akli imana götüren mütevazı bir köprü olarak gören klasik anlayışa karşı verilen bir mücadele biçimini alır. Bu doğrultuda, aklın çevrede kalması Şinasi'yi düşünsel anlamda tatmin etmeye yetmemektedir. "Münâcât" ise bu tatminsizliğe dair gerilimin hissedildiği bir şiir olarak tevhidin türsel belirlenimlerinin yeniden üretilmesi

---

<sup>114</sup> A.g.e., 321.

<sup>115</sup> A.g.e., 250.

<sup>116</sup> A.g.e., 247.

sürecinde, dünyevileşen şiirin tevhidinin klasik şiirin merkez-çevre nitelikler hiyerarşisine müdahaleyle yazıldığını gösterir.<sup>117</sup>

“Münâcât”taki dünyevileşme vurgusu, öncelikle şiirin dilinde fark edilir.<sup>118</sup> Tanrı’nın dünyasında yer almaya devam eden özne, Tanrı’nın birliğini ve ululuğunu anlatmak için geleneğin mazmunlu yapısını ağırlıklı biçimde tekrar etmemekte, geleneği Tanrı’dan ve Tanrı’nın dünyasındaki insandan bahsetmenin tek yolu olarak idrak etmemektedir. Şiiri şekillendirense bu anlamda, Tanrı merkezli hakikat üzerine kurulu bir dile yaslanmadan Tanrı’yı anlatmanın yeni dilini, Tanrı’yı bilmenin ve onunla bağlantı kurmanın yeni yollarını bulmaya dair arayışlardır. Dünyevileşme ile birlikte görünür ve duyulur mevcudiyete yönelik merak ve ilginin merkezîleşmesine koşut olarak,<sup>119</sup> bu arayışları yönlendiren de aşkın olanı görünür ve duyulur olandan yola çıkarak ortaya koyma çabasıdır. Bu çaba, şiire kelâmi damarın canlandırılması, görünür ve duyulur mevcudiyete, zâhir olana bağlı aklın merkeze çekilmesi biçiminde yansır.

“Münâcât”ı muhteva bakımından kısımlara ayıran Mehmet Kaplan, şiirin ilk on beytini Tanrı ile kâinat arasındaki münasebetten bahseden ayrı bir kısım olarak alır.<sup>120</sup> Bedri Mermutlu da bu ilk on beyte herhangi bir vurgu yapmasa da

---

<sup>117</sup> Bu noktada aklın merkezîleşmesine direnen bir isim olarak Ziya Paşa’yı anmak gerekir. “Terkib-i Bend”inde Allah’ın sanatını şaşkınlıkla seyretmenin dışında yapılacak bir şey olmadığını, “neden, niçin?” gibi sorular sormanın anlamsız olduğunu söyleyen Ziya Paşa, büyük meseleleri anlamının insan aklının işi olmadığını iddia eder: “Kıl san’at-ı üstadı tahayyürle temaşa / Dem urma eğer ârif isen çün ü çirâdan / İdrâk-i meâli bu küçük akla gerekmez / Zira bu terazu o kadar sıkleti çekmez.” Diğer yandan, Ziya Paşa’nın özellikle “Terci-i Bend”i Tanrı’yla kurulan ilişkinin değişimi ve öznenin kendinde Tanrı’ya doğrudan sorular yöneltebileceği bir güç bulması açısından Şinasi’de akıl çerçevesinde görülen değişime koşutluk gösterir. “Terci-i Bend”, “Terkib-i Bend”deki dirence rağmen öznenin, her ne kadar Tanrı karşısında acizliğiyle anılmaya devam edilse de bir yandan da artık, “neden, niçin?” sorularıyla kendini ve dünya içindeki yerini sorgulama; kendine ve dünyaya dair yeni bir bilinç oluşturma ihtiyacını yansıtır. Ziya Paşa’nın “Terci-i Bend” ve “Terkib-i Bend”i hakkında daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Okay, *Batılılaşma Devri*, 24-36.

<sup>118</sup> Mehmet Kaplan Şinasi’nin dilindeki sadeliği, geleneğin teferruat ve mazmun yığını içinde kaybettiği Tanrı fikrini öne çıkarma, şairin maharet göstermekten ziyade bir düşüncüyü ortaya koymak isteği bağlamında okur. Bkz. Kaplan, *Şiir Tahlilleri*, 35.

<sup>119</sup> Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 12.

<sup>120</sup> Kaplan, *Şiir Tahlilleri*, 34.

“Münâcât”ın “tenzihi mahiyette bir tevhid” olarak sayılabileceğini söyler.<sup>121</sup> Tevhid kısmı olarak da alabileceğimiz bu ilk on beyit, şiirde Allah’ın varlığı ve birliği konusunda ortaya koyulacak düşüncenin mahiyetinin anlaşılması açısından öne çıkar. Bu bağlamda, şiirin geneline bakıldığında, ortaya koyulmak istenenin Allah’ın varlığını ve birliğini dünyevi olandan yola çıkararak delillendirme olduğu görülür.<sup>122</sup> Sözü edilen delillendirme çabası ise İslam felsefesi ve kelâmının sınırları içinde, bürhân-ı innî ya da diğer deyişle kâinattaki varlıkların Allah’ın varlığına delil olması çerçevesinde gösterilir.

Kelâmın izinde, şiirin ilk üç beyti, Allah’ın vacibü’l vücûd olarak ortaya koyulması ve hudûs yani sonradan olanlarla alakası üzerinedir:

Hak-teâlâ azamet âleminin pâdişehi  
Lâ-mekândır olamaz devletinin taht-gehi

Hâsdır Zât-ı İlâhîsine mülk-i ezelî  
Bî-hudûd anda olan kevkebe-i lem-yezelî

Eser-i hikmetidir yerle göğün bünyâdı  
Dolu boş cümle yed-i kudretinin îcâdı<sup>123</sup>

Varlık alanında ilkin varlığı zorunlu olan Allah’ın zâtının bulunduğu fikri, Allah’ın kadîm yani başlangıcı olmayan olarak anılmasını da beraberinde getirir. Bu bakımdan devamlı var olup, varlığının başlangıcı olmayan Allah ezelî ve lâ-mekândır.<sup>124</sup> Allah’ın vacibü’l vücûd olarak ortaya koyulduğu ilk iki beytin ardındansa, vacibü’l vücûd olarak her şeyin ilk sebebi olan “Allah[ın] kadîm olan

<sup>121</sup> Bedri Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi* (İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2003), 209.

<sup>122</sup> Namık Kemal de “Münâcât”ın sade fikir üzerine bina ettiği delillendirme uğraşını, edebiyatın “akl ü hakikat”e açılması olarak değerlendirerek, bu şiiri yeni edebiyatın mebde’ addeder. Bkz. Necmettin Halil Onan, Haz., *Namık Kemal’in Talim-i Edebiyat Üzerine Risalesi* (Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1950), 36-38.

<sup>123</sup> Şinasi, *Müntehabat-ı Eş’arım: Divan* (Ankara: Akba Kitabevi, 1945), 5.

<sup>124</sup> Gökalp, “Kelâmının Divan Şiirine Yansımaları,” 58.

zâtının olgunluğuyla yokluktan varlık peyda et[mesi]”<sup>125</sup> üzerinde durulur. Kâinatın sonradan olduğu, varlığı zorunlu olan Allah tarafından yaratıldığı, yaratıcının eseri olduğu fikrini temel alan hudûs (kelâm) delilini örnekleyen bu üçüncü beyit, aynı zamanda esere yani dünyevi olana bakarak Allah’a ulaşma fikrine de bir geçiş sağlar.

İzzet ü şânını takdîs kılar cümle melek  
Eğilir secde eder pîş-i celâlinde felek

Emri vech üzre yer eyler gece gündüz hareket  
Değişir tâzelenir mevsim-i feyz ü bereket

Pertev-i rahmetinin lemasıdır ayla güneş  
Tâb-ı hışmından alır alsa cehennem âteş

Şerer-i heybet-i ulviyyesidir yıldızlar  
Anların şulesi gök kubbesini yaldızlar

Kimi sâbit kimi seyyâr be-takdir-i Kadîr  
Tanrı'nın varlığına her biri bürhân-ı münir

Varlığın bilme ne hâcet küre-i âlem ile  
Yeter isbâtına halk ettiği bir zerre bile<sup>126</sup>

Her şeyin mukaddes varlık olarak Allah’ı bildiğini, Allah’ın kusursuz ve noksansız olduğunu söyleyip, huzurunda eğilerek şükrettiğini ifade eden ara beyti izleyen bu beş beyit, kozmolojik delillerin en sık kullanılanı gaye ve nizam delili çerçevesinde kurulur. Kâinattaki düzen, gece gündüzün devri; mevsimlerin değişimi; ay, güneş, yıldızların hareketi ya da hareketsizliği olarak şiirde öznenin kendi duyuları ve bilişsel imkânlarına atıfla anlamlandırılır. Öyle ki, kâinattaki düzenin Allah’ın varlığına delalet ettiğini çıkarsayan da yine duyuları ve bilişsel imkânlarına vurguyla öznenin kendisidir.

“Münâcât”ta kâinattaki varlıkların Allah’ın varlığına delil sayıldığı bürhân-ı innînin böylesine yoğun bir biçimde kullanılması dikkate değerdir. Kaplan bu

<sup>125</sup> A.g.m., 58.

<sup>126</sup> Şinasi, *Müntehabat-ı Eş’arım*, 5-6.

yoğunluğu, “Şinâsi, şiirinde bizi varlıkla beraber Tanrı’nın da karşısına çıkarıyor.

Gökyüzünü ve yıldızları seyrediyor, onlarda Tanrı’nın kudret ve aydınlığını

görüyoruz. Şinâsi’nin Tanrı’ya ve onun eseri olan kâinata hayran olduğu âşikâr.”<sup>127</sup>

şeklinde değerlendirir. Ancak Kaplan’ın asıl izleyen ifadeleri ilgi çekicidir:

Eski edebiyat, ahirete yönelen bir medeniyetin, yeni edebiyat ise dünyaya dönüşün bir ifadesidir. Şinâsi’nin kâinatı ve kâinat içinde Tanrı’yı anlatması büyük bir mânâ taşır. Dinî dünya görüşünden çıkılmıyor, fakat dine bakış tarzı değişiyor. Tanrı sadece ölüm tanrısı değil, aynı zamanda ve bilhassa hayat tanrısı oluyor. Ahiret inkâr edilmemekle beraber, dünyanın harikulâdeliği üzerinde duruluyor. Şinâsi’nin manzumesi, geleceğe doğru açılan büyük bir yolun başlangıcı gibidir.<sup>128</sup>

Kaplan’ın yukarıda alıntılanan parçada altını çizdiği yenilik, Tanrı’yı anlatmak,

Tanrı’nın birliğini ve ululuğunu ortaya koymak isteyen bir şiirde kâinata ya da diğer

bir deyişle dünyevi olana verilen yerdir. Kâinatın bu şekilde Tanrı ile birlikte şiire

girişi, Kaplan’a göre, dini dünyevi olanla birlikte anma, dünyevi olana odaklanma

açısından çığır açıcıdır. Kaplan’dan devam edersek,

Kâinatın varlığı ve onda görülen nizam, Tanrı’nın varlığını gösteren bir delildir. Aklî bir tip olan Şinâsi’nin Tanrı’yı ispat için “objektif” bir delil olarak kâinatı göstermesi, eskilerden ayrı bir davranış tarzını ifade eder. Eskiler için Tanrı aklî olarak ispat edilemez. Eski edebiyatımız akla karşı aşkı savunur. Onlara göre kalbin şahâdeti aklın şahâdetinden üstündür.<sup>129</sup>

“Münâcât” temel alınırsa Şinâsi’yi eskilerden ayıran aslında ne Tanrı’yı

delillendirme çabası ne de bu delillendirmenin kâinatta görülen nizam bağlamında

yapılmasıdır. Bu şiirde asıl yeni olan dünyevi olandan yola çıkarak Tanrı’yı

anlatmaya verilen yerin yoğunluğu, Mermutlu’nun da belirttiği gibi isbât, bürhân,

---

<sup>127</sup> Kaplan, *Şiir Tahlilleri*, 33.

<sup>128</sup> A.g.

<sup>129</sup> A.g.e., 35.

şehâdet kelimelerinin çokluğu,<sup>130</sup> tecrübeye, innîye verilen aslilik, merkezîliktir. Bu noktada, asıl üzerinde durulması gereken tevhidin merkez-çevre niteliklerine yapılan müdahaledir. Öyle ki, Şinasi de şiirinin bu tip bir müdahaleyi temel aldığı farkındadır. Bu farkındalık şiirin özellikle onuncu ve on birinci beyitlerinde açıkça ortaya koyulur. On birinci beyit, şehâdeti doğrudan akla bağlarken, bu beyti önceleyen onuncu beyit, aklın merkezîliğini meşru kılma sürecindeki uzlaşmayı açık etmektedir:

Göremez zâtını mahlûkunun âdî nazarı  
Hisseder nûrunu ammâ ki basîret basarı

Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım  
Cân ü gönlümle münâcât ü ibâdet lâzım<sup>131</sup>

Allah'ın zâtının ne dünyada ne de ahirette görülmesinin mümkün olduğuna göndermeyle açılan onuncu beyit, güneş gibi Allah'a bakmaya dair bu imkânsızlığı güneşin ışığını ya da Allah'ın nurunu görmenin imkânıyla kurar. Ancak beyitte de ifade edildiği gibi Allah'ın nurunu görme, zâhirî değil bâtinî bir görme halidir. Görmenin, hakikati bilmenin kaynağı olarak verilen, "kutsiyet nuruyla aydınlanmış kalbin maddî ve mânevî âlemdeki hakikatleri görme yeteneği"<sup>132</sup>, basîrettir. Dünyevi olana vurgunun geri çekildiği ve gönlün merkezîliğinin iade edildiği bu beyit şiirin genel tutumuna, duyuşsal olanla edinilenin akılla işlendiği hakikate erme biçimine uygun değildir. Bu uygunsuzluk, ancak izleyen beytin sertliği ya da diğer bir deyişle akli merkezî kılmaya dair net müdahale de hesaba katılırsa anlamlandırılabilir. Öyle

<sup>130</sup> Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, 208.

<sup>131</sup> Şinasi, *Müntehabat-ı Eş'arım*, 6.

<sup>132</sup> Süleyman Uludağ, "Basîret," <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=050103&idno2=c050084#1>, [09.04.2014].

ki, aklın merkezîliğini ilan eden beyte geçişte onuncu beyit bir ara alan yaratarak, bu sert ve net müdahaleye dair ılımlı okumaları da olası kılmaya çalışır.

Allah'ın birliğini şahit olunması, akıl tarafından ispatlanması gereken bir unsur olarak atayan on birinci beyit, gönlü de hakikate erme açısından değil sadece yakarışın diğer bir deyişle Allah'la kul arasındaki duygusal nitelikteki ilişkinin bileşeni olarak konumlandırır. Ancak bu noktada beyitteki yerleştirmeye de dikkat edilirse, önce akılla şehâdetin sonra gönülle yakarışın anıldığı da göz önünde bulundurulursa bu öncelik sonralık hali üzerinden bir çeşit koşullandırma da sezilir. Aklın Allah'ın birliğini kabulü öncelikli bir gerekliliktir. Sanki gönlün yakarış içinde olabilmesinin koşulu öncelikle aklın Allah'ın birliğini delillendirme yoluyla kabulüdür. Aklın şehâdet etmediği bir şey karşısında gönül de suskun kalacaktır. Bu noktada, vurgunun kesinlikle gönlün suskun kalması gibi bir olasılık üzerinde olmadığına dikkat etmek gerekir. Çünkü altı çizilen, aklın da Allah'ın birliğini ispat edeceği<sup>133</sup>.

“Münâcât”ta akla verilen bu merkezîlik, diğer yandan akıl sahibi olarak öznenin merkezîleşmesini de içerir biçimde kurulur. Şiirin tevhid kısmından münâcât, yakarış kısmına geçişi de sağlayan on birinci beytini izleyen beyitlerinde odakta olan, gönlün yakarışı biçiminde dışa vurulan hissiyattır. Kaplan'ın da altını çizdiği gibi, şiirin ispatı izleyen münâcât kısmı, Tanrı'ya yakarışla birlikte bir kendi

---

<sup>133</sup> Hilmi Ziya Ülken de Şinasi'nin insan aklına yaptığı vurguyu İslamiyet'in ana ilkeleriyle uzlaştırma çabası bağlamında okur. Bu doğrultuda, Fatih Altuğ da on dokuzuncu yüzyılda aklın öznenin tâbi olması gereken bir meşruluk zemini olarak ortaya çıkışı sürecinde Şinasi'de aklın özellikle dine referansla ele alındığının altını çizer. Altuğ'a göre, bu uzlaştırma çabası, nakle dayalı şeriatla akla dayalı felsefenin aynı sonuca varması, Allah'ın birliği konusunda birleşmesi fikrini temel alır. Bedri Mermutlu ise *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi* adlı çalışmasında, Şinasi'nin akla verdiği merkezî yeri İslam felsefesindeki akılcıları özellikle de Farabî, İbn Sina ve İbn Rüşd'ü yeniden okuyarak desteklemek istediğini belirterek sözü edilen uzlaştırma çabasına işaret eder. Bkz. Hilmi Ziya Ülken, *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi* (Konya: Selçuk Yayınları, 1966), 80; Altuğ, “Namık Kemal,” 292-295; Mermutlu, *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*, 61-65.

kendine konuşma, derunî bir trajediyi dışavurma havası taşır.<sup>134</sup> Bu anlamda, şiirde dış dünyanın görünenden yola çıkılarak akledilen, öznenin kendi duyusal ve bilişsel imkânlarıyla ulaşılan derinliğini izleyen, öznenin iç derinliğini ifade etme çabası olur.<sup>135</sup>

### Şinasi'nin İzinde: Fikret'in "Tevhid"i

Şinasi'nin "Münâcât"ı, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı Osmanlı şiirinin dünyevi olana ve bağlantılı biçimde öznenin kendi dünyevi imkânlarına verdiği merkezî yerin Tanrı'ya bakışta yarattığı dönüşümü gösterirken, Fikret'in ilk dönem şiirleri içinde yer alan ve şairin tevhid türüne bağlı olarak yazdığı "Tevhid" şiirindeki gözlem, akıl ve özne vurgusunu da anlamlı kılar.<sup>136</sup> Bu anlamda, Fikret'in "Tevhid" şiiri, dünyevileşen şiirin tevhidin türsel belirlenimlerini yeniden atamaya çalıştığı kargaşa ortamını yansıtır. Yeni şairin şiir yazma pratiklerinin bu kargaşa tarafından yönlendirilmesi ise şiirde, şiir kişinin Tanrı'yla ilişkisinin kalıplaşmış biçimlerini birebir tekrar etmekten ziyade bu ilişkiyi kendi özneliği içinde ortaya koyma, bu süreçte de Tanrı'yı delillendirme ihtiyacı olarak görülür.

1885'te *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlanan, ardından da *Müntehabât-ı Tercümân-ı Hakikat*'in üçüncü cildine alınan "Tevhid", klasik gelenekte kavramsallaşmış haliyle Allah'a karşı duyulan aşka gönderme yapar biçimde başlar. Şiir, sevgilisinden ayrı düşmüş âşığınkine benzer bir kederle açılır. Göğü süsleyen

---

<sup>134</sup> Mehmet Kaplan, "Şinasi'nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik," *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I* içinde (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006), 228-229.

<sup>135</sup> Şinasi'nin "Münâcât"ının sözü edilen beyitleri için bkz. Şinasi, *Müntehabat-ı Eş'arım*, 6-7.

<sup>136</sup> Orhan Okay da "Tevhid" şiiri bağlamında olmasa da, Şinasi ile Fikret arasındaki ilişkiye dikkat çekerek, "Şinasi'nin akılcılığının en sadık tilmizi[nin], İkinci Meşrutiyet'ten sonraki tutumuyla Tevfik Fikret olaca[ğın]" söyler. Bkz. Okay, *Batılılaşma Devri*, 26.

parlak ayı, Allah'ın rahmetinin parıltısı olarak nitelendiren şiir kişinin kederi, ay ışığının aydınlığı ile karanlık gece arasında kurulan zıtlık yoluyla verilir:

Ey meh-i Enver-i sipihr-ârâ  
Lem'a-i rahmet-i Cenâb-ı Hudâ  
Zulmet-i şeb dokundu sevdâma  
Merhamet kıl şu kalb-i şeydâma  
Sevmiyor zulmeti dil-i zârım  
Olsa nûrun olur meded-kârım<sup>137</sup>

Klasik şiirde ay mazmunu nuruyla karanlığı aydınlatan, geceye güzellik veren,

kimsenin yanına yaklaşmadığı, uzaktan seyredilen sevgiliye karşılık gelir.<sup>138</sup>

Bununla birlikte ay, ışığını güneşten alan bir cisim olarak metinlerde göklerin sultanı güneşin veziri, onun ışığını taşıyarak onu görünür kılan olarak geçer.<sup>139</sup> Diğer bir

deyişle, Şinasi'nin "Münâcât"ının geleneği izleyen onuncu beytinde de ifade edildiği gibi Allah'ın zâtını görmenin imkânsızlığında ancak Allah'ın nûrunu, ışığını görmek

mümkünken, ay güneşi görmenin dolaylı yolu olur.<sup>140</sup> Bu anlamda, ay şiirde

Tanrı'nın görünür olması olarak anılır.<sup>141</sup> Karanlık gece ise Tanrı'nın görünür

olmadığı hali, klasik şiirdeki âşık-maşuk ilişkisinin vazgeçilmezi hicranı imler.

Gecenin karanlığı da hicrana yani sevgiliden, Allah'tan ayrı düşme motifini izleyen

kedere katkıda bulunur. Şiirde de görüldüğü gibi hicranı sona erdirecek güç

sevgilinin kendisi, onun merhametidir. Kullanılan şeyda sözcüğü de, şiir kişinin

aşkının şiddetini gösterirken, onu klasik şiir kalıplarına uygun biçimde sevgilinin

merhameti için yalvaran bir çılgın olarak ortaya koyar.

<sup>137</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, Haz. İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004), 27.

<sup>138</sup> İskender Pala, *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (İstanbul: Leyla ve Mecnun Yayıncılık, 2003), 52.

<sup>139</sup> A.g.e., 52.

<sup>140</sup> A.g.e., 187.

<sup>141</sup> Fikret'in 1884 tarihli mektubuna eklediği "Yâr her sûdan hüveydâdır şeb-i mehtâbda / Nûr-ı Mevlâ âşikârdır şeb-i mehtâbda" matlûlâ "Ekrem Beyefendi'ye Nazîre"sinde de ay, Tanrı'nın, Tanrı'nın ışığının mehtaplı gecede görünür olmasına vurgu ile "Tevhid"dekine benzer biçimde geçer. "Ekrem Beyefendi'ye Nazîre" için bkz. Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 16-17.

Şiirin ilk üç beytinde gözlemlenen klasik kalıplar her ne kadar tevhid türünün geleneksel türsel belirlenimlerinin tekrar edildiğine dair bir izlenim yaratsa da bu ilk üç beyitte dikkat çekici olan bu kalıplara rağmen aslında şiirin klasik belirlenimleri nasıl yeniden ürettiği ve bu süreçte nasıl ihlal ettiği. Diğer bir deyişle, Fikret'in tevhidi, kullandığı mazmunlarla geleneği takip ediyor görünse de türün gelenekte kalıplaşmış işlenişine sadık biçimde başlamamaktadır.

“Kaside nazım şekliyle kaleme alınan tevhidlerin konunun işlenişi bakımından müştereklik arzettikleri”, “tevhidlerin birinci kısmında Allah'ın selbî ve subutî sıfatlarından” bahsettikleri görülürken,<sup>142</sup> Fikret'in tevhidi, merkezine şiir kişisini alarak açılır. Bu anlamda, şiirin hemen ikinci beytinde şiir kişisinin kendi hissiyatına odaklanması geleneksel belirlenimlerin izlenmediğine dair ilk işarettir. Tevhidlerin ilahi zat ve sıfatlara ayrılması gereken giriş beyitlerinin Fikret örneğinde bir beyitle sınırlanması ve şiirin hemen şiir kişisini, şiir kişisinin Tanrı'yla ilişkisini odağına alması dikkat çekicidir. Agah Sırrı Levend'in belirttiği gibi tevhidlerde odakta yer alan “vahdaniyet-i İlâhiye, sıfât-ı İlâhiye, kudret-i İlâhiye”<sup>143</sup> iken, Fikret'in şiirinde odağın özneye, öznenin hissiyatına kaydığı görülür. Öyle ki, şiir kişisinin ikinci ve üçüncü beyitlerde kullandığı “zulmet-i şeb dokundu sevdâma” ve “sevmiyor zulmet-i dil-i zârım” tarzı öznel ifadeler de Tanrı'yla kurulan ilişkinin doğrudanlığını, açıklığını, samimiliğini gösterir.

Şiirin ilk üç beytinde gözlemlenen özne vurgusu, izleyen beyitlerde de klasik kalıpları ihlal derecesinde devam eder. Ay dolayımıyla Allah'la kul arasındaki gönül bağı, izleyen iki beyitte bir sorgulama nesnesine dönüşür:

---

<sup>142</sup> İsen ve Macit, Haz., *Türk Edebiyatında Tevhidler*, XI.

<sup>143</sup> Agâh Sırrı Levend, *Divan Edebiyatı* (İstanbul: Enderun Kitabevi, 1980), 71.

Eyle karşımda nâzikâne hırâm  
Eylesin tâ ki tende cân ârâm  
Sana âşık mıyım neyim bilmem  
Olamam bir dakîka görmezsem<sup>144</sup>

Karşısında ayın nazik bir biçimde salınmasını isteyen, böylelikle de tende canın dinleneceğini söyleyen şiir kişisi, bir sonraki beyitte aya âşık olup olmadığını, onu bir dakika görmeden yapamayacağı bağlamında sorgular. Sözü edilen sorgulama, sorgulama sürecini açık eden “Sana âşık mıyım neyim bilmem” ifadesinin rahatlığı, açıklığı, türsel belirlenimlerin dönemin özne ve akıl vurgusuyla değişimini ortaya serer. Tanrı’nın büyüklüğü, gücü, ihtişamıyla korkulan; çekinilen bir varlık olarak anılmadığı bu beyitlerde, Tanrı’ya duyulan aşk da bir ön kabul olarak yer almamakta, soru üslubuyla akılcı bir sorgulamaya dönmektedir. Öyle ki, bu sorgulamayı izleyen son beyitteki Tanrı’yı görmeye dair ısrar da yine bu doğrultuda, öznenin somut delile ulaşma ısrarı halini alır. Aşkın doğrulanması, sevgilinin somutlanmasına, görünür olmasına bağlanır.

Şiirin açılışında baskın biçimde gözlemlenen sorgulama ve görünürlikle somutlama isteği; ayın, şiirin izleyen beyitlerinde, Allah’la birlikte düşünülen aydınlık üzerinden yavaş yavaş Allah’ı bilme ihtiyacının ağırlığı olarak kullanılmasıyla devam eder. Öyle ki bu, Allah’ı dolaylı da olsa görme zarureti olarak yansıtılır. Bu anlamda, ay ışığı, bilmeme hali olarak yansıtılan karanlığı aydınlatan tanrısal bilgiye dönüşür:

Açıl ey mâh-tâb açıl da görün  
Bürünürsen de ebre sonra bürün  
Gark edip zîr ü bâlâyı  
Âşikâr eyle hüsn-i Leylâyı  
Kudret-i Zât-ı Hakk’ı yâdettir  
Halka tenvîr-i i’tikad ettir<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 27.

Burada mehtap Allah'ın gizlenme halinden görünür hale geçmesini aktaran bir anlam çerçevesinde kullanılır. İnanmayanların gözlerindeki perdenin kalmasını da sağlayacak olan görünürlüğe vurguyla şiir, ispat ısrarını ortaya koyar. Öyle ki, ispatla, delille bir anlık da olsa karşılaşmanın yeterli olacağından, ondan sonra ne olursa olsun fark etmeyeceğinin, şiir kişinin o andan sonra kendi kendine yolunu bulabileceğinin, kendi başına hareket edebileceğinin ifade edilmesiyle bu ısrar pekiştirilir. İzleyen beyitlerde odağa alınan da yine görünürlük olur:

Olup âlem-fürûz dîdârın  
Yemmede mevc ursa aks-i envârın  
Vech-i dil-dârı eylesen tasvîr  
Görse cân nûr-ı Hakk'ı sûret-gîr  
Bâğ u gül-zâra in'itâf etsen  
Hep çiçeklerle i'tilâf etsen  
Kûh u sahrâ garîk-ı nûr olsa  
Arz-ı muzlim nazîr-i Tûr olsa<sup>146</sup>

Allah'ın gizlenme halinden çıkarak kendini dünyada görünür kılmasını dileyen şiir kişisi mehtabın dalgalara vuran ışığında da sevgilinin yüzünün görünmesini diler. Ardındansa karanlık ve kederli dünyanın Tûr'a döneceğini söyler. Tûr ya da Tûr-ı Sina, Musa peygamberin Allah'la konuştuğu dağdır. Musa peygamber Allah'ı görmek istediğinde, Allah dağa tecelli edince dağ paramparça olur.<sup>147</sup> Bu anlamda, Tûr, Allah'ın görünür olmasını dileyen şiir kişisini destekleyen bir telmih olarak somut delile gönderme yaparak şiire dahil edilir.

Şiir kişisiyle Allah arasındaki gönül bağı Allah'ın gizlilik halinden çıkması bağlamında aktaran beyitlerin ardından, şiirde hayranlığı izleyen bir hayretin odağa yerleşmesiyle birlikte akla da doğrudan bir atıfta bulunulur:

---

<sup>145</sup> A.g.e., 28.

<sup>146</sup> A.g.

<sup>147</sup> Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, 474.

Kudretin akli etmede hayrân  
Hikmetin zihni kılmada velhân<sup>148</sup>

Bu beyit, şiirde aklın ilk geçtiği beyittir. Akıl, Allah'a duyulan hayranlığın bir hayrete dönüşmesi; bu hayretinse aklıyla hayret duyduğu güzelliği, kudreti ve hikmeti anlamaya çalışan insanı bocalar durumda bırakmasıyla ele alınır. Akıl klasik geleneğe kalıplaştığı biçimde çevresel bir nitelik olarak üstünde çok da durulmadan sadece yetersizliğiyle anılır. Yine de Allah'ın kudretiyle, hikmetiyle şiir kişisini aciz bırakmasına dair bu tip bir beytin şiirin açılış bölümlerinde yer alması daha alışıldıktır. Oysa şiir, önce gözleme vurgu yapan ve somut delile ulaşmaya çabalayan öznenin tecrübesine odaklanıp akli devreye sokmuş, ardından aklın yetersizliğine geçmiştir. Bu yerleştirme, Allah'ın görünürlüğüne dair ısrarın aklın izinde gerçekleştiğini, akli izleyen ısrarın aklın yetersizliğinin ortaya koyulmasıyla birlikte geçersizleştiğini sezdirir. Ancak gözlem ve aklın bir ölçüt olarak şiire bu denli dahil edilmesi, izleyen beyitlerde insanın kendi duyusal ve bilişsel imkânlarıyla içinde yaşadığı dünyayı anlamlandırma çabası da düşünüldüğünde şiirin aklın merkezîliğini netleştirecek hamleyi hazırlama sürecini ortaya koyar. Öyle ki izleyen beyitler, sevgilinin aşkla anlamlandırıldığını değil akılla düşünüldüğünü gösterir:

Ey nazîr ü şerîksiz ma'bûd  
Kim bu ekvâna verdi böyle vücûd  
Şebi revnak-pezîr eden kimdir  
Mâhı cism-i Münir eden kimdir  
Göge bu ahterânı kim saçmış  
Ya bu şeh-râh-ı feyzi kim açmış  
Cümlesi sun'u dest-i kudretinin  
Bizlere bir yegâne âtifetin<sup>149</sup>

<sup>148</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 28.

<sup>149</sup> A.g.

İbadet edilen Allah'ın benzersiz ve ortaksız olduğuna atıfla başlayan beyitle birlikte aklın varlıklara vücut veren; geceyi parlak, ayı ışıklı yapan; göğe yıldızları saçan; feyzin yolunu açanın kimliğine dair soruları odağa alınır. Aklın yetersizliği ile şiire girişinin hemen ardından gelen bu beyitler, bu yetersizliği değilleyerek Allah'ı ve dolayısıyla dünyayı bilme ile akletme arasındaki ilişkiyi ortaya koyar. Soru soran akılken bu soruları cevaplayacak olan da akıl olur. Aklın soruları ve cevapları ise gözlemi, gözlem nesnesi olarak da dünyeviye temel alır. Bu nedenle, isbat-ı vücûd, bürhân-ı innîye yani tecrübe ile edinilen, olaylardan çıkarılan delillere atıfla kurulur. Allah'ın varlığı, esere, diğer bir deyişle aya, göğe, yıldızlara ve bunlar gibi maddi unsurlara bakarak delillendirilir. Öyle ki, bu beyitlerde kullanılan böyle, bu sözcükleri şiir kişinin öznel tecrübesine işaret ederek ve böylelikle deneyimi tikelletirerek, Allah'ın varlığını dünyeviden yola çıkararak kendi aklının imkânlarıyla anlamaya, delillendirmeye çalışan şiir kişinin varlığına yapılan vurguyu devam ettirir. İnsan aklının Allah'a ulaşma yolundaki çıkarımlara kaynaklık edebilecek olması ise ilim irfan bolluğunun yani feyzin yolunu açanın da bizzat Allah olduğu ifadesiyle metne eklenir. Ancak aklın asıl öne çıkışı izleyen beyitte Allah'ın birliğinin akıl tarafından da kabul edilir olduğunun net bir biçimde söylenmesiyle görülür:

“Birsın ey bî-niyâz Hâlık bir!”  
Olmaz akıl birliğin münkir<sup>150</sup>

Bu anlamda, şiir, klasik gelenekte kalıplaştığı şekilde Allah'ı sevgili, Allah'a bağlılığı gönülden bir aşk olarak ansa da ve aklın yetersizliğinden bahsetse de dünyevi olanın gözlemine temel alan delillendirme, ispat çabasıyla ve doğrudan akla yaptığı vurgu ile döneminin temayüllerini aksettirmektedir. Aşk ile anılan Allah'ı

---

<sup>150</sup> A.g.

artık akılla birlikte anmaya da dikkat etmekte, aşkın ya da gönlün merkezîliğini yerinden etmekte, böylelikle de hakikate ulaşmada zâhirî yani dünyevi olanı merkeze çekmektedir. Bu anlamda, “Tevhid” Tanrı’yı anlatmanın yeni dilini, Tanrı’yı bilmenin ve onunla bağlantı kurmanın yeni yollarını ararken sadece Tanrı’yı değil aynı zamanda Tanrı’yla bağı çerçevesinde dünyevi olanı da anlatmaktadır. Tevhid türü bağlamında Tanrı’nın birliğini ve ululuğunu anlatma sürecinde aşkı çevreye iten dünyevileşme, söz konusu aşkın kendisi olduğundaysa bu kez Tanrı’yı çevreye itip itmemenin bocalamasını yaşamaktadır.

### Öznenin Merkeze Hareketinin Çıkmazları

Geleneksel Osmanlı şiiri semantik alanının önemli bir parçası olan aşk, Fikret’in ilk şiir denemeleri arasında da önemli bir yere sahiptir. Fikret’in bu döneminde Osmanlı şiirinin klasik âşık-maşuk kalıplarını yeniden üreten örnekler<sup>151</sup> bu kalıpları ihlal eden örneklerle yan yana bulunur. Özellikle yenileşen şiirle birlikte dönüşen aşk kavramsallaştırması üzerine kurulu şiirler, aşkın Tanrı merkezli hakikatin belirleyiciliğinden çıkarak dünyevileşmesi sürecindeki temelsizliği net bir biçimde ortaya koyan örneklerdir. Fikret’in bu dönemde yazdığı özellikle “Mes’ûdiyet-i Aşk” şiiri, bu temelsizlikten ileri gelen çatışma ve gelgitlerin net bir biçimde görülebileceği bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

---

<sup>151</sup> Bu şiirlere örnek olarak Fikret’in Nazmi mahlasıyla yazdığı ve 1884’te *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanan “Hayâl-i zülf-i pîç-â-pîç ile hâtır perîşândır / Firâk-ı yâr ile bî-çâre gönlüm zâr ü giryândır” matlalı gazeliyle birlikte, aynı yıl *Tercümân-ı Hakikat*’te yayımlanan “Takvîyet vermekle âdem rişte-i tedbîrine / Düşmemek kabil mi dehrin ukde-i tezvîrine” matlalı gazeli; 1884 tarihli mektubuna eklediği “Berk urunca hançer-i cevri ü tegafül sînede / Âteş aldı harmen-i sabr ü tahammül sînede” matlalı gazeli; Receb Vahyî’ye nazîre olan “Bî-hûde değil mi? / Nâil olmak maksadıyla devlet-i pâbusuna / Baş eğer kalb-i hazînim hançer-i ebrûsuna” matlalı manzumesi; 1884 tarihli bir başka mektubuna eklediği, Muallim Nâci’ye nazîre olan “Her yâre dilde sûz-ı muhabbet nişândır / Her dâne gözde aşk yem-i bî-kerândır” manzumesi verilebilir. Sırasıyla bkz. *a.g.e.*, 5, 10, 11, 13.

### “Mes’ûdiyât-i Aşk”ın Paylaşılabilir Merkezi

Klasik Osmanlı şiirinde aşk, gelenekte kalıplaştığı şekilde, belli mazmunların belli ilişkiler üzerinden yan yana getirilmesiyle belli anlam çerçevelerinin yeniden üretilmesi biçiminde şiirleşir. Mehmet Kalpaklı, “Divan Şiirinde Aşk” makalesinde, divan şiirinin sınırları ve kuralları kesin olarak çizilmiş bir aşk tanımını kabullendiğini belirtir.<sup>152</sup> Tanrı merkezli paradigma tarafından temellenen bu aşk tanımı, dünyevi ve ilahi olanın birlikteliğini esas alan Osmanlı şiirinde dünyevi/geçici/beşerî aşk (aşk-ı mecazî) ve gerçek/ilahi aşk (aşk-ı hakiki) olmak üzere ikili bir boyuta sahiptir. Aşkın, maddi-manevi bütün bağları kırması, insanı sadece sevgiliye yöneltmesi tasavvufta geçici aşkı da değerli kılarken bu değer, “mecaz, hakikatin köprüsüdür” şeklinde ifade edilir. Diğer bir deyişle beşerî aşk, ilahi aşka ulaşma yolunda bir merhale olarak algılanır.<sup>153</sup> Öyle ki evrenin yaratılış sebebi olarak da kabul edilen aşkın şiirlerde beşerî ve ilahinin birlikteliğinde var olması, Allah’ın kendi güzelliğini sevgililerde ortaya koyması ve o güzellikleri âşıkların gözlerinden seyretmesi ile dayanaklandırılır. Bu birliktelikle açılan çok anlamlı boyutsa bahsedilenin bazen Tanrı-kul, bazen maşuk-âşık ve bazen de efendi-köle olmasını beraberinde getirir.<sup>154</sup>

Aşkın merkezinde yer alan Tanrı, maşuk ya da efendi olarak sevgili tipi, mükemmel güzelliği de kendinde toplayandır. Klasik geleneğin temel aldığı kavramsal çerçeve tarafından belirlenen, ölçütü ve içeriği bu kavramsal çerçeve tarafından verilen “mükemmel güzellik”, şiirlerde görülen sevgili tipini de soyutlama bağlamında belirleyerek, tek tipleştirmiştir. Klasik geleneğin izinde geniş Osmanlı

<sup>152</sup> Mehmet Kalpaklı, “Divân Şiirinde Aşk,” *Osmanlı Divân Şiiri Üzerine Metinler* içinde, Haz. Mehmet Kalpaklı (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999), 454.

<sup>153</sup> Gölpınarlı, *100 Soruda Tasavvuf*, 79.

<sup>154</sup> Kalpaklı, “Divân Şiirinde Aşk,” 455.

coğrafyasının neresinde bulunursa bulunsun ve hangi döneminde yaşamış olursa olsun âşğın dile getirdiği ve nitelediği sevgili genellikle aynı özelliklere sahiptir ve gelenek bu sevgili tipinin saç, göz, dudak, el gibi uzuvlarının ne tür güzellikte olduğunu belirlemiş, nasıl övüleceğini de göstermiştir.<sup>155</sup>

Mükemmel güzelliği kendinde toplayan sevgiliye duyulan aşkı konu alan şiirler, tek taraflı bir aşkın sözcüsüdür. Şiir kişisi, seven, aşka dair bütün acıları çeken ve aşkını anlatan/şiir söyleyen âşıktır. Sevgilinin yaptığı ise aslında bir ilgi, sınama biçimi olarak da kullanılan nazlanma ve kayıtsızlık içinde ayrılık acısı çeken âşığı hasret ateşinde yanmaya terk etmektir. Âşıkta, sevgilinin her türlü davranışından, kovulmaktan, azarlanmaktan, acı çekmekten zevk duymaktadır. Klasik Osmanlı şiirinde aşk her zaman acı verici, yakıcı, yok edicidir<sup>156</sup> ve acının zevki, acıyla olgunlaşma bu semantik alanın önemli bir parçasıdır.<sup>157</sup> Aşkla ilgili terimlerin ağırlıklı olarak elem, acı, gam, kederin gösterenleri olduğu klasik Osmanlı şiirinde<sup>158</sup> vuslatla düşünölen mutluluksa ancak bir hayaldir. Öyle ki, manevi bir yolculuk olarak da kurulan aşk anlatılarında, hayali gerçek kılmak ya da diğer bir deyişle yolculuğunu başarıyla tamamlayıp vuslata hak kazanmak söz konusu olsa da vuslat sözün bittiği yerdir, “vuslatın şiiri yoktur”.<sup>159</sup>

Fikret'in “Mes'üdiyet-i Aşk” şiiri ise başlığından da net bir biçimde anlaşıldığı gibi doğrudan mutluluk fikrini temel alarak, vuslatın şiiri olur. Şiirin başlığı da bu anlamda, okunacak şiirde aşkın acı, elem ve keder ya da acının zevkenden ziyade birlikteliğin mutluluğuyla anılacağına, şiirin başkalığına da ilk işarettir. “Mes'üdiyet-i Aşk”ın klasik Osmanlı şiiri kapsamına giren aşk şiirlerinden

---

<sup>155</sup> Saraç, *Osmanlı'nın Şiiri*, 25.

<sup>156</sup> Kalpaklı, “Divân Şiirinde Aşk,” 455.

<sup>157</sup> Hüseyin Gönel, “Divan Şiirinde Sevgiliye Dair,” *Turkish Studies* 3 (Yaz 2010): 209.

<sup>158</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 147.

<sup>159</sup> Cemal Kurnaz, “Vuslat Yolculuğu,” *Turkish Studies* 3 (Yaz 2010): 448-461.

başka olduğunu Fikret, Vahyî'ye yazdığı 1885 tarihli mektubuna eklediği notta da bizzat dile getirir: “Bilmem beğenildi mi? Daha bu yolda şiir söylemeğe yeni başladım da!”<sup>160</sup> Bu anlamda, “Mes’ûdiyet-i Aşk”, bu yol olarak klasik şiirden başka bir şiir söylemeye çalışan ancak tuttuğu yolu net bir biçimde açıklayamayan şairin ilk denemelerinden biridir.

“Mes’ûdiyet-i Aşk”ı başka kılan mutluluk vurgusu, şiirin açılışından itibaren görünürdür. Açılıştaki odağa alınan da bu doğrultuda, aşkın verdiği neşe ve sevinç sonucunda görünmez olan elem ve kederdir:

Aşk olduğu anda serde meknûn  
Gönlümde değişti resm ü kanûn  
Pür-zulmet iken gözümde dünya  
Nûr içre olup o dem hüveydâ  
Her bir cihetinde nûr-ı lâmi  
Âlem mi bu matla-ı levâmi?  
Her sû tarab u nagamla doldu  
Bir yerde elem görülmez oldu.<sup>161</sup>

Aşkın gönlün töre ve yasasını değiştirmesi; kapkaranlık olan dünyanın aşkla birlikte aydınlanması, şenlikli bir yere dönüşmesi; elemi çekilmesi üzerinden aşkın dönüştürücü gücünü odağına alan bu açılıştaki, aşkın gücüyle sadece şiir kişisinde görülen değişim değil aynı zamanda yine onun gözünde dünyanın değişimi de söz konusu edilir. Bu anlamda, altı çizilen, sevgilinin övülmesine hizmet eden bir aşk deneyimi değil aşkın şiir kişisi özelinde yarattığı dönüşümdür. Odakta sevgili değil, âşık; âşığın hissiyatı vardır. Âşığın hissiyatı kendi başına değerlidir.

Aşkın şiir kişisinin öznel deneyimi olarak öne çıkması, şiirin izleyen beyitlerinde de aşkın şiir kişisi üzerindeki etkisini tasvir eden ifadelerin yoğunluğuyla devam ettirilir. Aşkın ayrılıkla birlikte anılan bir elem halinden

<sup>160</sup> Sözü edilen mektup için bkz. İsmail Hikmet Ertaylan, “Fikret ve Hayatı,” *Tevfik Fikret: Düşünce Dergisi: Nüsha-i Mahsûsa (1918)* içinde, Haz. Seval Şahin (İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005), 120-122.

<sup>161</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 21.

mutluluk verici bir neşe kaynağına dönüşmesi, klasik divan şiiri mazmunlarının esnetilmesiyle de desteklenir:

Mevc-i nagamât-ı bülbülânî  
Boğmakta safâ-yı kalb ü cânı  
Her zehre kokar meserret-âmîz  
Şi'rlere bak ne ferhat-engîz  
Rûhum nasıl olmasın safâda  
Gezmekte gumûm zîr-i pâda  
Bir damla yaş akmıyor gözümden  
Envâr-ı mesârr akar yüzümden<sup>162</sup>

Odağına gülü değil bülbülü alan şiir, görüldüğü gibi net bir biçimde gülü anmadan bülbüle geçmektedir. Şiirin, bülbüllerin şarkılarının bir dalga gibi kalp ve canın sefasını bile bastırarak, örtecek derecede neşeli olduğunu ifade eden bu beytinde, bülbüllerin ağlayıp, inleyip, figan ederek değil neşe içinde tasvir edilmesi de mutluluk fikrini desteklemektedir. Öyle ki, bülbül, Osmanlı şiirinin vazgeçilmez mazmunlarından biridir. “O, şakıyılarıyla ağlayıp inleyen, durmadan sevgilisinin güzelliklerini anlatan ve aşk sözleri arz eden bir âşıkın timsalidir. (...) Bülbülün bütün neşesi gül ile kaimdir. Gülden ayrı olunca inleyişler içinde kalır.”<sup>163</sup>

Alıntılanan beyitte ise, bülbül aşk acısıyla niyaz eden bir varlık değil içeriğe uygun biçimde şarkılarıyla gönlün neşesini arttıran güzelliklerden biridir. Bu anlamda, âşığın neşesi bülbülün de neşesidir. Beyit klasik mazmunlara gönderme yapsa da mazmunların içeriğinde yenileşmeye gidilir ve bülbül, şiirde, âşığın neşesini, onun gözünde şenlikli bir yere dönüşen dünya resmini destekler biçimde yer alır. Aynı doğrultuda, her şeyin aydınlık, ferah, sefa içinde olduğu bu yeni dünyada âşık da klasik şiirin garip, çöllere düşmüş, yabanda yazıda yatan, yalnız, kabul gören

---

<sup>162</sup> A.g.

<sup>163</sup> Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, 87.

toplumsal normlardan ciddi biçimde ayrılan, perişan, dünyayla ilgisini kesmiş, çılgın, yaban<sup>164</sup> âşığı değildir. O artık “gözünden bir damla yaş akmayan” mutlu biridir.

Şiirin mutlulukla sarmalanan rindâne edası, dünyevî olanı öne çıkaran niteliğiyle on sekizinci yüzyıl sonrasında “aşk acısıyla yaşamının hazza dönüştüğü bir şiir âleminde, dünya zevklerinin, bedenî hazların öne çıktığı bir âleme geçi[şin]”<sup>165</sup> mirasıdır.<sup>166</sup> Kayahan Özgül’e göre, profan şairin on sekizinci yüzyılda başlayan isyanı, “rind-meşreb” edânın hakimiyeti anlamına da gelmektedir: Hayatı dolu dolu yaşamaya çalışan; ten-perest; nefsinin sesini dinleyen; öte korkusu, hata ve günah endişesi zayıf; basit müslüman; şâdmâni peşinde, keder veren her şeyden uzak yaşamaya çalışan; dinin, geleneğin, toplumun baskısını umursamayan; tek başına da bir bütün olduğunu hisseden yeni, ferdiyetçi şair tipi, rindâne-edâ Osmanlı şiirini de öne çıkarır.<sup>167</sup> “Lâtime, kahkaha, neş’e, dünyevî zevkler ve şahsîlik” Osmanlı şiirini değiştirirken, dünyevilik ve hazcılık da Osmanlı şairinin yeni kimliğinin önemli bileşenleri olur.<sup>168</sup>

Bu yeni kimliği âşık üzerinden yeniden üreten Fikret, diğer yandan bu üretimi dayandıracak, belirleyip sınırlarını çizecek paradigmanın yokluğunda başkılığa sahip çıkmakta zorlanır. Mutlu âşığın hissiyatını merkeze alan beyitler aşkın

---

<sup>164</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 147.

<sup>165</sup> Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya*, 317.

<sup>166</sup> Fikret’in ilk dönem şiirleri arasında da yer alan rindâne şiirlere örnek olarak 1885 tarihli mektubuna eklediği “çekelim” redifli gazeli, “Safa-yı rûhuma oldu sebep bahâr-ı bahâr / Ben olmasam kim olur gayri bahtiyâr-ı bahâr” matlalı bahariyesi verilebilir. “Çekelim” redifli gazel ve bu bahariye, Muallim Feyzi’nin etkisinde yazılan şiirlerdir. Fikret, mektubunda bahariyenin Muallim Feyzi’yi “takliden” söylendiğini, gazelin ise yine “bu müşârünileyhe nazîre” olduğunu belirtir. Bu iki şiirin dışında, 1885’te *Tercümân-ı Hakikat*’te yayımlanan “Hazret-i Muallim’in Bir Gazelini Tahmis” başlıklı manzume de Fikret’in bu dönemde yazdığı rindâne şiirler arasında sayılabilir. Sözü edilen şiirler için sırasıyla bkz. Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 20, 18-19, 30-31. Sözü edilen mektup için bkz. Ertaylan, “Fikret ve Hayatı,” 125.

<sup>167</sup> Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya*, 301.

<sup>168</sup> A.g.e., 147.

dönüştürücü gücünü aktarmaya devam ederken, şiirde yavaş yavaş bir içerik değişimi de gözlemlenmeye başlanır:

Aşkım eder bana hidâyet  
Eyler dili gussadan himâyet  
Gönlümdeki cevher-i muhabbet  
Vermekte karîhama metânet  
Ey lemha-i aşk-ı sânekallah  
Bir cilvene bin tebârekallah  
Sen geldin elem yıkıldı gitti  
Mihnet de tükendi gam da bitti  
Zulmet-gede-i gam ü kederden  
Oldun da bu kalbe pertev-efken  
Gittikçe tevessü etti gönlüm  
Bundan da temettü etti gönlüm  
Günden güne eyleyip te'âlî  
Terkeyledi hubb-ı cân u mâli  
Diktim nazarı semaya doğru  
Râhım gider ol Hüdâya doğru<sup>169</sup>

Aşkın rehberliğinde doğru yola yöneldiğini, aşkın gönlünü tasadan koruduğunu, gönlündeki muhabbet cevherinin zihninin gücünü arttırdığını ifade eden şiir kişisi, maşuku da koruyucu Allah'ın aşkının bir anlık parıldaması, cilveleriyle Allah'ın hayret verici bir eseri olarak anar. Aşkla birlikte elemin yıkılıp gittiğinin; çilenin, gamın tükendiğinin tekrarının ardından, şiir kişisi gam ve kederin karanlığından aşkın ışığıyla aydınlığa geçtiğini; gönlünün genişlediğini ve bundan kazançlı çıktığını ifade eder. Sözü edilen kazanç, gönlün yükselmesi ve şiir kişisinin mal, can sevgisini terk ederek, bakışını Allah'a dikmesi, yolunu Allah'a çevirmesidir.

Bu anlamda, aşkın şiir kişisini doğru yola diğer deyişle hak yoluna yönelttiği düşüncesiyle görünür olmaya başlayan içerik değişiminden kasıt, beşerî aşktan ilahi aşka geçiştir. Ancak her ne kadar ilahi aşka geçiş söz konusu olsa da bir yandan da bu geçişi sağlayan beşerî aşk, gelenekteki gibi akıl alan değil akli güçlendiren bir aşktır. Diğer bir deyişle, ilahi olana geçiş, “karîhaya metanet” ile söz konusu

---

<sup>169</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 22.

edilerek, Tanrı'ya ulaşmada aklın ve düşüncenin önemi “Tevhid”dekine benzer şekilde, ancak bu kez aşka dolayımılarak bir kavram kargaşası içinde yeniden vurgulanır. Bu vurguyla akıl, imana götüren mütevazı bir köprü olmaktan çıkarılrsa da bu kez dünyevi/beşerî aşk, hakikatin köprüsü halini alır:

Ruhumda cihâna yok temâyül  
Var rahmet-i Hâlık tevekkül  
Asl-ı emelim taabbüd-i Hak  
Tahsîl-i rızâ-yı Rabb-ı Mutlak  
Cânânımı hayli sevdim ammâ  
Hüsünde göründü nûr-ı Mevlâ  
Aşkım bana mürşid-i hakiki  
Etmekte irâe hakk tarikî  
Ben bu yolu târik olmam  
Bir başka tarîka sâlik olmam<sup>170</sup>

Asıl emelin Allah'a tapınma, Allah rızasına kavuşma olduğunu belirten bu kapanış, dünyevi/beşerî aşkın işlevselliğini öne çıkararak kendi dünyeviliğine müdahale eder. Dünyevi/beşerî aşkın ilahi aşka ulaşmada bir köprü olduğu fikrini temel alan bu müdahale, aslında gelenek içinde de beşerî aşkın anlatılmasını mümkün kılan manevradır:

Gelenekli şiir, aşka şiirin ana teması, vazgeçilmezi olarak bakar. Biraz eşelenirse, bu bakışın altından da tasavvufi bir anlayış çıkacaktır. Şiire, profan aşk temaları için “*ruhsat*” verilirken aslî maksadın “*aşk-ı hakiki*” olması gerektiği ısrarla belirtilmiştir. Nasıl ki, “*el-mecaz kantaratü'l hakika*” (mecaz hakikatin köprüsüdür) fikri mutasavvıfların önemli dayanaklarından biri ise, profan şairler de mecazî aşkın ilahî aşka köprü olabileceği fikrine öylesine sarılırlar. Artık, dünyevî ve insanî aşkın yüceltilişine söylenenlerin ağzını asırlar boyu kapatacak mesnet bulunmuştur.<sup>171</sup>

Özgül'ün, dünyevi olanı öne çıkaran profan şairin mutasavvıf şaire kendi dindışı konu ve mazmunlarını verdiği ve onların tasavvufça kullanılıp yorumlanmasına ses

---

<sup>170</sup> A.g.e., 23.

<sup>171</sup> Özgül, *Divan Yolundan Pera'ya*, 314.

çıkarmadığı; mutasavvıf şairin de profan şairin dünyevî isteklerini yansıtan şiirlerini görmezden geldiği bir sözsüz anlaşma olarak nitelediği bu durum, on sekizinci yüzyılda temelinden bozulana kadar geçerliliğini korur.<sup>172</sup> On sekizinci yüzyılla birlikte değişense aşkın temeli olur:

XVIII. şairi, sevgiliyi erişilmez, cinsiyetsiz, vuslatı için “*kûyindeki her ite bin pâre fedâ*” etmenin gerektiği, ama yine de kavuşmanın mümkün olmadığı soyut bir varlık, âdetâ bir melek sûretinde tasarlamaz; tam tersine, cinsiyeti, kıyafeti, yaşadığı evi, dolaştığı mesîre yeri, işretteki mahlûliyeti, zaafı, çapkınlığı; hulâsa, ete kemiğe bürünmüş insan tarafıyla ele alır. O sebeple de tasavvuf şiiriyle profan şiirin aşk malzemesi birbirinden kesinkes ayrılmaya başlar.<sup>173</sup>

Bu anlamda, sevgiliyi değil âşığı öne çıkararak “Mes’ûdiyet-i Aşk”ta sevgilinin insan taraflarına vurgu çok fazla olmasa da ortada çok sevildiği söylenen ve ilahi olandan başka, beşerî-cismanî bir varlık olan bir cânân vardır. Ve bu cânân, âşığın vuslatına eremediği için hasretinden öldüğü, kahrolduğu bir cânân da değil, bilakis aşkıdan mutluluğa gark olduğu bir cânândır. Bu cânâna duyulan aşka vurguyla dünyevi/beşerî olanı odağına alarak başlayan şiirin kendi odağına yaptığı müdahaleyi anlamlandırmak içinse şiirdeki tasavvufî içeriğe daha yakından bakmak gerekir.

“Mes’ûdiyet-i Aşk”ta tasavvufî içerik sadece beşerî aşkın ilahi aşka ulaşmada bir köprü olduğu fikriyle sınırlanır. Şiirde aşk, acısıyla olgunlaştıran bir güç olarak değil elemlen silen; çileyi, gamı tüketen; gönlü tasadan koruyan bir güç olarak verilir. Bu güç akla da sirayet etmekte, akli da güçlendirmektedir. Tasavvufî olgunlaşma anlatısına uymayan tüm bu değişimlere rağmen âşığın aşkla mal, can sevgisini terk ettiği, bakışını dünyevi olandan Allah’a yönelttiği söylenmektedir. Oysa şiirde, söylenenin aksine ortaya koyulan dünyayla ilgisini kesmiş bir âşık değil şenlenen dünyanın aydınlığını gören, bülbüllerin neşeli şarkılarını duyan, çiçeklerin sevinçle

---

<sup>172</sup> A.g.

<sup>173</sup> A.g.e., 315.

karişik kokusunu alan, iç açıcı şiirlere kulak kesilen gayet dünyaya bağlı bir âşıktır. İddia edilenle gösterilen arasındaki bu farksa tasavvufi aşkın, dünyevi olandan bahsetmenin koşullarını belirleyecek ya da kaidelerini çizecek paradigmanın yokluğunda şiire belli bir işlevi yerine getirmek için dahil olduğuna işaret etmektedir.

Tasavvufi olana yüklenen bu işlevsellik, giriş bölümünde de tartışıldığı gibi, Tanrı merkezli klasik şiiri yeniden üreterek on dokuzuncu yüzyıl şiirini temellemeye, kargaşalığı dindirmeye çalışan Encümen-i Şuarâ şiirinde de gözlemlenir. Tanpınar, Encümen-i Şuarâ dahilinde andığı Leskofçalı Galip'ten bahsederken “Mes'ûdiyet-i Aşk”takine benzer bir noktaya parmak basar: “Galip Bey'de büyük mutasavvıfları bize o kadar yakın yapan o hasret, o çırpınış ve arama, yeis, ümit yoktur.”<sup>174</sup> Sözü edilen hasret, çırpınış, arama, yeis ve ümidin olmaması, on dokuzuncu yüzyıl şiirinde tasavvufi olana yer verilse de bu şiirin artık tasavvufun kavramsal çerçevesi içinden konuşmadığını dışa vurur.

Bu anlamda, söz konusu olan, “Allah'ı ve resûlünü her şeyden çok sevmeyenin îmanı sahîh değildir”<sup>175</sup> hadisiyle de ortaya koyulan hakikat tarafından belirlenmeyen ancak bu hakikatin tersini de iddia etmeyen, bu hakikati tersine çevirmek gibi bir derdi de olmayan bir şiir deneyimidir. Bu, öznenin bir başkasına duyduğu aşkı, bu aşkın neden olduğu mutluluğu ve tüm bunlar vasıtasıyla da kendisini ya da kısaca söylersek dünyevi/beşerî olanı imanının sahîhliğine halel getirmeden anlatmanın yeni yollarını aradığı bir deneyimdir.<sup>176</sup> Tanrı merkezli

---

<sup>174</sup> Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 258.

<sup>175</sup> Alıntılayan Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, 48.

<sup>176</sup> Osmanlı edebiyatı tür dizgesi içinde başat/merkez tür olan şiirin on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında dizgeye dahil olan roman tarafından kademe kademe çevreye itilişi de bu bağlamda düşünülebilir. Roman türünün dizgeye girişi ve merkezîleşmesini Batılılaşma çerçevesinde anlamlandıran yorumlara, romanın dünyevi/beşerî olanı anlatmanın meşru yollarını hâlihazırda taşıyor olması, bu anlamda da bir ihtiyaca karşılık vermesi de eklenebilir. Şiir türünün kendisi söz konusu olduğundaysa benzer bir ihtiyaca karşılık verme hali, bir sonraki bölümde de görülebileceği gibi, romantik şiire yönelim ve romantizmin yükselişi açısından geçerlidir.

paradigmanın belirleyiciliğinden çıkan ancak yolunu çizecek paradigmayı henüz kuramayan şiirin gelgiti, bocalaması; kendi temelsizliğiyle karşılaştığı yerde artık içinden konuşmasa da Tanrı merkezli paradigmaya dayanma çabasıdır. Bu çabanın yarattığı kavram karmaşasının net bir biçimde görüldüğü metinler arasındaysa Fikret'in bu dönemde yazdığı tahmisler öne çıkmaktadır.

### Dünyevi Kavramların Fikret Şiirine Girişi: Tahmisler

Sözlük karşılığı beşleme, beşli duruma getirme olan tahmis, Osmanlı şiir geleneği içinde “bir gazelin beyitlerinin üstüne aynı ölçü ve uyakta üçer dize ekleyerek yazılmış muhammes” anlamına gelir. En çok görülen muhammeslerden biri olan tahmis, Osmanlı şiirinde rağbet gören bir biçimdir. Öyle ki, “[h]emen her şair, kendinden önceki ya da çağdaşı olan şairlerin birkaç gazelini tahmis etmiştir.”<sup>177</sup>

Fikret'in ilk şiirleri arasında tahmise yer vermesi, hem takipçisi olduğu şaire saygısını ifade etme<sup>178</sup> hem de bu şairin eserine yaptığı eklerle kendi kaleminin gücünü, hünerini gösterme arzusuna işaret eder. Fikret örneğinde tahmis yoluyla görülen usta-çırak ilişkisinin bir başka cephesiyse eklenen dizelerin gazelle anlam bakımından da uyumlu olması bağlamında bir düşünce ortaklığı doğurmasıdır. Çünkü tahmiste hedeflenen, eklenen dizelerin gazelin beyitleriyle anlam ve güç bakımından kaynaşabilmesidir.<sup>179</sup> Bu düşünce ortaklığı vasıtasıyla Fikret'in tahmislerinde görünür kılınansa dönemin dünyevi hikemîyatıdır. Dünyevi hikemîyatın Fikret'in tahmislerine de yansıyan bu görünürlüğü Kayahan Özgül'ün de belirttiği gibi on sekizinci yüzyıl sonrası Osmanlı şiirindeki yenileşmenin izleyenidir:

---

<sup>177</sup> Dilçin, *Türk Şiir Bilgisi*, 223.

<sup>178</sup> “Şairlerin tahmis yazmakta bir amaçları o şaire karşı besledikleri saygıdır.” Bkz. Cem Dilçin, “Gazel,” *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II: Divan Şiiri* 481-482 (1992): 117.

<sup>179</sup> A.g.

Sokaktaki insan, içinde daha az din, daha çok hayat ve dünyevîlik; daha az tasavvuf, daha çok irfan ve tecrübe bulabileceği; gündelik akışın pratiği içinde işini kolaylaştıracak, ikircikli durumlarda tercihini yönlendirecek, ilişkilerinde îkazlarına güvenebileceği aforizmalar, halk felsefesi ürünü komprimeler, âdetâ modern atasözleri aramaktadır. “Hikmet”in, genel mânâsiyle “felsefe”yi karşılarsa da “tasavvuf”un zıddı yönünde bir mânâ kaymasıyla “profan felsefe” yerine kullanılmağa başlanması, şiirde önemli bir dönemeç olur. (...) “Hikemî şiir” hızla gelişecek; dengeleri bozulan dünya, insanî zaaflarıyla ferd, çıkar çatışmalarıyla ricâl, irtikâbıyla ulemâ, serkeşliğiyle asker için üretilen aforizma kılıklı şiirler bir süre sonra sultan, devlet, batılılaşma siyaseti gibi daha ciddî konulara yönelerek XIX. asra uzanacaktır.<sup>180</sup>

Özgül’ün bu tespiti, Tanrı merkezli paradigmanın her yerdeliğinin parçalanmasını; alanların özerkliğine duyulan ihtiyacı ortaya koyar. Bu anlamda, hikemî şiirler, klasik şiiri belirleyen kavramsal çerçevenin dışına çıkan; kendine dayanak aldığı temelin kaybıyla yaşadığı kargaşayı dindirmeye çalışan öznenin dünya ile arasındaki ilişkiyi belirleyecek, hayatı düzenleyecek yeni hükümleri dünyeviden yola çıkarak verme ve şiir dahilinde ifade etme çabasını yansıtır. Sözü edilen bu çaba, Fikret’te üretilene katkı biçimini alır. İçinde yaşadığı dönemin düşünsel hayatını yönlendiren yeni kavramlar, Fikret şiirine tahmisler yoluyla girer. Fikret’in 1885’te *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanan “Şeyh Vasfî’nin Bir Gazelini Tahmis”i bu bağlamda önemli bir örnek olarak karşımıza çıkar.

### “Şeyh Vasfî’nin Bir Gazelini Tahmis”te Kavramların Melezliği

“Şeyh Vasfî’nin Bir Gazelini Tahmis”, Şeyh Vasfî’nin izinde klasik Osmanlı şiiri mazmunları ve sanatlarının kullanılmasıyla açılır. Edebî sanatlar bağlamında, tahmisin beş dizeden oluşan aşağıdaki ilk bendinde fark edilen soru üslubu, şiirinin genelinde de istifham sanatının cevabı bilineni bilmezden gelme, tecahül-i arif sanatıyla birlikte kullanılması biçiminde görülür:

<sup>180</sup> Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya*, 295.

Sâkî-i ra'nâya çatmak söyle az müşkil midir  
Her gönül bu ni'met-i uzmâyâ ya nâ'il midir  
Nîl-i feyz-i mes'adet her ferd için kabil midir  
"Meclis-i pîr-i meye her ehl-i dil dahil midir"  
"Ben gibi her gördüğün âlemde deryâ-dil midir"<sup>181</sup>

İçki sunan güzelle, diğer bir deyişle sevgili ile karşılaşmanın zorluğuyla açılan bent, her gönlün bu büyük nimete nail olamayacağını; Nil'in Mısır'a sağladığı bereket, bolluk gibi bu karşılaşmadan ileri gelen mutluluk bolluğunun herkes için mümkün olmadığını ifade ederek devam eder. Klasik şiirin aşk tanımı çerçevesinde kurulan bu üç dize, âşık-maşuk ayrılığını temel alarak, maşuka rastlamanın bile büyük bir mutluluk verdiği fikrini dile getirir. Bu üç dizenin ardından Şeyh Vasfî'ye ait olan beyit gelir. Bu beyitte üzerinde durulan pîrin içki meclisine her gönül adamının dahil olmadığı ve şiir kişisi gibi herkesin gönlünün geniş olmadığıdır.

Klasik şiirin mazmunlu yapısını tekrar eden ve mazmunlar tarafından belirlenen semantik alanın içinde devinen ilk bendi izleyen ikinci bent, klasiğin semantik alanından çıkarak ilerleme vurgusuyla dünyevi içeriğe geçiş yapar. Şiir kişisinin ilerlemenin, onun baktığı her yerde, onun her yanında, onun kaleminden çıkan yazıda, onun ağzından çıkan her sözde parladığını ifade etmesiyle, öznel deneyimin altının çizildiği görülür. Öyle ki, bir önceki bentte mazmunlarla kurulan yapının zaman ve mekândan soyutlanmış anlatımıyla karşılaştırıldığında bu bent, şiir kişisinin içinde yaşadığı zaman ve mekâna oturtulmuş bir anlatıma sahiptir. İçinde yaşanan zaman ve mekâna rengini veren kavramsa terakkî yani ilerlemedir:

Baktığım her yerde bir Tûr-ı terakkî parlıyor  
Her yanımda rûy-ı pür-nûr-ı terakkî parlıyor  
Hâmem üzre dürr-i mensûr-ı terakkî parlıyor  
"Her sözümde başka bir nûr-ı terakkî parlıyor"  
"İrtikâ erbâbının efkârı lâ-tâ'il midir"<sup>182</sup>

<sup>181</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 36.

Terakkiye yapılan bu vurgu, Tanzimat sonrası zihniyet dönüşümünü de ortaya koyar. Gelenekselin kendinde bir değer taşımaktan çok beraberinde getirdiği değişimle düzen ve istikrarı korumaya yaradığı ölçüde makbul gördüğü, aksi halde ihtilal yani yozlaşma olarak kodladığı terakki, on dokuzuncu yüzyılda, şiirde de altı çizildiği gibi, istikrar ve düzenin geleneksel dünyadaki olumluluğunu üstüne alarak, araç olmaktan asli bir amaca dönüşür.<sup>183</sup> Kavramsallaştırmada görülen bu dönüşüm, hiyerarşik bir eşya düzenine dayalı olan gelenekselin şeylerin ve tekabül ettiği kavramların sınırlarının belli olduğu semantik alanına bu dönemde yapılan müdahaleler konusunda da bir fikir verir. Bu müdahalelerin işaret ettiğiyse Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğinin çekilmesine koşut olarak deneyimlenen kavram kargaşadır.<sup>184</sup> Sözü edilen bu karmaşa, “Şeyh Vasfî’nin Bir Gazelini Tahmis”in ikinci bendinde geleneğin Tûr, nûr gibi kalıplarının yeni bir içerikle kullanmasında gözlemlenir.

Bakılan her yerde görülen “ilerleme dağı” terkinde kullanılan Tûr sözcüğü, genel olarak dağı anlamına gelse de “Tevhid” şiirinde de görüldüğü gibi, klasik şiirde Tûr-ı Sinâ’ya yaptığı göndermeyle Allah’ın Musa Peygamber ile konuşması, kendini açık etmesi çerçevesinde sıklıkla kullanılan bir sözcüktür.<sup>185</sup> Bu bentte ise dinsel göndermesi telmih seviyesinde tutularak, dünyeviye odaklanan ilerleme fikri ile birlikte kullanılır. Yine, nûr sözcüğünün kullanımında da benzer bir dünyevileştirme vardır. Sözü edilen, Allah’ın lütfu ile maddi varlıklarda beliren bir güzellik değil, dönemin kendi pratikleriyle ortaya çıkardığı bir terakki ışığıdır. Bu noktada, anlam kapsamı gelenek tarafından belirlenen, gelenekten beslenen sözcükleri,

---

<sup>182</sup> A.g.

<sup>183</sup> Gelenek terakkî ilişkisi için bkz. Gencer, *İslâm’da Modernleşme*, 56.

<sup>184</sup> A.g.e., 109-110.

<sup>185</sup> Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, 474.

göndermelerini, hikâyelerini koruyarak dünyevi olanı anlatma yolunda kullanarak; bu sözcüklerin içeriğinin dünyevi olanla ikame edilmesi söz konusudur.

Bendin Tûr, nûr göndermelerini izleyen bir sonraki dizesinin odağında ise terakkiyle edebiyatın alakası vardır. Şeyh Vasfî'nin sözle sınırladığı terakki ışığına, Fikret'in yaptığı ekle beraber hâme yani kalem de katılır. Kalem terakki ışığından nasiplenirken, terakki ışığını da yaymaktadır. Terakki ışığını yayarken ürettikleri ise yine klasik şiire göndermeyle dürr, incidir. Klasik şiirde, şairin şiiri, güzel sözü olarak geçen dürr,<sup>186</sup> Fikret'in şiirinde yine dünyevi bir nitelik edinmekte, konusu ne olursa olsun aslında Tanrı'yı öven şairin sözü bu kez, kendisini biçimlendiren yeni dünya görüşünün taşıyıcısı olarak farklı bir işleve sahip olmaktadır. Şairin sözü ya da kısaca şiir, tanrısal güzelliği esas alarak estetik bir zevk veren, mutlak hakikati öğreten, Tanrı'yı öven bir araç değil fikir üzerine inşa edilen bir yapıdır. Bu yapısı ile şiir ilerlemeyi sağlayacak, ilerleme fikrini yayacak bir güce dönüşür. Bu bentte sözü edilen bu işlevsellik, bir sonraki bentte herkesi vatan evladı olmakta birleştiren bir seferberlik ruhu olur:

Şimdi herkes sa'y eder âsârı tezyîd etmeğe  
Üss-i bünyâd-ı terakkiyyâtı te'yîd etmeğe  
Uğraşır efkârı âlem hüsn-i temhîd etmeğe  
“Tarz-ı eslâfı çalışmaz kimse taklîd etmeğe”  
“İ'tilâ ister vatan evlâdı nâ-kabil midir”<sup>187</sup>

Herkesin ilerlemeyi güçlendirmek için fikirlerini yayacak eserleri arttırma çabasında olduğu bir ortamın konu edildiği ekler, Şeyh Vasfî'nin gazelinin yükselmek için eskileri taklit etmeyi bırakmaya dair beytine yapılır.<sup>188</sup> Bu anlamda, Şeyh Vasfî'nin

---

<sup>186</sup> A.g.e., 136.

<sup>187</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 37.

<sup>188</sup> Buradaki sa'y, çalışma vurgusu, Fikret'in yine bu dönemde yazdığı “Tahmîs-i Gazel-i Muallim Nâcî” şiirinde “Sebât ü sa'y ile âsân olur dünyâda her düşvâr” dizesiyle direnç ve çalışma ile her güçlüğün yenileceği bağlamında tekrar edilir. Bkz. a.g.e., 34.

beytinde düzen ve istikrarı sürdürmekten ziyade düzeni, istikrarı yükselmek için yerinden etme işleviyle düşünülen yeni edebiyat, Fikret'in ekleriyle fikri temel alan güdümlü bir edebiyat olarak tanımlanır. Fikre verilen bu yerle birlikte içinde yaşanılan dünyaya yapılan bu vurgu, dönemin eğilimlerine koşutluk gösterir. Levh-i mahfuzda olacak şeyleri yazan ilahi kaleme değil, insanların çalışarak hep beraber değiştirecekleri, ileriye götürecekleri dünyayı yaratacak beşerî kaleme vurgu yapan bent, bu anlamda dönem şiirindeki dünyevileşmeyi görünür kılar.

Beş bentten oluşan şiirin son iki bendi ise yeniden ilk bentte gözlemlenen mazmunlu yapıya dönerek, terakki vurgusunu kaybedip, kalendermeşrep bir ton edinir.<sup>189</sup> Bu anlamda, dünyevi olanı odağına alan hikemîyat, konu bütünlüğü olmayan bu tahmisin sadece iki bendiyle sınırlı kalır. Tahmisin belli bir konu bütünlüğüne sahip olmaması, şiirin hem geleneğe hem de yenileşen şiire paye vermesinden kaynaklanır gibi görünür. Bu anlamda, geleneği yeniden üreten kısımlar terakki vurgusu taşımadığı ya da terakki vurgusu taşıyan kısımlar, örneğin şiirin son iki bendi dikkate alınırsa, kalendermeşrep bir ton edinmediği için bütünlükten bahsetme imkânı da kaybedilir. Yine de konu bütünlüğünü engelleyen bu bir aradalık biçimi, bu iki alanın birbirine karışmadığı anlamına da gelmemektedir. Dünyevi olana odaklanan bölümler, Tûr, nûr, dürr kullanımlarında da görüldüğü gibi, dünyevi olanı şiir dahilinde anlamlandırma, aktarma noktasında tıkanıp yerde artık içinden konuşmasa da Tanrı merkezli şiirin dilini yardıma çağırılmaktadır. Tanrı merkezli paradigma üzerine kurulu kısımlarsa dünyevi olandan “öteki dünyanın bir metaforu”<sup>190</sup> olarak değil kendisi olarak bahsetmeye çabalayan kısımların yanı başında Tanrı merkezli paradigmanın artık şiirin tek, mutlak temeli olmadığı ancak bir seçenek olduğu hakikatiyle yer almaktadır.

<sup>189</sup> Tahmisin son iki bendi için bkz. *a.g.e.*, 37.

<sup>190</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 88.

“Mes’ûdiyet-i Aşk” bağlamında da tartışılan bu durum, Tanrı’nın dünyasında dünyanın ve beşerin merkezîleştiği, öteki dünyanın bir metaforu olarak değil kendisi olarak var olduğu bir şiir deneyiminin Tanrı merkezli paradigmayı nasıl bir seçeneğe indirgediğini göstermektedir. Şiir belli bir noktada Tanrı merkezli paradigmaya bağlanarak, yani Tanrı merkezli paradigmayı mutlak temel olarak değil sonradan bağlanılan olarak ortaya koyarak, hem bu paradigmanın mutlaklığının altını oymakta hem de kendi temelsizliğini ifşa etmektedir.

Öznenin kendini ve dünyayı Tanrı’yla bağlantılandırmaya devam ederek kendinin ve içinde var olduğu dünyanın şiirini yazma çabası, Fikret’in 1890-1895 arası dönemde *Mirsâd* ve *Ma’lûmat* dergilerinde çıkan şiirlerinin de ana çerçevesini oluşturur. Fikret’in ilk dönem şiirlerinde gözlemlenen dünyevinin merkezîleşmesine dair arayışlar, *Mirsâd* ve *Ma’lûmat* döneminde şiirin özne tarafından temellenmesine dair arayışları da beraberinde getirir. Bu süreçte, Tanrı’nın dünyasından çıkmadan öznenin ve içinde yer aldığı dünyanın merkezîleşmesini temelleme sürecinde Batılı bir kavramsal çerçevenin taşıyıcısı olan romantizm, Fikret’in bu dönem şiirlerinde bir çözüm yolu olarak konumlandırılır. Bu çözüm yolunun Fikret şiirine girişini sağlayansa Recaizâde Mahmud Ekrem olur.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM:

### TANRI'NİN DÜNYASININ “DÜNYÂDAN HÂRİC OLMAYAN ŞİİR”İ

Fikret başyazarı olduğu *Servet-i Fünun* dergisinin “ilk” sayısı için yazdığı “musâhabe-i edebiye”de Osmanlı şiirini tarz-ı kadîm ve tarz-ı cedîd olarak kurulan sert bir ikilik üzerinden okur. İlk dönem şiirlerini tarz-ı kadîmde donduran Fikret, bu şiirleri bağlı olduklarını düşündüğü gelenekle birlikte eleştiriye tâbi tutar:

Muharrir taklîdi hiç sevmez. Daha bir çocuk, bir mektep çocuğu idi; Mekteb-i Sultanî'nin ikinci sınıfına devam eder; on beş on altı yaşlarında cılız bir şâkird idi. O zamanlarda ise nazîre-nüvislik en parlak ma'rifetlerden sayılırdı. Çocuk bunu mektep hâricinde, tatil günlerinde ele geçirdiği bazı âsârın mütâla'asından anlar; yine o zamanın hükmünce en büyük meziyyât-ı şâirânedan ma'dûd olan fahriyye-gûluk, gazel-serâlık hevesinden de kendisini kurtaramayarak ders vakitlerini, mütâla'a saatlerini meselâ çifte redifli bir fahriyye, beş beyitli bir sâkî-nâme nazîresi yazmağa hasr ile ifâte eder; fakat bu tanzîr ve taklîd mecbûriyetinden – Hudâ bilir – kat'â memnûn olmaz idi. Bî-çâre o esnâda- yine kendi tavsîfince-:  
Mevzûn u muhayyel ü mukaffâ  
Akvâl-i zarîfeden ibâret  
bildiği şiire dâir az çok hikemli, esâslı addolunabilecek hiç bir fikir de hâsıl edememişti.<sup>191</sup>

İlk dönem şiirlerini henüz kendi kararlarını verecek olgunluğa erişmemiş olmakla; eğilimleri ve zevklerinin kendisi tarafından değil bağlı bulunduğu kurum, diğer bir deyişle Mekteb-i Sultani tarafından belirlendiği bir çocukluk haliyle açıklamaya çalışan Fikret, geçmiş anlatısındaki kendiliği bu anlatıyı kuran kendilikten ayırır.

<sup>191</sup> Tefik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, Haz. İsmail Parlatır (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1987), 3.

Kendini dışsallaştırıp, ötekileştirerek kendinden çocuk olarak bahseder.<sup>192</sup> Geçmişte kalan bu öteki kendilik, şiir konusunda bilgi sahibi olmayan ya da “sahîh” şiirin ne olduğu hususunda aydınlatılmamış olan cahil biridir.<sup>193</sup> Şiiri vezinli, kafiyeli, hayalî, zarif sözlerden ibaret sanırken onu aydınlatan ve sahîh şiire yönlendiren isimse Recaizâde Ekrem’dir. Fikret, “tarz-ı cedîd” şiire geçişini anlatırken, şiirinin yaşadığı kırılmayı açık bir biçimde Recaizâde Ekrem’in etkisini öne çıkararak değerlendirir:

Bereket versin ki üçüncü *Zemzeme*’nin mukaddimesi, onu müte’akib *Takdîr-i Elhân* imdâda yetiştirdi. Âsâr-ı sahîha-i şi’riyye ne gibi şeyler olduğunu birçokları gibi o da öğrendi... ve anladı ki Fransızca müntehabât mecmu’alarında -ders olarak- okuyup ezberlediği nefâys-i âsârın kendisini bî-ihhtiyar tefekkürâta sevk etmesine, kalbini tatlı tatlı helecâna, fikrini hafif hafif galeyâna getirmesine sebep o eserlerin hakikat-i şi’riyyeden bi-hakkın behre-dâr-ı feyz ü letâfet olmasından başka bir şey değilmiş. Şiirin nasıl tenâhî-yi nâ-pezîr bir bedî’i a-i fitrat olduğunu anlatan âzâde-nazar bir heves-kâr-ı hüner için artık nazîre-perdâzlığa tahammül etmek ihtimâli kalır mı? İlk işi o güne kadar yazmış, biriktirmiş olduğu gazel, kasîde nazîrelerini hâvî mecmu’asının her sahîfesine bir hatt-ı hûnîn-i butlân çekmek ve nasıl olursa olsun başkalarına peyrevlik yolunda yazılan şeylerin şiir olamayacağına *hükmetmek* oldu.<sup>194</sup>

Fikret’in kırmızı bir çizgiyle ilk dönem şiirlerinden ayırdığı “yeni” şiirleri, 1890-1895 arası dönemde *Mirsâd* ve *Ma’lûmat* dergilerinde çıkan şiirleridir. Fikret’e göre, bu şiirlerin şekillenmesinde Recaizâde Ekrem’in şiirleri değil daha çok şiir üzerine yazıları etkili olmuştur. Recaizâde Ekrem’i kendisini etkileyen bir şairden ziyade bir

<sup>192</sup> Osmanlı edebiyatı-Batılı edebiyat ilişkisini çocukluk-erginlik ikiliği çerçevesinde ele almak Namık Kemal eleştirisinin de önemli bileşenlerinden biridir: “Osmanlıların bu zamana kadar şiirce gösterdiği kuvvet zeki bir çocuğun vakt-i bülûğundan evvel peltek peltek veya birtakım muntazam ve birtakımı gayr-ı muntazam söylediği lakırdılara benzer, söylenilen şeylerin içinde gerek lisanca, gerek fikirce şâyân-ı intihâb yüzde on lakırdı bulamazsın.” Diğer yandan çocukluk-erginlik ikiliği, sadece Batı-dışı modernleşmenin beraberinde getirdiği bir söylem olarak da alınmamalıdır. Kant da “Aydınlanma nedir?” sorusuna yanıt ararken Aydınlanmayı, “insanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulması” olarak tarif eder. Namık Kemal’den yapılan alıntı için bkz. Fatih Altuğ, “Namık Kemal,” 56. Kant’ın sözü edilen tarifi için Bkz. Immanuel Kant, “‘Aydınlanma Nedir?’ Sorusuna Yanıt,” *Seçilmiş Yazılar* içinde, Çev. Nejat Bozkurt (İstanbul: Remzi Yayınları, 1984), 213-221.

<sup>193</sup> Fatih Altuğ da özellikle Namık Kemal eleştirisi söz konusu olduğunda sıhhatli ve haysiyetli yeni bir edebiyatın tesisi için etkilenebilecek, taklit, melezlik, gayri sahilik gibi niteliklerin “eski edebiyat” göstereninin altında toplanmasından bahseder. Bkz. Altuğ, “Namık Kemal,” 138.

<sup>194</sup> Tefik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye,” 4. (a.b.ç)

kuramcı olarak anan Fikret için Recaizâde Ekrem'in şiir kuramı, şiiri tanımlayacak, sahîh olanı gösterip anlamlandırarak ya da kısaca şiire dair "hüküm" vermeyi sağlayacak kaynaktır. Şairin şiirini hangi çerçevede kurgulayacağından okurun metni nasıl anlayıp yorumlayacağına sanatsal yaratım ve alımlamanın tüm koşullarını belirleyen Tanrı merkezli belâgat ilminin işlerliğini kaybetmesini izleyen temelsizlik hali,<sup>195</sup> Fikret'e göre Recaizâde Ekrem'in hüküm vermeyi mümkün kılan yeni şiir kuramıyla sona erecektir.

Fikret, bu tip net bir kurama olan ihtiyacı, *Ma'lûmat* dergisine yazdığı bir "makale-i mahsûsa"da da açıkça dile getirir. Osmanlı edebiyatının içinde bulunduğu durumu kargaşa olarak değerlendiren Fikret'in söz konusu ettiği, henüz kendi stabilliğine, durgunluğuna; bu stabilliği ve durgunluğu sağlayacak paradigmaya kavuşmamış bir edebiyattır. Edebiyat, "mütereddid bir halde -ta'bîr câiz ise- hâl-i temevvüde" bulunmakta yani dalgalı bir deniz gibi oradan oraya tüm karmaşasıyla savrulmaktadır. Edebiyatın "taayyün ve takarrür" etmesini, durulmasını, belli bir çizgiye girip artık oturmasını sağlayacak paradigma ihtiyacı, Recaizâde Ekrem'in şiir kuramını Fikret için anlamlı kılmaktadır. Bu kuram, değişen, yenileşen, dünyevileşen ancak ne olduğu belli olmayan şiirin ne olduğunu söyleyecek, Tanrı'nın dünyasından çıkmadan dünyevi olanın nasıl aktarılacağını gösterecektir. Bu süreçte de Tanrı merkezli geleneksel şiiri tarz-ı kâdim olarak ayrıştırıp hem tarz-ı kâdimin hem de Tanzimat sonrasının yeni yönelimlerinin ya da diğer bir deyişle Garp edebiyatının şiirdeki yerini tayin edecektir.<sup>196</sup>

Fikret'in "makale-i mahsûsa"sında mütereddid ve temevvüc bir halde olduğunu söylediği dönemin dili ve edebiyatı, Recaizâde Ekrem tarafında da

---

<sup>195</sup> Tanrı merkezli belâgat ilmine dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Tuğcu, *Şiir Eleştirisi*, 38.

<sup>196</sup> Tefvik Fikret, "Makale-i Mahsûsa," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 195-198.

karmakarışıklık ve muhteliflikle anılır.<sup>197</sup> Dil ve edebiyatı belirleyen kaidelerin artık işlemediğini ve kaidesizliğin yol açtığı “başıbozukluğu” ortaya koyan bu tespit, Recaizâde Ekrem’in kuramsal çalışmalarının çıkış noktası olur. Recaizâde Ekrem, *Talîm-i Edebiyat* (1882) ile başlayan, *III. Zemzeme*’nin önsözü (1885), *Takdîr-i Elhan* (1886), *Pejmürde* (1895) ve *Takrizat* (1898) ile devam eden kuramsal çalışmalarıyla Osmanlı şiirinin belâgat kaidelerini yeniden tayin etmeye, şiire nizam verecek sınırları çekmeye, sözü edilen karmaşa ve uyumsuzluğu sona erdirmeye çalışır. Arapça orijinallerinden takip edilen *Miftâhu’l-Ulûm*, *Telhîs*, *Mutavvel*, *Muhtasaru’l-Meânî* gibi eserlerin sözcülüğünü yaptığı belâgat kaidelerinin işlerliğini kaybettiği noktada özellikle ilk metin *Talîm-i Edebiyat*, “tarz-ı cedîd” olarak adlandırılan yeni edebiyatın temel ilkelerini ortaya koymayı ve kuramsal bir boşluğu doldurmayı amaçlar.<sup>198</sup> Bu süreçte, *Talîm-i Edebiyat* bu amaca yönelik olarak artan “Türkçe telifât ve neşriyât” zincirinin önemli halkalarından biri olur.<sup>199</sup>

Ekrem *Talîm-i Edebiyat*’ta, klasik belâgati ve Tanzimat’tan sonra üretilen eserlere esin veren Batı edebiyatını birlikte ele alarak bir sentez ortaya koymaya çalışır.<sup>200</sup> Bu sentezde, “Garp edebiyat nazariyâtı”na, özellikle de Émile Lefranc’ın çalışmalarına verilen yer,<sup>201</sup> temelsizlikten ileri gelen kaidesizliğin sonlandırılması sürecinde Batı’ya yönelime işaret eder. Diğer bir deyişle, dünyevi şiirin kaidelerini belirleme imkânını gösteren Batı belâgati, on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı şiiri

---

<sup>197</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*, Haz. Murat Kacıroğlu (Sivas: Asitan Yayıncılık, 2011), 348.

<sup>198</sup> Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Olcay Akyıldız, “Kuramdan Romana Recaizâde Mahmut Ekrem: Doğu-Batı ve Romantizm-Realizm Eksenlerinde *Talîm-i Edebiyat* ve *Araba Sevdası*” (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1996), 39.

<sup>199</sup> Kâzım Yetiş, *Talîm-i Edebiyat’ın Retorik ve Edebiyat Nazariyâtı Sâhasında Getirdiği Yenilikler* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996), 1.

<sup>200</sup> Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Akyıldız, “Kuramdan Romana,” 34-83.

<sup>201</sup> Émile Lefranc’ın çalışmalarının *Talîm-i Edebiyat* üzerindeki belirleyiciliğine dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Yetiş, *Talîm-i Edebiyat* ve Akyıldız, “Kuramdan Romana.”

açısından bir işlev edinir. Şairin şiirini hangi çerçevede kurgulayacağından okurun metni nasıl anlayıp yorumlayacağına sanatsal yaratım ve alımlamanın tüm koşullarını dünyevi olanı temel alarak belirleyecek “Osmanlı belâgati”<sup>202</sup> Batılı belâgatin yol göstericiliğinde kurulur.

Ekrem’in Batılı belagâtin yol göstericiliğine yaptığı vurgu, Fikret’in yukarıda tartışılan “musâhabe-i edebiyeye”sinde de tekrar edilir. Tanrı merkezli paradigmayı temel almayan cedîd, sahîh şiirin ne olduğunu öğrenme sürecinde Fikret, Fransızca edebiyata yaptığı göndermeyle sahîh şiirle Batılı şiir arasında bir ilişki kurar. Sahîh şiirle karşılaşma anını Fransızca şiirle karşılaşma anıyla eşler. Bu süreçte, Recaiizâde Ekrem, Fikret tarafından Fransızca şiirle karşılaşmanın yarattığı etkiyi anlamlandırmayı ve bu şiirler hakkında bir hüküm vermeyi sağlayan isim olarak konumlandırılır. Öyle ki bu hüküm, sadece Fransızca şiire dair olarak da kalmayacak, “musâhabe-i edebiyeye”de de görüldüğü gibi Osmanlı şiirine bakışı da şekillendirecektir.

Bu anlamda, Ekrem’in çabası, yatağı bozulmuş Osmanlı şiirinin akacak yeni havza ararken, akış yönüne uygun girdiği Batılılaşma havzasında kendi akışının koşullarını ve sınırlarını belirleme çabasıdır.<sup>203</sup> Amaç, temelini kaybeden şiirin Tanzimat sonrasının dünyevileşmeyi netleştiren, meşrulaştıran ve makbülleştiren yeni yönelimlerini de hesaba katarak kendine özgü bir şiir olarak yeniden

---

<sup>202</sup> Bu noktada Ekrem’in çalışmalarını Osmanlı belagâtının yeniden tesisi çerçevesinde düşünmesi de önemlidir. *Talîm’i Edebiyat*’ta Arap, Fars ve Garp edebiyatının Osmanlı edebiyatına etkisini tartışan Recaiizâde Ekrem’in ısrarla altını çizdiği nokta, Osmanlıcanın “başlı başına bir lisan” ve edebiyatının da “kendisine mahsus” olduğudur. Arap ve Fars kültürleri ile birlikte ortak bir İslami çatı altında, ortak bir imge ve mana alemi içinde üretilen bir şiirden Osmanlı’ya özgü bir şiire geçiş, şiirin “çatı”ındaki değişimi gösterirken, Garp edebiyatı da bu geçişte sözü edilen özgünlük bağlamında konumlandırılır. Arap ve Fars kültürleri ile birlikte ortak bir İslami çatı altında üretilen Osmanlı edebiyatı tanımı için bkz. Zeynep Uysal, “‘Modernleşen’ Türk Edebiyatına Bir Bakış,” *Tarih ve Toplum* 81 (Yaz 99): 127. *Talîm’i Edebiyat*’taki Osmanlı vurgusuna dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Hakan Sazyek, “Talîm-i Edebiyat’ın ‘Hatime’si Üzerine,” *Turkish Studies*1 (Kış 2013): 2227-2239.

<sup>203</sup> Hasan Akay’ın sözleriyle söylersek yeni bir zihniyet ve arayışın ifadesi olarak gerçekleşen değişimlerde model ve istikamet olarak Batı, özellikle de Fransa, tespit ve kabul edilmiştir. Bkz. Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 109.

belirlenmesidir. Diğler bir deyişle, Batılı belâğatin “model” alınmasının ana amacı edebiyatı Batılılaştırmak değildir. Edebiyat halihazırda dönüşür, dünyevileşir ve bu süreçte Batılı edebiyat eserlerine ve bunların çevirilerine yönelirken ona çekidüzen vermektir. Recaizâde Ekrem’in *Talîm-i Edebiyat*’ta da söylediğı gibi, edebiyatın çıkış noktası kaideler değildir; kaidelerin çıkış noktası edebiyattır.<sup>204</sup>

Kaidelerin çıkış noktasının edebiyat olarak atanması, diğler yandan, Tanrı merkezli paradigmanın edebiyat üzerindeki belirleyiciliğine alınan mesafenin de ifadesidir. Artık kaideleri Tanrı merkezli paradigma değil edebiyatın kendisi, artık Tanrı merkezli paradigma içinde devinmeyen “üdebâ” koymaktadır. Tanrı merkezli paradigmanın dünyevileşme biçiminde deneyimlenen çekilişi, bu anlamda, öznenin merkeze hareketini de gösterir niteliktedir. Özne, kaide koyucu olarak bizzat kendini görmekte, kendini temel alarak şiiri belirlemeye çalışmaktadır. Recaizâde Ekrem’in özellikle *Talîm-i Edebiyat*’ta ortaya koyduğu da özne merkezli dünyevi şiirin özne merkezli dünyevi bir temel üzerine inşasıdır. Bu inşanın iki yüzü vardır: Şiirin dünyeviliğini güvenceye almak ve dünyevi olan üzerine kurulu şiirde Tanrı’nın konumunu tayin etmek.

Ekrem, şiirin dünyeviliğini güvenceye almanın yolunu, şiiri somut ve maddi olan çerçevesinde tanımlanan hakikate bağlamakta bulur. Hakikate bağlılık ya da diğler bir deyişle hakikilik ilkesi, *Talîm-i Edebiyat*’ın da ana vurgusudur. Bu vurgu, öznenin merkezîleştiğı bir şiirin his ve hayale yer açması gerekliliğı karşısında sorun yaşasa da vazgeçilmez görülür. Öyle ki hakikilik ilkesini korumaya çalışarak; somut ve maddi olan üzerine kurulu, dünyevi şiirden taviz vermeden, öznenin kendi hissiyatını dışa vurma, hayaliyle hakikati yeniden yaratma koşulları Ekrem’in

---

<sup>204</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, *Ta’lîm-i Edebiyat*, 346.

metinlerinin ana meselesi haline gelir. *Talîm-i Edebiyat*'ı izleyen *III. Zemzeme*'nin önsözü ve *Takdîr-i Elhan* da bu meseleye dair çözüm önerileriyle şekillenir.

Hakikatini somut ve maddi olan üzerine kuran dünyevi şiirin Tanrı'yla ilişkisini belirleme çabası ise Ekrem'in metinlerinin bir diğer yüzüdür. "Dünyâdan hâric olmayan", Fikret'in "musâhabe-i edebiyeye"sinde söylediği gibi hissiyatla fikriyata aynı anda etki eden, hayalgücüyle hakikati yeniden yaratan ve özgünlüğü zorunlu koşul olarak içeren yeni Osmanlı şiiri, Tanrı'yı bu resimde nereye yerleştirecektir? Tanrı merkezli bir paradigma üzerine kurulu olmayan, özne merkezli bu dünyevi şiir, Tanrı merkezli hakikate nasıl bağlanacaktır? Dünyevi/beşerî olanı imânının sahîhliğine halel getirmeden nasıl merkezîleştirecektir?

Ekrem, tüm bu soruların yanıtını, hakikiliği tabiat içinde konumlandırırken tabiatı da Tanrı'ya bağlamakta bulur. Dünyevi olanın anlatılmasını meşru kılan bu bağlantı sadece Ekrem tarafından değil Abdülhak Hâmid tarafından da benimsenir. Hem Ekrem'de hem de Hâmid'de Tanrı'ya bağlansa da hakikiliğinden bir şey kaybetmeyen somut ve maddi tabiatın güzelliği, şairin kendi fikri, hissi ve hayaline dolaymlanarak ortaya koyulur. Öyle ki, gözlemleyen, düşünen, hayal eden ve yoğun hislere gark olan yeni şair tipini Tanrı'ya bağlayan da bu şair tipinin gerçek şair Tanrı'nın yaratısı tabiatı taklidi kendine iş edinmesi ve kendini tanrısal güzelliğin yansıması tabiat içinde ifade etmesi olur. Bu süreçte yol gösterici olansa romantik tabiat şiirleridir. Büyüsünü kaybetmiş bir dünyayı yeniden büyülmeye çalışılan romantik şiirin tabiat kavramsallaştırmasıyla Tanrı merkezli hakikat arasında yakalanan örtüşme, somut ve maddi olandan öznenin fikriyatı, hissiyatı ve hayalinin belirleyiciliğinde bahsetmenin imkânının yakalandığı yer olur.

Fikret'in Mirsâd ve Ma'lûmat dönemi şiirlerini dünyevileşme ve öznenin merkezîleşmesi bağlamında değerlendirmeyi amaçlayan bu bölüm, Fikret'in şiirini dönüştürücü güç olarak andığı Recaizâde Ekrem'in belli bir romantizm yorumu olarak da alınabilecek olan şiir kuramına ve Fikret'in şiirini yazarken bu kuramla girdiği ilişkiye odaklanacaktır. Bu bölümün ilk tartışması Recaizâde Ekrem'in dünyevi şiirin güvencesi olarak ortaya koyduğu hakikilik ilkesi üzerine olacaktır. Fikret'in Mirsâd-Malumât döneminde şiirinin yaşadığı kırılmayı anlamlandırırken andığı *III. Zemzeme*'nin önsözü ve *Takdîr-i Elhan*'la beraber *Talîm-i Edebiyat*, hakikilik ilkesinin çözümlenmesine ve bu ilkenin özellikle tabiatla, tabiat vasıtasıyla da fikir, his ve hayalle bağlantısının kurulmasına kaynaklık edecektir. Bu süreçte, romantik şiirle Ekrem'in şiir kuramı arasında yakalanan benzerliğe de dikkat çekilecektir. Ekrem'in metinlerinin Fikret üzerindeki etkisi ise Fikret'in *Ma'lûmat* dergisinde yayımlanan "Güzellik" makalesi bağlamında tartışılacak, özne merkezli dünyevi şiirin tanımlanması sürecinde Fikret'in Ekrem'i nasıl izlediği ve romantik öznellik nasıl bir etkileşime girdiği gösterilmeye çalışılacaktır.

Bu bölümün ikinci adımı ise özne merkezli dünyevi şiirde Tanrı'nın nasıl konumlandırıldığını değerlendirmek olacaktır. Ekrem'le birlikte Abdülhak Hâmid'in şiirlerini ve şiir üzerine yazılarını kaynak alan bu değerlendirmede, tabiatı model alan şairin tabiatın şairi olarak konumlandırılan Tanrı'yla bağına dikkat çekilecektir. Bu doğrultuda, Tanrı'nın şair olarak tanımının Fikret'in 1894'te *Mektep* dergisinde yayımlanan "Şâire Dair" şiirinde tabiata vurguyla nasıl tekrar edildiği incelenecektir.

Ardından Tanrı'nın özne merkezli dünyevi dizgeye eklemleme biçimi romantik şiirin etkisi bağlamında tartışmaya açılacaktır. Fikret'in *Ma'lûmat*'ta yayımlanan ve başlığını Ekrem'in *Takdîr-i Elhan*'ından alan "Hepimiz Tabi'atın

Acemi Birer Şakirdiyiz” yazısında Fransız şiirine, özellikle de Lamartine’in tabiat şiirlerine yaptığı vurgu da bu etki bağlamında değerlendirilecektir.

Bu bölümün son adımını, Fikret’in bu dönemde yazdığı “Tevhid” şiirine dair tartışma oluşturacaktır. Fikret’in ilk döneminde yazdığı tevhidde gözlemlenen akıl vurgusunun Mirsâd-Malumât döneminde aldığı hal, bu dönemin öne çıkan kavramları his ve hayalin merkezîleşmesi bağlamında değerlendirilecektir. Bu süreçte, aynı türe bağlı olarak farklı dönemlerde yazılmış iki şiiri karşılaştırmak, hem genel olarak dönemlerin eğilimlerini görmeye hem de Fikret şiirinin bu eğilimleri nasıl yansıttığını anlamaya yardımcı olacaktır.

Böylelikle bu bölüm, Fikret’in Mirsâd ve Ma’lûmat dönemini Recaizâde Ekrem’in şiir kuramının izinde, maddi ve somut olanla birlikte öznenin merkezîleşmesi ve Tanrı’yla kurulan ilişkinin değişmesi bağlamında okumaya çalışacaktır. Ancak Mirsâd ve Ma’lûmat dönemine dair tartışma, bu bölümle sınırlı kalmayacaktır. Çünkü Mirsâd ve Ma’lûmat dönemi, dünyevi olanın değer kazanmasıyla birlikte ölümün de Fikret şiirine girdiği dönemdir. Bu nedenle, bu bölümün tartışması ölümün Fikret şiirine girişi çerçevesinde dördüncü bölümde de devam edecektir.

### “Dünyâdan Hâric Olmayan Şiir”

Fikret, Mirsâd-Malumât döneminde şiirinin yaşadığı kırılmayı, Recaizâde Ekrem’in *III. Zemzeme*’sinin önsözü ve *Takdîr-i Elhan*’ı bağlamında anlamlandırır. Bu nedenle, Fikret’in bu dönemde yazdığı şiirleri değerlendirebilmek için bu iki metne ve kurucu bir metin olarak bu iki metni önceleyen *Talîm-i Edebiyat*’a biraz yakından bakmak gerekir.

Recaizâde Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*'<sup>1</sup>, belirleyici başlangıç noktası olarak zihne vurguyla açar. Bu doğrultuda, *Talîm-i Edebiyat*'ın birinci kısmının başlığı “Kuvâ-yı Zihniyyenin Edebiyata Fiili” olur. Bu kısımda Ekrem'in zihni “maddî ve mücerred kâffe-i eşyânın fehm ve idrâk ve tefrîk olunduğu kuvvet” olarak tanımlaması,<sup>205</sup> sahîh şiirle maddi ve somut olan arasında kurulan ilişkiye dair ilk gönderme olur.<sup>206</sup> Öyle ki, zihne en evvel doğan şeyin fikir olması üzerinden fikrin de birinci planda ele alındığı bu dizgede,<sup>207</sup> şiir de öncelikle fikrin belirleyiciliğinde tanımlanır. Ekrem'e göre, “Her bir eser-i edebînin rûhu efkârdır.”<sup>208</sup>

Ekrem'in metnin hemen açılışında maddi ve somut olana yaptığı vurguyla fikri ön plana almasını, fikrin hakikate riayet etmesinin gerekliliği izler. Şiirde ortaya koyulan fikrin “muvâfık-ı nefs'ül emr” yani hakikate uygun olmasını bir meziyet olarak gören Ekrem, hakikatten ne anladığını ise alıntılıdığı şiirleri incelerken kullandığı “tabîat'ça bir kânûn addolunacak kadar umumî [olma]” ifadesiyle gösterir.<sup>209</sup> Buna göre, tabiata, tabiatın işleyişine aykırı düşmeme hakikiliğin tanımı haline gelirken, hakikat de duyusal olarak bilinen, maddi ve somut olanı karşılayan tabiata bağlanır. Bu noktadan sonra *Talîm-i Edebiyat*'ta hakikilik artık hep tabiatla birlikte, yan yana anılmaya başlanır.

---

<sup>205</sup> A.g.e., 28.

<sup>206</sup> Bu noktada, “akıl” yerine “zihin”in seçilmesinin yine dünyeviliği işaret ettiği düşünülebilir. Duyulara bağlı, bu anlamda da dünyevi olanla sınırlı olan zihin, akıl gibi duyuyu üstünün bilgisini de içeren bir kavram değildir. Diğer bir deyişle, düşünmenin, delil getirmenin, tasavvurları ve tasdikleri birleştirmenin gerçekleştiği mahal olarak tanımlanan akıl, “gaybî” alemin yani duyularla doğrudan idrak edilemeyen, görülemeyenin bilinmesini de mümkün kılandır. Tevhidlerde de olduğu gibi duyulur olana bakıp duyuyu üstünü çıkarsayan, delillendiren akıldır. Zihinse sadece dünyayı, dış gerçekliği olan nesnelere bilmeye dairdir. Bu noktada, zihnin merkezleşmesi, duyulur olanı, kendisi olarak aktaracak bir edebiyata düzen verme çabasını görünür kılmaktadır. Sözü edilen zihin-akıl ayrımı için bkz. Özcan Taşcı, “Kant'ın Vernunft (Akıl) ve Verstand (Zihin) Arasında Yaptığı Ayrımın Kelâm'daki İzlerine Dair Bir Araştırma,” *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 3 (2006): 196-216.

<sup>207</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*, 27.

<sup>208</sup> A.g.e., 28.

<sup>209</sup> A.g.e., 29-30.

Hakikatin tabiata bağlanması, hakikatin duyusal yetiler vasıtasıyla tecrübe edilebilir, bilinebilir maddi ve somut olana bağlanması anlamına gelir. Öyle ki, maddi ve somut âlemin hakikatini görünmeyen âlemin hakikatine bağlamadan gerçekleşen bu müdahale, hakikati dünya içinde tanımlamaya dair bir çabadır. Diğer bir deyişle, tabiatın aşkın olana herhangi bir gönderme yapılmadan kendisi olarak ortaya koyulması, dünyevi olanı ya da metinde dünyevi olanı karşıladığı için tabiatı özerkleştirmeye denk düşer.

Tabiatın özerkleşmesiyle, somut olarak algılanan tabiatı bozuk ve eksik gören ve tabiatı bozuk ve eksik yönleriyle anlatmak yerine tabiatın asıl anlaşılması ve bilinmesi gereken yönü olarak “görüngü” boyutunu öne çıkaran Tanrı merkezli şiire alınan mesafe,<sup>210</sup> dünyevi şiirin de güvencesi olur. Bu anlamda, “görünende görünmeyi, değişende değişmeyi yakalama ve gösterme cehd ve çabası”<sup>211</sup> ile tabiatı soyutlama, üslûplaştırma, tezyinatla temsile<sup>212</sup> yönelen Tanrı merkezli paradigma üzerine kurulu şiirin tersine Ekrem’in öngördüğü tabiatı bozuk, eksik, görünen ve değişen yanlarıyla odağına alan hakiki bir şiirdir.

Şiirin hakikiliğine yapılan bu vurgunun bir diğer yönünü ise şiirin Kur’an kaynaklı muhayyelliğine karşı çıkış oluşturur. Fikret’in yukarıda tartışılan “musâhabe-i edebiyye”sinde şiirin “mevzûn u ‘muhayyel’ ü mukaffâ, akvâl-i zarîfe” olarak tanımını reddinde de görülen bu karşı çıkış, şiirdeki hakikatin artık Tanrı temelli düşünülmediğini gösterir. Daha açık söylemek gerekirse şiirin muhayyel olarak tanımının kaynağı hakikiliğin Kuran’a ait olmasıdır. Şiir muhayyelliğini hem Kuran’ın insan kelâmı değil Tanrı kelâmı olduğunu yani şiir olmadığını ortaya koyma hem de insan kelâmı şiirin Tanrı kelâmıyla yani hakikatle karıştırılmasına

<sup>210</sup> Ali Yıldırım, “İslam’ın Tabiat Anlayışı ve Divan Şiirine Yansımaları,” *İlmî Araştırmalar* 17 (Güz 2004): 169.

<sup>211</sup> Turan Koç, *İslâm Estetiği* (İstanbul: İSAM Yayınları, 2011), 27.

<sup>212</sup> A.g.e., 51.

mani olma gerekliliğinden alır.<sup>213</sup> Bu anlamda, Ekrem'in muhayyelliği reddeden hakikilik vurgusu, birçok açıdan Tanrı merkezli paradigmanın şiir üzerindeki belirleyiciliğinin de reddi anlamına gelir.

Muhayyellik vasfını kaybederek maddi ve somut olan tabiata bağlanan sahîh şiirin fikre vurguyla tanımlanmasını izleyen adımsa şiirde hisse hakikiliğe zarar vermeden bir yer vermek olur. Bu süreçte, his, “fikirden sonra ve üslûptan evvel”<sup>214</sup> kendine bir yer edinerek dizgeye dahil edilir. Ekrem tarafından “dış dünyanın bizde meydana getirdiği tesir”<sup>215</sup> olarak tanımlanan his fikirle, fikir de hisle bağlanır. Hissin hakiki, tabîî olması bir zorunlulukken, fikirlerin de hissedilmesi gerekir. Çünkü hissedilmeyen fikir, herhangi bir etki yaratmayan, kupkuru bir delil gibidir. Hakiki, tabîî olmayan hisse “hâiz-i kıymet ve i'tibâr” değildir. Şiirde ortaya koyulan his, doğrudan doğruya kalpten doğmalı, kendiliğinden meydana gelmeli, mantığın cevaz verdiği dereceyi geçmemeli yani mübalağalı olmamalıdır.<sup>216</sup> Hissiyat, “makbûl ve ma'kûl olan hudud dâhilinde” kalmalıdır.<sup>217</sup>

Hakiki olanla bağlanıp muhayyel olmaktan çıkan şiirin hissini ardından hayalle imtihanı ise daha çetin geçer. Ekrem tarafından güzellikleri yaratıcı bir meleke olarak tanımlanan hayalgücü, icat edicilik, aydınlatıcılık, süsleyicilikle birlikte düşünülür. Resim sanatında renklere verilen yer neyse Ekrem için şiirde hayalgücüne verilen yer de odur. Hayalgücü hakiki, tabîî olana asalet ve ulviyet verir ve onu istediği şekil altında canlandırır. Sadece olanla da bağlanmayan hayalgücü, icat etme, şekil ve can vererek, olmayanı canlı hale getirme imkânına da sahiptir.<sup>218</sup>

---

<sup>213</sup> Tuğcu, *Şiir Eleştirisi*, 41.

<sup>214</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyat*, 42.

<sup>215</sup> A.g.

<sup>216</sup> A.g.e., 42-47.

<sup>217</sup> A.g.e., 56.

<sup>218</sup> A.g.e., 57.

Yine tanrısal hakikate doğrudan bir gönderme yapmayan hayal kavramsallaştırması, icat edicilik/yaratıcılık vurgusuyla şairin Tanrı merkezli şiirdeki meddah”, keşşaf sıfatlarını hakikilik bağlamında yeniden düşünür. Şairler var olan güzelliği medheden ve keşfeden kişiler olarak değil var olanla da bağlanmayarak güzelliği kendi istekleri doğrultusunda yaratan kişiler olarak tanımlansa da<sup>219</sup> kendi isteklerinden kasıt, tam bir özgürlük hali de değildir. Bunun da bir haddi, hududu vardır. Ekrem’e göre, icat etme, şekil ve can vererek, olmayanı canlı hale getirme imkânı kötüye kullanılmalı, “hüsn-i tabî’at” a riayet edilmelidir. Öyle ki, şiirin hakikiliğinin güvencesi olarak “hüsn-i tabî’at”, tahayyülâtın “hakikat veya şibh-i hakikat dâiresinde” kalmasını sağlayacaktır.<sup>220</sup>

Şibh sözüyle hakikiliği, hakikate benzerlik açısından yeniden tanımlayan Ekrem, benzerlik vasıtasıyla hayalgücünün yaratıcılığını caiz kılmak ister. Böylelikle hakikate benzer olmakla iktifa eder. Ancak muhayyel olmaktan çıkarılıp hakikatle bağlanan şiirde hayali hakikate benzer kılmak da sorunu çözmüş görünmemektedir. Çünkü hemen ardından Ekrem kendiyle de çelişerek, hayalgücünün ortaya koyduğu levhaların hakikate “mutâbık veya şebîh” olmak gibi bir zorunluluğunun da olmadığını söyler. Bu kez iktifa edilen, “hiç olmazsa kabûl olunur ve anlaşılır surette olmak” olur.<sup>221</sup>

Bu çelişkiler, şiirin dünyeviliğini hakikilikle güvenceye alma gayretiyle birlikte meselenin çetrefilliğini de ortaya koyar. Şiirin dünyevi olanı odağına almasının yolunun hakikilik ilkesine bağlılık olduğu düşünülse de dünyevi hakikat üzerine kurulu şiirin kaideleri henüz netleşmemiştir. Şimdilik bulunan çözüm

---

<sup>219</sup> Şairin “meddah” ve “keşşaf” olarak tanımı için bkz. Tuğcu, *Şiir Eleştirisi*, 42.

<sup>220</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Ta’lîm-i Edebiyat*, 56.

<sup>221</sup> A.g.e., 58.

dünyeviliğinden ödün vermedikçe şiirin hakikatle bağının yumuşamasının kabul edilebilir olduğudur.<sup>222</sup>

Söz konusu *III. Zemzeme*'nin önsözü olduğundaysa hakikilik yine bir ölçüt olarak korunmaya çalışılırken asıl vurgunun güzelliğe kaydığı görülür. Güzelliğe vurguyla *Talîm-i Edebiyat*'ta fikre verilen yeri *III. Zemzeme*'nin önsözünde his almaya başlar. İlk adım, hissi fikrin belirleyiciliğine zarar vermeden öne çekmek olur. Musset'in "En güzel eserler insanı ağlatanlardır" sözünü çıkış noktası olarak alan Ekrem, fikrin önceliğini korumak için en güzel eserlerin insanı ağlatanlar değil okunduktan sonra da insanı bir müddet düşünmeye mecbur edenler olduğunu söyler. Bununla beraber, gönlü acıtan, gözü yaşartan eserlerin mutlaka güzel olduğunu belirtmekten kendini alamasa da her güzel eserin insanı ağlatması gerekmez diyerek fikir güzelliğini de gündemde tutar. Böylelikle hissin fikri dışlamayan merkezîliğini, tahassür ve tefekkürü birlikte anmaya dikkat ederek sağlamaya çalışır.<sup>223</sup>

Hissetme vasıtasıyla alımlanan güzellik üzerine ilerleyen tartışmada dikkat çekici olan hissin tanımlanması esnasında tecrübeye verilen yerdir. *Talîm-i Edebiyat*'taki gibi "dış dünyanın bizde meydana getirdiği tesir" olarak tanımlanan his, maddi ve somut uyaranlara göndermeyle kavramsallaştırılmaya çalışır. Ekrem'e göre ancak "hakiki, tabiî hisleri hâvî sözler güzel olur." İnsanın hem kendine, kendi

---

<sup>222</sup> Veysel Öztürk, hakikiliği, Namık Kemal ve Abdülhak Hâmid bağlamında değerlendirirken Namık Kemal ve Hâmid'in "hakikat ve tabiata muvafık" oluşu temel alan edebiyat tasarımının eski edebiyatın değersizleştirilmesi sürecinde klasik şiirin temel aldığı düşünülen hayale verilen bir tepki olduğunu söyler. Öyle ki, eski edebiyatın değersizleştirilmesinin ardından sıra yeni edebiyatın kavramlarının inşasına geldiğinde hem Namık Kemal hem de ona tâbi olan Hâmid, hakikilik ilkesini kaba gerçekçilikten kurtarmanın yollarını aramaya başlar. Bu süreçte, hakikatten kasıt, temsil edilmeye çalışılan şeyin mutlaka basit gerçeklikle bir bağının olmasına dönüşür. Bunun ardındansa şair veya yazar söz konusu malzemeyi kendi kişisel muhayyilesinde yeniden biçimlendirerek sunabilir. Bu anlamda, hakikat vurgusu yerini, eski edebiyatta karşı çıkılan hayalin dönüştürülüp yazar veya şairin tasavvur ve tahayyülünü merkeze alarak oluşturulan yeni bir hayal kategorisine bırakır. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Veysel Öztürk, "Klasik Şiir Karşısında Yeni Şiir," "Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik" içinde (Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010), 1-59.

<sup>223</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, "Zemzeme (Üçüncü Kısım) Mukaddime," *Bütün Eserleri II* içinde, Haz. İsmail Parlatur, Nurullah Çetin ve Hakan Sazyek (İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997), 281.

hissine, bu hissin hakikatine sadık olması, hem bu hissi ortaya koyacak doğru sözleri seçmesi hem de böylelikle tabiatın güzelliğine uyması gerekir.<sup>224</sup> İnsanın kendi iç tabiatıyla dış tabiat arasındaki uyumu temel alan bu fikir, asıl *Takdîr-i Elhân*'da netleşecek olsa da bu fikrin tohumlarının *III. Zemzeme*'nin önsözünde atıldığı görülür.

Fikir ise bu dizgeye hisse dair bir sorgulama olarak eklenir. Tecrübe sonucunda ortaya çıkan hissin hakikatine varma sürecinde menşei üzerine düşünmek, dış dünyanın tesirinin insanda nasıl güzellik olarak tezahür ettiğini araştırmak Ekrem için kendi başına bir tartışma konusu olur. Bu doğrultuda da hisse dair sorgulama güzelliğe dair sorgulamaya döner. *Talîm-i Edebiyat*'ta Eflatun'un izinde "hakikatin şa'şa'a-ı letâfeti" olarak tanımlanan ve "tabî'atda, efkârda, hissiyâtda, ef'âlde olsun hayret ve meftûniyetimizi celb eden ve kulûbumuzu şevk ve garâm ile meşhûn eyleyen şey" olarak kavramsallaştırılan güzellik, mâhiyetinin tarifinin şimdiye kadar yapılamamış olmasıyla anılır.<sup>225</sup> *III. Zemzeme*'nin önsözünde de güzelliğe dair sorgulama güzelliğin mahiyetini bilmenin mümkün olmaması ile neticelenir. Bu anlamda, tanrısal hakikat, güzelliği anlamlandırma, güzelliğin iç yüzünü, aslını bilme sürecinde Ekrem'e bir çıkış yolu sağlamamaktadır.

*III. Zemzeme*'nin önsözünde edebiyat eserindeki güzelliği fikir, hayal ve his güzelliği olmak üzere üçe ayıran Ekrem, bu ayrışmada en önde gelenin kalbe dokunan his olduğunu söyler. Hissi izleyen hayal, hayali izleyense fikir olur. Fikrin güzelliğini dizge içinde tutmaya çalışsa da fikre güzellik açısından sonunculuk veren Ekrem, fikrin güzellikte sonuncu olmasından duyduğu memnuniyetsizliği bu üç tip güzelliği birbirine bağlayarak gidermeye çalışır. Buna göre, his güzelliği taşıyan eser fikren de güzel olursa "eserin güzelliği bir kat daha artacak", his güzelliği hayalen

---

<sup>224</sup> A.g.m., 283.

<sup>225</sup> Recaiâde Mahmud Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*, 66-67.

güzellik de taşırrsa artık “âliyy’ül-âla” olacaktır. Kısaca, bir şiir güzel olabilmek için fikir, hayal ve hisse müteallik olacak; ifadesi, kafiyesi ve vezni de fikrine, hayaline ve hissine uygun düşecektir. Bu noktada yol gösterici olansa yine hüsn-i tabiat olacaktır.<sup>226</sup>

Tabiatın güzelliğinin yol göstericiliği, *Takdîr-i Elhan*’ın da merkezinde yer alır. “Zerrâttan şümûsa kadar her güzel şey şî’rdir”<sup>227</sup> sözüyle Recaizâde Ekrem, tabiatı sadece güzelliğin kaynağı olarak değil aynı zamanda şiirin modeli olarak atar. Şiirin tabiatın izleyicisi olduğu ölçüde güzel bulunduğu dizgede,<sup>228</sup> tabiat “hâce-yi bedâyi”, şair ise bu ilk öğretmenin “acemi şakirdi” olur.<sup>229</sup> Tabiatın “acemi şakirdi” olarak şair, “elvâh-ı hayâliyyesinin elvânını meselâ bir şafak bulutundan, ziyâsını bir seher yıldızından, gölgesini bir şâm-ı garîbânedan, terennümât-ı muztaribânesini bir cûybârın çağılısından, nevhât-ı şâ’ikanesini bir derenin iniltisinden” alır.<sup>230</sup>

*Talîm-i Edebiyat*’ta hakikilik vurgusuyla maddi ve somut olanın karşılığı olarak öne çıkarılan tabiat, *III. Zemzeme*’nin önsözünden itibaren güzellikle bağı üzerinden düşünülürken *Takdîr-i Elhân*, tabiat-güzellik-şiir bağı netleştiren metin olur. Tabiata verilen bu ayrıcalıklı yerse romantik edebiyatın Ekrem üzerindeki tesirini gösterir. Bu anlamda, tabiatın şiir üzerindeki sözü edilen belirleyiciliğinde Batı kaynaklı, romantik tabiat şiirlerinin de önemli bir rolü vardır. Dönemin Osmanlı üdebâsı romantik tabiat şiirlerine özel bir ilgi gösterir. Öyle ki, Ali İhsan Kolcu’nun tespitine göre, 1859-1901 yılları arasında Batı edebiyatından yapılan şiir çevirilerinde konu bakımından en geniş yeri teşkil eden tabiattır. Yüz yetmiş üç

---

<sup>226</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, “Zemzeme Mukaddime,” 285-287.

<sup>227</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân: Her Güzel Şey Şiirdir*, Haz. Tülin Arseven (Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi, 2008), 62.

<sup>228</sup> A.g.e., 63.

<sup>229</sup> A.g.e., 61-62.

<sup>230</sup> A.g.e., 62.

manzume tabiat konusunda yazılmış şiirlerden çevrilmiştir. Yani toplam metinlerin yaklaşık dörtte birini tabiat konusu teşkil etmektedir. Daha çok Lamartine, Millevoye, Chateaubriand, Prudhomme, Goethe, Musset ve Hugo gibi romantik şairlerden yapılan bu çevirilerde akşam, sabah, seher gibi günün değişik anlarında tabiatın aldığı güzellikler; ilkbahar, kış, yaz gibi mevsimlerde tabiattaki değişiklikler; tabiatla boy gösteren çiçekler ve ırmak, göl, deniz, dalga, fırtına, bora gibi unsurların öne çıktığı gözlemlenir.<sup>231</sup>

Avrupa romantizminin tanımlayıcı özelliklerinden biri olan tabii âlemle daimi ilişki, tabiatı insan eyleminin bir sahnesi ya da fonu olmaktan çıkararak romantikler için hayal ve fikirlerin kaynağı kılar. Tabiatın sadece bir fon olmaktan fazlasını ifade etmesi ise tabiatın ve tabiat-insan ilişkisinin, türden biçime, olay örgüsünden karakterizasyona edebî metinlerin tüm cephelerine nüfuz etmesi anlamına gelir. Öyle ki tabiat, fikir, his ve hayalin kaynağı olarak insanın kendini anlaması ve en derin duygularını dile getirmesi için bir vasıta olur. Fikir, his ve hayalin en saf haliyle ışıldadığı tabiat, yaratıcılığı ve dinamizmiyle romantiklere kendi sanatsal yaratıcılıklarını anlamada yol gösterirken, bir “hâce-yi bedâyi”ye dönüşür.<sup>232</sup>

Romantiklerin tabiat vurgusu, en net ifadesine Rousseau’nun “tabii hal” kavramsallaştırmasıyla kavuşur. Modern toplumu ya da akılcı felsefeleri modern öncesine dair başka bir tahayyülle anlama ya da eleştirmenin yolu olarak tabii hal, tabiatla uyum içindeki insan varoluşunu temel alır. Buna göre, insan tabiat içindeki orijinal haliyle basit, barışçıl, mutlu bir hayat sürer. Bu hayat, modern hayatın acı ve marazının olmadığı, insanın tabiatından ayrı düşmediği bir hayattır.<sup>233</sup> Tabiatla insan arasında kurulan bu bütünlüklü ilişki Rousseau için tabiatın mucizeleri ve

<sup>231</sup> Ali İhsan Kolcu, *Türkçe’de Batı Şiiri*, 195-199.

<sup>232</sup> James C. McKusick, “Nature,” *A Companion to European Romanticism* içinde, Der. Michael Ferber (Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005), 413.

<sup>233</sup> *A.g.m.*, 414-416.

zenginliklerinin ruhu etkilemeleri ve zihne nüfuz etmelerinin bir sonucudur. Tabiat Rousseau'ya göre, anlık deneyim, fikir ve hislerin aracısız açığa çıktığı mekândır.<sup>234</sup>

Bu tabiat tasarımı, tabiatın uyumlu, ahenkli güzelliğini insanla ilişki içinde ele alan, tabiatın nasıplenen, tabiatın içinde yer alan şiirin sözcülüğünü yapar. Buna göre şair de tabiatın içinden seslenmelidir. Tabiatın kurallarını izleyerek tabiatın içinden seslenen şairin dili ise yine tabiatın ahenginden nasıplenen bir dildir. Ancak tabiat, gönlün asli tutkularının yeşereceği asıl toprağı, dili ve şiiri verir.<sup>235</sup>

Ekrem'in hakiki olana özdeşliğiyle şiir kuramına eklediği tabiat, romantiklerle örtüşür biçimde sadece fikriyat açısından değil his ve hayal açısından da önemli bir kaynak olarak konumlandırılır. Hakikiliği “kaba taklit” olmaktan çıkararak, tabiat ya da tabiatın kaynaklık ettiği fikir, his ve hayaldir. Tabiat, fikirle birlikte yoğun hislerin ve hayallerin de uyarandır.

Romantiklerin öznenin tabiatın içinde apansız, aracısız, tüm saflığıyla idrak ettiği hisse verdiği ayrıcalıklı yere koşut olarak *Takdîr-i Elhân* da hissiyatı önemli bir başlık olarak içerir. Şairi tabiat içine yerleştiren Ekrem, “tek ve tenhâ” kalan şairi tabiatı gözlemler ve gözlemi izleyen bir tefekkür süreciyle birlikte alır. *Takdîr-i Elhân*'ın gözlemledikleri bağlamında mahiyetini tayin etmede aciz bulunduğu şeyleri düşünen ve ağlama isteğinin ağırlığı altında ezilen şairi, tefekkür ve tahassürü yoğun bir biçimde, iç içe deneyimler.<sup>236</sup>

Tabiatı insan tabiatına dolaylı olarak içeren *Takdîr-i Elhan*'da, şiirde hakikilik de ifadenin olayların doğal akışına, eşyanın ve insanın tabiatına “muvâffık”

---

<sup>234</sup> Fabienne Moore, “Early French Romanticism,” *A Companion to European Romanticism* içinde, 176.

<sup>235</sup> William Wordsworth ve Samuel Taylor Coleridge, “Preface,” *Lyrical Ballads* içinde, Haz. R.L.Brett, A.R.Jones (Londra, New York: Routledge, 1991) 233-259.

<sup>236</sup> Recaiâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân*, 59-60.

veya hiç olmazsa “mütekârib” olması ile açıklanır.<sup>237</sup> “Edebiyât-ı sahîha”, insanı ve duysal olarak bilinen tabiatı aksettirmeye dayanırken, insan tabiatı ve görölür tabiatın haricine çıkmamakla yükümlüdür. Bunun için izlenmesi gereken yöntemse derinliğine tetkiki esas alan içe bakış ve dış dünyaya dair bir farkındalık sağlayacak müşahededir.<sup>238</sup> İçsel bir derinliğe sahip olduğunu düşünen özne, dış tabiatın derinliklerine yönelen bakışını kendi içine de çevirmelidir.<sup>239</sup> Bu anlamda amaçlanan, içi boş bir hissiyatçılığa alet olan bir şiir değil, öz farkındalıkla şekillenmiş öznel bir dışavurum olarak şiirdir. Şair, “lâyüad birtakım serâir perdeleri altında mestûr olan çehre-i insân-ı ma’nevî”yi<sup>240</sup> ortaya çıkarmayı amaçlamalı, “iç derinlikleri, gizli köşeleriyle kendi kendini keşfe yönelmeli” ve “içebakışın sağlayacağı özfarkındalık”la kendisini de “en mahrem hisleri şiirin ana meselesi olarak ilan eden Lamartine, Musset gibi Fransız romantikleri”<sup>241</sup> gibi hakikiliği, tabîliği içinde dışa vurmalıdır.<sup>242</sup>

Her şairin kendi iç hakikatini dışa vurma ve kendi gözlemlediği tabiatı tasvir etme çabasıyla şekillenen şiir de özgünlük üzerine kurulu bir şiir halini alır. Şairler birbirlerinden tecrübeleri ve bu tecrübelerin sonucunda ortaya çıkan fikir, his ve hayallerinin özgünlüğüyle ayrılır. Ekrem, genel olarak insanlar, özelde ise şairler arasındaki farklılıkların altını çizirken herkesin tabiatın güzelliğinden kendi duysal imkânları, kendi hissiyat ve hayalgücüne göre etkilendiğini belirtir. “Bir hilkatte, bir mizâcda yaratılmamış” insanlar için “her hâlin bir başka hükmü, her manzaranın bir

---

<sup>237</sup> A.g.e., 62.

<sup>238</sup> A.g.e., 64.

<sup>239</sup> Taylor, *A Secular Age*, 539-540.

<sup>240</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdir-i Elhân*, 64.

<sup>241</sup> Jonathan Strauss, “The Poetry of Loss: Lamartine, Musset, and Nerval,” *A Companion to European Romanticism* içinde, 192.

<sup>242</sup> Frederick C. Beiser, *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge, Massachusetts ve Londra: Harvard University Press, 2006), 101.

başka te'sîri vardır.”<sup>243</sup> Şairler dünyayı algılama ve yansıtma ediminde birer birey olarak birbirlerinden ayrılırken, Fikret'in “musâhabe-i edebiyye”sinde nazire-perdâzlığın karşıtı olarak konumlandığı özgünlük de şiirin hakikiliğinin göstergesi haline gelir.

Hakikate sadakat ilkesinin korunmaya çalışıldığı bu dizgede, diğer yandan, fikir ve hislerin aracısız açığa çıktığı tabiatın belirleyiciliği şiirin yapısını da değiştirir. Tabiatın sevk ettiği düşünme ve hissetme bazen o denli yoğundur ki şairin kafiye, vezin ya da muntazam sözle ilişkisinin kesilebileceği de öngörülür. *III. Zemzeme*'de hisle beraber kontrol altında tutulan şiir yapısı, *Takdîr-i Elhan*'da tabiatın belirleyiciliğinde denetimsiz bir yoğunluğun eline bırakılır.<sup>244</sup> “Güzel bir fikri”, “lâtif bir hissi”, “parlak bir hayâli”, “müfid ve mü'essir ve müstahsen sûrette” ortaya koymayı amaçlayan şiirde, “belâgate i'tina etmek” ve “fesâhatten düşmemek” şartıyla şairler “sözlerine istedikleri tavır ve şekil ve kıyâfeti verebilir.”<sup>245</sup> Öyle ki, “sâik-i mücbir” yani mecbur tutan yine tabiat olacağından,<sup>246</sup> tabiatın tesirinin yoğunluğunu, şiddetini aksettirmek için şairlerin mantık dairesinden çıkmasına, mübalağaya başvurmasına bile icazet verilir.<sup>247</sup> Önemli olan, şairlerin tabiatın içinden seslenmesi, tabiatın içinde yer alan şiirin sözcülüğünü yapmasıdır.

### Ekrem'in İzinde: Fikret ve “Güzellik”

Fikret'in Mirsâd ve Ma'lûmat döneminde Ekrem'in şiir kuramını nasıl tekrar ettiğini gösteren en net metin *Ma'lûmat* dergisinde yayımlanan “Güzellik” makalesidir. Bu

---

<sup>243</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân*, 61.

<sup>244</sup> A.g.e., 59-62.

<sup>245</sup> A.g.e., 94.

<sup>246</sup> A.g.e., 66.

<sup>247</sup> A.g.

makalede, Ekrem'in metinlerinin izinde güzelliği, "dış dünyanın meydana getirdiği tesirler"e vurguyla açıklayan Fikret, maddi ve somut uyaranlara yaptığı göndermeyle *III. Zemzeme*'nin güzelliğe dair dış dünya üzerine kurulu sorgulamasını tekrar eder. Güzelliği görme ve duymayı öne çıkararak tanımlamaya çalışan Fikret, güzelliğin asil olana meyleden ruhta bir etki yaratabilmesi için duyu organlarının önceliğini şart koşar. Fikret'e göre, güzellik önce duyu organlarına nüfuz eder. Dış dünyadan gelen tesirleri "latif te'essürler" olarak alan duyu organları ise bunları hayret, sevinç, tutkunluk biçiminde önce hayalgücüne, sonra da kalp ve ruha nakleder. Bu nakille beraber olağanüstü bir uyarılma ve aydınlanma neticesinde insanın manevi varlığında ansızın bir değişme, bir coşku meydana gelir. Bu nedenle, Fikret'e göre, güzelliğin insana tecellisi, dış dünyanın bilgisini alan duyu organları ve iç dünyanın güçlerinin birlikte çalışmasıyla meydana gelir.<sup>248</sup>

Öznenin dünyaya güzel üzerinden tepki verme yollarını bir inceleme konusuna dönüştüren Fikret, güzelliğe tepki vermeyi, güzellikten hoşlanmayı insanın özsel niteliği olarak anar. Herkes tarafından paylaşılsa da güzel karşısında verilen tepki, diğer yandan bireysel farklılığın temellendiği yer olarak da atanır. *Takdîr-i Elhân*'da, herkesin tabiatın güzelliğinden kendi duyu organları, kendi hissiyat ve hayalgücüne göre etkilendiğini belirten Ekrem'in izinde, Fikret'e göre de güzelle kurulan ilişki zevk derecesine, sezme kabiliyetine, incelik ve hissiyata göre değişkenlik gösterir.<sup>249</sup>

Ekrem'in *Talîm-i Edebiyat*'ta Eflatun'un izinde "hakikatin şa'ş'a-ı letâfeti"<sup>250</sup> olarak tanımladığı güzellik, Fikret'in "Güzellik" makalesinde de aynen alıntılanır ve kullanılır. Bu tanım, bir yandan da Fikret'in hakikilik/hakikat

---

<sup>248</sup> Tevfik Fikret, "Güzellik," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 223.

<sup>249</sup> A.g.

<sup>250</sup> Recaiizâde Mahmud Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*, 66.

kavramsallaştırmasında Ekrem'i nasıl tekrar ettiğini gösterir. Hakikati maddi ve somut olan bağlamında kavramsallaştıran Fikret, söze hakikatin “hadd-i zâtında çirkin olmadığı”nı söyleyerek başlar. Hemen ardından hakikati sanat eseri bağlamında değerlendirmeye başlayarak, hakikatin sanat eserinde güzel olabilmesi için “şa’şaalı bir şekil alması” ya da diğer bir deyişle “âdetâ pîş-i nazarda teccessüm etmesi”, canlanması gerektiğini ifade eder. “Hakikatin şa’şaa-ı letâfeti”ni, sanatçının yaratıcılığına, hayalgücüne alan açarak değerlendiren Fikret’e göre, sözü edilen şa’şaa’yı hakikate eklemek ve böylelikle hakikatin yeniden üretimini sağlamak sanatçının görevidir.<sup>251</sup>

Sanat eserlerini güzelliğin en parlak yansıma yeri olarak değerlendiren Fikret için arz ettikleri fikir ciddi ya da hayalî olsun fark etmeksizin, bu eserler hep hakikat üzerine kuruludur. Ekrem’in hakikilik vurgusuna eklediği hayal kavramını işaret eden bu yorum, şa’şaadın kastın hayal olduğunu da yeniden ortaya koyar. Hem duyuşal deneyimle ulaşılan hakikati sanatın kaynağı olarak atayan hem de hayale, hayalgücüne vurgu yapan Fikret, Ekrem’in *Takdîr-i Elhân*’ının izinde “hakikat sanatın maksadı değildir” ifadesiyle de bu birlikteliği perçinler. Buna göre, çıkış noktası, kaynağı hakikat olsa da sanatın asıl maksadı güzelliği yeniden üretmek olur.

Güzelliğe dair sorgulamasına devam eden Fikret, “Güzellik ne ile gerçekleşir?” sorusuna da yanıt arar. *Talîm-i Edebiyat ve III. Zemzeme*’de Ekrem’in de sorduğu ve güzelliğin mâhiyet ve hakikatının tarifinin şimdiye kadar yapılamamış olmasına göndermeyle yanıtlamadan bıraktığı bu soru, Fikret tarafından da yanıtız bırakılır. Fikret ne kadar kafa yorulsa da bu soruya verilebilecek yanıtın ancak sükût olduğunu söyler. Yine de bu sükûta rağmen, sebeplere ulaşmaya çalışan sorgulayıcı bir bakış yöneltilirse güzelliğin de bazı esasları olduğunu fark edileceğini ekler. Bu

---

<sup>251</sup> Tefik Fikret, “Güzellik,” 223-224.

esaslar, güzel olan şeyi meydana getiren parçaların hakikat ve tabiata denk bir düzen, ahenk ve uygunluk dairesinde ve görkem içinde birleşmesi, kaynaşmasıdır. Bu nedenle Fikret'e göre bir şeyin güzel olarak değerlendirilebilmesi için hem aklın kurallarına, "olayların doğal akışına, eşyanın ve insanın tabiatına 'muvâffık' veya hiç olmazsa 'mütেকârib' olması" hem de hayali okşaması, ruhu aydınlatması, kalbi coşturması gerekir.<sup>252</sup>

*III. Zemzeme'nin* önsözünde edebiyat eserindeki güzelliği fikir, hayal ve his güzelliği olmak üzere üçe ayıran Ekrem'in fikrin önüne hissi koyması gibi Fikret için de güzelliği karşılamakta hissiyat, te'emmülün yani düşünüp taşınmanın önüne geçer. Güzelliği yarattığı te'essürle birlikte anan Fikret'e göre, bu te'essürün zevki başka hiçbir şeyde yoktur. Bu öyle bir zevktir ki her türlü zevkten saf, el değmemiş; her türlü faydadan bağımsızdır. Öyle ki, Fikret'in yararlar sanat arasında kurduğu ilişki, "Güzellik" makalesinde kendi başına bir mesele olarak tartışılır. "Güzellik faydalı mıdır?" sorusu üzerinden yürütülen bu tartışmada varılan sonuç ise güzelliğin faydalı olduğu ancak bir şeyin güzel olma nedeninin faydalı olması olmadığıdır. Fikret'e göre güzel sadece güzeldir ve güzelliğin ana faydası sadece ve sadece güzel olmasıdır.

Güzel ile iyiyi, işe yarama ile zevk vermeyi birbirinden bağımsız değerler olarak görmeyen; sanat, ahlak ve ilmi birbirinden ayrı, özerk alanlar olarak kurmayan Tanrı merkezli paradigmaya<sup>253</sup> alınan bu mesafede de Ekrem'in payı vardır. Ekrem de edebiyatın fikri terbiye etme, vicdanı temizleme, ahlakı ıslah etme, zihni nurlandırma gibi yararları olsa da bunların hiçbirinin ana amaç olamayacağını iddia

---

<sup>252</sup> A.g.

<sup>253</sup> Koç, *İslâm Estetiği*, 19-20.

ederek, sanatın güzelliğini yarardan bağısızlaştırmaya ve böylelikle sanatı özerkleştirmeye çalışır.<sup>254</sup>

Güzelliğin verili bir tanımı olmayan, faydadan bağısız tarifi diğer yandan romantiklerin de Kant'ın izinde önemsedikleri bir noktadır. Kant'ın otonom estetik kuramını dikkate alan romantikler, estetik niteliklerin değerini ahlak kuralları ya da fiziksel arzuların belirlemediğini söylerlerken ahlaksal ya da politik faydaya hizmetin bir amaca dönüşmesini reddederler.<sup>255</sup> Güzelin ahlak kuralları ya da fiziksel arzular tarafından belirlenmediği noktada öne çıkarsa öznenin kendi yargısı olur. Bu anlamda, güzeli yargılama yeteneği temelde kültürde değil, Fikret'in de belirttiği gibi, kökleri insanın doğasında olan bir eğilim olarak alınır ve yargının, yargılayan özneye oluşan etkiler tarafından temellenmesi ve belirlenmesi anlamına gelir.<sup>256</sup> Modern estetik de bu bağlamda, güzelliği akıl, duyular ya da hayalgücü gibi insan yetilerine dayandırması dolayısıyla öznelci bir nitelik edinir.<sup>257</sup>

Güzele dair yargı, öznenin yaratıcı gücünün bir ifadesidir. Yargı gücü Kant tarafından öznenin bütünlüğünü sağlayan ve en önemlisi de kendi öznelliğini keşfettiği bir farkındalık olarak tanımlanır. Özneyi mümkün kılan fakültelerin birbirleriyle bağımsız, belirlenmemiş bir uyuma girmesini sağlayan yargı gücü, yaratıcı bir eylem olarak duyusal veriyi dünyanın dokunuşu biçiminde etkileşimin tetikleyicisi, tepkiyi var eden bir vuruş, tesir olarak alır. Kendi formuyla birdenbire ortaya çıkan ve saflığıyla ışıldayan duyulur olan, öznenin zihinsel güçlerini canlandırarak, özneyi bir yaşam hissiyle kuşatıp öznenin kendisini duymasını sağlar.

---

<sup>254</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdir-i Elhân*, 67.

<sup>255</sup> Beiser, *The Romantic Imperative*, 41.

<sup>256</sup> Rodolphe Gasché, *The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics* (California: Stanford University Press, 2003), 1-3.

<sup>257</sup> Luc Ferry, *Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*, Çev. Devrim Çetinkasap (İstanbul: Pinhan Yayınları, 2012), 20.

Bu deneyimin herhangi bir amaca yönelmemiş olması, herhangi bir hedef peşinde koşmayan öznenin bu deneyimin keyfini çıkarırken dünyaya, dolayısıyla kendisine dair bir anlam yarattığı hissini taşımasına neden olur. Anlamı yaratan öznenin tikel ve öznel yargısıdır ki bu yargının amaçsızlığı, herhangi bir yarara ya da işleve dayanmaması, aynı durumda herkesin aynı zihinsel süreçlerden geçtiği hissiyle birlikte, diğer herkesin de özne olduğu farkındalığını getirir. Güzele verilen tepki üzerinden yaşadığını hissetme farkındalığı, aynı zamanda bu deneyim vasıtasıyla genel olarak insanlığın değerini, vakarını da hissettirir. Bu deneyim, hem temelleyen, kanunu veren olarak insanın yüceltilmesi hem yargıda bulunan öznenin yargının birleştirici uyumu sonucunda, kendi kanununu kendi vererek dünyaya da bir kanunsallık atfetmesidir. Buna göre, insan için dünya kanun tarafından idare edilen, şeyleri birbirine bağlayan bir düzenin varlığını gösteren bir yere dönüşür. Dünyaya bu şekilde bağlanmak, dünyaya bir bütünlük atfetmek, sanki tabiat bir teknik içeriyormuş gibi algılamak, öznenin iç dünyası için de benzer bir uyumu öngörmesini sağlar.<sup>258</sup>

Bu anlamda, Reçai-zâde Ekrem'le beraber Fikret'in güzelliğe dair merakı, tarz-ı cedid şiirin güzellik tanımını belirlemekten fazlasını ifade eder. Güzelliğe dair tüm bu sorgulamaların temelinde güzele dair yargıyla beraber öznenin kendisini duyması, güzele dair yargıyı kendi üzerine alarak kendisini ve kendisini çevreleyen dünyayı kendinden hareketle yeniden düşünme çabası vardır. Fikret'in güzele dair yargı üzerine beyanlarıyla Kant'ın beyanları arasındaki koşutluk da romantiklerin izinde güzellikle öznellik arasında kurulan bağı ve öznenin merkezîleştiği şiirin inşasında güzelliğe dair ısrarlı sorgulamanın anlamını ortaya koymaktadır.

---

<sup>258</sup> Immanuel Kant, *Critique Of Judgment*, Çev. Werner S. Pluhar (Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987).

## Tanrı'nın Dünyasında “Dünyâdan Hâric Olmayan Şiir”

Recaizâde Ekrem'in hakikilik ilkesiyle güvenceye aldığı özne merkezli dünyevi şiirin bir başka yüzü de Tanrı'yı içirme biçimidir. Bu noktada, ilk dikkat edilmesi gereken husus, Tanrı merkezli bir paradigma üzerine kurulu olmayan özne merkezli şiirin Tanrı'yla ilişkisini de kendi belirliyor oluşu; “dünyâdan hâric olmayan”, Fikret'in “musâhabe-i edebiyye”sinde söylediği gibi hissiyatla fikriyata aynı anda etki eden, hayalgücüyle hakikati yeniden yaratan ve özgünlüğü zorunlu koşul olarak içeren yeni Osmanlı şiirinin Tanrı'ya da bu dizge içinde kendine göre bir yer veriyor oluşudur. Bu anlamda, Tanrı'nın yerleştiren değil yerleştirilen olması ise henüz dışlanmış olmayan Tanrı'nın artık öznenin felsefi düşünümü tarafından dolayımlanması ve bu manada özneye bağımlı hale gelmesidir.<sup>259</sup> Bu bağımlılık ise şiirin çıkış noktasının ya da motive edici gücünün artık Tanrı olmamasıdır. Tanrı, ancak başka bir motivasyondan, Tanrı'nın dünyasından çıkmadan dünyevi bir şiir inşa etme gayretinden güç aldığı için şiirde varlığını sürdürmektedir. Tanrı'nın şiire dahil olması artık bir “türev olgu”dur. Yani belirgin amaç veya niyet, belli bir işlev nedeniyle varlık bulur.<sup>260</sup>

Bu doğrultuda, Tanrı'nın dünyasından çıkmadan dünyevi bir şiir inşa etme gayretiyle Tanrı, tabiata bağlanarak dizgeye eklemlenir. Sözü edilen bağın ilk adımı, tabiatın güzel olma vasfını üzerine almasıdır. Tabiat güzelliğın kaynağı ve modeli olduğu noktada şiir de bir yeniden üretime dönüşür. Tabiatın güzelliğine verilen bu ayrıcalıklı yer, *Takdîr-i Elhan*'da yeniden üretimin güzelliğının hiçbir zaman asıl güzellikle boy ölçüşemeyeceği biçiminde ortaya koyulur:

---

<sup>259</sup> Ferry, *Homo Esteticus*, 28.

<sup>260</sup> “Türev olgu”ya dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Taylor, *A Secular Age*, 433-434.

Bir şâ'irde hayâl ne kadar cevdetli.. nazar ne mertebe kuvvetli.. karîha ne derece vüs'atli olursa olsun hatta hâme-i çîre destânesi şehper-i tâvustan ma'mûl.. midâd-ı feyz-i mâyesi yakut-ı müzâbdan, gubâr-ı elmâstan mürekkeb dahi olsa yine bir gurûb levhasını o elvân-ı dil-fîrîb ile şî'rinde nakş u tasvîre muktedir olamaz.<sup>261</sup>

Ekrem'in tabiatın güzelliğini tabiatın yeniden üretimi olan şiirle karşı karşıya getiren ve şiirin güzelliğinin kaynağını tabiat olarak atama noktasında kaynağa vurgu yapan bakış açısı, Hâmid tarafından da tekrar edilir:

Hangi şair bir güzel kıza onu görmeyenlerin nazarında tescîm edecek kadar cismaniyet vermiş? Hangi kalem mehâsin-i tabiyyeyi hakkıyla taklîd etmiş? Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır. O şiirler, suda görülen akse benzer ki, mutlaka hariçte bir müsebbibi olur. Bazı ekâbir-i edeb, bir şairin meziyyâtı kendi beyrinde tevellut ettiğini iddia ederler. Ben bu fikirde değilim. Benim, eğer varsa, mehâsinim dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir. Seyyîâtım benimdir.<sup>262</sup>

Şiirin güzelliğinin dünyevi kaynağına da işaret eden bu tabiat güzellemesi, güzel olma vasfı taşıyan her eserin müsebbibini kendisi de bir şiir olan tabiat olarak belirler. Tabiatın şiir olarak tanımı, şiiri tabiat üzerinden Tanrı'ya bağlamanın ikinci adımı olur. Veysel Öztürk'ün de belirttiği gibi Hâmid, tabiatla ilgili pek çok şiirinde şiirle ilgili kelimeleri (“şiir”, “eş'ar” v.b.) tabiatla ilintili olacak biçimde kullanarak, şiir ile tabiatı ilişkilendirir. Tabiatla şiir arasında kurulan bu ilişki, örneğin “Bir Şairin Hezeyanı”nda meşcerelerin, bayırların, derelerin, her şeyin şiir olarak anılmasıyla verilir.<sup>263</sup>

Benzer bir yakıştırma Ekrem'in özellikle *Takdîr-i Elhan*'ında da fark edilir.

*III. Zemzeme*'nin önsözünde güzel olana dair örnekleri tabiatın seçen Ekrem, söz konusu *Takdîr-i Elhan* olduğunda, tabiatı şiirin modeli olarak atadığı noktada tabiatın

<sup>261</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân*, 62-63.

<sup>262</sup> Abdülhak Hâmid Tarhan, “İlk Tab'a Mukaddime: Birkaç Perişan Söz,” *Bütün Şiirleri II* içinde, Haz. İnci Enginün (İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997), 34-35.

<sup>263</sup> Bkz. Öztürk, “Doğa ve Şiir,” “Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik” içinde, 114-125.

kendisini de şiir olarak “okur”. Her güzel şeyin şiir olduğu düzlemde, güzelliğin kaynağı ve modeli tabiat da en güzel şiire dönüşür. Hazin hazin öten kuşlarıyla ormanlar, latif latif çağlayan sularıyla dereler, tüm tabiat şiir haline gelirken,<sup>264</sup> Ekrem’in *III. Zemzeme*’sinde yer alan “Bu da Bir Şi’r-i Muhzin-i Dîger” şiirinde de “zerrâttan şümûsa” her şey yine şiirdir:

Ey taleb-kâr-ı enfes-i eş’âr!  
Eyle dikkatle fevk ü zîre nazar.  
Şi’rdir hep o gördüğün âsâr  
Şi’rdir hep o duyduğun sesler:  
Rûh-perver.. latif.. hüzn-âver  
Yerde bir kız.. semâda bir ahter  
Her biri bir bedîa-i dîger<sup>265</sup>

Dîger yandan, her şeyin şiir olduğu fikri, sadece güzelliğe dair bir yakıştırma da değildir. Şiirdeki “Şi’rdir hep o gördüğün âsâr” ifadesine de dikkat edilirse her şeyin şiir olması aynı zamanda her şeyin “eser” olduğu imasını da içerir ki bu ima da üçüncü adımı karşılar. Öyle ki, her şey şiir olduğu noktada her şeyin şairi, eserin sahibi Tanrı da dizgeye eklenmiş olur. Klasik şiirin her şeyin Tanrı’nın bir sanatı, manzumesi olduğu fikrini tekrar eden bu bakış açısı, Tanrı’yı da “yaratıcı, yapan, düzenleyen anlamına gelen sâni‘ sıfatı” ile konumlandırır.<sup>266</sup> İlhamını tabiatı aldığını söyleyen Hâmid’in üstadı da bu noktada “Üstâd-ı sun” yani Tanrı olur. Hâmid’e göre Tanrı öyle bir şairdir ki döktüğü bütün âsâr, şiir söylemektedir.<sup>267</sup>

Tanrı’nın şair olarak tanımı Ekrem’de, tabiatın “tecellî-zâr-ı kudret” olması biçiminde tekrar edilir.<sup>268</sup> Tabiat, güzelliğini Tanrı’dan alarak şairlere yol gösterir.

Söz konusu özellikle “deha” olduğunda Ekrem’in Tanrı vurgusu daha da

<sup>264</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân*, 62.

<sup>265</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, “Bu da Bir Şi’r-i Muhzin-i Dîger,” *Bütün Eserleri II* içinde, 309.

<sup>266</sup> Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 167-168.

<sup>267</sup> Bkz. Öztürk, “Doğa ve Şiir,” 114-125.

<sup>268</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân*, 61.

belirginleşir. *Talîm-i Edebiyat*'ta Ekrem'e göre, deha sahibi kimse icat etme ve meçhulü keşfetme yeteneğine sahiptir ve diğerlerinden farklı olarak öz, temel ve asılla uğraşır. Tamamıyla fitrî olan deha Tanrı'nın bir ihsanıdır ve herkese verilmiş değildir.<sup>269</sup>

Dünyevi olanı görünmeyen alemin mükemmel olmayan bir yansıması olarak değil "hakikilik" vurgusuyla kendi özerkliği içinde ortaya koymanın yollarını arayan Ekrem'in tabiatı Tanrı'nın şiirine, dâhi şairi de bu şiirin Tanrı'yla bağını kurabilene dönüştürmesi, hakikilik ilkesinden ödün vermek gibi gözükebilir. Ancak bu noktada, Ekrem'in Tanrı merkezli hakikatle uzlaştığı noktaya biraz daha yakından bakmak gerekir.

Ekrem'in maddi ve somut olan üzerine kurulu şiirinin Tanrı merkezli hakikatle ilişkisi, mükemmeli öne çıkarmaktan ziyade dünyevi olanı mükemmel olmasa da Tanrı'ya bağlamakla sınırlıdır. Öyle ki, mükemmel olmayanın güzelliğini Tanrı'dan alması, onun anlatılabilir olduğunun da en büyük kanıtıdır.

Şâ'irlerin söyleyeceği sözler ne kadar 'âlî olursa olsun yine elbette bu cihân içindeki ba'zı eşyâ ve ahvâle ve nihâyet o eşyâ ve ahvâlin mâ-fevka't-tabî'a mükemmeliyetini müştâkane tahayyülden 'ibâret olan (ideal)e dâ'ir olmayacak mı? Öyle olduğu hâlde şâ'irler şi'r söylemek için dünyâyı niçin unutsunlar? Dünyâdan hâric olan şi'rler ne gibi şeylerden bahs edecekler?<sup>270</sup>

Görüldüğü gibi Ekrem'in vurgusu tabiatın mükemmel olmaması üzerinde değil, mükemmelden bahseden şiirlerin bile çıkış noktasının dünya olması üzerindedir. Dünyevi olanı öne çıkarmayı hedefleyen bu beyan, dünyanın mükemmelliği tahayyül etmeyi mümkün kılan bir araçtan fazlası olduğuna işaret eder. Mükemmeli anlatmanın bir zorunluluğa değil sadece bir seçeneğe döndüğü bu dizgede, önemli

<sup>269</sup> Recaiizâde Mahmud Ekrem, *Talîm-i Edebiyat*, 65.

<sup>270</sup> Recaiizâde Mahmud Ekrem, *Elhân – Takdîr-i Elhân*, 81.

olan mükemmeli anlatsa da anlatmasa da dünyevi olandan bahsetmek, mükemmeli anlatma gayesiyle bile olsa dünyevi olanı unutmamaktır.

Dünyevi olan, kutsallıktan uzaklaşma gayretinin sonucunda, kutsal olanın dışında kalan, dindışı alan olarak tarif edilse de<sup>271</sup> Ekrem örneğinde de olduğu gibi, Tanrı'nın dünyasından çıkmadan dünyevi olanı merkezine almak isteyen bir şiirin inşası söz konusu olduğunda dünyeviliğin ve kutsallığın sınırları birbirinden kalın çizgilerle ayrılabilir değildir. Dünyevi Osmanlı şiirinin inşa edildiği alan da bu anlamda bu kavram çiftinin birbirine karıştığı, Giorgio Agamben'in kullandığı biçimde, "istisnai bir mekân"dır. Şiirin dünyevi olanı merkeze almasının yolu, bu istisnai mekânda Tanrı merkezli şiirin dünyevi olanı kutsallıkla donatan "ara biçim" tanımını koruyor "görünmektir."<sup>272</sup>

Ara biçim olarak dünyaya yapılan vurgu, Tanrı merkezli şiirin de temelinde yer alır. Dünyevi ve uhrevi ya da maddi ve manevi olmak üzere iki âlemin varlığını temel alan klasik şiir, hakikiliği uhrevî ya da manevi âleme, yani "âlemü't- temsil"e verir. Dünyevi âlemdeki her şey hakikisi "âlemü't- temsil"de bulunanın sembolü olurken, anlam ve hakikatini de "âlemü't- temsil"den alır.<sup>273</sup> Dünyevi âlemi, "âlemü't- temsil"İN bir yansımasına dönüştüren bu paradigma, yansıma olması nedeniyle dünyayı kutsallaştırırken, bu yansımanın duyular vasıtasıyla algılanıyor yani bozuluyor olmasını dünyevilikle karşılar. Klasik Osmanlı şiirinin "fani dünya ile öteki kutsal ve ebedî dünya arasında bir mesafenin varsayıldığı, her unsurun "öteki dünya"yla bağlantılandırıldığı"<sup>274</sup> yapısını da aldığı bu paradigma, dünyevinin değeriyle birlikte şiirin kavramsallaştırılma biçimini de tayin eder.

---

<sup>271</sup> Dünyevilik ve ara biçimlere dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 12-13.

<sup>272</sup> A.g.

<sup>273</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 86-90.

<sup>274</sup> Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, 17.

Recaizâde Ekrem ise “âlemü’t- temsil”e öncelik vermemesi nedeniyle Tanrı merkezli şiirden ayrılır. Tanrı merkezli şiirde var olanlar tarafından kuşatılamayacak bir fazlalık taşıyan, var olanların fiziği tarafından kucaklanamayacak ölçüde azametli olan Tanrı, Ekrem’in şiirinde dünyevi olana sığdırılır.<sup>275</sup> Ekrem’in yaptığı dünyanın bozulmuş bir yansıma olmasından yola çıkarak bozulmamışı anlatmayı seçmek değil dünyanın kendisi olarak anlatılmaya değer olduğunu Tanrı’yla bağı üzerinden ortaya koymaktır. Dünyayı sahte nakışlarla dolu, güzelliği ile aldatıcı bir mekân olarak kurmak değil “cemal-i ber-kemal” olmasa da yine de güzelliğini Tanrı’dan aldığı, ağaçları, çiçekleri, akarsuları, çimenleri, kuşları, hoş kokuları Allah’ın cemal sıfatlarının bir tecellisi olduğu için tabiatı kendisi olarak anlatılmaya değer olarak sunmaktır.<sup>276</sup>

Bu anlamda, Ekrem’in amacı dünyevi şiirin inşası olduğunda ve Tanrı merkezli hakikatle ilişki bu inşanın temeli değil uzlaşılabilir bir bileşeni haline geldiğinde, tabiattan kasıt da artık bir cennet alegorisi değildir.<sup>277</sup> Güzellikle birlikte anılan ideal güzelliğin temsili, bu dünyadaki tabiatın en kusursuz örneği, özenle seçilmiş, sınırlı sayıda ağaç ve çiçeğiyle, düzeniyle, insanın ilgisi dağılmadan güzelliğini seyredebileceği bir bahçe, gülizar ya da laleazar değil, tüm yabancılığı, karmaşası, düzensizliği, denetimsizliği ile tabiatın kendisidir. Kendisi olarak tabiat, artık gurbete, yollara düşmeye ve garipliğe dair bir tedirginlik ve huzursuzluğun mekânı, duyular âleminin tipik özelliğini oluşturan arazların insanı hayrete düşüren,

---

<sup>275</sup> Tanrısal olanın dünyeviye sığdırılmasına dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 207.

<sup>276</sup> Allah’ın cemal sıfatlarına dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Yıldırım, “İslam’ın Tabiat Anlayışı,” 158.

<sup>277</sup> Cennet alegorisi olarak bahçe için bkz. *a.g.e.*, 170.

yolunu şaşırtan çokluğunun simgesi değil, kendisi olarak güzel ve anlatılmaya değer  
olandır.<sup>278</sup>

### Tanrı'nın Dünyasında Fikret'in Şairi

Mirsâd ve Ma'lûmat döneminde şiirin kaynak olarak tabiatı alması, güzelliği tabiatın içinde, el değmemiş olanda bulmaya çalışması, günün değişik anlarında tabiatın aldığı güzelliklerin de şiirleşmesi anlamına gelir. Öyle ki, klasik şiirin de önemli bileşeni olan yıl, mevsim, ay, gün, akşam, gece, gündüz, sabah ve seher gibi zaman bildiren unsurlar,<sup>279</sup> Fikret'in Mirsâd ve Ma'lûmat döneminde Recaizade Ekrem'in izinde benimsediği hakikilik ilkesi ve bu ilkenin Tanrı merkezli hakikatle kurduğu ilişkiyle birlikte belli bir dönüşüme girer. Bu kapsamda, Fikret'in 1894'te *Mektep* dergisinde yayımlanan “Şâire Dair” şiiri, dünyeviye temel alan şiirde Tanrı'nın konumlandırılma biçimini ve bu biçimin tabiatla ilişkisini görmek açısından önemli ipuçları verir. Seher vaktiyle açılan şiir, Ekrem ve Hâmid'in izinde Tanrı'nın şair, tüm tabiatın da Tanrı'nın şiirine döndüğü dizgede, seheri de “tabiatın yeni doğan şiiri” olarak kurar:

Bir neş'edir ufukları mahmûr-ı nâz eder;  
Kuşlar, güzel çiçeklere arz-ı niyâz eder,  
Zerrât bir te'essür ile ihtizâz eder;  
Hâsıl o ihtizâz ile bin levh-i renk-dâr,  
Zâhir o levhalarda füyûzât-ı gird-gâr...  
Ey şi'r-i nev-tulû-ı tabîat, dem-i seher!  
Ma'nâ-yı dil-pezîrin, o hüzn-i safâ-eser  
Vicdâna rikkat-âver olur, câna akseder;  
Tasvîre sa'y edip eserinde hayâlini

<sup>278</sup> Klasik şiirin bahçe kavramsallaştırması için bkz. Andrews, *Şiirin Sesi*, 127. On sekizinci yüzyıl Osmanlı şiirinde bahçenin idealize edilmiş bir dünyanın mecazi merkezi olmaktan çıkıp kendi mimari ve toplumsal özellikleri olan gerçek bir mekâna dönüşümüne dair bir tartışma için bkz. Hamadeh, *Şehr-i Sefa: 18. yüzyılda İstanbul*, 205-249.

<sup>279</sup> Hüseyin Güfta, “Divan Şiirinde Vakt-i Seher,” *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı)* 15 (2010): 93.

Söyler sımâh-ı âleme şâ'ir meâlîni!<sup>280</sup>

Ufukları naz ile bayıltan neşesiyle tüm tabiatı canlandıran seher vakti, klasik şiirin kalıplarına göndermeyle aktarılır. Gülü ve bülbülü kuşlar ve güzel çiçekler olarak anan açılışta, yine klasik kalıpların izinde kuşlar güzel çiçeklere yalvarıp yakarır biçimde tasvir edilir. Ancak bu noktada, gül-bülbüle yapılan bu telmih derinleştirilmeden bırakılır ve bu telmihin sadece tabiattaki canlanmaya dair bir unsur olarak şiirde kendine yer bulduğu görülür. Diğer yandan, her ne kadar sabah canlılığı ve neşesiyle anılıyor olsa da kuşların yalvarıp yakarmalarında da görüldüğü gibi bu neşeye rağmen şiirde baskın olarak verilmeye çalışılan hissin teessür olduğu fark edilir. Öyle ki, yalvarıp yakaran kuşların ardından şiire eklenen, en küçük zerrelere bile teessürle titreşmesi olur.

Tabiattaki değişimi yine titreyiş bağlamında anan izleyen dizelerde, tabiatın bin renkli tablolar olarak tasviri, şiir kişinin tabiatla kurduğu ilişkiyi gösterir. Tabiatın kendisi olarak müşahade edilen, seyredilen bir resme döndüğü bu ilişkide şiir kişisi de seyreden haline gelir. Öyle ki, şiir kişinin seyreden olarak tasviri tabiatla kurulan ilişkinin öznelliğine de işaret ederek canlanma vakti sabahla teessürün birlikteliğini anlamlandırmayı da mümkün kılar. “Güzellik” makalesinde de ortaya koyulduğu gibi, seyretme ile dış dünyanın tesirinin duyu organlarına nüfuzunu izleyen adım bu tesirlerin duyu organları tarafından “latif teessürler” olarak alınmasıdır. Bu anlamda, şiirde anlatılan, sabahın özne tarafından algılanan hali olur. Sabahtaki teessürü

---

<sup>280</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 90.

görenin şiir kişinin kendisi olması da dünyevi olanla birlikte öznenin belirleyici merkezîliğine işaret eder.<sup>281</sup>

Bununla birlikte, şiir kişinin gördüğünün tabiatın bolluğu olması ve bolluğun Tanrı'ya bağlanması, öznenin sözü edilen merkezîliğiyle birlikte Tanrı'nın da bu dizgede yer aldığına yapılan ilk göndermedir. Hemen bu göndermenin ardından seherin “tabiatın yeni doğan şiiri” olarak değerlendirilmesiyle asıl şair Tanrı'ya gönderme perçinlenir. Asıl şair Tanrı'yla birlikte şiire dahil olansa şairin kendisi olur. Bu anlamda, tabiatı seyretme, “tabiatın yeni doğan şiiri”ne şahitlik etme edimleri de bizzat “şaire dair” hale gelir.

Dış dünyanın tesirinin duyu organlarına nüfuzuyla açılan güzele dair yargı, tabiattaki şiiri alımlama biçimini alır. Güzele dair yargıyı izleyense güzelliğe dair sorgulama olur. “Şaire Dair”in şairi öncelikle manaya vurguyla seher üzerine düşünür, hüzne vurguyla seherin kendisinde yarattığı hisleri tahlil eder. Ardındansa Ekrem'in izinde fikre ve hisse yapılan bu vurgu, hayalle tamamlanır. Şairin kendisini fikren ve hissen etkileyen tabiatı hayali vasıtasıyla yeniden ürettiği söylenir. Öyle ki, hayalgücüyle seheri tasvir etmeye çalışan şair, seherin herkese açık olmayan anlamını da alemin kulağına söyleyen dâhi haline gelir. Şairin etkenliğini, icat etme ve meçhulü keşfetme yeteneğine bağlayan bu kurguda, deha vasıtasıyla hakikat de öz, temel ya da asılla irtibatlandırılmış olur. Ancak bu irtibatlanma da derinleştirilmeden bırakılır. Öyle ki, şiirde merkezîleşenin irtibatlandırılan olarak Tanrı değil, irtibatlandırılan olarak şair olduğu fark edilir. Sözü edilen bu

---

<sup>281</sup> Benzer bir durum, Fikret'in yine bu dönemde yazdığı “Bir Subh-ı Safâ İdi” şiirinde de gözlemlenir. Bir sabah, çimenliği seyreden öznenin hissiyatına vurguyla açılan şiir, çimenlikte görülen, bakışları çevreyi dolanan alımlı bir güzelden bahseder. Şiirde sabahın neşesinin sevgilinin görüldüğü anı örnekleme, sabah sevincinin sevgiliden kaynaklanıyor şekilde verilmemesi, öncelikli olanın öznenin sabaha yakıştırdığı sevinç olması ve sevgilinin sadece bu tabloyu destekleyen bir başka güzellik kaynağı olarak şiire dahil edilmesinde de benzer bir belirleyicilik söz konusudur. Bkz. *a.g.e.*, 45-46.

merkezîleşme, “tabiatın yeni doğan şiiri” seherden “tabiatın gölge dolu şiiri” guruba geçişte iyice hissedilir:

Ey şi'r-i pür-zilâl-ı tabîat, dem-i gurûb;  
En âşıkane manzaradır âlem-i gurûb.  
Şâir -tâbiatıyla olup mülhem-i gurûb-  
Ruhündaki garâbet-i sevdâyı arz için  
Feryâdlar kılar ki garîbânedir bütün!  
Bir zulmet-i müşa'şa, bir leyl-i tâb-dâr..  
Dağ, taş, deniz, fezâ, çemen, eşcâr ü kûhsâr  
Ervâh-ı râz-perver-i sevdâyâ cilve-zâr;  
Baktıkça dil münevver olur bedr-i tâmina,  
Doymaz nazar o manzaranın ihtişâmına..  
Ey şi'r-i dil-fürûz-ı tabî'at, şeb-i münîr!  
Nûrunda mültemi sihr-i âlem-i esîr;  
Olmaz fûrûğ ü feyzine subh-i ezel-nazîr.  
Şâ'ir senin sükûnetinin mübtelâsıdır,  
En cânlı şi'ri hüznüne karşı bükâsıdır.<sup>282</sup>

Gün batımının da şiir olarak nitelendiği bu kısımda, tabiatın belli bir vakitte aldığı hal de yine bir tablo, seyredene vurguyla bir manzara olarak alınır. En âşıkâne manzara olarak tasvir edilen bu hal, seyreden üzerindeki etkisi bağlamında anlamlandırılır. Seyredenin şair olması ise Ekrem'in “bir hilkatte, bir mizâcda yaratılmamış” insanlar için “her hâlin bir başka hükmü, her manzaranın bir başka te'sîri”<sup>283</sup> olduğuna dair beyanlarının izinde bu manzaraya bakışı değiştirir. Şair tabiattan kendi tabiatı gereği esinlenen olarak tasvir edilirken dünyayı algılama ve yansıtma açısından yine diğerlerinden ayrılır. Şairin tabiatının da hissiyat yoğunluğu ile ortaya koyulduğu bu kısımda tabiatın ya da şiirde geçtiği şekilde gün batımının görkemli ve gösterişli parlak karanlığının; dağın, taşın, denizin, gökyüzünün, çimenlerin, ağaçların ve tepelerin tesiri, şairin ruhundaki sevda garipliğine dolayımlanır. Şairin garipliğini dışa vuran sözleri de yine bu doğrultuda kendi hakikatine sadakatle garipçe olur.

<sup>282</sup> A.g.e., 90-91.

<sup>283</sup> Recaiizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân*, 61.

Güneşin batışıyla birlikte şiire giren sevda izleği, diğer yandan klasik şiire göndermelerle kurulur. Karanlığın gariplikle birlikte anılması ya da dolunayın gönlü aydınlatması klasik şiirin ayrılık izleğinin bileşenleridir. Ancak şiir, ayrılık izleğine gönderme yapsa da bu izleği takip etmez. Öyle ki, karanlığın en şiddetli hali gece de bu dizgede “tabiatın gönül açan şiiri” olarak alınır. Her ne kadar yine dolunaya göndermeyle gecenin parlaklığını, alemi aydınlatan büyüsunü korumaya çalışsa da gün batımının ardından şiirde geceye ayrı bir yer vermek, anlatılmak istenenin sadece karanlığa dair bir vakit değil gecenin kendisi olduğuna işaret eder.<sup>284</sup>

Klasik şiirde daha çok karanlıkla yakalanan benzeşim nedeniyle sevgilinin siyah saçıyla, bu nedenle de ayrılıkla anılan gece, ayrılık acısının, gamın vakti olur.<sup>285</sup> Âşık için gece, gün aydınlanıncaya kadar aşk ateşiyle inleyip ağlayarak geçen zamandır.<sup>286</sup> Sevgilinin seher gibi aydınlık, parlak ve beyaz olan yüzü, gecenin karanlığını yok edebilecek tek güçtür.<sup>287</sup> Seher, aşk hastası olup geceleyin uykusuz kalanların dört gözle bekledikleri vakittir.<sup>288</sup> Bu anlamda, aslolan seherdir. Aşğın aşk acısıyla olgunlaştığı gece, sehre uzanan, ona bağlı bir zamandır.

“Şaire Dair”de ise gece, aşğın ayrılık ve hasretle geçen zamanının ifade edilmesinin değil, daha çok şairin tabiatı, tabiat içinde kendisini ifade etmesinin bir aracı olur. Bu doğrultuda, “Olmaz fûrûğ ü feyzine subh-i ezel-nazîr” ifadesiyle ezeli sabahı gecenin ışık ve bolluğuna eş olamaz biçimde alan şiirin tercihini de seherden değil geceden yana kullandığı görülür. Güneşi değil ayı tercih eden şair, gecenin sessizliğinin müptelası olarak çizilirken, şairin en canlı şiiri ise gecenin hüznüne

---

<sup>284</sup> Fikret’in bu dönemde yazdığı bir başka gece şiiri için bkz. Tevfik Fikret, “Bûse-çîn,” *Bütün Şiirleri* içinde, 47-48.

<sup>285</sup> Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, 172.

<sup>286</sup> Güfta, “Divan Şiirinde Vakt-i Seher,” 97.

<sup>287</sup> A.g.m., 102.

<sup>288</sup> A.g.m., 103.

karşı ağlaması olarak verilir. Sözü edilen “ağlama” ise ayrılıktan değil gecenin beraberinde getirdiği hissiyatın yoğunluğundandır. Kendi hissiyatını geceye bağlayarak dışa vuran şairin amacı da geceyi, gece vasıtasıyla da kendini anlatmaktır.<sup>289</sup> Öyle ki, geceyle sehre ulaşmadan günü de tamamlayan şiirin odağında da artık şairin kendisi vardır:

Şâir nedir? Mehâsine müştâk bir hayâl;  
Sevdâlı bir gönül ki sefâ-yâb-ı infiâl;  
Âteşli bir nigâh ki müstağrak-ı me’âl;  
Şâkird-i feyzi mekteb-i âlî-i kudretin,  
Âvâre bir mukallidi şî’r-i tabî’atin!  
Âciz, fakat hayâlini ettikçe reh-nümâ,  
Şâ’ir firâz-ı arşa kadar eyler i’tilâ;  
Füşhat-geh-i tenezzühüdür fikrinin semâ.  
Uymazsa hâl ü âlemi tab’ı bülendine,  
Bin âlem-i sefâ yaratır kendi kendine!  
Şâ’ir zebûn-ı aşkı cemâl-i hakikatın,  
Bir şî’r-i nükte-perveri üstâd-ı hilkatın,  
Timsâl-i zî-te’essürüdür hüzn ü rikkatin.  
Şebnemli gunceler gibi memnûn-ı giryledir,  
En parlak ibtisâmı da meşhûn-ı giryledir!  
Şâ’ir güzel ne görse eder kalbi incizâb,  
Gâhî bütün cihânı görür gark-ı âb ü tâb  
Pîşinde sanki şâhid-i ma’nâ açar nikab.  
Âyîne-i cemâl-i ezeldir şu kâ’inât,  
Eyler Hüdâ görenlere her yüzden iltifât!<sup>290</sup>

“Şair nedir?” sorusuyla açılan bu sorgulama, şiire başlığını veren şairin kimliğinin anlaşılmasını da mümkün kılar. Günün farklı vakitlerde aldığı güzellikleri şiir olarak niteleyerek Tanrı’nın şair kimliğine vurgu yapsa da şiirin merkezinde asıl şair Tanrı değil, insan-özne şair vardır. Güzellikleri özleyen hayali, kırgınlıkla sevinmiş sevdalı gönlü, anlama gark olmuş ateşli bakışıyla şair, yüce kudret mektebinin verimli çırağı

<sup>289</sup> Gece, Lilian R. Furst’ün de belirttiği gibi romantik akımın da şaşırtıcı bir yaygınlıkla kullandığı izleklerden biridir. Lirik birçok şiir geceyle işigal ederken, yirmi dört saatlik gün döngüsünün fazlarından biri olarak gece; ay, akşamüstü, alacakaranlık, bülbül, rüya gibi birçok motifi de beraberinde getirir. Tutarsız, çatışık imgelerle aktarılan gece, bazen melankoli bazen de mutluluk, duygusal çalkantı ya da dinginlikle birlikte düşünülür. Bu anlamda, gece şairin ruh halinin yansıması ve/veya metaforik karşılığı olarak iş görür. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Lilian R. Furst, “Lighting Up Night,” *A Companion to European Romanticism* içinde, 505-522.

<sup>290</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 91.

ve tabiattaki şiirin avare bir taklitçisidir. Ekrem'in şiir kuramının Fikret'in şiirinde nasıl tekrar edildiğini de gösteren bu ifadelerle şairin kendisine dair sorgulamanın Tanrı'yı içerme biçimi de açık edilir. Tanrı, kendi şiiri tabiatla insan-özne şairin şiirinin kaynağı olarak konumlandırılrsa da merkezde olan, kimliği ve nitelikleri vurgulanan kaynak ya da Tanrı değil şairin kendisidir. Hayalinin gösterdiği yolda ilerleyen, göğün en üst katlarına erişen, kendini gökyüzünün genişliğinde duyan, düşünen ve ifade eden şairin kendisidir. Öyle ki, hayalinin kılavuzluğunu kabul eden şair, olanla bağlanmış da değildir. Dünya ona uymadığı takdirde kendi kendine bin sefa alemi de yaratabilir. Ancak o, yine de "cemâl-i hakikat"ın aşığıdır. Tanrı'nın maddi ve somut olana tecelli eden güzelliğinin düşkünüdür. Hissiyatının yoğunluğu, güzele meftunluğuyla kendisi de "üstad" Tanrı'nın bir şiiridir.

#### Dünyevi Şiirin Romantik Kaynakları

Fikret, *Ma'lûmat* dergisine yazdığı "makale-i mahsûsa"da tasavvur tarzı ve hissiyatta, söyleyiş biçiminde görülen Batı etkisini değerlendirirken bu etkiyi dile vurgu ile sadece metinsel değil aynı zamanda düşünsel bir çeviri faaliyeti olarak anlamlandırır. "Lisânı tevlîd eden fikirdir." diyen Fikret'e göre, çeviri faaliyeti, yabancı dilde yazılan şiirlerde hissedilen başkalıkların karşılığını, bu başkalıkları tanımlayacak kavramsal arka planı bulma sürecinin ifadesidir. Çünkü çevrilen aslında "Avrupalıların kendilerinde doğmuş ve mahiyeti kendilerince bulunmuş fikirleri"dir. Yapılması gerekense bu fikirleri kendilerinin tanıyacağı bir şekle koymaktır.<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup> Tefik Fikret, "Makale-i Mahsûsa," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 196.

Mirsâd ve Ma'lûmat dönemi şiirinde Fikret'in Ekrem izinde romantik şiirle kurduğu ilişkinin temelinde de “Avrupalıların kendilerinde doğmuş ve mahiyeti kendilerince bulunmuş fikirleri” ile “Osmanlıların kendilerinde doğmuş ve mahiyeti kendilerince bulunmuş fikirleri” arasında yakaladığı tanıdıklık vardır. Bu tanıdıklık, büyüsünü kaybetmiş bir dünyayı büyülü kılmaya çalışan romantiklerin tabiat kavramsallaştırmasında yakalanır. Dünyayı büyülü kılma sürecinde tabiatı kutsallaştıran ve kendi fikirlerini, hislerini ve hayallerinin kaynağı olarak tabiatı atayan romantikler, kendi fikirlerini, hislerini ve hayallerini tabiatın kutsallığına zarar vermeden, kutsallığı bir türev olgu üzerinden içererek tabiatı kendi hakikiliği içinde anlatmaya çalışan Osmanlı şairlerine yol gösterir.

Bu anlamda, Paul de Man'ın da belirttiği gibi romantiklerin kutsalın yankısına başvurma arzusu da gittikçe büyüsü kaybolan bir dünyanın neticesi, dini inancın çözülmeye başladığı bir dünyanın getirisi olarak yine bir türev olgudur.<sup>292</sup> Tanrı'nın ya da tanrısal olanın romantik şiire girişi, yine belirgin amaç veya niyet, belli bir işlev nedeniyle gerçekleşir.<sup>293</sup> İşlevleri farklılaşsa da Osmanlı şiiriyle romantik şiiri kesiştiren de bu örtüşme olur. Romantiklerin kutsallığın geri çağırılması bağlamında tabiata verdiği işlev, Osmanlı şairlerinin öznenin merkezine yerleştiği dünyevi bir şiirin Tanrı'yı içerme koşullarını tayin etme sürecinde romantik şiire verdikleri işlevin de kaynağı haline gelir.

İnsan tabiatıyla dış tabiatı bir şekilde uyumlu hale getirmeyi, insan-tabiat birlikteliğini yeniden sağlamayı esas alan romantizm, Aydınlanma'nın mekaniklik, ruhsuz araçsallık ve tabiata hükmetme ile özdeşleştirilen yüzüne de bir karşı

---

<sup>292</sup> Aktaran Talal Asad, *Sekülerliğin Biçimleri: Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*, Çev. Ferit Burak Aydar (İstanbul: Metis Yayınları, 2007), 79-83.

<sup>293</sup> Taylor, *A Secular Age*, 433-434.

çıkıştır.<sup>294</sup> Aydınlanma'nın akılcı filozofları ve bilim adamları için doğrudan gözlem ve deneyimle tetkik edilebilecek iyi işleyen bir makineye,<sup>295</sup> yabancılaşma ve modern teknolojinin gelişimiyle büyü, gizem ya da güzelliğinden soyutlanan sadece insanın yarar sağladığı bir nesneye dönüşen tabiat,<sup>296</sup> insanın kendini yeniden evinde hissedebilmesi için romantikler tarafından yeniden tanımlanır.

Büyüsünü kaybeden dünyayı yeniden büyülü kılmaya, "Tanrı yoksunu tabiat"ı Tanrı'yla yeniden irtibatlandırmaya çalışan romantikler,<sup>297</sup> bunun yolunu tabiatı kutsallaştırılmakta bulur. Dinî ve mistik olanın yeniden içselleştirilmesi sürecinde romantizm, dinî kavramların her yana yayıldıkları ve dolayısıyla, "insan deneyiminin açık seçik sınırlarını karıştırdıkları ve tahrif ettikleri bir kültür biçimi"ne dönüşür.<sup>298</sup>

Romantikler kendilerini birer mistik gibi, görülenin ardındaki varlık ve marifet katları arasına atarlar. Sonsuz, tüketilemeyecek, dünyevi çerçevelere ve resimlere sığmayan bir şeylerin peşine düşerler.<sup>299</sup> Romantiklerin tabiatındaki tanrısalın peşine düşmesi, Berlin'e göre, tabiatta Tanrı'nın sesini sezen bir çeşit mistik vitalizme, Tanrı'nın bize tabiat aracılığıyla seslendiği eski bir mistik inancı geri dönüştür.<sup>300</sup>

---

<sup>294</sup> Peter Murphy ve David Roberts, *Dialectic of Romanticism* (Londra ve New York: Continuum, 2006), 79-80.

<sup>295</sup> McKusick, "Nature," 414.

<sup>296</sup> Beiser, *The Romantic Imperative*, 31-32.

<sup>297</sup> Schiller'ın "Yunan Tanrıları" adlı şiirinde geçen "Tanrı yoksunu tabiat" tanımlamasını dünyanın yeniden büyülü kılınması bağlamında değerlendiren daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Taylor, *A Secular Age*, 316.

<sup>298</sup> Michael Löwy ve Robert Sayre, *İsyan ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*, Çev. Işık Ergüden (İstanbul: Versus Kitap, 2007), 40.

<sup>299</sup> Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 231.

<sup>300</sup> Isaiah Berlin, *Romantikliğin Kökenleri*, Haz. Henry Hardy, Çev. Mete Tunçay (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010), 68-69.

Bu aynı zamanda deizmden panteizme geçiştir.<sup>301</sup> Romantik panteizm, canlı tabiat vasıtasıyla tanrısal olana ulaşabilmek demektir.<sup>302</sup> Tabiatın tanrısalın görünür olduğu, tanrısal mekân olarak yeniden kavramsallaştırılması, teşekkül etmiş kutsal mekânların da yerinden edilmesi anlamına gelir. Artık kutsal mekân, Tanrı'yı şereflelendirmek için yapılan sınırlı ve kapalı ibadethaneler değildir. Tanrısalın peşine düşen romantikler için kutsal mekân her zaman, çoktan halihazırda var olan, keşfedilmeyi bekleyen uçsuz bucaksız yer ve göktür.<sup>303</sup>

Romantikler için Tanrı'yı eserlerine bakarak, özellikle de yaratılmış güzelliğin deneyimiyle görmek<sup>304</sup> Aydınlanma'nın akılcı, kuru, gizemini ve büyüsunü kaybetmiş Tanrı tasarımının da yerinden edilmesi anlamına gelir.<sup>305</sup> Tanrı'nın bir saat ustası, geometrici, matematikçi değil bir şair olması, Tanrı'nın yaratısı olan tabiatın da el değmemişliğiyle şiire dönüşmesine denk düşer.<sup>306</sup>

Bu süreçte, Tanrı'nın şiirini model alarak onu yeniden üreten şair, özellikle “deha”sıyla tanrısal olana, görünürün ardındaki görünmeyene de bağlı kılınır. Dehayla birlikte hayalgücünü görünür olanı aşar biçimde konumlandırmak, hayalgücüne dinî ve metafizik boyutlar eklemek anlamına gelir. Bu anlamda deha, tanrısal yaratımı yeniden canlandırmanın ve aşkın bir düzeni keşfetmenin aracısı olur. Bu nedenle de tanrısal hakikatle kurulan aslî ve ayrıcalıklı bir ilişki anlamına gelir. Şiirsel dehanın ruhu olan hayalgücünün icrasıyla şair, hakikatin hem keşfi hem de temsiliyle manevi dünyayla rabıta kurar. Şairin görevi, saklı hakikatin dışavurumu

---

<sup>301</sup> Harold Bloom'dan aktaran Virgil Nemoianu, “Sacrality and the Aesthetic in the Early Nineteenth Century,” *A Companion to European Romanticism* içinde, 393.

<sup>302</sup> Murphy ve Roberts, *Dialectic of Romanticism*, 43.

<sup>303</sup> Kate Rigby, *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2004), 53.

<sup>304</sup> Nemoianu, “Sacrality and the Aesthetic,” 401.

<sup>305</sup> Harold Bloom'dan aktaran Nemoianu, “Sacrality and the Aesthetic,” 393.

<sup>306</sup> Murphy ve Roberts, *Dialectic of Romanticism*, 70-71.

için şeylerin doğasına nüfuz edip, bunları sunmaktır.<sup>307</sup> Şiirsel hayalgücünün icrası görünenin ötesine erişimi mümkün kılar, ifşa ettiği hakikat öznenin tanrısal eyleminin özgür bırakılmış enerjisinden zuhur eder.<sup>308</sup> Hayalgücü, alışıldık dünyanın sakladıklarını keşfederken, görünür olan görünmez sembolü, dili olur. Şairse bu ezeli ve ebedi ilahi dili diğerlerine açık eden bir kahin haline gelir.<sup>309</sup>

### “Tabi’atın Şâkirdi” Olarak Lamartine

Tabiatla Tanrı arasında kurulan bu ilişki, Osmanlı şairinin romantik şiire, özellikle de Hugo ve Lamartine’in şiirlerine ilgisini anlamayı da mümkün kılar.<sup>310</sup> Zeynep Kerman, bu dönemde “şiirlerinde geniş tabiat manzaralarını zengin intiba ve hayallerle tasvir eden ve bunlara dinî ve metafizik duygu ve düşüncelerini karıştıran Victor Hugo’nun şiirleri”nin Ekrem ve Hâmid üzerindeki etkisinden bahsederken,<sup>311</sup> Ali İhsan Kolcu, Lamartine’i tabiata ve şairin ruh haline karışan Tanrı ve din

<sup>307</sup> Sophie Thomas, *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle* (New York, Londra: Routledge, 2008), 103.

<sup>308</sup> A.g.e., 103-104.

<sup>309</sup> A.g.

<sup>310</sup> Bu süreçte sadece Lamartine ve Hugo değil, Rousseau da benzer bir işlev edinir. Örneğin Rousseau’nun Ziya Paşa tarafından da çevrilen *Émile*’indeki “Savoylu Bir Papaz Vekilinin İmanı” parçasında, tabiatın herkese açık bir kitap olarak tanımlanması ve bu iyi ve büyük kitaptan yazarına yani Tanrı’ya vurguyla bahsedilmesi Ekrem ve Hâmid’in özne merkezli dünyevi şiirinin Tanrı ve tabiatla kurduğu ilişkinin romantik kaynaklarına dair bir fikir verir. “Savoylu Bir Papaz Vekilinin İmanı”na dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Rigby, *Topographies of the Sacred*, 46-47.

<sup>311</sup> Bu etkiyi göstermesi açısından Hugo’nun *Les Contemplations* adlı eserinden “Okuyordum” başlığıyla Fazlı Necib tarafından çevrilen parça örnek verilebilir. Tabiatın şair tarafından okunacak bir kitaba dönüştüğü, Tanrı’nın güzelliğini tabiat vasıtasıyla ortaya koyduğu düşünce dizgesini yansıtan şiirde, tabiat, hakikatin peşindeki şairin tek kaynağı olarak ortaya koyulur. “Cenab-ı Hakk’ın azâmetinden birer nişan göster[en]” tabiat, gören göz için hakikatin kendini ifşa ettiği yerdir: “Sahra, su, çayır, o kadar cümleler söyler ki mütalaa eden âkıl hakikate doğru yürür, görür. Hakikati görmek, fezâil bulmaktır.” Hakikatin peşindeki şairin, dikkatini Tanrı’nın eseri olan tabiata vermesi, hakikate ulaşma yolunda önünde açılan tabiatı incelemesi ve yine ruhuyla, hissiyatıyla saklı anlama ulaşmaya çalışması, “Kitab-ı kâinatı mütalaa e[derek], ruhu, hayatı güzelce okuma[sı]” anlamına gelir: “Eşya, mahsûlât, anâsır, hayvan, kaya, altunî başak, mâ-hasal mahlûkat, mevcûdât, cümlesi bu cesim yekûnu teşkil ederler: ‘Allah’. Çayırklar görülür, ancak gözleri kamaştırır, çayır değil hâlikidir. O ismetli, iffetli çiçekler ki anlardan gayr-ı manzur bir nur nebean eder, hepsi delâildir. Cenab-ı Hak anları her tarafta halkeder. Anları ruh devşirip toplamağa borçludur, el değil!..” Zeynep Kerman’ın Ekrem ve Hâmid üzerindeki Hugo etkisine dair beyanları için bkz. Kerman, *Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercümeleler*, 158; Fazlı Necib’in Hugo’dan yaptığı “Okuyordum” çevirisi için bkz. a.g.e., 391.

duygusu bağlamında anar.<sup>312</sup> *Ma'lûmat*'ta yayımlanan “Hepimiz Tabi’atın Acemi Birer Şakirdiyiz” yazısında Lamartine’i “muktedir bir edib” olarak niteleyen Fikret’in Lamartine’e olan ilgisi de Kolcu’nun andığı gibi tabiatı kendi hakikiliği içinde aktaran Lamartine’in şiirine sızan Tanrı ve din duygusundan gelir.

Tabiatın “hâce-yi bedâyi”, şairin ise bu ilk öğretmenin “acemi şakirdi” olduğu bakış açısı, başlığını Ekrem’in *Takdîr-i Elhan*’ından alan “Hepimiz Tabi’atın Birer Acemi Şâkirdiyiz” yazısında da açık bir şekilde görülür. Güzelliğin tabiatın içinde sahîh olarak bulunmasına odaklanan bu yazı, somut ve maddi olanı temel alan şiirin sözcülüğünü yaparken metnin sonunda somut ve maddi olana güzelliğini veren olarak Tanrı’nın da anılması, Tanrı’yı dışlamayan dünyevi şiir dizgesini ortaya koyar.

Anlatıcısını odasına kapatmak yerine, tabiatın içinde ve yürüyüş halinde aktarmayı seçen yazı, bu kurgusuyla romantik şairin sığınağı olarak tabiata gönderme yapar. Rousseau’dan alınan ilhamla, saflık ve uyumun tenneffüs edilebileceği tabiat içindeki gezi ve yürüyüşler,<sup>313</sup> şairin kendine özgü ritmi bulmasının yolu olarak konumlandırılır.<sup>314</sup>

“Koltuğuma Fransızca bir müntahabât mecmû’ası sıkıştırarak çamlığa doğru çıktım.”<sup>315</sup> ifadesiyle açılan yazıda, tabiatın tasviri, öncelikle tabiattan yola çıkarak üretilmiş şiirlerin izinde gerçekleşir. Öncelikli olarak aktarılanlar anlatıcının çamlık gezisinde temaşa ettikleri değil, koltuğunda şiirleriyle tabiata açılan şair tipinin temaşa etmesi gerekenler, temaşa etmeyi bekledikleri, diğer bir deyişle, onun

---

<sup>312</sup> Ali İhsan Kolcu, *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatında Alphonse de Lamartine Tercümelere ve Tesiri* (Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2006), 48.

<sup>313</sup> Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. C. W. Thompson, *Walking and the French Romantics: Rousseau to Sand and Hugo* (Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2003).

<sup>314</sup> Moore, “Early French Romanticism,” 176.

<sup>315</sup> Tevfik Fikret, “Hepimiz Tabi’atın Birer Acemi Şâkirdiyiz,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 228.

tasavvur ve tahayyülüne yakışır bir tabiat manzarası olur. Bu anlamda, metin, anlatıcının seyrini temel alan tabiat tasvirleriyle değil tabiatı tasvir eden belli tarz şiirlerin yarattığı belli tarz beklentileri dışı vuran belli tarz bir anlatım biçiminin yönlendirmeleriyle başlar. Tabiattan yola çıkarak üretilmiş şiirlerin neden olduğu bu beklentileri dışı vuran bu anlatım biçimi geniş zaman kipini taşıırken, anlatıcı kendi seyir deneyimini geçmiş zamanın hikayesiyle aktarır:

Temmuz güneşinin öğle vaktine mahsûs olan o ateşli şu'â'î renklere bir baygınlık, şekillere bir kuruluk getirerek menâzırı –üç dört sâat evvelki terâvetine nisbetle- âdetâ tanınmaz bir hale koyar. Öyle mevki'ler vardır ki sabahleyin bir cennet-âbâd-ı letâfet iken, güneş yükseldikçe âb u tâbını kaybede ede nihayet sararmış ot yığınları, kavrulmuş yaprak çıtırtıları ile duzahtan nişân eder. Bu yalnız sıcağın te'sîri değildir. Ziyânın kesret ve hiddeti elvânın birçoğunu hususiyle en rakîk ve latîf olanlarını birbirine kalbeder; gölgeleri yakar, bitirir. Elvâh-ı tabî'îyyede nûr ile zılâlin aheng-i imtizâcından vücûd bulan nazar-rübâlık da o sûretle bittabi müntefî olur. Nazar önünde bir boşluk hisseder. Tabî'at uykuda imiş gibi, rûhsuz görünür. Bununla beraber öğle güneşinin engin denizlerle –altın yaldızlı birer deryâ demek olan- ekin tarlalarında o kadar bedî o kadar parlak in'ikâsâtına tesadüf olunur ki temâşâsına doyumaz.

Ben ise fundalık arasında dik, ince bir yoldan –iki yanıma çekirgeler saçarak- hızlı hızlı yürümekte olduğum için hiçbir şey görmüyordum. Zâten etrafta ekine, engine benzer şeyler de pek yoktur. Olsa bile güneş beynimi kavuruyordu; bakacak, görececek hâlde değildim.<sup>316</sup>

Diğer yandan sözü edilen bu anlatım biçiminin manzum-mensur farkı tanımaması da önemli bir noktadır. Söz konusu tabiat, tabiatın insan üzerindeki etkisi olduğunda, “Rûhun âmâl-i asîlânesine muvâfakatle meşrûr olan efkâr ve hayâlât ve hissiyât ile bunları teblîğ için istimâl olunan elfâz ve tabîrât arasında tenâsüb buldukça söz - gerek mensûr olsun gerek manzûm- hemen dâima güzel ve bazan hem güzel hem de ulvî düşüyor.”<sup>317</sup> diyen Ekrem'in de izinde, “efkâr ve hayâlât ve hissiyât” birlikteliğini esas alan belli bir anlatım tarzı deneyen Fikret'in metninde de manzumu mensur olandan ayıran kaideler hükümsüz kalır.

<sup>316</sup> A.g.

<sup>317</sup> Recaiâde Mahmud Ekrem, “Zemzeme Mukaddime,” 283-284.

Fikret'in geniş zamanla aktardığı “temaşasına doyulmaz” mensur tabiat tasviri, verdiği hoşnutluk nedeniyle gayet şairane bir üslûp taşıırken “tabiatın içindeki şiir”e yakışan üslûbu da edinmiş olur. Somut deneyime ya da bu hoşnutluktan mahrum olduğu, tabiatın içindeki şiirle karşı karşıya kalma imkânına sahip olamadığı için deneyimsizliğe dair kısımca çok daha “kuru” bir üslûpla verilir.

Eklektik üslûbuyla “Hepimiz Tabi’atın Acemi Birer Şakirdiyiz” yazısında Fikret'in bir kimlik olarak benimsemeye çalıştığı da bu anlamda, tabiata açılarak hem tabiatı hem de tabiatın kendi üzerindeki etkisini gözlemlemeyi iş edinen, tabiatın sözü edilen etkisinin özgün bir şiire dönüşme imkânlarını anlamaya çalışan bir şair tipidir. Tabiatın içindeki şiirin deneyiminin peşinde kendine, yalnız kalabileceği bir “kürsî-i temâşa” arayan bu şair tipi, burada tabiatın içindeki şiirin yerine bu şiiri taklid ederek yazılmış, “bedî’ a perverân-ı hayâl ve hakikat” olarak andığı Lamartine, Baudelaire, Musset, Hugo, Bauniville, Prudhomme, Coppeé'nin manzum ve mensur eş’arını okur. Bu eş’ar arasında özellikle Lamartine'nin tabiat tasvirlerine hayran kalır. Bu hayranlığın nedeni ise anlatıcının başını kitaptan kaldırdığında anlatılanın bir benzerine kendisinin şahit olmasıdır.

Lamartine, anlatıcıya göre, kendisinin de seyretmekte olduğu tabiatı, tabiatta kendini gösteren güzelliği ya da diğer bir deyişle tabiatın içindeki şiiri yeniden ürettiği/üretebildiği için hayranlık duyulabilecek eserler vermiş, “muktedir bir edib” olabilmıştır.<sup>318</sup> Öyle ki, Lamartine'in muktedir bir edib olmasının nedeni kudretin,

---

<sup>318</sup> Tabiatın içindeki şiirin yeniden üretimi sadece manzum-mensur farkını değil sanatlar arasındaki farkları da ortadan kaldırır. “Bir musikî-perverin ahvâl ve nagamât-ı mevzûnesi içinde tabii’ata muvâfık... ervâha nâfiz ve mü’essir olanları” da şiir olarak niteleyen Ekrem'in musiki-perveri Fikret'in “Ud Çalarak Şarkı Söyleyen Bir Güzele” şiirinde ud çalan bir güzel halini alır. Bu güzelin şiiri tabiatı taklit ettiği, çiçeklerle bezeli bir bahar sabahında bir bülbül yuvasından gelen hazin feryadı, kırdaki rengârenk ağaçların rüzgâr yapraklarını öptükçe çıkardıkları tatlı iniltileri, uçmaya hazır yavru bir güvercinin kanadını yapraklara çarpmasını, annesinin şevk ile hu-hu çekmesini, sabah yelinin denizi okşamasını, ay ışığının sabah yeli ile denizde dans etmesini ve dalgaların gül öpüşünün kumlukta çıkardığı sesleri aksettirebildiği, yeniden üretebildiği için güzel, ud çalan güzel de “muktedir” bir sanatkar olur. Bkz. Tevfik Fikret, “Ud Çalarak Şarkı Söyleyen Bir Güzele,” *Bütün Şiirleri* içinde, 125-126.

“ezelî ve ebedî ve bütün kâinata tasarruf eden Allah”ın tecelli yeri olan tabiatı yeniden üretmesidir: “En muktedir edibler tecellî-zâr-ı kudretin birer acemi şakirdidir.”<sup>319</sup> Tabiat da bu doğrultuda, mükemmel olan olarak Tanrı’nın yansıması, gerçek şairin şiiridir.<sup>320</sup>

Diğer yandan, Tanrı’ya yapılan göndermenin ancak metnin sonunda yer alması ve Lamartine’in şiirine dair övgünün öncelikli olarak tabiatın ve şairin hissiyatının hakikiliğinden kaynaklanması, Fikret’in romantik şiire olan ilgisini de anlamlı kılar. Öyle ki, Lamartine’in kudreti de “Dünyâdan hâric olmayan”, hissiyatla fikriyata aynı anda etki eden, hayalgücüyle hakikati yeniden yaratan, özgün bir şiir ortaya çıkarırken, tüm bu niteliklerden ödün vermeden Tanrı’yı içerebilmesinden gelir.

Benzer bir kudret, yine “üstâd-ı sun” olarak Tanrı’yı alarak dünyevinin şiirini yazabilen Hâmid’de de görülür. “Hepimiz Tabi’atın Acemi Birer Şakirdiyiz”in muktedir edibi Lamartine iken, Fikret’in *Ma’lûmat* dergisine yazdığı bir başka “makale-i mahsusa”da muktedir edib Hâmid olur. Hakikilik vurgusuyla tabiatın şiirini yazma bağlamında Nedim’le Hâmid’i karşılaştıran yazı, Hâmid şiirini daha üstün görür.<sup>321</sup> Tabiatın ele alınışı üzerinden Nedim şiirini daha “rengin” bulsa da “edebiyat-ı cedîde”yi örnekleyen isim; “zamanının en büyük şairi” olarak nitelediği Hâmid’in şiiri, Fikret için daha “tabii”, daha “hakiki”, bu anlamda da daha “üstün” olur.<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> Tefik Fikret, “Hepimiz Tabi’atın...” 228-229.

<sup>320</sup> Fikret, baharın güzelliğini Tanrı’nın güzelliğinin yansıması olarak andığı “Bahâr” şiirinde de bahar için “sun” yani eser; Tanrı için de “kirdigâr” yani sanatkârca yapan, yaratan nitelemesini kullanır. Bkz. Tefik Fikret, “Bahâr,” *Bütün Şiirleri* içinde, 39.

<sup>321</sup> Benzer bir yan yana getirme *III. Zemzeme*’nin önsözünde Ekrem tarafından da yapılır. Nedim’i, Hâmid’le birlikte anan Ekrem iki şairden de övgüyle bahseder. Bkz. Rezaizâde Mahmud Ekrem, “Zemzeme Mukaddime,” 282-283.

<sup>322</sup> Tefik Fikret, “Makale-i Mahsûsa,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 195-198.

## Aklın Merkezden Çevreye Hareketi: “Tevhid”

Fikret’in ilk döneminde de karşımıza çıkan tevhid türü, *Mirsâd* dergisi döneminde de ürün verdiği türlerden biridir. Fikret’in 1891 tarihli “Tevhid”i, *Mirsâd* dergisinin açtığı bir yarışma için yazılır ve birincilik alır. Aldığı birincilikle “Tevhid”, bu anlamda sadece Fikret’in şiirin dünyeviliğinin hakikilikle güvenceye alınmaya çalışıldığı ve öznenin merkezîleştiği bir dönemde tevhid türünü nasıl örneklediğini değil, aynı zamanda bu dönemde bu türe bağlı bir “metin”den beklenenleri de görünür kılmaktadır.

“Tevhid”in dikkati çeken ilk özelliği, kaside biçiminde yazılmamış olmasıdır. Manzum ve mensur olanın birlikteliğinde kurgulanan metin, şairinin kendi karar ve seçimleriyle şekillenir. Öyle ki, bu karar ve seçimler, *Tercüman-ı Hakikat*’te yayımlanan “Tevhid”de gözlemlenen “yeni” türsel belirlenimleri de yerinden eder. Bu doğrultuda, aynı türe bağlı olarak farklı dönemlerde yazılmış bu iki şiiri birbirinden ayıran en temel nokta, ilk dönem tevhidinin akıl vurgusunun geri çekilmesi ve yerini hayal ve hisse bırakmasıdır.

Aklın Tanrı’nın insanlara görkemli bir bağıışı, anlama yetisine sahip bir cevher olarak tanımlandığı şiirde akli daha merkezî bir konuma yerleştirmeye dair çeşitli manevralara başvurmak bir yana akıl sadece “hayret”le birlikte anılır: “Ey sâni-i bî-behâne! Tecelliyât-ı avâlim-fürûz-ı azametini akla, -o senin bizlere bir şa’şa’a-dâr ihsânın olan- cevher-i derrâke hayret-bahşâdır.”<sup>323</sup> Akli hayretle anan şiirin aklın yetersizliğine vurgusu, özellikle Tanrı’nın, sanatı akılla takdir edilemez derecede yüce olan bir sanatkâr olarak tarif edildiği noktada hissedilir. Bu anlamda, akıl ya da aklın ürünü fikir Tanrı’nın sanatını anlamak için yanlış bir araçtır:

---

<sup>323</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 51.

İlâhi! Kadirsin.. Tezkâr-ı kudretinde:  
Delîl-i bî-kerânı kudret-i ulviyyenin, ebhâr;  
Müessersin ki te'sîrindir ancak mûcid-i âsâr;  
Zihî te'sîr kim ekvân anın feyziyledir bîdâr;  
Zihî kudret ki takdîrinde hâb-âlûd-i acz, efkâr!  
Terânesi vir-i lisânımdır.<sup>324</sup>

Allah'ın kudretini odağına alan bu kısımda, “müessir”, “te'sir”, “âsâr”, “mûcid” sözcüklerinin kullanılması şair Tanrı'ya gönderme yaparken, akli yeniden çevreye itme çabasını anlamlandırmak için de yol göstericidir. İlk dönem tevhidinde dünyevi olanın şiirdeki yerini akıl vasıtasıyla sağlamaya çalışan müdahalelerin ardından şimdi sıra akli çevreye iterek hayali ve hissi merkeze çekmektedir.

Hayali merkeze çekmeye dair ilk müdahale her ne kadar yine yetersizliğine vurguyla anılsa da metnin hemen açılışında, daha ilk ifadede hayalden bahsetmek şeklinde gerçekleşir. Bu anlamda, şiir kişinin Tanrı'ya dair andığı ilk nitelik Tanrı'nın anlamıyla hayali yavaşlatan, durduran olmasıdır: “Ey meâli direng-âver-i hayâl.”<sup>325</sup> “Güzellik” makalesinde duyusal tecrübenin etkisiyle canlanan, hızlanan hayalgücünün sözü edilen yavaşlaması, durma noktasına gelmesi de Tanrı'nın zatına dair duyusal tecrübenin yokluğundan, Tanrı'nın mealiyle varlık bulmasından kaynaklanır. Öyle ki bu durum, metinde “ruhun müşâhede-i gâibânesi” ifadesiyle verilir.

Doğrudan gözleme, duyusal deneyime açık olmayan Tanrı'yı bilmeyi mümkün kılan ancak sanatı, eserleri olur. Bu sanatı anlama noktasında fikrin yetersizliğini giderense öznenin his ve hayalidir. Özellikle özne, şair olduğunda hissiyatının yoğunluğu ve hayalinin gücüyle diğerlerinden ayrılacak, Tanrı'yla özel bir bağ kuracak, tüm mevcudatın Tanrı'ya yakarışında sesi seçilen olacaktır:

---

<sup>324</sup> A.g.e., 53.

<sup>325</sup> A.g.e., 51.

Ey Hâlikü'l kevn! Bütün bu mükevvenât bâr-gâh-ı Kibriyâ – penâh-ı rübûbiyyetine yek –âvâzâne i'lâ-yı âheng-i münâcat eder; zerrâttan şümûsa kadar hep bu kâinat, tebcîl-i nâm-ı celîlinle i'lân-ı mübâhât eyler.

Bir subh-i dil-pezîrde gül, bülbül, âfitâb, bir leyle-i münîrde ecrâm-ı bî-hisâb; şevk-i bahâr, hüzn-i hazân; pertev ü zalâm; seng ü nebât u bahr ü berr ü zerre vü hevâm...hep kudret-i bedîanı tezkîre leb-güşâ, hep Kibriyâ-yı zâtını teşhîr için –cehrî ve kalbî- nağme-pî-râdır.

Bu ulvî sürûd-ı umûmînin aks-i ebediyet-peyvesti miyânında bir sadâ; -gâh peydâ vü gâh nâ-peydâ- tarab-serâ-yi lem-yezelîye doğru süzülür, gider. Bu sadâ bir şâir-il lâl ü cezbe-dârın zemzeme-i tevhîdi, bir bülbül-i zâr ü bî-karârın, feryâd-ı safâ-bedîdidir.

Yâ Rabbî! Ey muhît-i avâlim! Semî' ü basîrsin: O sürûd-i bî-nihâye arasında bu enîn-i hazîni işitir, bî-idâd olan mahlûkâtın içinde bu âcizi görür ve bilirsin.<sup>326</sup>

Kâinatı var eden olarak seslenilen Tanrı'nın büyüklüğünün sığınağı olan yüce katına her şeyin hep beraber yakarışlarını yükselttiği, “en küçük zerreden güneşlere kadar” her şeyin, bütün kâinatın Allah'ın adını yüce bilerek, övücünü duyurduğunu ifade eden bu kısım, Tanrı'yı da tabiattaki uyumun kaynağı, tüm yaratılmışları birbirine bağlayan güç olarak konumlandırır. Kur'an ayetlerinde de geçen bu toplu yakarış hali, bilinen âlemden bilinmeyen âleme her şeyin bütünlüğünü ve ahengini yansıtır.<sup>327</sup> Bu bütünlük ve ahenkse şiirde tabiat unsurlarının güzelliğine vurguyla ortaya koyulur. Gönül alan bir sabah vaktinin, gülün, bülbülün, güneşin; ay ışığıyla pırlıl pırlıl bir gecede sayısız yıldızın; baharın neşesinin, güzün hüznünün; aydınlık ve karanlığın; taşın, bitkinin, denizin, toprağın, ufacık tozun, böceğin hep Allah'ın güzel kudretini anmak, ululuğunu göstermek için dudaklarını açtığını şarkılar söylediği ifade edilir. Bu anlamda yakarış yerini sürûda yani şarkıya bırakır. Tabiatın içinde duyulan şarkının söz konusu olmasıyla metin de şiirin de bir ses, bir şarkı olmasından hareketle vurgusunu yavaş yavaş şaire döndürür. Bu bütünün şarkısını tüm güzelliğiyle alımlayan şair şiiriyle yavaş yavaş bütünden ayrılarak, özel bir konuma yerleşir. O bitmeyen şarkı arasında âlemleri kapsayan, işitip, gören Tanrı'ya

<sup>326</sup> A.g.e., 53.

<sup>327</sup> Yıldırım, “İslam'ın Tabiat Anlayışı,” 164.

ulaşan da bu doğrultuda dilsiz ve tutkun bir şairin birlik şarkısı, inleyen ve kararsız bir bülbülün sevinç feryadı, hazin iniltisi olur.

“Şâire Dair”de olduğu gibi Tanrı’dan bahsederken şairi yine Tanrı’yla bağına vurguyla öne çıkararak “Tevhid”, fikri, hissi ve hayaliyle merkeze yerleşmeye çalışan öznenin çabalarını açık eder. Öznenin bu çabalarıyla birlikte söz konusu olansa Tanrı’nın dünyasında öznenin merkezleştiği bir şiirin yazılma koşullarına dair arayışlarla merkezîliğin özneye Tanrı arasında bir sarkaç gibi gidip geldiği kararsız bir hal de değildir. Özne merkeze Tanrı’nın yeniden kavramsallaştırılması, özneye dolayımlanması ile yerleşmeye çalışır. Şiirin Tanrı merkezli hakikatle kurduğu ilişki artık şiiri temellleyen bir ilişki değildir. Ancak öznenin merkezîliğini, hakikiliğin dünyevi olana bağlılığını meşru kılmaya yönelik olarak Tanrı merkezli paradigmaya yapılan bir modifikasyondur. Sözü edilen modifikasyonla Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini nasıl kaybettiğini gösteren en net örneklerse Fikret’in bu dönemde yazdığı ölüm şiirleridir. Dünyevi olanla birlikte öznenin merkezleştiği ve Tanrı’yla kurulan ilişkinin değiştiği dönemde Fikret şiirine önemli bir izlek olarak dahil olan ölüm, dünyevi olanın değerinin ve kendini dünyevi olan içinde dışa vuran öznenin fikrinin, hissinin ve hayalinin merkezîliğinin kendini ifşa ettiği kavram olur.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM: ÖLÜMÜN FİKRET ŞİİRİNE GİRİŞİ

Özne merkezli dünyevi Osmanlı şiirinin ayırıcı niteliklerinden biri ölüme yaptığı vurgudur. Ölüm, hem maddi dünyaya hem de insanın yine maddi dünya içindeki maddi varoluşuna verilen değer taşıyıcısı, öte dünyaya değil içinde yaşanılana bağlılığın dışavurum kavramı olarak Fikret şiirinin de önemli odaklarından biri haline gelir. Bu anlamda, Mirsâd-Ma'lûmat döneminin ölüme odaklanan şiirleri, ölümün Fikret şiirinin Tanrı'yla kurduğu ilişkinin okunabileceği anahtar bir kavrama dönüşmesi sürecinde önemli bir başlangıç noktasıdır.

Bu bölümün amacı, Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybetmesiyle ölümün Fikret şiirine girişi arasındaki bağı değerlendirmek olacaktır. Bunun için önce geleneksel şiiri temellleyen Tanrı merkezli paradigmanın ölüm kavramsallaştırmasına bakılacaktır. Bu doğrultuda, Tanrı merkezli paradigmanın öte dünya tasarımı, bu tasarım karşısında dünyevinin değeri ve geleneksel Osmanlı şiirinin ölüm bağlamında Tanrı merkezli paradigmayı nasıl izlediği bu bölümün tartışmasının ilk basamağını oluşturacaktır.

Ardından Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybetmesiyle beraber ölüm algısındaki değişime odaklanılacaktır. Bu değişim öncelikle on sekizinci yüzyıl sonrası mezar taşı yazıtlarının değişimi bağlamında tartışılacak ve dünyevinin öznenin merkezîliğinde öne çıkışı, bu yazıtlarda da gözlemlenen “ah u figan” edebiyatının yerleşmesi açısından ele alınacaktır. Osmanlı şiirinde ölüm

algısının değişimine koşut biçimde görünürlüğünü arttıran ölüm şiirlerinin romantik şiirle ilişkisi de yine çeviriler bağlamında tartışmaya eklemenecektir.

Bu tartışmanın ardındansa bu tartışmaya referansla Fikret'in Mirsâd-Ma'lûmat dönemi ölüm şiirlerine geçilecektir. Fikret'in ölüm şiirlerinin Tanrı merkezli ölüm kavramsallaştırmasıyla ve bu kavramsallaştırmaya on sekizinci yüzyıl sonrası yapılan müdahalelerle ilişkisi, bu kısmın tartışmasının merkezinde yer alacaktır. Bu süreçte, Ekrem'in şiir kuramının fikir, his ve hayale yaptığı vurgunun ölümün Fikret şiirine girişindeki etkisinin de altı çizilecektir. İnsanı düşündüren bir fikir olarak ölümün hem öznenin hissiyatının yoğunluğunu hakikileştiren önemli bir sebep/mazeret olarak nasıl işlevselleştiği hem de sevilenin kaybı bağlamında hayalgücünü nasıl tetiklediği bu etki bağlamında değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bununla birlikte, Tanrı merkezli paradigmaya alınan mesafenin sonucu olarak ölümün yeni bir öznellik biçimiyle şiirlerde görünür olan şiir kişinin kendini anlamlandırma, hayatın hikmetini sorgulama sürecinde devreye girişi de bu bölümün son tartışması olacaktır.

### Dünyevinin Değeri: Geleneksel Osmanlı Şiirinde Ölüm

Tanrı merkezli hakikat algısı, bir önceki bölümde de tartışıldığı gibi, dünyevi ve uhrevi ya da maddi ve manevi ikilikleriyle özünde iki âlemin varlığını temel alır.<sup>328</sup> Bu iki âlemlî yapı, ölümün kavramsallaştırılma biçimini de tayin eder. İslami-tasavvufî dizgede ölüm, sözü edilen iki âlemlî yapının örüntülerinden biri olan ruh-beden ikiliği bağlamında anlamlandırılır. İnsanı da maddi ve manevi olmak üzere iki parçalı düşünen bu tasarımda, maddi yön “anasır-ı erbaa”dan yani tabiattaki

---

<sup>328</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 86-90.

elementlerden oluşan bedene karşılık gelirken, manevi yön ruha denk düşer. “Nefha-i İlahî” olarak Tanrı’nın nefesinden pay aldığı düşünülen ruh insanı diğer yaratılmışlardan ayıran, onu özel kılan yön olarak baki görülürken, maddi beden fani olandır.<sup>329</sup> Fani bedenin baki ruhun dünyevi yani maddi hayatı için sadece bir vasıta olduğu bu denklemde, ölüm de en temelde ruhun dünyevi bedenden ayrılmasıdır. Gazali’nin izinden gidersek ölüm, “bedenin ruhun etkisinden yoksun kalması” ya da “ruh bedeni terk ettiğinde hayvani kuvvetlerin atıl hale gelip hareket eden varlığın (müteharrik) hareketsiz hale gelmesi” durumudur.<sup>330</sup> Ya da İbnü’l Arabi’nin ifadeleriyle, “ruhlarımızın bedenleri yönetmekten ayrılması”dır.<sup>331</sup>

İnsanın manevi yönünün maddi yönüyle ilişkisini kesmesi olarak ölüm, diğer yandan genel olarak maddi olanla ya da başka bir deyişle bedeniyle birlikte var olduğu dünyayla ilişkisinin de kesilmesi halidir. Bu anlamda ölüm, “dünya hayatının sona ermesi”dir. Dünya hayatının geçiciliği, insanın dünyada geçen ömrünün sonluluğu anlamına gelen ölüm, insanın dünyevi faniliğinin ifadesidir.<sup>332</sup>

Maddi olanın değerini de belirleyen bu “fanilik” ya da “geçicilik”; geçici olmayan öte dünya tasarımının değerli kılınması noktasında da önemli karşılaştırma noktalarından biridir. Ancak burada, beden ve dünyanın araç, ruh ve öte dünyanın amaç olarak tanımlandığı bu dizgede, aracın da amaç kadar, amaçla eşit derecede

---

<sup>329</sup> Mehmet Demirci, “Ölümdeki Hayat: Tasavvuf Düşüncesinde Ölüm,” *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* 4 (2000): 9-10.

<sup>330</sup> Mustafa Akçay, “Gazzali Düşüncesinde Ölüm ve Kabir Hayatı,” *Ekev Akademi Dergisi* 23 (Bahar 2005): 87.

<sup>331</sup> İbnü’l Arabi, “Fütuhât 2,” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, Haz. Kaan H. Öktem (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010), 152.

<sup>332</sup> Sözü edilen fanilik, Allah’ın emri, kaçınılmaz bir hakikat olarak ölümle birlikte Kur’an’da da altı çizilen kavramlardan biridir: “Her insan ölümü tadacaktır.” (Ali İmran/185, Enbiya/35, Ankebut/57), “Yeryüzünde bulunan her şey fanidir.” (Rahman/26), “Nerede olursanız olun. Sağlam kaleler içinde bulunsanız bile ölüm size yetişecektir.” (Nisa/78), “De ki, doğrusu kendisinden kaçtığınız ölüme mutlak yakalanacaksınız.” (Cum’a/8), “Süreleri dolunca onu ne bir saat geciktirebilirler, ne de öne alabilirler.” (Nahl/61) Kur’an’daki ölüme dair ayetler için bkz. İbrahim Ateş, “Ölüm ya da Ölümsüzlüğe Göç,” *Vakıflar Dergisi* 19 (1985): 11-25.

önemli görüldüğüne dikkat etmek gerekir.<sup>333</sup> Beden ruhun, dünya da öte dünyanın tamamlayıcısıdır. Beşerin yolculuğu, ancak bu ikiliklerin birlikteliğinde anlamlandırılabilir.<sup>334</sup>

Sözü edilen yolculuk bağlamında baki ruhun fani olandan bağısızlaştığında var olabileceği öte dünya tasarımı ise “ahiret” kavramsallaştırmasıyla ifade edilir. Dünyevi olana atfedilen geçicilikle beraber insanın faniliği, dizgeye ahiret kavramı eklendiğinde “öldükten sonra devam edecek cismanî ve ruhanî bir başka hayata geçiş”e dönüşür.<sup>335</sup> Bu anlamda, ahiret kavramı “ruhun hayatının sonsuzluğunun garantisi” anlamına gelir.<sup>336</sup> Bu çizgide ölüm de bir son değil sonsuzluğa geçiş olur:

İslam inancında ölüm, ne yolun nihayeti, ne de insanın sonudur. O bir yerden başka bir yere, bir durumdan başka bir duruma, bir yurttan başka bir yurda geçiştir. Diğer bir ifade ile, şu veya bu şekilde veyahut dini düşünceden gelen bir öte dünya fikrine sahip biri için ölüm bir son değil, tersine bilincin sürekliliği içinde vukû bulmuş, başka bir ifade ile ölen kimse tarafından tecrübe edilen bir olay olmaktadır.<sup>337</sup>

Ölümün ayırıcı bir çizgi vazifesi gördüğü bu dizgede, dünyadaki varoluş ölüm sonrasına dayanan bir öte dünya inancıyla şekillenir. Dünyayı “ahiretin tarlası” olarak anlamlandıran bu bakış açısı, ölüm hakikatiyle kaçınılmazlığı ortaya koyulan ahiret hayatını, cennet ve cehennem kavramlarıyla düşünülen bir ödüllendirme-cezalandırma mekanizmasıyla “dünya denilen vasıtanın gayesine uygun kullanılması”na bağlar. Bu anlamda, geçici dünya hayatı, öte dünyada kazanan ve

---

<sup>333</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 89.

<sup>334</sup> Gencer, *İslâm'da Modernleşme*, 159.

<sup>335</sup> Ahmet Coşkun, “Kur'an-ı Kerim'in Dünya ve Ahiret Bakışı,” *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4 (1987): 273.

<sup>336</sup> A.g.m., 274.

<sup>337</sup> Ahmet Çelik, “Kur'an'a Göre Ahiret İnancının Bireysel ve Toplumsal Yönü,” *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 16 (2001): 176.

kaybeden olmanın kıstasına, bir imtihan unsuruna dönüşür.<sup>338</sup> Dünyadaki varoluşun ölüm sonrasına dayanan bir öte dünya inancıyla şekillenmesinden kasıt da tam bu noktada, dünyevi olanın anlam ve amacını ölüm hakikati ve ahiret bilincinden almasıdır.<sup>339</sup> Ölüm, ahiret inancıyla birlikte yaşamının kanununu verir,<sup>340</sup> “insanı Allah’ın çizmiş olduğu hudutlar dahilinde yaşamaya zorlayan bir kontrol mekanizması”<sup>341</sup> olur.

Diğer yandan, ölümü cennet-cehennem gibi ödüllendirme-cezalandırma mekanizmalarının ötesinde bir tasarımla düşünen tasavvufi bakış açısı, ölümü bir aldanma, oyun yerine denk düşen geçici dünya hayatından kopma<sup>342</sup> ve vuslat çerçevesinde sevgiliye/Tanrı’ya kavuşma olarak anlamlandırır.<sup>343</sup> Bu doğrultuda, ölüm, Tanrı’nın kendisinden bir parça olarak insan bedenine üflediği nefesin, tekrar öze dönme sürecine dair bir aşama olur.<sup>344</sup> Ruhun ölümle asli vatanına döndüğü fikri, ölüm ve ötesindeki gerçekliklerin Allah’a döndürülmek, buluşmak, kavuşmak fiilleri ile karşılanmasını da beraberinde getirir.<sup>345</sup>

---

<sup>338</sup> A.g.m., 186.

<sup>339</sup> A.g.m., 181.

<sup>340</sup> Bedri Gencer, hayatın anlamlandırılması bağlamında dinin kelime anlamının “hüküm” olmasına dikkat çeker. Bedir’e göre bu, hem kural hem de yargı anlamına gelmekte; din de böylece hem bu dünyada insanlara yol gösteren bir kurallar bütünü hem de ahirette bu kurallara uyulup uyulmadığının hesabını kapsayan, ebedî kurtuluşa giden ilahi bir yolu ifade etmektedir. Bkz. Gencer, *İslâm’da Modernleşme*, 112.

<sup>341</sup> Çelik, “Kur’an’a Göre Ahiret İnancı,” 183.

<sup>342</sup> F. Asiye Şenat Kazancı, “Mevlana’nın Ölüm Algısının Kur’anî Arka Planı,” *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi* 2 (Kasım 2009): 69.

<sup>343</sup> Sözü edilen kavuşma, İbn Sina tarafından avdet olarak kavramsallaştırılır: “Ve itimat etmek gerektir ki ilahi olan ‘cevher-i şerif’ -ruh-, cismani olan ‘cevher-i kesif’ten -bedenden- kurtulduğu zaman kirlî ve bulanık bir kurtuluşla değil de belki pak, safî ve temiz bir kurtuluşla kurtulduğu zaman, yüksek aleme çıkar, said olur, alem-i ervah’a avdet eder [ruhlar alemine geri döner]. Yaratıcısına yakın olur. Rabb-ül Alemin’in civarında bulunmak sebebiyle selamete erer.” Bkz. İbn Sina, “Ölüm Korkusundan Kurtuluş,” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, 149-150.

<sup>344</sup> Mustafa İsen, *Acıyı Bal Eylemek: Türk Edebiyatında Mersiye* (Ankara: Akçağ Yayınları, 1994), 26-27.

<sup>345</sup> Şenat Kazancı, “Mevlana’nın Ölüm Algısı,” 69.

## Maşuğun Ölümü

Ölümün bir son olarak idrakini reddeden bu bakış açısının izleyeni geleneksel şiirde de dünya, geçiciliği bağlamında bir misafirhane olarak insanın asıl evi değil, konup göçeceği mekân olarak konumlandırılır. Bu doğrultuda da dünyevi hayat bir gurbet hali olarak ifade edilir.<sup>346</sup> Ebedilik yurdu, “dâr-ı bekâ” ise ahirettir.<sup>347</sup> Ölüm de bu anlamda, gurbetten asıl olana, ebedilik yurduna geçiş ya da asıl olana, sevgiliye dönüşür. Ölümün bir geçiş, göç, dönüş olarak tanımı da divan şiirinde fani dünyadan baki aleme rihlet/irtihal biçimini alır.<sup>348</sup>

Geleneksel şiirde, düşünce ve inançlar, adet ve geleneklerle kapsam içine alınan ölüm,<sup>349</sup> gerçekte bir vehim, bir hayal olan bu dünyaya bağlanılmaması; yol üzeri konaklanacak bir mekân olarak dünyaya yerleşme isteğinin anlamsız olması; pusuda bekleyen ölüm nedeniyle dünyanın vefasız olması; ölümün ayrım tanımaz olması; dünyevi olanın, insan ömrünün geçici olması; bu dünyanın ancak ahiretin tarlası olması; ölümün bulunduğu bir dünyanın istenilir olmaması; ölümden korkulmaması, dışı son derece ürkütücü olan ölümün aslında görüldüğü gibi olmaması; ölüp yitip gidenin sadece bu dünyaya ait olan beden olması; ruhun ölümsüz olması; bedenin çürümesi ve gözler önünden yitip gitmesi görünüşte insanı dehşete düşürecek bir durumken gaflet perdesini yırtıp aralayanlar için bunun sadece bir ibret vesikası olması benzeri kalıplarla dışa vurulur.<sup>350</sup>

---

<sup>346</sup> Pala, *Divan Şiiri Sözlüğü*, 27.

<sup>347</sup> A.g.e., 22.

<sup>348</sup> Geleneksel divan şiirinde ölümü göç olarak ele alan örnekler için bkz. Mahmut Kaplan, “Divan Şiirinde Ölüm Düşüncesi,” *Köprü* 76 (Güz 2001): 100-111.

<sup>349</sup> H. Dilek Batislam, “Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm,” *Folklor/Edebiyat* 34 (2003): 189.

<sup>350</sup> Bu kalıplara dair daha kapsamlı bir çalışma için bkz. Kaplan, “Divan Şiirinde Ölüm,” 100-111.

Bu anlamda, Tanrı merkezli paradigma tarafından anlam ve kapsamı net bir biçimde belirlenen, “ne olduğu bilinmeyen korkunç bir olay”<sup>351</sup> olmaktan çıkarılan ölümün bu paradigmayı temel alan Osmanlı şiiri çerçevesinde de tartışmaya açılacak, sorgulanacak bir vasfı olmaması gerekir. Geçici ve mükemmel olmayan bir yansımadan koparak asıl olana göç, sonsuzluğa geçiş olarak ölümün teorik olarak herhangi bir gizemin ya da kederin taşıyıcısı olması beklenebilir değildir.

Herhangi bir gizemin ya da kederin taşıyıcısı olmayan ölüm, Allah’ın kesin emri, kaçınılmaz bir hakikat olarak matem/yas fikrini de reddeder biçimde kavramsallaştırılır. Hem Allah’a, hem yeniden dirilişe inanan/inandığını iddia eden hem de kendilerinin ya da sevdiklerinin maddi dünyada olabildiğince çok kalmasını isteyenlerin, iddialarının doğruluğunu ispat etmek üzere ölümü arzulaması, onu sevmesi beklenir.<sup>352</sup> Allah’ı sevmenin nişanesinin ona kavuşma arzusu olduğunu gösteren bu beklenti,<sup>353</sup> ölümü de korkulur olmaktan çıkararak özlenir, istenir hale sokar.<sup>354</sup>

Ölümün özlenir ve istenir bir olay olarak tanımı, özellikle gazeller söz konusu olduğunda estetik bir unsur biçiminde âşık-maşuk ilişkisinin bileşeni olarak var olur. Ölüme odaklanan beyitleriyle gazeller Osmanlı şiirinin geleneksel âşık-maşuk tiplerinin yine gelenekselleşmiş ilişki ağını yansıtır. Bu nedenle, bu ilişki ağında ideal ve soyut güzelliğin simgesi durumundaki maşuk/sevgili tipi gazelerde ölümüne rastlanmayan bir unsur olarak var olur.<sup>355</sup> Andrews’un da belirttiği gibi, acı çekme, zaman, yer, fark ve yok oluş ifade eden kavramlar, şiirsel göstergelerin bu dünyaya

---

<sup>351</sup> Batislam, “Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm,” 187.

<sup>352</sup> Şenat Kazancı, “Mevlana’nın Ölüm Algısı,” 70.

<sup>353</sup> A.g.

<sup>354</sup> İsen, *Acıyı Bal Eylemek*, 26-27.

<sup>355</sup> Batislam, “Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm,” 198.

aitliğine işaret ettiğinden şiirde öte dünyanın temsilcisi olarak var olan sevgilinin,<sup>356</sup> dünyanın geçiciliğinden ya da insanın faniliğinden etkilenmesi de mümkün değildir.<sup>357</sup> Bu anlamda, gazellerde, sevilenin değil sevenin ölümü söz konusudur.

“Sevgili ölmez ama kendisi için canını vermeye razı olan aşığa da öldüresiye eziyet eder.”<sup>358</sup> Kılıç veya ok gibi bakışı, harami benleri, benlerinin kurduğu tuzak, ilgisiz ve aldırılmaz davranışlarıyla aşığa olmadık çileler çektirerek her hareketiyle aşığı öldürmeye çabalar gibidir.<sup>359</sup> Diğer yandan bu çaba ölümün soğuk ve tatsız bir olay olarak tasvirini değil aşığın sevgili uğrunda canını feda etmesi şeklindeki şairane tabloları beraberinde getirir. Öyle ki, tasavvufi dizgenin izinde can vermeden sevgiliye kavuşma ihtimali yoktur ve zaten âşıklara göre can sevgiliye aittir, sahibine verilmesi gerekir.<sup>360</sup>

### Geleneksel Osmanlı Şiirinde Matem

Tasavvufi kavuşma izleğinin matem fikrini reddederek gazel örneğinde de görüldüğü gibi özlenir, istenir kıldığı ölüm tasavvufi dizgenin dışına çıktığında, resmin de değiştiği görülür. Ölüm sevenin değil sevilenin kaybı olarak deneyimlendiğinde Allah’ın kesin hükmü olarak tabî kabul edilmesi, Allah’ın hükmüne isyan etmeden rıza gösterilmesi beklenen bir olaya dönüşür.<sup>361</sup> Ölüm karşısında insanın sınırlılığıyla

---

<sup>356</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 92.

<sup>357</sup> Faniliğin beşerî olanla birlikte düşünülmesi durumu, El-Kindi’nin felsefesinde ölümlü olmanın insan olmanın zorunlu koşulu olması biçiminde kavramsallaştırılır. Ölümü, insan tabiatının tamamlanması olarak tanımlayan Kindi’ye göre, eğer ölüm olmazsa kesinlikle insan da olmayacaktır. Bkz. Kindi, “Üzüntüyü Yenmenin Çareleri,” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, 144.

<sup>358</sup> Batislam, “Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm,” 198.

<sup>359</sup> A.g.

<sup>360</sup> Emine Yeniterzi, “Divân Şiirinde Ölüme Dair Bazı Hususlar,” *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 5 (1999): 117.

<sup>361</sup> A.g.m., 130-131.

yüzleşmek zorunda kalması anlamına da gelen bu yaklaşım, insanın ne kendinin ne de sevdiğinin ölümüne mâni olabilecek gücü olduğunun hatırlanmasıdır.<sup>362</sup> Ağlayıp sızlamak faydasızdır. Yapılabilecek tek şey sabretmektir. Bu noktada, Gazalî'ye göre sevilen birinin kaybının ardından söylenmesi gerekenler şunlardır: “Bu dünyada hepimiz yolcuyuz. O, bizden daha evvel davrandı ve bizden önce hepimizin gideceği o yere gitti. Biz de yakında oraya gideceğiz.”<sup>363</sup> Ayrılık acısını dünyaların ikiliğine göndermeyle birlikte ölümün ayırım tanımaz kaçınılmazlığı bağlamında doğallaştırmayı öğütleyen bu yaklaşım, diğer yandan ayrılık acısını bu acının geçiciliğine vurguyla dindirmeye çalışır. Ölüm sonrası hayata inanç, maddi dünyada kaybedilen vuslat şansını öte dünyayla birlikte olası kılmaktadır. Koşut biçimde, İbnü'l-Cevzî'nin ölüm konusunda yazdığı risalede de sevilen birinin kaybının ardından kader inancına dayanmak ve zaten dünyanın insanın rahata erebileceği bir mekân değil bir imtihan ve sıkıntı yurdu olduğunu akılda tutmak önerilir. Bu doğrultuda, İbnü'l-Cevzî'ye göre üzülüp sızlanmak, kadere isyan etmek ikinci bir musibettir. Bu imtihan yurdunda insanın başına her an her şey gelebilir. Yapılması gereken teselli bulmaya çalışmak ve sabrın külfetine katlanarak, bunun mükâfatını istemektir.<sup>364</sup>

Sevilenin ölümü karşısındaki bu sabır öğretisi, geleneksel Osmanlı edebiyatı türlerinden olan taziyetnâmelerde de net bir biçimde tekrar edilir. Bir ölüm haberi üzerine vefat edenin yakınına gönderilmek üzere kaleme alınan mektup olarak taziyetnâme,<sup>365</sup> “cezâ vü fezâdan muzdarib olup elem çekmekden asla fayda

---

<sup>362</sup> Şenat Kazancı, “Mevlana'nın Ölüm Algısı,” 70-71.

<sup>363</sup> Aktaran Mevlüt Erten, “Kuran'da Ölüm Panoraması (Kıyamet Suresi 26–30. Ayetlerine Yeni Bir Bakış),” *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1 (2011): 203.

<sup>364</sup> *A.g.m.*, 204-205.

<sup>365</sup> Ömer Çakır, “Türk Edebiyatında Taziyetnâme,” *Türklük Bilimi Araştırmaları* 19 (Bahar 2006): 271.

olmadığını beyan”la ağlayıp sızlamanın faydasızlığını ve “vücûb-ı sabr”la sabretmenin gerekliliğini temel alır.<sup>366</sup> Bu tür dahilinde yazılan mektuplar, âlemde her şeyin Allah’ın emri ile meydana geldiği fikriyle açılır ve ardından taziyetnâme yazılmasına sebep olan kişiden ve ölümden bahsedilir. Ölümden bahis, bu dünyanın kötü, öbür alemin güzel olduğu ve ölümün kötü bir yerden güzel bir yere göç olarak düşünülmesi gerektiği fikri üzerine kurulur. Ayrıca, ölüm Allah’ın bir emri olarak zorunlu olsa da bir bakıma istenerek icabet edilen bir davet olarak aktarılır. Taziyetnâmelerin izleyen kısımlarında söz konusu kişinin ölümünden dolayı duyulan üzüntü de dile getirilse de üzüntüye son verilmesi gerekliliği, ölüm karşısında sabır ve tahammül gösterenlerin Allah’ın mükâfatına mazhar olacağı inancıyla aktarılmaya çalışılır. Bu süreçteyse, ilgili ayet, hadis veya hikmetli sözler yazılarak ölümün kaçınılmazlığı hatırlatılır.<sup>367</sup>

Estetik düzlemde ideal, Tanrı merkezli bir hakikat üzerine kurulu geleneksel Osmanlı şiiri muhayyel olma özelliği taşıyan, bu anlamda gerçekleşmiş değil gerçekleşmemiş bir ölümü konu alan gazel gibi örneklerinde özellikle tasavvufi dizgenin ölüm algısını benimser görünür. Diğer yandan ideal olan yerine gerçekleşmiş olanı şiir kalıpları içinde anlatmak söz konusu olduğunda Tanrı merkezli paradigmanın ölüm kavramsallaştırmasına yaklaşımda çeşitli farklılaşmalara rastlanır. Gerçekleşmiş bir olay olarak ölüm, özellikle sevilen birinin kaybının şiirleşmesi halini aldığında taziyetnâmelerin tersine Tanrı merkezli paradigmanın yaklaşımının zorlandığı örnekleri de beraberinde getirir.

Bu bağlamda, özellikle mersiye türü Tanrı merkezli paradigmanın taziyetnâmelerde de tekrar edilen sabır öğretisiyle sevilen birinin ölümünü izleyen matem arasındaki gerilimi görmek açısından önemli bir türdür. Ölen birinin ardından

---

<sup>366</sup> A.g.m., 272-273.

<sup>367</sup> A.g.m., 273.

duyulan üzüntüyü dile getirmek, o kişinin iyi taraflarını anlatmak ve ölene karşı şairin ilgisini ifade etmek üzere yazılan lirik şiirlerden oluşan mersiye türü,<sup>368</sup> dünyanın geçiciliği, gaddarlığı ve zalimliği; feleğe sitem; matem, övgü<sup>369</sup> ve dua, temenni olmak üzere başlıca beş bölümden oluşur.<sup>370</sup> Bir kavram olarak ölümü tartışmaya açmak yerine sevilen birinin kaybına odaklanan mersiyeler, özellikle matem bölümleri açısından ilgi çekici örneklerdir.

Matem bölümü, değeri övgü bölümünde de ortaya koyulan kişinin kaybindan doğan kederi dile getirir.<sup>371</sup> Öyle ki bu keder, değer verilen kişinin ölümü karşısında canlı cansız her şeyin mateme gark olduğu; gök cisimlerinin ve tabiatın üzüntüye boğulduğu; bütün alemin ağladığı bir sahnelemeyle şiddetli bir hale bürünür.<sup>372</sup> Her ne kadar Tanrı merkezli paradigmanın izinde dünyanın geçiciliği, gaddarlığı ve zalimliği ortaya koyulmuş olsa da mersiyelerin matem bölümlerinde ölüm, kederle birlikte düşünülen katlanması zor bir ayrılık olarak tasvir edilir.<sup>373</sup> Her canlının bir gün ölümü tadacağı hakikatiyle birlikte bu ayrılık geçici olarak görülse de yine de matem anlatılmasına mâni olacak derecede kuvvetli değildir.

---

<sup>368</sup> İsen, *Acıyı Bal Eylemek*, 3.

<sup>369</sup> Mersiyenin müstakil bölümlerinden biri olan övgü kısmı, yine Tanrı merkezli paradigmanın izinde ölenlerin ardından hayırla yad edilmesi gerektiği inancını temel alır. Bununla birlikte, Murat Öztürk'ün de altını çizdiği gibi İslami ve geleneksel kabullerin dışında ölüm ve ölene karşı aykırı bir dil ve üslupla yazılan şiirler de mevcuttur. Kimi şairler ya yaşadıkları acılara, uğradıkları haksızlıklara tahammül edememelerinden veya heccav eğilimlerden ötürü dinî anlayışı zorlayan bir tutum sergileyerek ölüme dair farklı edebî örnekler sunmuşlardır. Şairlerin hayattayken kendilerine türlü sıkıntılar çektiren ve aralarının hoş olmadığı kişilerin ölümünden büyük bir memnuniyet duyduklarını ifade ettikleri bu şiirler, mersiyelerdeki derin teessürün tersine sevinç, mizah ve hiciv içeriklidir. Esasen hicve meyletmenin dahi hoş görülmediği, bu sebeple bilhassa hezl türündeki şiir örneklerinin divanlara alınmadığı ve hatta hicve meyleden kimi şairlerin ölüm ve sürgünle cezalandırıldığı gerçeğine rağmen ölüme sevinçle ve ölene alayla bakan edebî ürünler aykırı örnekler olarak dikkate değerdir. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Murat Öztürk, "Mâtemin Keyfini Çıkarmak: Klasik Türk Şiirinde Ölümlere Duyulan Sevinçler," *Turkish Studies* 1 (Kış 2012): 1803-1824.

<sup>370</sup> İsen, *Acıyı Bal Eylemek*, 22.

<sup>371</sup> A.g.

<sup>372</sup> A.g.e., 29.

<sup>373</sup> M. Zeliha Stebler Çavuş, "Türk Edebiyatında Mersiyeler," *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 38 (2008): 134.

Dünyanın geçiciliği, gaddarlığı ve zalimliğine ayrılmış bölümleri ve ölenin Allah'ın cennetine kavuşmasına yönelik bitiriş dualarıyla mersiyeler, Tanrı merkezli paradigmanın ölüm kavramsallaştırmasını aksettiriyor olsalar da ölümün bir düğün<sup>374</sup> halinden tüm tabiatın katıldığı bir matem haline dönüşümü, bu kavramsallaştırmaya yapılan müdahaleyi de gösterir niteliktedir. Öyle ki, ölüm karşısında şiddetli biçimde dışa vurulan uzun süreli kederi, geçici dünyaya bağlanmanın, maddi olana önem vermenin, ruhun sonsuzluğunu unutmanın, Allah'ın kesin hükmünü sükunetle karşılamamanın, onun davetine yüz çevirmenin, sabır ve tahammülün erdemini unutmanın ifadesi olarak almak da mümkün olsa da bu kedere biraz daha yakından bakmak gerekir.

İslam'ın ölüm karşısında ancak bir süreliğine gözün yaşarmasına, kalbin hüznlenmesine izin veren, sabır ve tevekkülü öğütleyen anlayışının bir noktada esnetildiği matem bölümlerinin anlamına dair tartışmanın ilk adımı mersiyelerin hem Cahiliye dönemi hem de yine İslamiyet öncesine dayanan ve İslamiyet sonrasında da etkisini devam ettiren ağıt yakma geleneklerinin izlerini taşımasıdır.<sup>375</sup> Sözü edilen bu izler, Cahiliye dönemi mersiyelerinin övgü ve matem bölümleriyle birlikte<sup>376</sup> İslamiyet öncesi Türk ölüm ritüellerinin bir parçası olan saguların ölen kişinin övgüsüne, felek tarafından nasıl mağlup edildiğine ve ölenin ardından tabiatın da

---

<sup>374</sup> Vuslat çerçevesinde ölümün bir düğün olarak tanımı için bkz. Şenat Kazancı, "Mevlana'nın Ölüm Algısı," 67-79.

<sup>375</sup> Bu noktada, özellikle Alevi-Bektaşilerin Kerbela şiirleriyle ortaya koyulan matem algısının da mersiye türünün gelişimi açısından önemli olduğu unutulmamalıdır. Kerbela mersiyeleri için bkz. İsen, *Acıyı Bal Eylemek*, XII.

<sup>376</sup> Cahiliye dönemi mersiyelerine dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. *a.g.e.*, 3-5.

katıldığı mateme yer veren bölümlerinin geleneksel Osmanlı mersiyelerine eklenmesi biçiminde görülür.<sup>377</sup>

Bununla birlikte mersiyelerdeki matem bölümleri Tanrı merkezli ölüm algısının esneme alanı olarak doğrudan Tanrı merkezli paradigmaya dair bir muhalefet olarak da alınmamalıdır. Öyle ki, kederin Allah'ın kesin emrine isyan etme biçiminde kurulmaması ve kadere isyandan ziyade muhayyel bir varlık olan felekten şikayet edilmesi de bu bağlamda değerlendirilmelidir.<sup>378</sup> Ahmet Ağır'ın da belirttiği gibi, felekle insan arasında meydana gelen mücadele hiçbir zaman sorgulamaya, çatışmaya ve dolayısıyla da trajik bir duruma dönüşmemektedir. Feleğin işleme şekli metafizik bir durum olduğundan ve insanı aşan bir boyut olarak kabul edildiğinden sözü edilen mücadele hiçbir zaman şikayet aşamasını geçmemekte, feleğin işleyişi her halükarda veya eninde sonunda mutlaka kabul edilmektedir.<sup>379</sup>

Bu anlamda, matem bölümlerini, övgü bölümünün bir parçası olarak almak ve matemî ölen kişinin dünyevi varlığının değerinin gösterilmesinin bir yolu olarak değerlendirmek daha doğrudur. Matem bölümleriyle altı çizilen aslında ölenin değeri ve bu değer bağlamında maddi dünyanın ve hala yaşar durumda olanların ölen kişinin ardından ne kaybettikleridir. Öyle ki, övgünün bileşeni olarak matemî şiddetli bir keder biçiminde sunulmasını da mübalağa ile birlikte düşünmek gerekir. Sözü edilen şiddet, tasannunun, sanat yapmanın bileşenidir. Diğer bir deyişle, altı

---

<sup>377</sup> İslamiyet öncesi Türk kültüründe yapılan yuğ törenlerinin parçası olarak icra edilen ve zamanla müstakil metinler haline gelen sagulara dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Orhan Kemal Tavukçu, "Türk Edebiyatında Ölüm Şiirlerinin Üslup Özellikleri," *Uçmağa Varmak Kitabı* içinde, Haz. Emine Gürsoy-Naskali ve Gülden Sağol-Yüksekkaya (İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009), 139-156. İslamiyet öncesi ölüm kültürünün Osmanlı'daki izlerine dair bir tartışma için bkz. Louis Bazin, "Osmanlı Mezar Taşlarında İslamiyet Öncesinden İzler ve Yenilikler," *Osmanlılar ve Ölüm* içinde, Haz. Gilles Veinstein, Çev. Ela Güntekin (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 27-51.

<sup>378</sup> Batislam, "Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm," 197.

<sup>379</sup> Ahmet Ağır, *Türk Şiirinde Yabancılaşma: Teorik Bir Yaklaşım* (Ankara: Grafiker Yayınları, 2012), 56.

çizilen dünyevi olana bağıllık değil söylem düzeyinde mübalağayı bir değer olarak ortaya koyan şiir kaidelerine uyulmasıdır.

Sözü edilen kaidelere uyma hali, mersiyelerin dili açısından da belirleyicidir. Şiddetli kederin aktarımında dünyevi unsurların tek boyutlu bir anlam katmanında konumlandırıldığı öznel bir dışavurumdan ziyade geleneğin kalıplaşmış alegorik dili izlenir. Bu dil ise şiirin Tanrı merkezli paradigmanın içinde devinmeye devam etmesi anlamına gelir. Özünde Tanrı merkezli bir paradigmayı temel alan geleneğin bir parçası olan mersiyeler de dünyevi anlamlandırma ve ifade biçimi açısından yine geleneğe bağlanır.

### Osmanlı Şiirinde Ölümü İfade Biçiminin Değişimi

Geleneksel şiirin alegorik yapısının kırılmasını da beraberinde getiren Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğinde yaşanan sarsıntı, ölümün algılanış ve ifade ediliş biçimini de etkiler. Mustafa İsen, mersiyeler üzerine çalışmasında, mersiyelerin büyük oranda geleneğin izinde kaleme alındığından hareketle,<sup>380</sup> on sekizinci yüzyıla beraber mersiyenin gelenekten kopmaya, geleneğin klasik yapısından vazgeçmeye başladığını söyler.<sup>381</sup> Öyle ki bu süreçte, sadece mersiyelerde değil Osmanlı şiirinin ölümüne yer veren diğer örneklerinde de çeşitli değişimler görülmeye başlanır.

---

<sup>380</sup> İsen, *Acıyı Bal Eylemek*, 11.

<sup>381</sup> *A.g.e.*, 23.

## Ölüme Bakıştaki Değişimi Mezar Taşlarından Okumak

Osmanlı ölüm kültürünün kendine özgü gelişiminin anlaşılmasında mezar taşları açıklayıcı bir veritabanı işlevi görür. Ölümün algılanışını ve bu algılanışın zaman içinde değişimini ortaya koyan göstergeler olarak mezar taşları, toplumsal, zihinsel ve kültürel değişimlerin nabzını tutar.<sup>382</sup> İmparatorluğun Müslüman nüfusunun,<sup>383</sup> temelde İslami-tasavvufi dizgenin eskatolojik/ölüm ötesi görüşünü ana hatlarıyla büyük ölçüde benimsediği ortaya koyan geleneksel mezar taşı yazıtları,<sup>384</sup> ölen kişi hakkında asgari bilgiler içerir. Bu yazıtlarda, ölüm yılının dışında çoğunlukla kısa tutulan kimlik bölümünde ölenin yalnızca mesleği, adı ve hangi aileden geldiği belirtilir<sup>385</sup> ve içerik defnedilmiş olan kişinin basit bir künyesiyle dinî tarafı baskın birkaç satırdan ibaret tutulur.<sup>386</sup>

On sekizinci yüzyıldan itibaren mezar taşı yazıtlarının uzadığı, gösterişli bir nitelik kazandığı ve içeriklerinin de değiştiği gözlemlenir.<sup>387</sup> Edhem Eldem'in tabiriyle taşlar daha "konuşkan" olmaya, ölen kişilerle yakınları hakkında ve ölüm karşısında hissedilenler konusunda daha önce rastlanması mümkün olmayan ipuçları

---

<sup>382</sup> Edhem Eldem, *İstanbul'da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri* (İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayınları, 2005), 11.

<sup>383</sup> Bu noktada, Osmanlı'da ölümün algılanışına dair tartışmayı Müslüman nüfusla sınırlı tutmak, imparatorluğun çok dinli yapısını yok saymak anlamına gelebilir. Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle ölüme dair inanç ve gelenekler açısından dinler arası etkileşim ve sözü edilen değişimlerin İslam dışındaki dinlerdeki yansımaları ilgi çekici bir tartışma konusu olarak belirse de Tefvik Fikret'in Mirsâd-Ma'lûmat dönemi ölüm şiirlerini anlamlandırmayı amaçlayan bu bölümün kapsamı dışında bırakılmak zorundadır.

<sup>384</sup> Eldem, *İstanbul'da Ölüm*, 43.

<sup>385</sup> Hans-Peter Laqueur, *Hüve'l Baki: İstanbul'da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*, Çev. Selahattin Dilidüzgün (İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996), 80-81.

<sup>386</sup> Günay Kut ve Edhem Eldem, "Rumelihisarı Şehitlik Dergâhı Mezarlığının ve Mezar Taşlarının Özellikleri," *Rumelihisarı Şehitlik Dergâhı Mezar Taşları* içinde (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, 2010), 86-87.

<sup>387</sup> Sözü edilen değişimin değerlendirilmesi sürecinde, on sekizinci yüzyıl sonrası Marmara Adası mermerinin pazara girmesiyle beraber mermerin ucuzlaşmasının etkisini de ihmal etmemek gerekir. Öyle ki bu etki, mermerin kullanımının artmasıyla mezar taşlarının yazılabilirliğinin genişlemesi biçiminde tezahür eder. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. a.g.e., 84-87.

vermeye, şahsileşmeye başlar.<sup>388</sup> Geride kalanların acılarının görünür kılındığı bu “yeni” yazıtlarda meslek, unvan, lakap ve aile bağları tarafından çizilen kamusal portreye artık bir de özel portre eşlik eder: “Erken dönemlerde bu özel portreye yer ayırmaktan hem maddî hem de dinî-manevî sebeplerden dolayı imtina edildiği anlaşılmalı beraber, on sekizinci yüzyıldan itibaren kitabenin şahsileştirilmesine doğru bir meyil hissedilir.”<sup>389</sup>

Sözü edilen şahsileşme kapsamında yazıtlara Türkçe kısa şiirler eklenir. İslami göndermeleri olan Arapça ifadelerin yerini alan bu şiirler, önce ölümle ilgili genel düşünceleri, ölenin şahsiyet ve özelliklerini ya da ölüm nedenlerini temel alan, basit ve kolayca akılda tutulacak iki ya da dört mısradan oluşurken,<sup>390</sup> Osmanlı şiirinin özgünlük arayışlarına koşut biçimde, zamanla, özellikle de on dokuzuncu yüzyıl sonrasında, basmakalıplığını kaybederek profesyonel şairlere ısmarlanan şahsa özel özgün şiirlere dönüşür.<sup>391</sup> Şahsa özel bu şiirlerle birlikte mezar taşları ölüm ve ölümün şekilleri üzerine giderek daha ayrıntılı bilgiler içermeye başlar. On sekizinci yüzyıl öncesinde “öldü” anlamında saptamalarla sıradanlaştırılan ölüm hadisesi, on sekizinci yüzyılla birlikte nedenleri ve korkunçluğuyla da ifade edilir olur.<sup>392</sup> Ölümün trajik boyutunu çok daha belirgin bir şekilde görünür kılan bu şiirler,

---

<sup>388</sup> A.g.m., 86-87. Philippe Ariés, ortaçağ sonrası Batı kültürünün ölüme yaklaşımındaki değişimi incelediği *Western Attitudes Towards Death from the Middle Ages to the Present* kitabında, on sekizinci yüzyıl sonrasında mezar taşı yazıtlarında Osmanlı’dakine benzer bir şahsileşme sürecinin yaşandığına dikkat çeker. Öncesinde ölenin mesleğine dair kısa bir bilgiyle beraber “Şu tarihte ölen ... burada yatıyor” kalıp ifadesinin yer aldığı yazıtların şahsileşme yönünde geçirdiği değişimi, basit bir künyenin anonimliğinden uzaklaşma ve ölenin kimliğini ölümden sonra yaşatma arzusuyla birlikte okur. Bu bağlamda, Ariés’e göre, artık önemsenen ölenin bedeninin tam olarak nereye bırakıldığına hatırlatmaktan ziyade ölenin biricik kimliğini muhafaza etmek olur. Bkz. Philippe Ariés, *Western Attitudes Towards Death from the Middle Ages to the Present* (Londra: Marion Boyars, 1976), 46.

<sup>389</sup> Kut ve Eldem, “Rumelihisarı Şehitlik Dergâhı,” 109-110.

<sup>390</sup> Eldem, *İstanbul’da Ölüm*, 130.

<sup>391</sup> A.g.e., 136.

<sup>392</sup> A.g.e., 202.

trajedi duygusuyla birlikte, ölümün haksızlığı temasının, dolayısıyla da ölüme karşı bir tür isyan düşüncesinin de giderek yaygınlık kazandığını gösterir.<sup>393</sup>

Sözü edilen bu isyan, mezar taşlarının özellikle yakarış bölümlerinde, yakarışın feryada dönmesi noktasında gözlemlenir.<sup>394</sup> “Küllü men ‘aleyhâ fânin” (Dünyadaki her şey yok olacaktır), “Küllü nefsin zâikatü’l-mevt” (Herkes ölümü tadacaktır), “Hüve’l Baki” (Baki kalan Allah’tır), “Küllü şey’in hâlikün illâ vechehu” (Onun dışında her şey yok olmaya mahkûmdur) benzeri kalıplarla dışa vurulan İslami dizge yerini “Ah mine’l-mevt” (Ah acı ölüm), “Ah mine’l-firak” (Ah acı ayrılık) ifadeleriyle bezenen bir “ah u figan edebiyatı”na bırakır.<sup>395</sup> Ölüm karşısında duyulan ıstırapın ifadesinin giderek şiddetlenmesi anlamına gelen “ah u figan edebiyatı”, mateme boğulanlar, gece gündüz gözyaşı dökenler, kan ağlayanlar, gönülleri parçalananlar, bağı yananlarla hiç de ölüme hazırlıklı ve hevesli olunmadığını, ölümün haksızlığını dışa vurur.<sup>396</sup>

Mersiye türünün geleneğin Tanrı merkezli söylemi içinde erittiği bu matem havası, on sekizinci yüzyıl sonrasında edindiği isyankâr tonla görünürlüğünü daha da arttırır. Hans-Peter Laqueur, İstanbul’da Osmanlı mezarlıkları ve mezar taşları üzerine çalışması *Hüve’l-Baki*’de sözü edilen bu görünürlüğü geç Osmanlı dönemi toplumundaki, özellikle üst tabakadaki manevi değişimin göstergesi olarak alır.

Laqueur’e göre bu değişim, Batı düşüncesinin etkisiyle, ölümü daha güzel bir hayata geçişin yolu olarak kabul eden geleneksel İslami bakış açısından kopulması ve ölenin

---

<sup>393</sup> A.g. Philip Ariés, Batı toplumları özelinde ölümün kavramsallaştırılmasına dair bu değişimi evcil ölümden vahşi ölüme geçiş olarak okur. Durgun ve statik bir biçimde karşılanan, tanıdık ve yakın addedilen evcil ölüm, on sekizinci yüzyılla birlikte isminin anılması bile korku yaratan bir vahşiliğe evrilirken, ölüm insanı günlük hayatından, akılcı düzenden, rutin işlerden koparan bir müdahaleye, had aşımına, ihlale dönüşür. Ölüme dair bu yeni algı, başkasının ölümü söz konusu olduğunda isyanla birlikte şiddetli bir duygusal dışavurumu, “histerik matem”i beraberinde getirir. Bkz. Ariés, *Western Attitudes Towards Death*, 12-14, 55-59, 67-68.

<sup>394</sup> Kut ve Eldem, “Rumelihisarı Şehitlik Dergâhı,” 92.

<sup>395</sup> Laqueur, *Hüve’l Baki*, 83.

<sup>396</sup> Kut ve Eldem, “Rumelihisarı Şehitlik Dergâhı,” 111-113.

arkasında bıraktıklarının üzüntüsünü ve ayrılışın verdiği acıyı dile getirmenin mümkün kılınması anlamına gelir.<sup>397</sup> Edhem Eldem ise sözü edilen değişimin özünde bir zihniyet değişimi olduğunu kabul etse de Laqueur'in aksine zihniyet değişiminin Tanzimat sonrası Batı düşüncesi etkisinde meydana geldiğini düşünmenin şüpheli olduğunu belirtir. Eldem'e göre bu süreç, bu tip bir etkilenim sonucunda yaşanan bir zihniyet değişimiyle özetlenecek kadar basit değildir. Özellikle değişimin on sekizinci yüzyılda başlaması da bu önermeyi zayıflatmakta, Osmanlı toplumunun modernleşme sürecini Tanzimat sonrası bir Batılılaşma hevesine bağlamak Osmanlı toplumunun değişme, modernleşme hikayesini basitleştirmektedir.<sup>398</sup> Eldem'e göre, Osmanlı ölüm kültüründe özellikle on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda gerçekleşen ciddi dönüşümler, hatta kopuş noktaları modernlikle birlikte düşünülmeli ancak genel kabulün tersine, modernleşme süreci Tanzimat sonrasına atfedilen sistematik olarak Batılılaşma halinden daha kapsamlı biçimde ele alınmalıdır.<sup>399</sup>

### “Ah u Figan Edebiyatı”: Fikr-i Sabit Olarak Ölüm

On sekizinci yüzyıl sonrası Tanrı merkezli paradigmada yaşanan sarsıntıyla beraber değişen Osmanlı şiiri, ölümü de öznenin ve dünyevi olanın merkezîliğinin bir göstereni olarak ortaya koyar. Ölümün on sekizinci yüzyıl sonrasında önce klasik formunu esneten mersiyelerle<sup>400</sup> ardından da Batı etkisiyle ve farklı formda yeni ağıt örnekleriyle şiirin kapsamına alındığı bu süreçte,<sup>401</sup> öznenin ve dünyevi olanın şiirini yazmaya dair çabalar ölümün de önemli bir odak olarak şiire eklemlenmesine neden

---

<sup>397</sup> Laqueur, *Hüve'l Baki*, 83.

<sup>398</sup> Kut ve Eldem, “Rumelihisarı Şehitlik Dergâhı,” 114.

<sup>399</sup> Eldem, *İstanbul'da Ölüm*, 10.

<sup>400</sup> İsen, *Acıyı Bal Eylemek*, 23.

<sup>401</sup> A.g.e., 11.

olur. Özellikle Tanzimat sonrası edebiyatta, değişen insan ve değişen zihniyetle birlikte ölüme bakış açısındaki farklılaşmanın sonucunda, ölümün bir tema olarak yükselişe geçtiğini belirten İsen, sadece mersiyelerden meydana gelmiş kitapların yayınlanmasını, mersiye yazmanın adeta moda olmasını bu yükseliş bağlamında anlamlandırır.<sup>402</sup>

Ölüme bakış açısındaki farklılaşmanın gözlemlenebileceği önemli türlerden biri, bir önceki kısımda mersiyelerin tersine matemi dışlayan ve bu anlamda, Tanrı merkezli paradigmanın sabır öğretisinin izleyeni olarak tartışılan taziyetnâmelerdir. Ömer Çakır, özellikle Tanzimat sonrasında taziyetnâmelerin ölüme bakış açısını belirleyen dinin zamanla yerini, özneye ve onun dünyevi kaygılarına öncelik veren dikkatlere bıraktığı söyler. Namık Kemal, Recaiizâde Mahmud Ekrem, Abdülhak Hâmid ve daha sonra *Servet-i Fünûn* yazarlarına ait taziye mektuplarına odaklanan Çakır, taziyetnâmelerdeki öncelikli değişimin “irâde-i ezeliye-i Rabbâniye” yerine “kanun-ı tabiat” ifadesinin kullanımının artması olduğunu ifade eder.<sup>403</sup> Bir önceki bölümde tartışılan Tanrı-tabiat ilişkisinin verdiği meşruiyetle gerçekleşen bu ikame, Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybetmesiyle beraber hayatı ve ölümü anlamlandıran temel olarak Tanrı'nın da yavaş yavaş çekildiğini gösterir. Bu anlamda, ölümün Tanrı merkezli paradigmaya doğrudan bağlanmayan kavramlarla düşünülmesi, artık tanrısal bir emir çerçevesinde düşünülmediğinin de ilk işaretidir.

Bu ilk işaretle birlikte, taziyetnâmelerde özellikle geçim sıkıntısı benzeri ekonomik endişelerle öznel ve dünyevi kaygıların ağırlığını arttırması, dünyanın değersizliğine vurgu yapma sürecinde yine dinî-uhrevi boyutun dışına taşmanın gösterenidir.<sup>404</sup> Dünyanın zaten sıkıntı yurdu olduğunu geleneğin kalıplaşmış

---

<sup>402</sup> A.g.

<sup>403</sup> Çakır, “Türk Edebiyatında Taziyetnâme,” 285.

<sup>404</sup> A.g.m., 284.

ifadeleriyle aktaran taziyetnâmelerin aksine geride kalanlara odaklanan Tanzimat sonrası örneklerde, dünyanın gaddarlığı ve zalimliği artık iki alemlî yapının beraberinde getirdiği özsel bir nitelik değil insanların toplumsal örgütlenmelerinin biçimine daîrdir.

Yine geride kalanlara sabır ve tahammül öğütlemek, bu öğütleri âyet ve hadislerle desteklemek yerine yeni taziye mektubu yazarları kendilerini de geride kalanlardan sayarak feryadını saklamaz olur.<sup>405</sup> Bu anlamda, öncelikle geleneğin kalıplaşmış ifadeleriyle anonimleşen vefat eden, geride bıraktığı yakınları ya da taziye mektubu yazarı, yeni örneklerde öznelleşip birer kimlik edinir. Ardından da öznel hissiyatı dışa vurmaktan, feryat etmekten imtina edilmediği görülür. Mezar taşı yazıtlarında da gözlemlenen bu öznelleşme ve hissiyatın dışavurumu hali, hem ölüm karşısında insanların eşitliğini her fırsatta vurgulayan ve belli bir anonimliği şart koşan hem de sabır öğütleyen İslami ilkelerin söylem bazında etkisini kaybetmesinin de ifadesi olur. Öyle ki, örneğin Halit Ziya'nın 1887 yılında *Nihâl* mecmuasında çıkan bir mektubunda, taziyetnâme “bir dost ile beraber ağlamak” diye tanımlanır ve ölüm karşısında ağlamanın ve üzülmünün gerekliliğine işaret edilir. Tanrı merkezli paradigmanın sabır ve tahammül öğretisinin yerini ağlamanın “mukaddes bir vazife” olarak yüceltildiği dışavurum çabası alırken<sup>406</sup> hissiyatın dışavurumunu vazgeçilmez gören özne merkezli dünyevi şiirin ölümle kurduğu ilişki de görünür olmaya başlar.

Tanpınar da şiir söz konusu olduğunda ölümün baskın bir tema olmasını romantik eğilimler neticesinde öznel dışavurumun önemsenmesinin bir uzantısı olarak değerlendirir.<sup>407</sup> Öyle ki, Tanpınar'a göre, “santimantal davranışları şiirin

---

<sup>405</sup> A.g.m., 285.

<sup>406</sup> A.g.m., 287.

<sup>407</sup> Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 272.

kendisi zanneden bir nesil” için ölüm, “mühim ve acıklı bir hadise” olarak<sup>408</sup> “en tabî ilham mevzularından biri”<sup>409</sup> haline gelir. Bu noktada, Rezaizâde Ekrem’in de *Talim-i Edebiyat*’ta “Hissiyât-ı Müheyvice” başlığı altında insanda şiddetli heyecanlar meydana getiren, teessür gözyaşları döktüren, merhametimizi harekete geçiren duyguların şiirdeki varlığını örneklendirirken ölüme dair şiirleri seçmesi<sup>410</sup> ya da *Takdîr Elhân*’da yine hissiyata vurguyla “fevt”ten, “seng-i mezarlar”dan, “mersiyeler”den bahsetmesi,<sup>411</sup> Tanpınar’ın bu tespitini destekler niteliktedir.<sup>412</sup> Yine bu doğrultuda, Tanpınar’a göre, şairi duyularında serbest bırakan ve isyana sevk eden romantik eğilimler, ölüm karşısındaki vaziyeti de değiştirir. Tanpınar’a göre, romantik eğilimlerle birlikte ölüm, insan talihinin şartlarına karşı en keskin şikâyetlerin fırlatılmasının vesilesi haline gelir.<sup>413</sup>

Tanpınar, romantizm vurgusuyla tartışmaya açtığı ölümün baskın bir tema olarak şiire eklemlenmesi sürecini Akif Paşa ile başlatır. Akif Paşa’nın torununun ölümü üzerine yazdığı mersiye,<sup>414</sup> Tanpınar’a göre, “küçük şekilde ve nisbeten durulmuş dilinde insanın ta kendisini arayan yeni şiir”<sup>415</sup> olarak “Türk romantizminin

---

<sup>408</sup> A.g.e., 538.

<sup>409</sup> A.g.e., 272.

<sup>410</sup> Bkz. Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Talim-i Edebiyat*, 50-53.

<sup>411</sup> *Takdîr Elhân*’da ölüme yapılan göndermelere dair örnekler için bkz. Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân*, 73, 85, 101.

<sup>412</sup> Mehmet Kaplan’ın “ara nesil” olarak andığı topluluğun “şair” tanımı da Tanpınar’ı doğrular biçimde ölüm ve şiir arasında kurulan ilişkiyi göstermesi açısından önemlidir: “Mahzun çehresi solmuş, nur-ı zekâ neşreden gözlerine sirişk-i teessür dolmuş, ara sıra içini çeker, hazin hazin dolaşır, ekseriya zulmette, fırtınalı gecelerde bir mezarın mermerine dayanmış, elini başına koymuş, gâh bir necme bakar, düşünür, gâh bir yaprak sadası duyar, ağlar bir insan. Tabiat tarafından bedbahtlığa mahkûm olarak dünyaya gelmiş, handesi iğbirar-ı girye içinde, giryesi tebessümü mükedderâne arasında meşhun bir tali’siz; baş dönmesine, halecan-ı kalbe, mütemadiyen ağlamağa, bazan düşünürken ansızın titremeğe mübtelâ olmuş bir mahlûk-ı garib; gözyaşlarının iri damlalarını bir taş üstüne serpererek meçhul bir hisse tebaiyyet ettiğini lisan-ı hali ile gösteren bir adam gördünüz mü? İşte o şairdir.” Alıntılaman Kaplan, *Tevfik Fikret*, 26.

<sup>413</sup> Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 537-538.

<sup>414</sup> Akif Paşa’nın sözü edilen mersiyesi için bkz. Akif Paşa, “Mersiye,” *Ölüm Şiirleri* içinde, Haz. Hasan Ali Kasır (İstanbul: Denge Yayınları, 1998), 51.

<sup>415</sup> Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 98.

başlangıcı” ve “Tanzimat’tan sonraki şiirde o kadar mühim bir yer tutan ferdî ölüm karşısındaki vaziyet ve mersiye şiiri”nin de kökenidir.<sup>416</sup> Bu anlamda, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına ait bu “koşma” Tanpınar için “ilk muvaffak hamle”dir.<sup>417</sup>

Mustafa İsen’in *Acıyı Bal Eylemek* kitabında da “değişen mersiye örneği”<sup>418</sup> olarak verilen Akif Paşa’nın mersiyesinin geleneksel mersiyeden ilk farkı şiirde gözlemlenen keder halinin Tanrı merkezli alegorik yapıyı, bu yapının mersiye tarafından içerilen kalıplarını baskın biçimde temel almayan dili ve mersiye geleneksel bölümlerini izlemeyen yapısıdır. Tanpınar tarafından şiirin koşma olarak adlandırılmasının da dayanağı olan bu nitelikler, ölüm karşısındaki hissiyatını dışa vurmaya çalışan on dokuzuncu yüzyıl şairinin arayışlarını gösterir. Geleneksel mersiye Tanrı merkezli yapısının izleyeni olmayı seçmeyen şiir, söylemini bir başka gelenekle, halk şiiriyle etkileşime geçerek kurmaya çalışır.

Akif Paşa’nın mersiyesini geleneksel mersiyeden farklı kılan nitelikler, şiirin dünyanın geçiciliğine atıfta bulunmadan hemen açılışında şiir kişinin kendi hissiyatına ve kaybettiği yakınıyla ilişkisinin kendi belleğinde bıraktıklarına odaklanmasıyla daha da belirginleşir. Şiirin öznelleşmesi olarak da alabileceğimiz bu durum, şiirin kalıplardan ziyade özgün ifadelerle kurulmasıyla da desteklenir. Sevilenin kaybı sonrası deneyimlenen kederin öznel aktarımında ise ölümün fenadan bekaya geçiş, sonludan sonsuza göç ve geçici bir ayrılık olarak tanımlandığı dizge içinde düşünülmediği görülür. Sevilenin dünya içindeki maddi varlığının değerli kılındığı bu bakış açısı, ölümün de biyolojik bir olay olarak algılanmaya başlandığına

---

<sup>416</sup> A.g.e., 99.

<sup>417</sup> A.g.e., 100.

<sup>418</sup> İsen, *Acıyı Bal Eylemek*, 581.

işaret eder.<sup>419</sup> Öyle ki, şiirin odağında maddi bir varlık olarak bedenini geçirdiği değişim vardır. Fani olduğu, aldatıcı bir geçicilik taşıdığı, bu anlamda dünyaya bağlı ve ait olduğu için onaylanmayan bedeninin ölümle birlikte bu gerçeği ele vermesi, geleneksel anlamda bedeninin değersizliğinin delili ve bir ibret vesilesi iken Akif Paşa'nın mersiyesinde ölümle birlikte bedeninin değişimi fikri, kederin yönlendirildiği nokta olarak herhangi bir ibretin taşıyıcısı olmadan dünyevi olanın değer kazanması anlamına gelir. Sözü edilen bu durum, dünyeviliğin ayırt edici yanlarından biri olan, her türlü bedenleşme, “ete kemiğe bürünme” pratiğine yönelik ilginin; bedeninin doğrudan kendisine yöneltilen meraklı bakışın da bir ifadesidir.<sup>420</sup> Bu açıdan, bu süreçte değer kazanan sadece beden değil aynı zamanda bedeninin sağladığı bilgidir. Dikkatin bedeninin ölümle birlikte geçirdiği değişimlere çevrilmesi sonucunda ortaya çıkan ayrıntılı ve gerçekçi anlatım sadece bedeninin değil aynı zamanda gözlem gibi duysal edimlerin de önem kazanmasının bir izleyenidir.

Tanpınar, Akif Paşa'nın mersiyesinde gözlemlenen “ölümle değişme” fikrini, Abdülhak Hâmid Tarhan'ın 1885 tarihli “Makber” şiirinin de esas temlerinden biri

---

<sup>419</sup> Ölümün biyolojik bir olay olarak tanımı, Beşir Fuad'ın intiharı esnasında tuttuğu “suret-i varaka”da cismanîleşir. Jale Parla'nın “Duyumsamalardan bu denli utanan, onları yok sayan, onların varlığını kötülükle bir tutan bir değerler sistemi ve insan doğası anlayışına karşı yapıldığı için büyük bir başkaldırı” olarak nitelediği bu intihar, Orhan Okay tarafından “Türkiye'nin Batı'ya yönelme, Batılılaşma gayretleri içinde tutulan yolun bir cephesiyle nesiller üzerindeki yıkıcı tesirleri”ni gösteren bir olay olarak değerlendirilir. Diğer yandan, Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğinin sarsılmasıyla ölümün insanın keşfetmek zorunda kaldığı bir bilinmezliğe dönüşünün ifadesi olarak bu intihar, Osmanlı aydınınının 1880lerde sözü edilen sarsıntıyı deneyimleme biçimi ve ölümü yeniden tanımlayabilme çabaları hakkında da bilgi vericidir. Beşir Fuad'ın “Suret-i Varaka”sı için bkz. Orhan Okay, *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 70. Jale Parla ve Orhan Okay'ın Beşir Fuad'ın intiharı üzerine yorumları için bkz. Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2011), 120 ve Orhan Okay, *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012), 68.

<sup>420</sup> Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 116.

olarak değerlendirerek, bu mersiyei “Makber”in öncüsü olarak kabul eder.<sup>421</sup>

Veysel Öztürk de ölümle değişme fikrinden hareket ederek “Makber”i “inkılâb” (değişme, bir halden başka bir hale dönme) ve “tagayyur” (değişme, başkalaşma, bozulma, rengi değişme ve kokma) kavramları çerçevesinde değerlendirilir. Somut-soyut ya da mezar-sema benzeri ikiliklerle şiirin, ölümün alanına dahil edilmiş olguları “ölümün kodlandığı inanç sistemi içerisinde değil (veya hakikat), fizikselin, somutun merkezde olduğu dünyevi (veya gerçek) kodlar” üzerinden kurduğunu belirtir.<sup>422</sup> Bu doğrultuda, dünyevileşmeye vurgu ile ölümle değişme fikri, Öztürk tarafından romantik öznelğin bir uzantısı olan “trajik bir öznellik ve duyuş” bağlamında çözümlenir.<sup>423</sup> Öztürk’e göre, “Türk şiirinde Abdülhak Hâmid’i önemli ve öncü bir şair yapan nitelik, yirminci yüzyılda baskın hale gelen modern şiiri anımsatan trajik bir öznellik ve duyuşun *Makber*’den önceki bazı şiirlerde kısmen, *Makber*’in mukaddimesi ve şiir metninde ise baskın olarak söz konusu olmasıdır.”<sup>424</sup> Trajik duyuşu Batılı öznelliğe dair bir nitelik olarak değerlendiren Öztürk’e göre, Osmanlı toplum yapısında başat olan geleneksel öznelikten trajik öznelliğe geçişse

---

<sup>421</sup> Diğer yandan, Tanpınar, Tanzimat öncesi yazılan bir şiire verdiği bu payeyi anlamlandırma sürecinde sorun yaşar. Romantik etkilenim bağlamında Avrupalı Türk şiirinin kurucusu olarak değerlendirilen Abdülhak Hâmid’in Osmanlı şiirine “trajik duyuş”u getiren “Makber” şiirini, Tanzimat öncesi bir kaynağa bağlamanın beraberinde getirdiği bu sorunlar, Tanpınar tarafından “torunu için yazdığı o küçük mersiye ile herhangi bir yabancı tesire mâruz kalmaksızın sadece hayatın ârızalarıyla yeni denilebilecek bir edebiyatın numunesini ver[mek]” olarak çözülmeye çalışılır. Değişimi sadece yabancı tesirle, yabancı tesiri ise mutlaka Tanzimat sonrasıyla düşünme ısrarının sonucu olarak ölüm algısındaki değişim yerini “hayatın ârızası” olarak tarih üstü bir boyuta bırakır. Tanpınar’la cismanleşen bu bakış açısı, Tanzimat sonrası ölüm şiirlerinin yabancı tesir önermesiyle sınırlı tutulmasına, bu anlamda da şiirlerde gözlemlenen ölüm kavramsallaştırmasının Tanzimat merkezli bir modernleşme çabasının uzantısı olarak model alma edimiyle anlamlandırılmasına neden olur. Bkz. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 99 ve 94. Abdülhak Hâmid Tarhan’ı Avrupalı Türk şiirinin kurucusu olarak değerlendiren çalışmalara ve “Makber” şiirinin “trajik duyuş” bağlamında analizine dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Öztürk, 2-3 ve 271-351.

<sup>422</sup> A.g.e., 336.

<sup>423</sup> “Makber” şiirinin “trajik duyuş” bağlamında analizi için bkz. a.g.e., 271-351.

<sup>424</sup> A.g.e., 272.

ölüme dair olguları ölümün kodlandığı inanç sisteminin içerisinde kurma geleneğinin öznelliğe dair bir model alma edimi sonrası terki neticesindedir.<sup>425</sup>

Trajik özneliği “şairin kendisinin çözümünün bir türlü mümkün olmadığı ancak yine de bir çözüm arayışının peşinde koştuğu bir insani durumu şiirde inşa edişi ve kendi çaresizliğini lirik bir dille ortaya koyuşu” olarak tanımladığı “dramatik yüzleşme” ile birlikte ele alan Öztürk’e göre, gündelik gidişi sert biçimde kıran bir olay veya bir eylem olarak ölümün şiire girişi de dramatik yüzleşme halini beraberinde getirdiği için önemlidir.<sup>426</sup>

Dramatik yüzleşmenin tüm çatışmaları, çelişkileri, çözümsüzlükleriyle öznenin kendine bakışı anlamına gelmesi, şiirin de tüm karmaşıklığı ve özgünlüğüyle öznel olana derin ve yoğun bir biçimde odaklanmasını mümkün kılar. Tevfik Fikret de 1898’de *Tarîk* için yazdığı “hafta-i edebî”lerden birinde Veysel Öztürk’ün dramatik yüzleşme bağlamında değerlendirdiği bu imkânı, şiir dilinin öznelleşme ve özgünleşme yolundaki dönüşümü olarak okur. Her ne kadar yüzyıl dönümünde yazılmış bir yazı olarak “Makber”e yazıldığı anın donanım ve fikirleriyle baksa da, bu metin, öznenin merkezîleşmesi sürecinde şiirin öznel ve özgünlük üzerinden nasıl tanımlandığını ve bu yeni tanımın bireyin kendi hissiyatını dışa vurması haliyle nasıl özdeşleştirildiğini görmek açısından bilgi vericidir. Bu noktada da, ölümün işlevselleştiği dramatik yüzleşmenin hissiyatın dışavurumundaki rolüne işaret etmektedir.

“*Makber*” şi’r-i hâzırın faslû’l-hitâbı, fâtiha-ı bedâ’etidir. Şi’r-i kadîm, denebilir ki, bütün müzeyyenâtı tumturâkı ile asıl burada gömülmüştür. Nef’înin lisân-ı tahakkümü katî olarak ancak burada sükût etmiştir. *Makber*’de işittiğimiz lisân büsbütün yeni, o zamana kadar işitilmemiş bir lisân-ı tasavvur ve tahassüstür. Büyük beyinlerin te’essürü de büyük olur. Bu

---

<sup>425</sup> A.g.e., 275.

<sup>426</sup> A.g.e., 504.

te'essürün lisânında bir başkalık, bir yenilik bulunmak tabi'îdir. Şiirin o güne kadar kullanıla kullanıla artık yıpranmış, âdileşmiş lisânıyla bunu söylemek mümkün olamaz.. İşte bu adem-i imkân, şiirimizi bir nefha-i teceddütle ihyâ etmiştir. Hâmid Bey'in *Makber*'deki şiiri hatta bir gün evvelki şiirimiz değildir; hattâ kendisinin de bir gün evvelki şiiri *Makber*'deki şiirine benzemez bu büsbütün başka, büsbütün yenidir.<sup>427</sup>

“Makber” şiiriyle birlikte şiirin içinde yer aldığı kitaba da göndermede bulunan yazıdan yapılan yukarıdaki alıntıda da görüldüğü gibi Fikret, Hâmid'in *Makber*'ini Osmanlı şiirinde bir kırılma, bu anlamda da bir dönemin sonuyla yenisini müjdeleyen bir başlangıç noktası olarak alır. Kitaba tüm bu payeleri yakıştırmayı mümkün kılansa “süslü ve tumturaklı anlatım” a denk düştüğü düşünülen klasik şiir dilinin kalıplarını yıkan dili olur. Üçüncü bölümde de tartışıldığı gibi, Mirsâd ve Ma'lûmat dönemiyle birlikte, Fikret'in Recaizade Ekrem'in izinde şiiri öznellik ve bu öznelğin beraberinde getirdiği özgünlükle tanımlandığı düşünülürse *Makber* şiirlerinin “başarısı” da artık şiirin merkez nitelikleri olarak düşünülen öznellik ve özgünlüğü yakalamasından gelir. Fikret'in *Makber*'i özne hissiyat ve tasavvuru aksettirme noktasında “o zamana kadar işitilmemiş” in sözcüsü olarak anması da sözü edilen öznellik ve özgünlüğün ifadesidir. Bu noktada, şiirin özne olanın kalıp tanımaz dışavurumu olarak tanımının Fikret'in Mirsâd ve Ma'lûmat dönemiyle birlikte üzerinde durduğu bir nokta olduğunun yeniden altını çizmek gerekir. Öyle ki, *Servet-i Fünûn*'da yayımlanan 1896 tarihli “Lisân-ı Şi'r” yazısında da Fikret, şiiri “lisân-ı tahassüs, lisân-ı rûh” olarak tanımlayarak şiirin “ifademizin rûhumuzun temâyülât-ı bedâyi-perestâne ve teheyyücât-ı hakayık-cûyânesine tatbîk ed[ilmesi]” ve “kalemimizin kalbimize rapteyle[nmesi]” sonucu ortaya çıktığını belirtir.<sup>428</sup> Bu anlamda, romantik eğilimlerle birlikte Fikret için şiirin merkezinde bizzat özne, öznenin fikriyat, hissiyat ve hayalinin dışavurumu vardır. *Makber* üzerine

<sup>427</sup> Tefik Fikret, “Hafta-i Edebî,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 178-179.

<sup>428</sup> Tefik Fikret, “Lisân-ı Şi'r,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 20-21.

düşüncelerinde de görüldüğü gibi ölüm de Fikret için öncelikle, öznenin hissiyatının yoğunluğunu arttırması ve dramatik yüzleşme vasıtasıyla kendini en çıplak biçimde ortaya koyması ile öznel ve özgün bir dili beraberinde getirdiği için önemli bir izlektir.

Bununla birlikte, ölüm, Ekrem'in bir şiirde olması gerektiğini söylediği üç güzelliği de aynı anda sağlayabilen bir kavramdır.<sup>429</sup> İnsanı düşündüren bir fikir olarak ölümün hem öznenin hissiyatının yoğunluğunu hakikileştiren önemli bir sebep/mazerettir hem de sevilenin kaybı bağlamında hayalgücünü tetikleyen bir kaynaktır. Hem fikri, hem hissi hem de hayali bünyesinde bulunduran ölüm, bu yönüyle “âliyy'ül-âla” şiire açılan bir kapıdır.

### Ölümü Çevirmek

Tanpınar, ölüm düşüncesi etrafında teşekkül ettiğini söylediği Hâmid şiirini değerlendirirken, bu şiirlere rengini veren ölüm izleğinin sadece mersiye değil aynı zamanda Fransız romantikleri, özellikle de Lamartine, Musset ve bilhassa Hugo tesiri bağlamında değerlendirilmesini önerir.<sup>430</sup> Jale Parla da benzer bir noktadan, yenileşen Osmanlı şiirinde ölümün baskın bir izleğe dönüşmesini mersiye geleneği ile on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın özellikle ilk yarısında Batı romantizminde yaygın olan; ölümden sonra hayatın var olup olmadığına ilişkin kuşkular, insanın Tanrı'nın özel bir yaratisi olup olmadığına ilişkin tereddütler, evrim içinde insanın yeri ve rolüne ilişkin değerlendirmeler benzeri temel varoluşsal endişeler üzerine

---

<sup>429</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, “Zemzeme Mukaddime,” 285-287.

<sup>430</sup> Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 536-538.

kurulu mezarlık şiirleri geleneğinin birlikteliğinde okumak gerektiği üzerinde durur.<sup>431</sup>

Ölüm temasını işleyen çeviriler içinde ağırlıklı bir yer kaplayan mezarlık şiirleri, büyük kısmı “Mersiye”, “Kitâbe-i Seng-i Mezâr”, “Mevt”, “Emvât” adlarını taşıyan manzumelerden oluşarak, Ali İhsan Kolcu’nun da belirttiği gibi “Kitâbe-i Seng-i Mezâr” şiiri yazma modasının alevlenmesine zemin hazırlar.<sup>432</sup> Mezar taşı yazıtlarının değişimine dair tartışmada da bahsedilen bu mezar taşı yazıtı şiirleri, bu anlamda sadece mezarlıklarla sınırlı kalmayarak çeviriler vasıtasıyla da Osmanlı edebiyat ortamına ayrı bir tür olarak dahil olur. Bu şiirlerle birlikte yine “hayat konusunu ihtiva eden tercüme” de insan hayatının çeşitli enstantaneleriyle ilgili yazılmış, bizzat hayatın kendisini sorgulayan, ömür, hayat tarzı, hayattan şikayet ve hayata ait bazı genel geçer durumların terennüm edildiği manzumeler olarak<sup>433</sup> hem değişen ölüm algısının hem de yine bu algıya koşut olarak dünyevi hayatın algılanışındaki farklılaşmanın izlenebileceği örneklerdir.

Şiir çevirileri söz konusu olduğunda ölümün özellikle 1880’lerden sonra dünyevi olana, dünyada geçen ömre verilen değeri gösteren şiirlerle birlikte kapsam içine alındığı görülür. Sözü edilen değeri ortaya koyan şiirlerle önce ima seviyesinde tutulan ölüm, gittikçe belirginleşir. Örneğin, Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil’in 1886’da Madam Amable Voiart Tastu’dan “Tasvir-i Ömr-i Beşer” başlığıyla çevirdiği şiirde akıp giden bir nehre benzetilerek ömrün kısalığından hayıflanılması<sup>434</sup> ya da Zaimzâde Hasan Fehmi’nin “Hayât-ı Beşer” başlığıyla çevirdiği şiirde ömrün yine akarken hoş, sonu acı, akıp giden bir su olarak

---

<sup>431</sup> Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2012), 67.

<sup>432</sup> Kolcu, *Türkçe’de Batı Şiiri*, 267

<sup>433</sup> Bkz. a.g.e., 225.

<sup>434</sup> Bkz. a.g.e., 230.

tanımlanması<sup>435</sup> bu dönemde dünyevi hayatı mihnet ve meşakkat çekilen bir gurbetlik olarak değersizleştirmekten ziyade değerli kılan şiirlerin önemsizlik derecesini gösterir. Bu doğrultuda da kaçınılmaz bir hakikat olarak ölümün asıl olana geçiş ya da kavuşma izleğinin dışında ifade edilme sürecinde Batılı şiirin yol göstericiliğine işaret eder.

Ölümün istenir ve özlenir bir olay olarak tanımını reddederek ölümün kaçınılmazlığı karşısında insanın çaresizliğine odaklanan Hasan Rüşdü tarafından Lamartine'den 1893'te "Nüşhâ-i Zindegâni" adıyla çevrilen şiir, yine zamansallığa, zamanın akıp geçmesine vurguyla hayatı okunan sayfalarına geri dönülemez bir kitap olarak tasvir ederek, beşikle mezar arasında kaderi tayin olunmuş insanın güçsüzlüğünü dile getirir.<sup>436</sup> Ölümü geri çevrilemez, kaçınılmaz tanrısal bir emir olarak benimsemek yerine ölüm karşısında kendi güçsüzlüğünü dışa vurmanın anlamlı kılındığı bu şiirde, kendi kaderini tayin edemeyen insanın değerli bulduğu maddi hayattan onu koparacak ölümü de bir haksızlık olarak nitelendiği fark edilir. Öyle ki ölümün haksızlığı teması, 1885'te Ahmed Rasim tarafından Corneille'den çevrilen "Kitâbe-i Seng-i Mezâr" şiirinde faniliğin çaresizliğini aşmak isteyen bir gayret, ümit biçimini alır.<sup>437</sup> Geleneksel mersiyelerde doğrudan kaderi sorgulamak yerine muhayyel bir varlık olan feleğe çatılması, çevirilerle birlikte kaderin de tartışmaya açılmasını mümkün kılar. Örneğin Ahmed Rasim'in Jean Babtiste Rousseau'dan "Telehhüf" olarak çevirdiği şiirde kaderden şikayetle birlikte ölümün de bir bilinmez olarak nitelendiği görülür.<sup>438</sup>

---

<sup>435</sup> Bkz. a.g.e., 232-233.

<sup>436</sup> Bkz. a.g.e., 230-231.

<sup>437</sup> Bkz. a.g.e., 273.

<sup>438</sup> Bkz. a.g.e., 332-334.

Tanrı merkezli paradigma tarafından anlam ve kapsamı net bir biçimde belirlenen, “ne olduğu bilinmeyen korkunç bir olay” olmaktan çıkarılan ölümün Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğinin sarsılması sonrası herhangi bir gizemin taşıyıcısı olup olmadığına dair tartışmalar ya da diğer bir deyişle ölümün tanımlı olup olmaması meselesi, Victor Hugo’dan “Zulmet İçinde Efgan” başlığıyla Fazlı Necib tarafından 1887’de çevrilen manzumenin de odağında yer alır. “Ruh nerede başlar? Hayat nerede hitâma erer?” benzeri sorularla tartışmaya açılan ölüm hakikatini bilmenin “şifâsız bir arzu” olarak konumlandırıldığı şiir, ölümle birlikte beden de değişmesi fikrine vurgu ile insanın toz, toprak olmakla ebedî olma fikirleri arasındaki çatışmaya odaklanır. Ölüm hakikatinin her saniye kendisini hatırlattığı bir dünyada, insanın da ölümle zulmete, sükûnete, toprağa, kurtlara, karanlık bir istirahate, hududsuz bir pus içerisinde meçhul esrara ya da hiçliğe karışması fikrinin reddi de bu bağlamda vücut ile beraber ruhun da mahvolduğunu sanan, kadere inanmayan, ruhları karışmış, altüst olmuş bahtsızların inkâr, şüphe ve körlüğünün reddi biçimini alır.<sup>439</sup>

Tanrı merkezli ölüm algısının Hugo vasıtasıyla yeniden ortaya koyulduğu bu şiirin çevrilmesi, tanıdıklıkla beraber ölüm algısının sözü edilen değişimine verilen bir yanıt olarak da düşünülebilir. Ölümün Tanrı merkezli paradigmanın dışında yapılan tanımının her ne kadar reddedilse de içerildiği bu çeviri, diğer yandan Osmanlı şairine Tanrı merkezli paradigma üzerine kurulu geleneğin alegorik yapısını devralmadan da Tanrı merkezli hakikatın sözcülüğünü yapabilme imkânını göstermektedir.

Bununla birlikte, dünyevi olanın değerli kılındığı düzlemde ölümün bir “fıkr-i sabit” olarak şiire sızıışı da çevirilerde sıkça rastlanan durumlardan biridir. Ölümün

---

<sup>439</sup> Bkz. Kerman, *Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercümeleler*, 181.

kaçınılmaz bir hakikat olarak tanımı, dünyevinin değerinin hissedildiği anlarda konunun bir şekilde ölüme dönmesi; ölümün sürekli kendini hatırlatması ya da hatırlanmasını da beraberinde getirir. Örneğin Kemal Paşazâde Said'in 1894 Lattaignant çevrisinde, hayattaki lezzetlere dair bahis yaşlılık fikriyle bir mahrumiyet endişesine dönerken, hayatın tadını kaçıran, insanın iç huzurunu bozan ölümün yaklaşan seslerinden şikayet edilir.<sup>440</sup> Yine bu minvalde, "Hayat" başlığıyla Ş. Mazhar tarafından 1886'da Hugo'dan çevrilen şiirde ömür, Tanrı'nın bahşettiği ve geri alacağı saadet duygusu bağlamında anlamlandırılır.<sup>441</sup> Yine Hugo'dan "Bahar" başlığıyla çevrilen ve tabiatın canlılığına, parlaklığına odaklanırken şiir kişinin ölenleri düşünmeye, ölümün yakınlığını hissetmeye başlamasıyla kendi mustarip ruhuna dönen şiirde, bahar manzarasının içine yerleştirilen mezar imgesi, ölümün fikr-i sabit olarak belirleyiciliğini de açık eder.<sup>442</sup> Hugo'nun "Sabah" şiirinde de gözlemlenen bu belirleyicilik, güzel, cıvıl cıvıl bir sabahın anlatımı esnasında şiir kişinin yarın diyerek muhayyel ölümüne geçmesi ve sevgilisini mezar taşı üzerinde düşünmesiyle görünür kılınır.<sup>443</sup>

Mezarın bir fikr-i sabite dönüşen ölümün dış simgesi haline geldiği bu süreçte, özellikle biri ölmüş iki sevgilinin mezar başında âşıkâne söyleşileri şiirlerin vazgeçilmez tablolarından biri olur.<sup>444</sup> Mezara yer veren şiirlerin defalarca çevrilmesi<sup>445</sup> ya da Fransız edebiyatında olduğu gibi Osmanlı edebiyatında da mersiye şairi olarak tanınan Malherbe'nin mezarlık şiirlerinin kitleler tarafından

---

<sup>440</sup> Bkz. Kolcu, *Türkçe'de Batı Şiiri*, 335-336.

<sup>441</sup> Bkz. Kerman, *Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercüme*, 86-87.

<sup>442</sup> Bkz. *a.g.e.*, 171-173.

<sup>443</sup> Bkz. *a.g.e.*, 252-253.

<sup>444</sup> Kolcu, *Türkçe'de Batı Şiiri*, 272.

<sup>445</sup> Örneğin Lamartine'in "Le Premier Regret" şiirinin "Birinci Teessüf" (1879), "Münferit Bir Mezar" (1885-1886), "İlk Teellüm" (1898) ve "Tenhâ Bir Mezâr" (1898) olmak üzere dört çevirisi vardır. Bkz. Kolcu, *Alphonse De Lamartine Tercüme ve Tesirleri*, 195- 214.

takip edilmesi, mezarın şiirdeki popülerliğini de gözler önüne serer.<sup>446</sup> Özellikle, Ahmed Rasim'in Malherbe'den "Kitâbe-i Seng-i Mezâr" başlığıyla çevirdiği şiirde de görülen "ziyaretçiye seslenen ve hikmetler çıkartan mezar" imgesi<sup>447</sup> ya da yine aynı minvalde Muallim Nâci'nin Hugo'dan yaptığı 1882 tarihli "Bir Küçük Çocuğun Kabri Üzerine Muharrerdir" başlıklı çevirisi, geleneğin ibret öğretisiyle de örtüşerek, farklı şairler tarafından farklı biçimlerde tekrar edilen bir izleğe dönüşür.<sup>448</sup>

### Mirsâd-Ma'lûmat Dönemi Fikret Şiirinde Ölüm

Değişen ölüm algısının Osmanlı şiirindeki ifadesi açısından yol gösterici olan bu çeviriler, Fikret'in bu dönem yazdığı şiirlerde de etkisini hissettirir. Ölüm, Fikret şiirine hem maddi dünyaya hem de insanın maddi dünya içindeki varoluşuna verilen değerle birlikte bu varoluşun öznedeki akislerinin taşıyıcısı, dışavurum kavramı olarak girer. *Mirsâd* dergisinde çıkan şiirlerde şiir kişisini yoğun fikirlere, hislere ve hayallere gark eden önemli bir sebep/mazeret olarak işlevselleştirildiği fark edilen ölüm, *Ma'lûmat*'taki şiirlerde yeni bir öznellik biçimiyle şiirlerde görünür olan şiir kişisinin kendini anlamlandırma, hayatın hikmetini sorgulama sürecinde önemli bir meseleye dönüşür.

### Mirsâd Dönemi: "Ah Mine'l-Mevt", "Ah Mine'l- F Irak"

Dönemin eğilimleri bağlamında şiire dışavurumun şiddetini hakikiliği, tabiîliği ile meşrulaştıran bir sebep/mazeret olarak dahil edilen ölüm, Fikret'in *Mirsâd* dönemi

---

<sup>446</sup> Kolcu, *Türkçe'de Batı Şiiri*, 269.

<sup>447</sup> Bkz. a.g.

<sup>448</sup> Kerman, *Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercümeleler*, 255-258.

şiiirlerinde sevilen birinin özellikle de annenin kaybı<sup>449</sup> bağlamında kurgulanır. Fikret'in bu dönemde yazdığı "Uzlet-geh-i Mâderi Ziyaret" ve "Giryeye-i Matem" şiiirleri sevilen olarak annenin ölümünün şiiir kişisine tesirini odağına alan şiiirler olarak öne çıkar.

"Uzlet-geh-i Mâderi Ziyaret" şiiiri, başlığında da görüldüğü gibi annenin yalnızlık mekânı olarak nitelenen mezarına yapılan bir ziyareti konu alır. Öyle ki, şiiirde ölümle birlikte yalnızlık mekânı olanın aslında sadece annenin mezarı değil, aynı zamanda geride kalanın, şiiir kişinin dünyası olduğu da fark edilir. Ölümün zamansal bir yırtılmayla geride kalanın hayatını ikiye ayırması sonucunda geride bırakılan mutlu hayatla annenin ölümü sonrası başlayan mutsuzluk ve yalnızlık güçlü bir tezat halinde var olur.

Bir şebdi... Câme-hâb güzîn-i melâl idim,  
Hasretle zâr, hayretile pâyimâl idim;

Vermezdi gam göz açmaya bir dem müsâ'ade,  
Göz yummak istedim ana da bî-mecâl idim;

Hîç intizâma girdiği yok gerçi hâlîmin  
Lâkin bu şeb bütün bütün âşüfte-hâl idim;

Aldımdı pîş-i fîrkete hicrân-ı mâderi  
Bu fikr ile melûl ü perîşân-hayâl idim;

Pür-güft ü gû-yı hüzn idi âlâm ile derûn  
Zâhirden ben tehâcüm-i hayretle lâl idim;<sup>450</sup>

Şiiir kişinin mutsuzluk anının karanlık gecenin içine yerleştirildiği şiiirde, bir önceki kısımda tartışılan "Şâire Dair" şiiirine benzer biçimde, gecenin hem romantik eğilimlerle şiiir kişinin ruh halinin yansıması ve/veya metaforik karşılığı olarak

<sup>449</sup> Türk şiiirinde annenin kaybına dair bir tartışma için bkz. Süheylâ Yüksel, "Şairlerimizde Anne Hasretinin Sembolü Olarak Mezar," *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* 2 (Aralık 2011): 12-17.

<sup>450</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiiirleri*, 69.

melankoliyi<sup>451</sup> hem de geleneği hatırlatır biçimde “ayrılık ve hasretle geçen zamanı”<sup>452</sup> karşıladığı görülür. Yatağını melalin, sıkıntının beşiği olarak tasvir eden şiir kişinin hasretle inlediği, hayretle ezildiği şiirin açılışında, ilk dönem şiirinde Tanrı’nın yarattıkları karşısında duyulan hayretin söz konusu ölüm olduğunda Tanrı’nın yok ettikleri karşısında duyulduğu görülür.

Kederinden bir an bile gözünü açamazken, aynı anda gözünü yummaya bile takati olmayan şiir kişisi bir süredir kederden darmadağın olsa da kederin en yoğun hali şiirin şimdisine denk düşen gecede deneyimlenir. Öyle ki, şiir de hakikiliği, tabîliği ile doğrudan bu yoğunluktan filizlenir. Bu yoğunluğa kaynaklık edense annenin hicranıdır. Hicranın, diğer bir deyişle ayrılıktan ileri gelen kederin, bir his olarak etkisinin açıldığı, tahlil edildiği ilk üç beytin ardından dördüncü beyitle birlikte bu hissin aynı zamanda bir düşünceye dönüştüğü gözlemlenir. Annesinin hicranını “düşünmeye” başladığını ifade eden şiir kişinin hissi fikirle bağlamasını, bu fikri de mahzunluk ve hayalin perişanlığıyla anması neticesinde fikrin de hisle ve hayalle bağlanması izler. Fikir, his ve hayalin birlikteliğini “âliyy’ül-âla” şiirin olmazsa olmazı olarak ortaya koyan Ekrem’in Fikret üzerindeki etkisine işaret eden bu beyitle beraberse ölüm de şiirdeki netliğini arttırmaya başlar.

Hicranın fikre dönüştüğü an, bu anlamda ölümün, ölüm hakikatinin, ölüm hakikatinin hikmetinin irdelenmeye başlandığı ana denk düşer. Bu an, ölümün Tanrı merkezli hakikat tarafından anlam ve kapsamı net bir biçimde belirlenen bir olay olarak alınmadığını ve bir gizemin ve bu gizemden ileri gelen bir kederin taşıyıcısı olduğunu açık eder. Öyle ki, ölümü verili bir paradigma içinde değil kendi kendine anlamlandırma çabasının sonucunda şiir kişisi, şaşkın ve suskun kalır. Şiir kişinin ölüme dair soruları cevaplamakta yetersiz kaldığı anda şiire girense “ay ışığı” olur:

---

<sup>451</sup> Furst, “Lighting Up Night,” 505-506.

<sup>452</sup> Güfta, “Divan Şiirinde Vakt-i Seher,” 93.

Urduka hâb-gâhıma, envâr-ı mâh-ı tâb  
Allah'a karşı secde-ber-i ibtihâl idim.

Yâran ne oldu-derdim- o demler ki şevk ile  
Âğuş-ı mâderîde mekîn-i celâl idim?

Rûhum sıkılma bilmez idi; hâtırım melâl,  
Âzâdegî-i mihnete ben bir misâl idim

Titirdi her dem üstüme bir sâye-i şefik,  
Ol sâye-i safâda masûn-ı kelâl idim.

Hicrânı pek dokundu dil-i gam-nihâdıma  
Geldikçe ağladım o hâzin hande yâdına!<sup>453</sup>

İlk bölümde “Tevhid” şiiri bağlamında da tartışıldığı gibi Tanrı merkezli şiirde ay, Tanrı'nın bir gösterenidir. Boğucu karanlıkları nurlandıran ve bilme, anlama, anlamlandırma sürecinde kendini gösteren mutlak tanrısal bilgiye gönderme yapan ay, “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyaret”te de şiire, şiir kişinin ölümü kendi kendine anlamlandırma çabasının tıkanıdığı anda dahil olur. Acı içinde bir çıkar yol arayan şiir kişisi, tam da ay ışığı yatağına vurduğu anda Tanrı'ya yönelir. Annenin ölümüne dair hikmetin sual olunacağı muhatap, öznenin aciz ve suskun kaldığı anda bizzat Tanrı'nın kendisi olur. “Ne oldu?” yakarışıyla ölüm öncesi mutluluğun ölüm sonrası kedere dönüşme halini sorgulayan ve cevabı bizzat Tanrı'dan bekleyen şiir kişisinde teslimiyetten ya da mükafat bekleyen sabırdan iz yoktur. Şiir kişisi ne kader inancına dayanmakta, ne dünyayı baştan bir imtihan ve sıkıntı yurdu olarak kurmakta ne de ölümün geçici bir ayrılık ya da asıl olana, sevgiliye dönüş olduğu inancıyla teselli bulmaktadır. Tüm bunların yerini alan sorgulama ise göğe bir feryat olarak yükselmektedir:

Feryâd çıktı arşa dil-i nâle-kârdan,  
Mâtemler indi çerh-ı felâket-medârdan.

---

<sup>453</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 69-70.

Her şey kuvâma aksine te'sîre başladı  
Beynim karardı nûr-ı meh-tâb-dârdan.

Sabrim tutuştu, yandı sebât ü karârım âh!  
Bir demde âh-i serd-i dil-i bî-karârdan.

Dermânı cüst ü cûsuna düştüm cerîhamın  
Bir çâre-i halâs aradım inkisârdan

Çıktım hezâr za'f ile, sad ıztırâb ile  
Ol hâb-gâh nâmını almış mezârdan.<sup>454</sup>

Şiir kişinin kapalı iç mekândan ansızın göğe yükselen sert feryadı, şiiire de bir hareketlilik getirir. Şiir kişinin feryadıyla kendinde bulduğu güç, çevresindeki her şeyin tepkisiyle karşılaştığı bir mücadeleye döner. Ölümün hikmetini aklıyla sorgulayan şiir kişisi, bu tepki sonucunda bir başka tezatla karşılaşır: Ay ışığının parlaklığından beyni kararır. Karanlıkla dışa vurulan bilmeme halini sona erdirmesi beklenen ay ışığı karşısında şiir kişinin yaşadığı aklın kendi sınırına gelmesi deneyimdir. Öyle ki, bu deneyim sonucunda, kurtuluşa, aradığı yanıtlara ulaşma yolunda tanrısal sessizlikle karşı karşıya kalan şiir kişisi, semavi olandan yeniden dünyevi olan döner. Yarasının ilacını bulmak için mezar olarak andığı yatağından sıyrılıp kendi başına annenin yalnızlık yurdu mezarının yolunu tutar.<sup>455</sup>

Düştüm hemân tarîk-ı gam-âbâd-ı makbere  
Yoktu henüz eser bile nûr-ı nehârdan.

Hükmevliyordu alemde dehşetli bir sükût;  
Gelmezdi, bir sadâ bile sû-yi hezârdan.

Ebr içre mâh-ı tâb verirdi haber bana  
Kabr içre hâl-i mâder-i şefkat-şiârdan.

Alem sönerdi dîdede geçtikçe gâh gâh

<sup>454</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 70.

<sup>455</sup> Bu noktada, mezara yapılan yolculuk bağlamında özellikle Ekrem'in "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Alemi" şiirinin etkisi de düşünölmeye değerdir. Ekrem'in sözü edilen şiiri için bkz. Recaizade Mahmut Ekrem, "Yakacık'ta Akşamdan Sonra Bir Mezarlık Alemi," *Ölüm Şiirleri* içinde, 53-55.

Sönmüş cemâli hâtır-ı zulmet-disârdan.<sup>456</sup>

Tanrı'nın ölüme dair sorulara yanıt veren bir kaynak olmaktan çıktığı noktada, ölenin, hayatla irtibatı kesilenin arandığı mekân mezar olur. Ölümün dünyevi yüzünü de ortaya koyan mezar imgesi, uhrevi olanın yanıtızsızlığında bedeni, ölenin maddi varlığını ya da bundan kalanları başvurulabilir, erişilebilir tek kaynağa dönüştürür. Sessizliğe dair imajlarla, “dehşetli bir sükût” içinde aktarılan mezar yolculuğu,<sup>457</sup> sözü edilen tanrısal sessizliği, yanıtızsızlık halini de pekiştirerek, mezar yolculuğunu dayanaklandırır. Sessizlikle beraber ayın da saklanmış, bulutlarla örtülmüş olarak tasvir edilmesi de yine bu yanıtızsızlık halini ortaya koyar.

Bununla birlikte, bulutlar tarafından örtülen ayın annenin mezardaki halinden haber vermesiyle ayla anne arasında da bir ilişki kurulur. Bu ilişkiyi mümkün kılan ilk husus, ay mazmununun çok boyutluluğudur. Ay vasıtasıyla Tanrı'ya yani sevgiliye yapılan gönderme, dünyevi sevgili olarak anneye çevrilmiş olur. Ardından bu imkân, annenin mezarında, ayınsa gökyüzünde aynı kaderi paylaşması açısından kullanılır. Ayın bulutla örtülmesi gibi anne, onun pırıl pırıl güzelliği de toprakla örtülmüştür. Gökyüzünde ayın aldığı hali, kendi durumu, hissiyatıyla anlamlandırılan şiir kişisi, izleyen beyitlerde de yol süresince dış dünyada, tabiatta kendi ruh halini görür:

Bir mecma-ı meserret idi, oldu gusse-gâh,  
Bir an içinde buldu bütün alem iğtirâb.

Âfâk sanki hâlimi tânzire başladı.  
Bir hâl-i mâtem etti garîbâne iktisâb:

---

<sup>456</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 71.

<sup>457</sup> Mevlevî geleneğinde mezarlıklar, vâdî-i hâmûşân yani sessizler vadisi olarak nitelenir. Bu anlamda, Fikret'in şiirinde, mezarlığa giden yolun dehşetli bir sessizlik içinde çizilmesinin bu nitelermeye telmihte bulunduğu da düşünülebilir. Vâdî-i hâmûşân için bkz. Nebi Bozkurt, “mezarlık,” <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=290519&idno2=c290326#1>, [09.04.2014].

Hem-hâlet oldu galib olup nûruna zalâm,  
Misbâh-ı müntafî-i ümîdimle mâh-i tâb.

Zulmette kaldı baht-ı siyâhım gibi felek,  
Rûyum misâli kalmadı bir yerde âb ü tâb.

Gaybeylemişti şa'sâ-i dil-fürûzunu  
Bî-nûr olan gözüm gibi giryân idi sehâb<sup>458</sup>

Birliktelikten gelen mutluluk fikrine vurguyla şiir kişinin gözünde dünyanın nasıl değiştiğini, bir keder mekânı olmaktan çıktığını anlatan “Mes’ûdiyet-i Aşk”a koşut biçimde, “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyaret”te de anneye birliktelikten gelen mutluluğun ölümle kaybı sonucunda şiir kişinin gözünde dünyanın nasıl bir keder mekânına döndüğü ortaya koyulur. Ufukların “sanki” şiir kişinin hissiyatına benzer bir hal alarak matem havası kazanması; ayın karanlıkta kalarak onun umutsuzluğuna özdeş olması; annesini, ışığını kaybeden şiir kişisi gibi gökyüzünün karanlığa boğulması; bulutların onun gibi ağlaması benzeri yakıştırmalarla şiir kişisi kendi hissiyatını tabiata yönlendirir. Gecenin kendi kederini desteklediğini düşünen şiir kişisi, gecenin çekilişiyle beraberse tabiatın kederini paylaşmadığını fark eder. Sabah, “Şâire Dair”de olduğu gibi canlılıkla, neşeyle birlikte düşünülse de<sup>459</sup> şiir kişisi ölüm kaynaklı kederiyle tabiatın canlılık kaynaklı neşesinden ayrılmaktadır:

Bî-gaye zannederken o deycûr-ı mihneti,  
Baktım ki zâhir oldu tulûun bidâyeti.

Bârân kesildi... Kaldı bulut yâni giryeden,  
Güldürdü rû-yı kevni sabâhın şetâreti.

Lâkin gönül.. gönül yine meşhûn-ı derd idi;  
Eksilmiyordu hüznü; bükâsı, harâreti.<sup>460</sup>

<sup>458</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 71-72.

<sup>459</sup> Sabah-neşe birlikteliğine dair bir başka örnek için bkz. Tevfik Fikret, “Bir Subh-ı Safâ İdi,” *Bütün Şiirleri* içinde, 45-46.

<sup>460</sup> A.g.e., 72.

Şiirde şiir kişinin sabahla ilişkisini kendi halet-i ruhiyesi belirler. Sabahın özsel bir niteliği olarak neşe korunurken, bu neşeden nasiplenemeyen şiir kişinin kederinin yoğunluğu ortaya koyulmaya çalışılır. Diğer bir deyişle, ne sabah şiir kişinin hissiyatını ne de şiir kişisi sabahın hakikatini değiştirebilir. Bu bağlamda, geleneksel mersiyelerin tersine kederin yoğunluğunun mübalağa sanatıyla tüm tabiatın eşlik ettiği bir matem havası içinde verilmemesi Fikret'in Ekrem'in hakikilik ilkesini izleme gayretini ortaya koyar. Sabahın şiir kişinin kederine uygun biçimde aktarılmamasının kaynağının Ekrem'in *Takdîr-i Elhân*'da "Şiir ne kadar hakiki olursa o kadar güzel olur." dedikten sonra sevilenin kaybının neden olduğu kederi tabiata yansıtmanın doğru olmadığına dair beyanları olduğu düşünülebilir:

(Ferdâ-yı Tedfîn)de, fevt olan zâtın elem-i firâkıyla, bütün âsâr-ı tabî'ata en hurrem en münbasit bir hâlinde isnâd-ı keder edeydim de meselâ güneşi bir bulutla siyâh-pûş-ı mâtem – cûları girye-bâr-ı elem – bülbülleri nâle-kâr-ı hasret – çiçekleri ser-be-zemîn hayret göstereydim... Hakikat ve tabî'ata münâfî ve binâe'n-'aleyh hüsn-i te'sîrden berî birtakım sözler söylemiş olurum. Çünkü şu toprak her an ve dakîka bir değil binlerce kişiyi birden yutuyor da tabî'atın umrunda bile olmuyor.<sup>461</sup>

Sevilenin kaybı sonrası arkada kalanın elemine tartışmaya açılmadan varsayıldığı bu değerlendirmesinde Ekrem, hem hakikate sadık olma çabasıyla mübalağayı hem de mübalağayı bir tasannu biçimi olarak alan kalıplarla kurulu, verili bir dili reddeder. Mübalağanın kabul edilebilir olmaması da tabiatın özneyi şiddetli kedere sevk eden ölüm hadisesini aynı şiddette kabul etmemesine ya da diğer bir deyişle "sâik-i mücbir" olmamasına dayandırılır. Şiirde olayların doğal akışına, eşyanın ve insanın tabiatına "muvâffık" veya hiç olmazsa "mütekârib" olması beklenir.

Dünyevi olan üzerinden tanımlanan hakikilikle birlikte görüldüğü gibi öznenin merkezîliği de şiirin temeli olur. Annenin ölümü vasıtasıyla kendinden,

<sup>461</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân –Takdîr-i Elhân*, 64.

kendi fikri, hissi, hayalinden bahseden şiir kişinin merkezîliği, söz konusu ölümün kendisi olduğunda da geçerlidir. Öyle ki, bu merkezîlik ölümün doğrudan özneye, öznenin isteklerine bağlı biçimde anlamlandırılmasını beraberinde getirir. İzleyen beyitte, yine ayla anne arasında kurulan ilişkiye göndermeyle, ayın bulutla anneninse toprakla örtünmesinin akıbeti şiir kişinin kendisini merkeze aldığı bir dizgede düşünülür:

Etmez mi incilânı taleb, ey nühüfte nûr!  
Gönlüm nasıl görür sana lâıyk bu zulmeti?<sup>462</sup>

Bulut tarafından örtülen ayın gizli kalan ışığının yeniden görünür olmasını isteyen şiir kişisi, toprak tarafından örtülen annesinin de yeniden canlanmasını talep eder. Işığın yokluğunu karşılayan zulmet ya da canlılığın yokluğunu karşılayan ölüm, şiir kişisi için annesine layık değildir. Ölümün kime layık olduğuna ya da olmadığına karar veren şiir kişinin kendisi, onun istekleri olduğundaysa ölüm tanrısal bir emir olarak önceliğini kaybetmiş demektir. Diğer bir deyişle, merkezde ölümün tanrısal bir emir olarak kabulü değil öznenin kendisi, onun istekleri vardır. Ölüm bağlamında benzer bir merkezîleştirme, Fikret'in yine bu dönemde yazdığı "Girye-i Matem"de de gözlemlenir.

Ölümün ölenin ardından duyulan keder kapsamında ele alındığı, bu kederin yoğunluğunun annenin ölümü bağlamında arttırıldığı ve öznel dışavurum için işlevselleştirildiği Mirsâd dönemi şiirlerinden bir diğeri de "Girye-i Mâtem"dir. Bir kadın olarak çizilen şiir kişisi, yine ölen annesinin ardından döktüğü gözyaşı ile kimlik edinir:

Seni görmek.. Sana âh etmek için,  
Seni ta'kîb ederek gitmek için,

---

<sup>462</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 73.

Koşarım ye's ile, ammâ nereye?  
Koşarım pencereden pencereye!  
Çıkamam, kaldım odamda mahbûs,  
Zâr ü giryende.. Melûl ü me'yus.  
Çıkamam ortaya bu 'iffet mâni',  
Bu kadınlık.. Bu kabahat mâni<sup>463</sup>

Annenin tabutunun evden alınarak, mezarlığa götürülmesine kadın olduğu için katılmayan şiir kişisi, evde pencereden pencereye koşturarak bu son deneyime ortak olmaya çalışır. Şiir kişinin bir kadın kimliğinde ortaya çıkışı, her ne kadar şiirin sosyal bir bağlamda, kadın olma halini son veda olan cenazeye katılmama gibi dinsel pratikler açısından gündeme getirir gibi gözüke de bir yandan da ölüm karşısındaki acizliği, “kadın olma halinin acizliği” vasıtasıyla dolaylı biçimde dile getirmiş de olur. Ölmenin dünya olarak da alabileceğimiz evden ayrılmaya denk düştüğü düşünülürse arkada kalanın evle sınırlanması, mekânlar arası geçişsizliği de ortaya koyar. Ölümün bir göç kapsamında geçici olandan asıl olana geçiş olarak anlamı korunmasa da dünyevi mekândan ayrılma olarak tanımı şiirin açılışına damgasını vurur. Öyle ki, izleyen kısımda, şiir kişinin kendinde bir güç bulup kapatıldığı odadan çıkmasının bir anlam ifade etmemesi de öznenin kendinde nasıl bir güç bulursa bulsun sözü edilen mekânsal geçişsizlik nedeniyle aciz kalacağını gösterir niteliktedir:

Çıkamam, çıkmaya bulsam da tûvân,  
Ne bulur ortada çeşm-i giryân?  
Beste-dem, nâle-fezâ bir tâbût,  
Rûhsuz bir hareket, bir de sükût!<sup>464</sup>

Dünyevi nefesini ya da ruhunun dünyevi varoluşunu kaybeden insanın “şey”leşmesi ise onun “kendî”nden arta kalan maddi varlığıyla, bedeninin kapatıldığı ve bir başka

---

<sup>463</sup> A.g.e., 81.

<sup>464</sup> A.g.

meta, şey olan tabutla özdeşleştiği anlamına gelir. Tabutla karşılaşma anının dehşet verici, can acıtıcı hayalinin ardından ölü evi de matem besleyen, hazin, korku verici bir manzara olarak çizilir. Ölüm sevgiliye, Allah’a kavuşmaya dair geleneksel anlam kapsamının dışında, arkada kalanın kederi, ıstırapı ve acizetine vurgu ile ele alınırken, bu dehşet atmosferi de resmi tamamlamaktadır. Bu noktada, kederi pekiştirici ortamın ölü evi olarak kurgulanması da kedere iştirak eden tabiat izleğinin daha hakiki bir başka dekorla ikamesini gösterir.

O tezâhum-geh-i mâtem-perver  
Ne hazîn manzara-i dehşet-eser!  
O ne?.. Tekbîr alıyorlar, feryâd!  
Gidiyor anneciğim, âh! İmdâd!  
Geliniz.. Rahmediniz, dâd ediniz.  
Gittim elden bana imdâd ediniz!  
Geliniz, kim gelecek? Bî-hûde!  
Ettiğim velvele pek bî-hûde!<sup>465</sup>

Korku veren bir manzara olarak anılan ölü evinde toplanma haline paralel olarak topluluğun tekbir sesleri şiir kişisinde bir “imdat!” halini alır. Ölüm karşısındaki acizyet “beyhudelik” üzerinden yeniden vurgulanırken bir önceki şiirde ölümü anlama çabası bağlamında ansızın, sertçe ağızdan çıkıveren feryat, bu şiirde sürekli bir dışavuruma döner. İlk şiirin erkek şiir kişisi<sup>466</sup> acı ve kederini kendi içinde yaşayıp, dış göze sadece gözyaşlarını açarken; burada kadın şiir kişisi sürekli, telaşlı bir hareketlilik içinde, hislerindeki dalgalanmaları tamamen dış göze açık biçimde deneyimler. Bu anlamda, kadın olmakla birlikte düşünülen bu hareketli dışavurum hali, ölüm karşısında duyulan kederi pekiştirici bir nitelik edinirken daha isyankâr bir

---

<sup>465</sup> A.g.e., 81-82.

<sup>466</sup> “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyaret” şiirinde şiir kişisinin cinsiyetine dair açık bir gönderme olmasa da “Giry-e-i Mâtem” de hesaba katıldığında kamusal mekâna çıkma serbestisi, şiir kişisinin erkek olarak kurgulandığının delili olabilir. Diğer yandan, “Giry-e-i Mâtem”de cinsiyete yapılan vurgunun nedeninin şiir kişisinin bir kadın olarak çizilmesi olduğu düşünülürse “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyaret” şiirinde doğrudan cinsiyete dair açık bir gönderme olmaması şiir kişisinin erkek olarak tahayyül edildiği sonucunu doğurabilir.

görüntü çizer. Ölümün Allah'ın takdiri olarak kabul edilmesine, iman olgunluğunun ölüm karşısındaki sabırla ölçülmesine yönelik dinsel telkinlerin izlenmediği, bilakis ölümün korkulu akıbetin vuku bulması gibi görüldüğü bu manzarada, öne çıkan, önemsenen de şiir kişinin hissiyat yoğunluğudur. İnsanın dünyevi varlığıyla birlikte öznel hissiyat ve fikriyatının öne geçtiği şiirde, ölüm de “Uzlet-geh-i Mâderi Ziyaret”te olduğu gibi Tanrı merkezli bir paradigmanın sınırları içinde tanımlanan değil, bu hissiyat ve fikriyatın eğilimleriyle şekillenen bir kavrama dönüşür.

Açıl, ey ebr-i muhît-i mesdûd!  
Serpil ey rahmet-i Rahmân-ı vedûd!  
Bugün ol mihre-ki oldu zâ'il  
Ne kadar ağlasa rûhum ka'il.  
Ayn-ı hâk oldu bugün ol mâder!  
Ne dedim? İşte bu pek nâ-lâyık:  
Mihre hâk oldu demek nâ-lâyık.  
Bir melektin seni, ey rûh-ı revân!  
Arş-ı a'lâsına çekti Yezdân.  
Melekût oldu sana dâr-ı karâr;  
Mülk-i dünyâ bana muzlim bir dâr.<sup>467</sup>

Allah'ın sevecen rahmetini dileyen şiir kişisi, güneşe benzettiği annesinin toprak olacağına inanmak istemediği için onun melek, Tanrı'nın göğün en üst katına çektiği bir ruh olduğuna inanır gözükür. Bu anlamda öncelikle, şiir kişisi için annesinin ölümünü korkunç kılan şey sadece hayatının sonlanması ve bunun sebep olduğu ayrılık değildir. Kendini beden olarak tasavvur eden insan için ölümü korkunç kılan,

---

<sup>467</sup> A.g.e., 82.

organizmanın mahvıdır.<sup>468</sup> Veysel Öztürk'ün Hâmid bağlamında da okuduğu gibi ölüm, öncelikle ölümle değişme fikri nedeniyle korkunçtur.<sup>469</sup>

Bununla birlikte, ölüm sonrasını anlamlandıran da Tanrı merkezli hakikat değil öznenin istekleridir. Tanrı merkezli ölüm algısı ancak bu istekler sonucunda, bir türev olgu olarak paylaşılır kılınmaktadır. Şiirde annenin ölüm sonrası varlığıyla tabut arasında kurulan özdeşlik de dikkate alındığında, anneyi sadece beden olarak tahayyül etmek ve bedeni de ölüm sonrası değişimle birlikte düşünmek daha acı verici ya da annenin değerini eksiltici olarak alındığı için Tanrı dizgeye dahil olmaktadır. Tanrı merkezli ölüm algısı, acının azaltılması ve genel olarak insanın değerli, Parla'nın ifadeleriyle söylersek "Tanrı'nın özel bir yaratısı"<sup>470</sup> kılınması bağlamında bir işlev üzerinden tercih edilir bir şeye dönüşür.

Hâmid'in de izinde, toprakla gök arasında kurulan karşıtlıkla toprak olmayı anlayamayan, kabul edemeyen şiir kişisi; tam da bu noktada, Tanrı'yı can alıcı değil toprak olmayı, son bulmayı engelleyici güç olarak iyileştirir. Tanrı merkezli ölüm algısına yaptığı müdahale ile annenin Tanrı katına çekilip melek olması fikrine yönelip teskin olmayı dener, bunun için de baş eğmiş görünür. Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybetmesiyle ancak belli bir işlev üzerinden kabul edilir kılınması ise öte dünyanın yalnızca sevilen kişilerle gerçekleştirilecek bir birleşme/buluşma haline gelmesini beraberinde getirir.<sup>471</sup>

---

<sup>468</sup> Arthur Schopenhauer, "İrade ve Tasarım Olarak Dünya," *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, 208.

<sup>469</sup> Halid Ziya'nın 1889 tarihli, mensur şiir biçiminde yazılmış *Mezardan Sesler* adlı eserinde de mezar, beden estetik güzelliğini yitirmesi bağlamında korkunç bir görünüm edinir. "Hayatın sonu hiçlik olan müthiş mekânı" olarak nitelendirilen mezarlık, kemiklerin etlerinden soyulduğu, kurtların, böceklerin kurbanlarını yavaş yavaş kemirdiği, çıyanların insafsız dişleriyle etlerini parçaladığı bir yok oluş mekânı olarak tasvir edilir. Bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, *Mensur Şiirler – Mezardan Sesler* (İstanbul: Özgür Yayınları, 2002), 170-237.

<sup>470</sup> Sözü edilen tartışma için bkz. Jale Parla, *Yazar ve Başkalaşım*, 67.

<sup>471</sup> Allan Kellehear, *Ölümün Toplumsal Tarihi*, Çev. Tuğçe Kılınc (Ankara: Phoenix Yayınevi, 2012), 285.

İzleyen kısımda yine sükûnetini kaybederek, kendi kederinin yoğunluğuyla isyankâr tavrını yineleyen şiir kişisi, Tanrı merkezli paradigmanın şiirdeki işlevselliğini de yeniden göstermiş olur. Ölümün geçici bir ayrılık ya da Allah'a kavuşma olarak tanımını reddedilirken, arkada kalanın hissiyatı merkeze alınır. Hissiyatıyla merkeze yerleşen özne ise ölümü yeniden kendi istekleri çerçevesine alır:

Doğrusu görse de haksız alem,  
Ben bu hicrâna rızâ gösteremem!<sup>472</sup>

Metnin kapanışı da isyankâr tavrın bu kez sosyal bağlam içinde anlamlandırılmasına dairdir. Ölüm karşısında ağlayanları ayıplayan diğerlerine rağmen ağlamayı sürdüreceğini söyleyen şiir kişisi, kendini, Halit Ziya'nın ifadeleriyle ağlamanın "mukaddes bir vazife"<sup>473</sup> olarak yüceltiildiği dışavurumun haklı sözcüsü konumuna yerleştirir. Tanrı merkezli paradigmanın sabır ve tahammül öğretisinin yerine kederin yoğunluğunun tek hakikat olarak tanındığı bu kapanışta, ölüme dair hikemi bir soruşturmadan çok hislerin önemsendiği bakış açısı da yeniden görünür kılınır:

Giryenin en acısıyla giryân!  
Giryeye etmek bana lâzım...elzem.  
Bunu ta'yîb edecekmiş alem;  
Varsın etsin beni ta'yîb cihân,  
Olayım aleme karşı giryân.<sup>474</sup>

Hisleri, hislerin dışavurumunu değerli kılan bu bakış açısı, şiirin kapanışında da görüldüğü gibi hisleriyle birlikte kendi özneliğinin de savunucusu kılınan şiir kişisini, "diğerleri"nin kalıplaşmış ve öznel dışavurumu reddeden ahlak, edep

---

<sup>472</sup> Tefvik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 83.

<sup>473</sup> Çakır, "Türk Edebiyatında Taziyetnâme," 287.

<sup>474</sup> Tefvik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 83.

anlayışının karşısında konumlandırır. Bu muhalefet aynı zamanda Fikret şiirinde ahlakı, edebi, hakkı ve mukaddesi verili bir paradigma üzerinden değil kendisinin temellediği bir paradigma üzerinden tanımlamaya çalışan öznenin inşasının da ilk işaretidir.

### Ma'lûmat Dönemi: Hayatı Anlamlandırın Ölüm

Fikret'in *Ma'lûmat* dergisinde yayımlanan şiirlerinde ölümün hayatın tükenişi ve fanilik çerçevesinde kendi başına bir inceleme konusuna döndüğü görülür. Fanilik, dünyevi hayatın geçiciliğini göstermekle beraber dünyevi olanı değersiz kılan bir nitelik olarak değil dünyevinin vazgeçilmek istenmeyen değerini imleyen bir kavram olarak şiirlerde kendine yer bulur. Vazgeçilmek istenmeyen sonluluğunu öte dünya inancına gönderme yapmadan içeren bu şiirler, ölümün bir göç olarak tanımının geçerli olmadığı, dünya odaklı bir bakışın da sözcüsüdür. Öyle ki bu bakış, dünyevi olanın ölüm hakikatiyle sürekli bir tehdit altında olmasının huzursuzluğunu, ölümün dış simgesi olarak kodlanan mezarın apansız belirişleriyle ortaya koymaya çalışır. Bu belirişlerle bir fikr-i sabite dönen ölüm, dünyevinin anlatımına sızarak sürekli kendini hatırlatır. Bu anlamda da hayatın şiiri, ölümün şiirine dönüşür.

Fikret'in *Ma'lûmat* dergisinde yayımlanan "Tahassür" şiiri, geçiciliğin ölüm hakikatiyle hatırlanmasını esas alırken, keder verici, kaçınılmaz bir hakikat olarak ölümün *Ma'lûmat* dergisi şiirlerinde sevilenin kaybı bağlamında değil doğrudan hayatın anlamlandırılması sürecinde edindiği role ışık tutar. "Tahassür" şiirinde de görüldüğü gibi artık ölümden bahsetmek, dünyevi hayatın değersizliğinden değil değerinden bahsetmenin bileşenidir.

“Tahassür” şiiri, adından da anlaşıldığı gibi hasreti odağına alır. Ancak sözü edilen, ayrı kalınan sevgiliye duyulan bir kavuşma isteği değil, ömrün geçişi karşısında geride kalan gençlik günlerine hasrettir.

Fiğan mı, hâtırımın aks-i inkisârı mıdır?  
Terennümât-ı ferîhânemin karârı mıdır?

Garîb bir eser-i inşirâh var dilde,  
İçim sa’âdet-i yekrûzemin mezârı mıdır?

O giryelerle geçen hoş zamâna müştâkım;  
Bu neşve âh o dem-i işretin humârı mıdır<sup>475</sup>

Soru üslubu üzerine kurulan şiir, sevinçli ezgilerin son bulmasına dair bir endişenin sebep olduğu fiğan ve gönlün kırgınlık yankısına vurguyla açılır. Sevinçli ezgilerden yine işitsel bir düzlemde yer alan fiğan ve kırgınlığın yankısına geçiş, şiirin genelinde gözlemlenecek ikiliğin kurulması adına atılan ilk adımdır. Süreçsel bir değişim, bir geçiş üzerine inşa edilen bu ikilik, şiirde kullanılan mezar sözcüğüyle birlikte şiirin genel atmosferini belirleyen geçici olma farkındalığı üzerine kurulu bir son bulma endişesi tarafından şekillenir. İç dünyasını geçici mutluluğun mezarı olarak tasvir eden şiir kişisi, gönlünde hissettiği garip bir ferahlığa da değinerek, anlatının şimdisiyle bu şimdii önceleyen ve özlenen bir geçmişi söz konusu eder. Öyle ki, geçmiş, ağlayışlarla geçen hoş zamanları karşılarken, bu zamanlar artık geride kalmıştır. Anlatının şimdisinin geçicilikle birlikte anılan sevinç ve mutluluğu, ancak geride kalana bağlı olarak deneyimlenebilecek bir hal olarak mümkün görülmektedir. İşret zamanı olarak adlandırılan geçmişten, işretin sonucunda ve

---

<sup>475</sup> A.g.e., 94. Şiirin bu beyitleri izleyen iki beytiyle beraber son iki beyti, genel olarak konu bütünlüğüne sahip olan şiirin bu bütünlüğü sağlayan fikrî odaktan ayrıldığı ve soru sorma üslubunun gelenek içinde kalıplaşmış ifadelerinin şiire sızdığı ara alanlar meydana getirir. Mazmunlar üzerine kurulu klasik yapıyı temel alan bu beyitler, öznel dışavurumun altının ısrarla çizildiği bu dönemde Ekrem’in izinde üslubun fikre bağlandığı, fikrin denetimine verildiği bir yapı yerine geleneksel bir üslubun seçilmesinin fikri önceleyen kemikleşmiş, sabitlenmiş ifadeleri de nasıl beraberinde getirdiğini gösterir. Sözü edilen beyitler için bkz. Tefvik Fikret, “Tahassür,” *Bütün Şiirleri* içinde, 94-95.

işretin ardından çekilen baş ağrısının vakti şimdiye geçiş, şiiri şekillendiren zamansal ikiliğin de çekirdeğini oluşturur.

Nedir? Safâlar içinde garîk-i ekdârım,  
Hayât-ı zâ'ilemin şimdi son-bahârı mıdır?

Benim şu toprak olan şey neşât-ı ömrüm mü?  
Reh-i ümîdimi örten anın gubârı mıdır?<sup>476</sup>

Sefalar içinde kedere batma hali, anlatının şimdisinin sonbahar olarak anıldığı bir farkındalıkla çevrelenir. Öyle ki, ilkbahar olmayan, canlılığın kaybedildiği, sona, tükenişe, ölüme doğru yaklaşmanın mevsimi sonbahar, geçici hayat farkındalığıyla, son dem olarak anlamlandırılır.<sup>477</sup> Geçiciliğe yapılan bu vurgu, zamansal bir çizgisellik içinde canlılıktan ölüme geçişi, toprak olma, ömrün neşesini kaybetme benzeri ifadelerle çeşitler ve toprak olma farkındalığını herhangi bir umuda yer bırakmayacak bir hakikat olarak ortaya koyar. Sonun farkındalığı, hayatın neşesini de tıkayan olarak verilir. Bu anlamda, sonun, ölümlerle birlikte deneyimlenecek yeni bir başlangıç olarak anılmaması, ölümden sonraki hayata herhangi bir göndermenin bulunmaması ya da sonun sevgiliye kavuşma bağlamında tasavvufi bir anlam çerçevesine geçişe dair bir ima içermemesi, bu sonluluğun hayatın değersizliğini değil aksine hayata verilen değeri ortaya koyduğunu gösterir.

---

<sup>476</sup> A.g.e., 94-95.

<sup>477</sup> Fikret'in yine bu dergide çıkan "Bir Çocuk Mezarı için" şiirinde sözü edilen ilkbahar-sonbahar karşıtlığı, "çocuk mezarı" imgesiyle ölümün ansız ve apansız gelişi bağlamında yerinden edilir. İlkbahar-sonbahar karşıtlığının yerini çocuklukla ya da diğer bir deyişle, hayatın başlangıcıyla hayatın sonu mezar arasında kurulan karşıtlığın aldığı şiirde, mezar da ölüm, dolayısıyla hayat hakkında çeşitli tasavvurlarda bulunmaya yönlendiren uyarıcı bir nesne halini alır. Bununla birlikte başlıkta yer alan "için" edatı da düşünüldüğünde bir mezar taşı yazıtında yer alması için yazılmış gibi duran şiir, dönemin mezar taşı şiiri modasının Fikret şiirindeki tezahürüne işaret eder. Bununla birlikte, Muallim Nâci'nin Hugo'dan yaptığı 1882 tarihli "Bir Küçük Çocuğun Kabri Üzerine Muharrerdir" başlıklı çevirisiyle de benzerlik gösteren bu şiir, geleneğin ibret öğretisiyle romantik şiir arasında yakalanan örtüşmenin, geçiciliğin yeniden kavramsallaştırılması sürecindeki etkisini de gösterir niteliktedir. Fikret'in sözü edilen şiiri için bkz. Tefik Fikret, "Bir Çocuk Mezarı İçin," *Bütün Şiirleri* içinde, 114. Nâci'nin Bir Küçük Çocuğun Kabri Üzerine Muharrerdir" çevirisi için bkz. Kerman, *Victor Hugo'dan Türkçeye Yapılan Tercüme*, 255-258.

Geçiciliğe dair ifadelerle örülen şiirde, gençlik, bir mehtap gecesini andırır gibi geçip giden, sona ermiş bir zaman kesiti, şimdi ise aydınlık gecenin karanlık sabahı olarak anılır. İlkbaharla anılan gençliğin aydınlık da olsa geceye benzetilmesi ve sonbaharla anılan yaşlılığın karanlık bir sabah olarak ele alınması imajların ters çevrildiğini de göstererek, şiirdeki özgün dokunuşlara işaret eder:

Şebâb bir şeb-i mehtâbı andırıp geçti;  
Bugün o leyle-i nûrun sabâh-ı târî mıdır?

Şu hangi seyyi'emindir aceb mükâfâtı?  
Harâb eden beni ya nefisimin vakarı mıdır?<sup>478</sup>

Karanlık bir sabah olarak gençliği izleyen bu yeni dönem, diğer yandan bir başka başlangıç gibidir. Ancak bu başlangıç, diriltici, canlandırıcı olmaktan çok, karanlığıyla, tükenişe açılan yolun başlangıcı olarak alınır. İzleyen beyit de tükenişe açılan bu yeni başlangıcı anlamlandırma çabasını görünür kılar. Tükenişe doğru gidişin hangi günahın armağanı olduğu sorgulanır. Bu noktada, ölüm alttan alta bir ceza gibi düşünülse de, seçilen sözcüğün ceza değil, mükafat olması “Ölüm müminin mükafatıdır.”<sup>479</sup> hadisine yapılan bir telmih olarak da alınabilir. Söylemsel düzeyde mükafat olarak içerilse de dizenin ölümü bir mükafat olarak alımlama karşısındaki direnci ya da ölüme doğru açılan yolu ancak işlenen bir günahın cezası olarak görme durumu da sözü edilen hadisin dışı vurduğu anlam dünyasının paylaşılmadığını gösterir. Öyle ki, beytin ikinci dizesinde kullanılan “harap olma” ifadesi, hem canlılığı kaybetme üzerinden tükenişi hem de tükenişle nefsin vakarını ilişkilendirerek, tükenişi kabul edemeyişi karşılıyor gibidir. Nefse bağıllık nedeniyle yaşlanma ve ölüme yaklaşma fikrinin şiir kişisini harap etmesi durumu, ölümün bir

<sup>478</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 95.

<sup>479</sup> Sözü edilen hadis, İbn Sina'nın *Ölüm Korkusundan Kurtuluş* kitabında “Ölüm, ilahi bir atiyedir.” biçiminde geçer. Bkz. İbn Sina, “Ölüm Korkusundan Kurtuluş,” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, 151.

mükafat olması fikrine gösterilen direncin suçunu da nefse, şiir kişisini dünyaya bağlayan kuvvete atma anlamına gelir.

Ölümün bir mükafat olması fikrine gösterilen direnç, dünyeviye verilen değer de göstergesi olur. Dünyeviye verilen bu değer, Fikret'in *Ma'lûmat* dergisinde yayımlanan şiirlerinde ölümü de bir fikr-i sabite döndürür. Bu şiirlerden biri, Fikret'in Mirsâd- Ma'lûmat dönemine rengini veren tabiat vurgusuyla açılma da ölümle kapanan "Subh-ı Baharan yahut Şam-ı Gariban" şiiridir. Şiirin açılışında tabiat tabloları içinde bir seyirci/gözlemci olarak yerini alan şiir kişisi, "hâce-yi bedâyi" tabiatla birlikte kendi fikrini, hissini ve hayalini dışa vururken kendi deneyimini de şiirleştirir.

Havâ latîf, deniz râkid, âsümân mahmûr;  
Temevvüc etmede yer yer zılâl-i tenhâyî;  
Neşîmen-i çemen üstünde vakf-ı hüzn ü sürûr,  
Seherde seyre koyuldum semâyi, sahrâyı...<sup>480</sup>

Havanın güzel, denizin durgun, gökyüzünün mahmur olduğu bir bahar sabahı tasviriyle açılan şiir, تنها gölgelerin yer yer dalgalandığı hafifçe hareketlendirilmiş bir tabloyu andırır. Şiir kişisi de bu tabloyu seyre koyulan bir göz olarak, tablonun dışında değil bizzat içindedir. Mekâna mesafe almadığı görülen şiir kişisi, izleyen bölümlerde de içinde yer aldığı tabiata kendi hissiyatıyla bir anlam veren, tabiattaki güzelliği kendi hüzn ve neşesinin özgünlüğüyle dile getiren bir aracı gibidir.<sup>481</sup> Diğer yandan şiir sadece tabiattan kaynaklanan mutluluk ve neşenin anlatımı üzerine kurulu değildir. Mutluluk ve neşeyle bezenen bahar sabahının anlatımı, kaynağı henüz belirsiz bir kedere de yer açmaya başlamaktadır:

<sup>480</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 209.

<sup>481</sup> Şiirin sözü edilen kısımları için bkz. *a.g.e.*, 209-210.

Bu subh-ı tâze, şu nev-bâve, zehre-i dil-ber,  
Şu yavru kuş, bu nihâl-i zarîf-i nev-peydâ,  
Bütün bu manzara ol meh-likayı arz eyler  
Zalâm içinde, zalâm ü sükût içinde bana<sup>482</sup>

Dilber çiçeğinin turfanda yeşilliğinin, yavru kuşun ya da ince fidanın şiir kişisi tarafından “ay yüzlü sevgili”yi gösterir şekilde alımlanması, şiire giren kederle sevgilinin bağına ilk işarettir. Öyle ki bu bağ, şiir kişinin karanlık ve sessizlikte kalmış biçimde tasvir edilmesiyle pekiştirilir. Sabahla birlikte karanlıktan aydınlığa geçen ve güzelliği ortaya çıkan tabiat içinde şiir kişisi, sevgili yüzünden hâlâ karanlıkta, canlılığı dışlayan bir sessizlik içindedir. Tabiatla şiir kişinin hissiyatı arasında görülen bu uyumsuzluksa şiirde örtük biçimde hissedilen kederin artık odağa yerleştiğini gösterir.

Onun firâkı olurken içimde zehr-efşân,  
Nasıl görür gözüm âsâr-ı fecr-i şevk-âlûd?  
Bu renkler de onun rengidir bakılsa ayân,  
Bu renkler de onun rengidir fakat nâbud<sup>483</sup>

Ay yüzlü sevgili imajıyla bu keder,” zehir saçan firak” ifadesiyle, gelenekselleşmiş ayrılık temine bağlanacak gibi görünse de son dizede geçen nâbûd yani yok olan sözcüğüyle ayrılık, geleneksel anlam çerçevesinden sıyrılarak ölüme eklemlenir. Ayrılık, sevgilinin ölümü biçimini aldığıdaysa geleneğe gönderme yapmayan dünyevi bir kavramsallaştırmaya tâbi tutulur. Şiir kişinin dünyaya bakışını değiştiren de keder verici bir ayrılık olarak ölüm olur. Baktığı her yerde sevgilisini gören şiir kişisi, sabahın canlılığını sevgilinin güzelliğine yakıştırırsa da sevgili artık “nâbûd” olduğu için bu yakıştırma da artık “nâbûd”dur. Diğer bir deyişle, canlılığın

---

<sup>482</sup> A.g.e., 210.

<sup>483</sup> A.g.

kaybı, güzelliğin de kaybıdır. Yok olma ya da ölüm, öncelikle sevgilinin güzelliğine, bedeninin estetik değerine bir meydan okumadır.<sup>484</sup>

Nasıl sabâh idi, Yârab, ne subh-ı muğberdi,  
Ki uçtu, rûhu o meh-pârenin semâvâta;  
Vücûd-ı nâzı, ki safvette rûha benzerdi,  
Bıraktı bizleri cânsız, karıştı emvâta.

Karıştı hâke, ben artık ne söylesem bî-sûd,  
Letâ'if-i seherîden lâtif olan o vücûd;  
O gitti, ben kalabilsem de n'eyleyim mes'ûd?  
Verir mi fâ'ide hicrâna, âh, âh ü sürûd..<sup>485</sup>

Sabahın ölümle birlikte anıldığı ve bu anlamda, canlılık vakti olarak sabah kalıbının kırıldığı kapanış kıtalarında, sevgilinin ölümü, Hâmid'in de izinde, ruh ve beden ikiliği bağlamında ele alınır. Ruhun göklere yükseldiği söylenirken, cansız kalarak ölümlere karışan sadece sevgilinin nazlı bedenidir. Bu noktada, insanın ruh ve beden olarak iki boyutlu düşünülmesi ve ölümün sadece beden yok oluşu olarak alınması, “Giry-e Mâtem” şiirindekine benzer biçimde sevgiliye yakıştırılanın tercihi gibi görülür. Ölümün Tanrı merkezli tanımının kabulünün nedeni kaybedilenin değeri olur. Sözü edilen ikiliğe rağmen beden yine “safvet”le birlikte anılması ve tam da bu noktada herhangi bir dünyeviliği ya da “şehviliği” çağrıştırmaması adına ruhla eş tutulması ise beden vurgusunun sevgiliye duyulan “saf” sevgiyi zedelemesinden korkulması olarak alınabilir. Yine de safvet bakımından ruha benzer kılınsa da dünyevi olan beden, ölümün çirkin yüzüyle eşleştirilen olur.

Tabiat tablolarının tasvirinin yoğunluğuyla şekillenen *Ma'lûmat* dergisi şiirlerinde, ölüme açılan kapının aralanmasıyla bir şekilde sözün ölüme, hayatın, hayatın güzelliğinin sonuna getirildiği bir başka şiir de “Tulû'a Karşı"dır. “Tulû'a

<sup>484</sup> Kathleen Higgins, “Ölüm ve İskelet,” *Ölüm ve Felsefe* içinde, Haz. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, Çev. Nur Küçük (İstanbul: İthaki Yayınları, 2006), 89.

<sup>485</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 211-212.

Karşı”, güneşin doğuşunu konu alan bir şiir olarak, tabiatın doğan güneşle nasıl güzelleştiğini çeşitleyen ve günün güzelliğinin gecenin karanlıkla biçimlenen kederli havasıyla karşılaştırıldığı ifadelerle açılır.

Ey şems-i münîr! kim zuhûrun  
Tenvîr ile çehre-i hayâtı  
Pür-hande kılar şu kâ'inatı  
Oldukça lika-yı pür-gurûrun  
Ka'ında nihân-ı şeb-huzûrun  
Mâtemlere garkolur tabî'at.  
Geh balsa da incilâ kamerden  
Gündüzlere dönse tâb u ferden,  
Hâlî olamaz yine kederden,  
Parlak göremem şebi seherden<sup>486</sup>

“Şâire Dair”de sabaha tercih edilen gece, sabahı merkezine alan bu şiirde geri plana itilir. Sabahın özsel neşesinin yine varsayıldığı düzlemde güneşin yokluğu ya da ancak ayla telafisi, gecenin mateminin, kederinin de nedeni olur. Gece, ay ışığıyla gündüze dönse bile bu kederden bağımsızlaşmış değildir. Sabah-gece, aydınlık-karanlık karşılaştırmasıyla açılan şiirde karanlıkla beraber geceye, gecenin kederine yapılan vurguyu izleyense mezarın içeriğe dahil edilmesi olur:

Bir kerre batıp da mihr-i tâbân  
Kaldıkça bu şu'le şu'le elvân  
Yek-pâre karaltıdan ibâret;  
Gûyâ çekilir önümden eflâk,  
Makberlerden nişân verir hâk..<sup>487</sup>

Güneşin batışının ardından ışık ışık renklerin tek bir karaltıya döndüğü gece vaktinde şiir kişisi, göklerin sanki önünden çekildiği söylerken, toprağın mezarlardan işaret verdiği ifadesini de hemen yarattığı atmosfere dahil eder. Şiir, tam da bunun ardından, hayatın faniliğine, hayat-ölüm arasında kurulan bir ikiliğe geçiş yapar:

---

<sup>486</sup> A.g.e., 215.

<sup>487</sup> A.g.

Lâkin yine, ey melîke-i rûz!  
Didârın olunca tal'at efrûz  
Âfâka sirâyet-i cemâlin  
Ekdârını mahveder zılâlin;  
Kaplara o dem arzı âsmânı  
Bir feyz-i bahâr-ı şâdmânî  
Bir velvele-i hayât-ı fânî...  
Fânî bile olsa, mevte nisbet  
Elbette hayât bir sa'âdet!<sup>488</sup>

Gece karşılaştırması bağlamında güneşin doğuşuna geri dönen şiirde, güneşin güzel yüzüyle ufuklara ışıklarını saçmasıyla, gölgelerin kederlerinin yok olduğu söylendikten sonra, yeri göğü neşeli bir baharın bolluk bereketinin ve fani hayatın velvelesinin kapladığı ifade edilir. Güneşin doğuşuyla başlayan hayat velvelesinin güneşin batışıyla sona erişini ortaya koymak için kullanılan “fânî” sözcüğü, diğer yandan hayatın kendisine dair bir niteliği de ima eder. Öyle ki, izleyen dizeler, gündüz-gece ikiliği bağlamında kurulurken, aynı zamanda hayat-ölüm ikiliği açısından da okunabilir bir hal alır. Şiirin gündüz-gece karşılaştırmasında güneşin sonu bağlamında geceye denk gelecek şekilde kullanılan “mevt” sözcüğü, bu ikiliğin sınırlarını da aşarak hayat-ölüm karşılaştırmasının bileşeni olur. Hayatın fani/sonlu bile olsa ölüme kıyasla elbet bir mutluluk olduğu fikri de açık bir biçimde ifade edilir. Öyle ki, hayatın sonlu olsa bile ya da diğer bir deyişle ölüm farkındalığına rağmen mutluluk verici bir süreç olarak algılanması, dünyevi hayatın mihnet ve meşakkat çekilen bir gurbetlik olarak tanımının da reddedildiğini gösterir.

Ölümün Tanrı merkezli hakikati temel almayan yeni bir kavramsallaştırmaya tâbi tutulduğu Mirsâd-Ma'lûmat dönemi şiirleri, Tanrı merkezli paradigmaya alınan mesafenin cismanileşmesinde ölümün edindiği işlevi de ortaya koyar. Sözü edilen mesafe, söz konusu Servet-i Fünûn dönemi olduğunda daha da netleşir. Recaizâde Ekrem'in özne merkezli dünyevi şiirin özne merkezli dünyevi bir temel üzerine

---

<sup>488</sup> A.g.e., 215-216.

inşasıyla başlattığı süreç, şiiri de aşarak her şeyin özne merkezli temellendiği bir dönüşüm halini alır. Tanrı merkezli paradigmanın şiirin temeli olma vasfını net bir biçimde kaybettiği ve bu kayıpla temeli kendisi vermeye çabalayan öznenin bu çabalarının çıkmazlarını, temel olmanın temelsizliğini fark ettiği bu dönemde, Fikret şiiri de temelsizliğin şiirine dönüşür.

BEŞİNCİ BÖLÜM:  
TANRI'NIN FİKRET ŞİİRİNDEN ÇEKİLİŞİ

Önceki bölümlerde de tartışıldığı üzere Fikret şiiri, Osmanlı şiirinin on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde deneyimlediği kargaşanın izlerini taşır. Şiirin Tanrı merkezli paradigmadan kopmaya başlamasıyla ortaya çıkan bu kargaşa, Fikret şiirini anlamlandırabilmeyi mümkün kılan bağlamı verir. Bu bağlam, Tanrı merkezli paradigmanın şiirin temeli olma vasfını kaybetmesiyle şiiri kendini merkeze alarak temellemeye çalışan öznenin çabalarını yansıtır. Mirsâd-Ma'lûmat dönemi çerçevesinde de tartışıldığı gibi, kendini temel alan öznenin kendinin ve tecrübe edebildiği dünyanın merkezileştiği bir şiir yazmaya dair arayışları, Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini tanımayan ancak Tanrı'dan da vazgeçmeyen eşikte bir şiir ortaya çıkarır. Tanrı merkezli paradigma tarafından temellenmese de bu paradigmayla uzlaşır gibi görünen bu şiir, özellikle ölümden bahsettiğinde Tanrı merkezli paradigmanın artık bir türev olgu üzerinden içerildiğini de ortaya koyar. Tanrı'nın şiirde bir amaç veya istek, belli bir işlev nedeniyle varlık bulması, Tanrı'nın çekilişinin de habercisi olur.

Fikret'in Servet-i Fünûn çevresine dahil olduğu 1896-1901 arası dönemde, Fikret şiirinde Tanrı'ya yapılan vurgunun etkisini kaybettiği görülür. Bu kayıp, şiirlere, içinde yaşanılan dünyayla beraber özneyi, öznenin hayatını anlamlandıran temelin yokluğu olarak yansır. Dünyada var olmanın anlamsızlığını, sıkıntı ve kaygısını tüm yoğunluğuyla ortaya koyan şiirlerde, ölüm de insan sonluluğunun

dışavurum kavramı olarak net bir belirleyicilik edinir. Fikret'in şiirlerinin *Servet-i Fünûn* başta olmak üzere *Mütâlâa*, *Ma'lûmat*, *Panorama* gibi dergilerde çıktığı ve *Rübâb-ı Şikeste* adlı eserinin yayınlandığı bu dönemde, Fikret'in *Mirsâd-Ma'lûmat* döneminde eşliğinde durduğu özne merkezlik, Tanrı'ya gönderme yapmayan, Tanrı'nın çekildiği, öznenin artık sadece kendisine ait bir dünyanın ortasında kalakaldığı bir şiirin kapısını aralar.<sup>489</sup>

Bu anlamda, ilk döneminden itibaren dünyevi olanla birlikte öznenin merkeze hareketinin hikâyesi olarak da alabileceğimiz Fikret şiiri, Fikret'in *Servet-i Fünûn* çevresine dahil olduğu dönemde öznenin merkezîliği bağlamında yeni bir ivme kazanır. Öyle ki, bu ivme, aynı zamanda Tanrı'nın merkezden tamamen çekilişi anlamına gelir. Tanrı'nın sözü edilen çekilişi, bütün zamanlar, bütün mekânlar, herkes için geçerli olan; kendini hakikate dair muhtelif açıklamalarından biri olarak değil aksine hakikatin bizzat tek ve kesin tanımlaması olarak kuran<sup>490</sup> "mutlak"ın da çekilişi olur. Mutlağı söyleyemeyen öznenin kendini temel almanın temelsizliğinde gördüğü ise "boşluk" olur. *Servet-i Fünûn* dönemi Fikret şiiri de temelin kaybıyla açılan boşlukla bakışan, bu boşluğu okumaya ve doldurmaya çabalayan yeni bir öznellik biçiminin şiiri halini alır.

Tanrı'nın çekilişiyle açılan boşluğu öznenin doldurmaya çalıştığı, bu boşluğu doldurma yükünün özneye kaldığı, öznenin elinde kendisi dışında temel alabileceği bir şeyin kalmadığı bu yeni şiir deneyimi, modernlik deneyiminin de netleştiği yer olur. Öznenin kendini yine kendi düşüncesi aracılığıyla, kendi özneliği üzerinden kavradığı bu deneyim, Tanrı merkezli paradigmanın dünyeviliğin değer kazanması

---

<sup>489</sup> Mehmet Kaplan da Tevfik Fikret'in *Servet-i Fünûn* dönemini derin bir değişme bağlamında okur. "Şair" üzerine yaptığı değerlendirmede Kaplan, 1896 sonrasında, Fikret'in yavaş yavaş kötümser olmaya, hayattan şikâyet etmeye, hayatı sevmemeye, dine karşı kayıtsız, hatta dinsiz ve Allah'a karşı isyankâr bir tavır takınmaya başladığını söyler. Bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 93.

<sup>490</sup> William E. Paden, *Kutsalın Yorumu*, Çev. Abdurrahman Kurt (Bursa: Sentez Yayıncılık, 2008), 13.

sürecinde geri çekilmesinin izleyenidir.<sup>491</sup> Tanrısal alegorinin düşünülür dünyasının duyulur dünyaya üstünlüğünün sona erdiği, duyulurun bilgisiyle sınırlanmanın bir kusur olarak kodlanmadığı, beşerî bakış açısının meşruiyet kazandığı, tanrısalın beşeri olan karşısında gittikçe gerilediği bir dünya algısının sonucudur.<sup>492</sup>

Dünyaya dair bu algıda, hakkında yargıda bulunulabilir her şey öznenin alanına kapatılır. Ancak özne biricik, kendine özgü ve geçici olandır. Bütün zamanlar, bütün mekânlar, herkes için geçerli olan mutlağı söyleyebilir değildir. Özne, söyleyebileceğinin sadece ve sadece “hakikate dair muhtelif açıklamalarından biri” olacağının farkındadır. Temele yerleşmesini dayanaklandıramaması, kendini temel alırken temelsizliğin sancısını çekmesi de bundandır. Öyle ki, o, kendi öznelliğini kabul ederken diğerlerinin özne oluşlarını da tanımak, dünyaya dair söylediği sözü diğer öznelerin çoğulluğunda konumlandırmak zorundadır.

Tezin bu bölümünün ilk adımı da bu doğrultuda, mutlağın kaybıyla diğerlerinin çoğulluğunda, öznenin kendini temel aldığı noktada “hakikatin nisbilenmesi” meselesi olacaktır. Servet-i Fünûn çevresinin özne vurgusu, öznenin temel olarak alınması sürecinde verilen yargının da öznel ve nisbi olması bağlamında tartışılacaktır. Mutlak olma vasfı taşımayan yargının söz konusu sanat olduğunda, öznenin kendi hissiyat ve fikriyatıyla şekillenen bir zevk/beğeni yargısı biçimini alması üzerinde durulacaktır. Kendini yargının merkezine koyan özneye dair tartışmayı öznenin anlamın merkezi olmasına dair tartışma izleyecektir. Gösteren-gösterilen ilişkisini sabitleyecek, mutlaklaştıracak bir temelin yokluğunda dili de özneyi temel alarak yeniden kuran Servet-i Fünûn çevresinin şiire yaklaşımı bu tartışmanın merkezinde yer alacaktır. Bu doğrultuda, öznel dışavurumun değeri ve beraberinde getirdiği özgünlük ve kaide tanımazlıksa “yeni elfaz” meselesi

---

<sup>491</sup> Ferry, *Homo Esteticus*, 27.

<sup>492</sup> A.g.e., 33-35.

bağlamında tartışılacaktır. Böylelikle, Fikret'in bu dönemde yazdığı şiirleri belirleyen ana düşünsel damar ortaya çıkarılacak ve Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiiri bu düşünsel damarın yol göstericiliğinde değerlendirilmeye çalışılacaktır.

Tezin bu bölümünün ikinci adımını, Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerine rengini veren melal üzerine bir tartışma oluşturacaktır. Hakikatin nisbilendiği yerde melalin edindiği yeni anlam, temelin kaybı ve öznenin kendini temel almasının temelsizliğiyle açılan boşluğun neden olduğu sıkıntı bağlamında değerlendirilecek, Fikret şiirine bu sıkıntıyla kurduğu ilişki çerçevesinde bakılacaktır.

Bu bölümün üçüncü kısmı ise Fikret'in bu dönemde yazdığı şiirlerde gözlemlenen hayal kavramsallaştırmasına odaklanacaktır. Yine melale göndermeyle yaratıcılık bağlamında tartışmaya açılacak olan hayalin öznenin merkezîleşmesine koşut biçimde tanrısal yaratıcılıkla karşı karşıya getirilme biçimi üzerinde durulacaktır. Tanrı'nın çekilişiyle hakikati vermenin özneye kaldığı süreçte, mutlak bir hakikati keşfetmekten ziyade hakikati kendi hayalgücüsüyle yeniden yaratan öznenin şiire verdiği anlam tartışmanın ilk adımını oluşturacaktır. Bu adımı, başka bir dünyanın, yaşama kültürünün, var olma biçiminin tahayyül edilmesinin özellikle "muhayyel mekân şiirleri" bağlamında anlamlandırılması izleyecektir.

Böylelikle, bu bölümde, Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiiri öznenin merkezîleşmesinin getirileri çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılacaktır. Sözü edilen getiriler, Tanrı merkezli paradigmanın mutlağı veren bir temel olmaktan çıkması ancak öznenin de merkezîleşmesine, kendini temel almaya çalışmasına rağmen mutlağı söylemenin yolunu bulamaması açısından ortaya koyulacaktır. Diğer bir deyişle, Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiiri, Tanrı'nın yerinden çekilmesi, öznenin

Tanrı'nın boşalan yerine talip olması ancak bu talebi dayanaklandıramaması bağlamında okunacaktır.

Bununla birlikte, Servet-i Fünûn dönemine dair tartışma bu bölümle sınırlı tutulmayacaktır. Öznenin kendini, hayatını ve dünyayı düşünmesinin Tanrı merkezli olmaktan çıkması ve anlamlandırılan Tanrı'nın çekilişiyle anlam verme yükünün özneye kalması, bir sonraki bölümde Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiirinin ölüm vurgusu bağlamında tartışılacaktır. Bu vurgu, Tanrı'dan gelip Tanrı'ya dönme üzerine kurulu tanrısal çemberin kırılmasıyla ölümün sonluluğa evrilmesi çerçevesinde değerlendirilecektir.

#### Temelin Kaybı ve Hakikatin Parçalanışı: Merkezdeki Öznenin Yeni Şiiri

Tezin önceki bölümlerinde de tartışıldığı üzere, Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybettiği süreçte, şairin şiirini hangi çerçevede kurgulayacağından eleştirmenin metni nasıl anlayıp yorumlaması gerektiğine sanatsal üretim ve alımlamanın tüm koşullarını bu paradigmaya göre belirleyen belâgat ilmi<sup>493</sup> de işlerliğini kaybeder. Bu kayıp, özellikle on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde, Osmanlı şiirinin belâgat kaidelerini yeniden tayin etmeye, şiire nizam verecek sınırları çekmeye dair arayışları da beraberinde getirir. Bu anlamda Recaizâde Ekrem'in çalışmaları bağlamında da tartışıldığı gibi, bu süreç, temelini kaybeden şiirin özneyi merkeze alan bir dizgenin içine yerleştirilmeye çalışılmasıyla neticelenir. Ancak, Recaizâde Ekrem kaidelerin verilebileceğine güvenle temel ilkelerle yola koyulsa da kaideleri koyan özne olduğunda, şiiri ve şiirin temel aldığı

---

<sup>493</sup> Tuğcu, *Şiir Eleştirisi*, 38.

hakikati belirlemek öznenin eline bırakıldığında mutlaksızlığın kapısı da açılmış olur.

Recaizâde Ekrem'in Tanrı merkezli hakikatin yerine dünyevinin hakikatini geçirmeye çalışırken karşılaştığı sorunlar sözü edilen mutlaksızlığın işaretleridir. Hem hakikati tecrübe edilebilir tabiatla düşünmek hem de tecrübe edenleri tek bir hakikatte buluşturmaya çalışmak aslında Ekrem'in temel sorunudur. Hakikati belirleyen Tanrı değil özne olduğunda, "bir hilkatte, bir mizâcda yaratılmamış" öznelerin hakikat söylemlerinin farklılaşacağına o da farkındadır. Ekrem, bu farklılaşmayı özgünlük olarak korumaya çalışsa da hakikatin parçalanabilirliğine yönelik endişe, metinlerindeki müdahalelerin de kaynağı olur. Örneğin, *Elhân*'ı değerlendirirken, hakikatin tek parçalılığını korumak için hakikatin anlatımını da tekleştirmeye çalışır. Tahir'in "Muhabbet" şiirini "teşbîhât-ı tabî'yye"ye uymayan ifadeleri nedeniyle eleştirirken, "Tasvîr-i tabî'at ile me'lûf olan bedâyi'-perverân-ı şu'arânın tasavvurlarında güneş bir hande olabilir fakat kamer giryendir." der.<sup>494</sup> Gösterenle gösterilen arasında değişmez, tek boyutlu bir ilişki kurmaya çalışır. Bütün "bedâyi'-perverân-ı şu'arâ" için geçerli olan; kendini hakikate dair muhtelif açıklamalarından biri olarak değil aksine hakikatin bizzat tek ve kesin tanımlaması olarak kuran mutlağı vermeye çabalar. Oysa, öznenin fikri, hissi ve hayali üzerine kurulu bir şiirin sözcüsü olmak, tasavvuru ve bu tasavvura kaynaklık eden hakikati özne tarafından belirlenen bir şiirin sözcüsü olmaktır. Diğer bir deyişle, mutlağı veren Tanrı çekildiğinde ve özne kendini temel almanın meşruluğunu, mutlağı söylemesini sağlayacak paradigmayı veremediğinde hakikatin nisbilenmesi de kaçınılmazdır.

---

<sup>494</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân – Takdîr-i Elhân*, 70.

## Nisbîlik Meselesi

Tanrı'nın bir temel olma vasfını kaybederek çekilişi ve öznenin Tanrı'nın boşalan yerine talipliği "Servet-i Fünûn çevresi"<sup>495</sup> için öncelikle bir buyruksuzluk halidir.

Bu buyruksuzluk, temelin yokluğunda öznenin ortaya kendini koyması, kendini temel alması anlamına gelir. Kendini temel alan ve yargısını ya da şiirini kendi belirleyen özne ise yargısının ya da şiirinin öznel ve nisbi olduğunun farkındadır.

Sözü edilen bu öznel ve nisbîlik, Fikret'in Kasım 1898'de *Tarîk*'te çıkan "Hafta-i Edebî"sinde "bî-terafîlik"ın imkânsızlığı olarak ifade edilir:

Edebiyat ve alelumûm neşriyâtta bî-terafîlik iddi'âsı hayâlden ibâret kalır. Esâsı tersîm-i şahsiyyet olan san'at-ı tahrîrin tarafgîrlikten tecrîdi kat'iyyen muhâldir. Hattâ en ziyâde bî-teraf olmasına dikkat edilen şu'be-i tahrîr "intikâd" olduğu halde onun bile bu sıfatla bi-hakkın ittisâfı kabil olamaz. Bir münekkîd âsâr-ı san'atın güzel yahut çirkin olduğunu takdîr için vâkı'â birtakım kavâ'id-i mu'ayyeneye mürâca'at edecektir; fakat takdîrâtında hâkim olan yine kendi zevki, kendi kanâ'atı, kendi şahsiyyetidir.<sup>496</sup>

Doğruyu tanımlayacak, doğrudaki birleştirecek tek bir tarafın yitirildiği, her şeyin öznenin tikelliğiyle karşılandığı bu mutlaksızlık hali, öznenin sanatın ve sanata dair yargının merkezine kendini yerleştirdiği yeni bir düşünce dizgesini ortaya koyar. Bu dizgede, hakikat de öznenin içine döner, tek parçalı mutlak hakikati kaybeden öznelerin çoğulluğunda tuzla buz olup parçalanır. Diğer bir deyişle, yolu açan

Ekrem'in çizdiği sınır geçilir; "bedâyi'-perverân-ı şu'arânın tasavvur"unu

<sup>495</sup> Mehmet Kaplan, "Servet-i Fünûn edebiyatı veya Edebiyat-ı Cedide"nin "ortak bir duyuş tarzı ve üslûp özelliklerine sahip olması" dolayısıyla genellikle "edebî bir mektep" olarak görüldüğünü belirtir. Fikret'in Nisan 1896 tarihli "(Hasta Çocuk) Manzûmesi Nasıl Telâkkî Edildi?" başlıklı "musâhabe-i edebîyye"sinde, yazdığı şiirleri "kendî mahsûl-i hüneri olmaktan ziyâde tarz-ı cedîd-i edebî bir semere-i nâ-reste-i feyzi" olarak görmesi de bu ortaklığı doğrular niteliktedir. Bu nedenle, Fikret'in bu dönemde yazdığı şiirleri şekillendiren nisbîlik benzeri düşünsel eğilimlerin belirlenmesi sürecinde Fikret'le beraber Servet-i Fünûn çevresi içinde yer alan Cenâb Şahabeddin, Ahmed Şuayb, Hüseyin Cahid, Mehmed Rauf, Halid Ziya gibi isimlerin beyanlarının da tartışmaya eklenmesi gerekir. Mehmet Kaplan'ın edebî bir mektep olarak Servet-i Fünûn edebiyatı tanımı için bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 31. Fikret'in sözü edilen yazısı için bkz. Tevfik Fikret, "(Hasta Çocuk) Manzûmesi Nasıl Telâkkî Edildi?" *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 16-19.

<sup>496</sup> Tevfik Fikret, "Hafta-i Edebî I," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 144.

ortaklaştırmak artık mümkün değildir. Ahmed Şuayb'ın ifadesiyle “bir gurûbu temâşâ eden on kişi[nin] onu muhtelif on tarzda müşâhade e[ttiği]”<sup>497</sup> parçalı algıların dünyasında her şair kendi “taraf”ından bakar, kendi “taraf”ını kendi “tarzında” şiirleştirir. Şiir ya da herhangi bir şey hakkında yargıda bulunan da kendi “muhtelif tarzında” yargıda bulunur.

Bu doğrultuda, Fikret'in tarafgîrlik olarak kavramsallaştırdığı nisbilik, sadece şiirin alanına değil doğrudan yargıda bulunmaya dair bir hal olur. Mehmed Rauf'un “kat'î ve mutlak mânâları olmayan” yargılar olarak nitelediği bu hakikat söylemlerinin nisbiliği de “lâyetegayyer bir kanun ve miyar”ı temel almamalarından ileri gelir.<sup>498</sup> Öyle ki, bu dizgede ortak akıl da artık sabit ve değişmez bir kanun ve ölçüt, mutlağı temelleyecek bir güç olmaktan çıkar. Asırlar boyunca akli muhakemelerin değiştiğinden hareket eden Mehmed Rauf'a göre “hakikatin nisbîliği”nden başka bir hakikat yoktur.<sup>499</sup>

Mutlağın mutlaksızlık olarak tanımı ya da hakikatin nesneliliğinin kabul edilebilir ölçütlerine ulaşma umudunun olmaması,<sup>500</sup> doğru kültürü; doğru, gerçek dini ya da felsefeyi keşfetme olasılığına inancı kaybetme anlamına gelir: Dünyaya dair hiçbir bakış artık mükemmel ya da tam değil; herhangi bir dünya görüşü ya da felsefenin mutlak geçerliliği artık şüphelidir.<sup>501</sup> Hüseyin Cahid bu “dehşetli” şüpheyi on dokuzuncu yüzyıl sonu Fransa'sı bağlamında okur:

17. asırdakilerin kavi bir mesleği vardır. 18. asırda Voltaire'in açtığı cidâle katılanlar da hiç olmazsa bâtili mahva uğraştıklarından emin ve mutmain

---

<sup>497</sup> Alıntılayan Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit* (Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981), 135.

<sup>498</sup> Aktaran Ercilasun, *a.g.e.*, 106-107.

<sup>499</sup> *A.g.*

<sup>500</sup> Ferry, *Homo Esteticus*, 238.

<sup>501</sup> J. Hillis Miller, *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000), 9-10.

olmak hususunda birleşmektedirler. Halbuki şimdiki Fransa'da böyle değildir. Nokta-ı nazarlar o kadar çoğalmış, teşrihler o kadar inceleştirilmiştir ki nihayet ne kadar meslek varsa hepsinin de doğru olduğuna kanaat gelmiş, insan tabiatına, kâinata dair mesleklerde bile bir hakikat ruhunun gizlendiğine hükmedilmiştir. Bunların hepsini telif edecek bir faraziye bulunmadığı için mütefekkirler arasında misli görülmemiş bir karışıklık meydana gelmiş, dehşetli bir şüphe doğmuştur.<sup>502</sup>

Hüseyin Cahid'in *Servet-i Fünûn* çevresinin nisbilik anlayışına dokunmadan Fransa bağlamında okuduğu bu dehşetli şüphe, *Fikret*'te diğerinin hakikatiyle karşılaşan öznenin sorgulayıcı özneye dönüşmesi ve tek temel olarak yine kendine dönmesi gerekliliği biçimini alır. Bu gereklilik, *Fikret* için insanlığın acı tecrübelerinin beraberinde getirdiği ve öğrettiği bir şeydir: “Beşeriyet hayât-ı medîdesinin devre-i ma'sûmiyetini o kadar acı tecrübelerle ma'lûl geçirmiş ki artık kendisine verilen hakikatlerin en doğrularını bile tereddüdsüz kabul etmemekle haklı görünüyor.”<sup>503</sup> Özneyi tereddüde sevk eden ve yargısı için kendi zevki, kendi kanâ'atı, kendi şahsiyetinden başka dayanak bulamadığı hakikate dair muhtelif açıklamaların nisbi çoğulluğunda Cenâb Şahabeddin'in de ifade ettiği gibi mutlak da bir imkânsızlıktır.<sup>504</sup>

[..] zamanların tesirinden doğan maddî ve manevî bütün muhitler, terbiye, yaş, mizac, her şey hissî işlerde hakikatin idrak edilmesine manidir. Müntekid bütün sıkıntılara göğüs germeye çalışacak, yükselecek, zemîni hodgâm bir şekilde, neler varsa hepsini hakir görecektir, şahsiyat ve husûsiyatın bütün aldatıcı telkinlerinden mümkün olduğu kadar kurtulacak adeta insanlığın kemalinin zirvesine çıkacak, oradan hakikatin yakalayabildiği bir cüzünü, belâgatin ışığı ile aydınlatacak... İşte bütün bu istikbal sigaları zinciri

<sup>502</sup> Alıntılayan Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 270.

<sup>503</sup> Tefik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye 6,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 133.

<sup>504</sup> *Fikret*'in tereddüdü, Cenâb'ta bir “belki”ye dönüşür: “Bendeniz dimağımı binbir hakikat beldesinde şehremini imiş gibi kesmece harekete, mümkün değil, yatıramadım. Fikirlerim ‘Belki’ nâmında bir emîr kabul etmişler. ‘Belki’ bana rükûdetle tebessüm eden bir sîmâ-yı ma'bûd gibi gelir, muammâ-yı nazarıyla her tefekkürde karşıma çıkan bülhevl odur. Beşerin târih-i nazariyyâtını düşününce hattâ müsellemler hakikatların yanına da bir ‘belki’ koymayı vâcibe-i basîret tanıyorum. En ziyâde emin olduğum hayâtım bile bence bir milyon ‘belki’ arasında bir kazâ-yı uzvîdir. Hayâtımda ilmimi neye taksim etsem bakıyorum ki ‘şüphe’ adlı ve müteaddid hâneli kesir kalıyor. Bu cihetle her ‘evet’ime ve her ‘hayır’ıma gizli ve sarîh bir hayli ‘belki’ karışır.” Alıntılayan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 72.

tahakkuk ettikten sonra intikad biraz îfâ edilmiş olacak. Heyhat... yalnız bizde değil, dünyanın hiçbir yerinde istenen şartları taşıyan dâhî bir münekkid gelmemiştir, belki de hiç gelmeyecektir.<sup>505</sup>

Yargıda bulunan özne olarak konumlandırılan “müntekid”, yargısını mutlak olarak kurmaktan “aciz” olandır. Hakikatle bağı “olgusal” tesirler tarafından gölgelenen ve hakikati ancak ve ancak kendisini belirleyen bu olguların yönlendirmesiyle değerlendirebilen öznenin mutlak ve tanrısal bir bakış açısına sahip ol[a]maması yargının da bütün zamanlar, bütün mekânlar, herkes için geçerli olmaması anlamına gelir.

Bu noktada, yargıda bulunan öznenin bu sınırlılığının özne olma halinin sonucu olarak kodlanması ise Doğu ya da Batı benzeri genellemelerle ifade edilen karşıtlığın da bir anlam taşımadığını imler. Cenâb, biz ve diğerlerini geç kalmışlık ya da Batı-dışılık benzeri bir izleği tekrar ederek ayrıştıran bir söylemden ziyade yargıda bulunan özne üzerine kurulu birleştirici ve eşitleyici bir söylemin sözcülüğünü yapar. Mutlağı söyleyememe noktasında birleşen ve eşitlenen özneleri farklılaştıransa Tanrı’ya herhangi bir gönderme yapmayan olgular olur. Farklı olguların tesirinde hakikati farklı kuran, “gözden kaybolan dini düzenin ikameleri olan ses çokluğu içinde bir ses olan”<sup>506</sup> öznelerin yargıları da birbiriyle karşılaştırılabilir, daha doğruya göre düzenlenmiş bir hiyerarşiye yerleştirilebilir değildir.

---

<sup>505</sup> Alıntılanan Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, 100.

<sup>506</sup> Susanna Lee, *A World Abandoned by God: Narrative and Secularism* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2006), 19.

## Hüsn-i Mutlak ve Öznenin Beğeni Yargısı

Bu tip bir hiyerarşinin reddi, artık “Tanrı’nın mucizeler söyleyen papağanı”<sup>507</sup> değil metnin tek yaratıcısı ya da “tanrısı” olan şairin de “ölümü” anlamına gelir. Hakikatin nisbilendiği yerde anlam da nisbilenir ve okurun kendi zevk ve hissine göre verdiği yargıyla birlikte muhtelif anlamlar da meşruiyet kazanır. Bu durum, Cenâb için bir “beis” değil, bilakis metni zenginleştiren bir şeydir:

Okuyucunun bulduğu şeyle şairin düşündüğü şey birbirinin aynı olmayabilir. Fakat ne beis var? Maksat bir şiiri okuyup anlamak, lezzet ve tesir bulmak değil midir? Okuyucu kendine göre bir açıklama bulursa maksada halel gelmez, aksine onun kendi zevk ve hissine göre verdiği hüküm, eseri zenginleştirir. Şairin efkâr ve hissiyatı kendi ruhuna aittir. Okuyucu onların hepsini güzel bulmayabilir.<sup>508</sup>

Hakikatin nisbilendiği yerde okurun “doğum”una geçit veren bu bakış açısı, Servet-i Fünûn çevresinin içine atıldığı sonsuz olasılıklar dünyasını da görünür kılar. Bu sonsuz olasılıklar dünyası, mutlak güzellik fikrinin de sert bir biçimde reddedildiğini gösterir. Öyle ki bu, Tanrı merkezli hakikatin Ekrem tarafından da paylaşılan “hüsn-i mutlak olarak Tanrı” kavramsallaştırmasının da reddidir.

Önceki bölümlerde tartışıldığı gibi, Tanrı merkezli paradigmayı temel alan klasik Osmanlı şiiri, güzelliğin Tanrı’ya özgü olması bağlamında Tanrı’nın güzelliğinin şiirde yansıtılmasını sanat eserinin güzelliğinin ölçütü olarak alır.<sup>509</sup> Ekrem, dünyevi olanı merkeze alma sürecinde her şeyin şiir, Tanrı’nın şair olması formülüyle tabiatı Tanrı’ya bağlayarak Tanrı merkezli paradigmayla sözde uzlaşırken, Servet-i Fünûn çevresi bu sözde uzlaşmaya karşı çıkar. Recaizâde Ekrem’in hüsn-i mutlağın dolaylı ikamesi olarak önerdiği hüsn-i tabiat yerine kendi tarafına,

<sup>507</sup> Şairin “tûf-i mücize-gû” olarak tanımlı için bkz. Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, 39.

<sup>508</sup> Alıntılayan Ercilasun, *a.g.e.*, 261.

<sup>509</sup> Tuğcu, *Şiir Eleştirisi*, 139.

hissiyat ve fikriyatına göre güzellik hakkında yargıda bulunan özneyi, öznenin yargısıyla birlikte de nisbiliği koyar. Cenâb'ın ifadeleriyle söylersek, “Bed’iyy t mebh sinde mutlakiyeti inkâr etmek zarureti vardır; sanat mevzubahs olunca ancak ve ancak nisbiyet kabul edilebilir.”<sup>510</sup> Ancak ve ancak nisbiyetin kabul edilebilir olduğu noktada hala mutlak bir güzelliğe inanmak, “mutlak hüsn’ iddiasında bulunmak”sa Hüseyin Cahid’in de ifade ettiği Şekilde ancak bir “cehalet” olur.<sup>511</sup>

Tanrı merkezli paradigmanın mutlak güzellik kavramsallaştırmasına dair bu karşı çıkış, on dokuzuncu yüzyıl sonunda Servet-i Fünûn  evresi tarafından dışa vurulan zihniyet değişimini de görünür kılar. Bu anlamda, nisbi hüsn kavramsallaştırması, sadece Şiirin değil öznenin kendini ve dünyayı düşünmesinin de Tanrı merkezli olmaktan çıktığı ve Tanrı’nın tanrısalılığının farklı kavramlarla yeniden inşa edildiği, Tanrı’nın inancın izole alanına kapandığı yeni bir zihniyeti açık eder. Bu zihniyet, bir zamanlar dönüŐmez fikirlerin ve vahiylerin göklerinde sabitlenmiş olan hakikat ya da güzelliğin devinime girdiği modernlik deneyiminin zihniyetidir.<sup>512</sup> Güzelliği özneye bağlamaya yönelik bu “modern” çaba, Servet-i Fünûn  evresinin evrensel olarak anlaşılır ve zamansız bir güzellik kavramının romantizm kılığındaki estetik modernlikten bu yana uğradığı düzenli erozyonu<sup>513</sup> alımlama biçimidir.

Güzelin nesnel, hatta maddi bir  l t n  veren bir makrokozmosun temsili olan bir mikrokozmos olarak tasarlanan yapıttan ancak öznelliğe ilişkin bir anlam kazanan yapıta geçiş, güzelin  znelleŐtięi yani bir kendinde güzelin olmadığı,

---

<sup>510</sup> Alıntılayan Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 211.

<sup>511</sup> Alıntılayan Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, 112.

<sup>512</sup> Rüdiger Safranski, *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*,  ev. Ali Nalbant (İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2013), 27.

<sup>513</sup> Matei Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*,  ev. Sabri Gürses (İstanbul: Küre Yayınları, 2010), 11-12.

güzelin bizim için olduğu bir dünyaya geçiştir.<sup>514</sup> Bu yeni “modern” dünyada, güzelin ölçütünü veren, öznenin beğeni yargısıdır. Güzel artık mutlak ölçütlerle değil,<sup>515</sup> sonlu, yani hissedilen ve Tanrı’dan ayrı yaşayan bir öznedeki<sup>516</sup> yarattığı duygular veya duyularla tanımlanır.<sup>517</sup> Güzelin radikal öznelendirilmesi anlamına gelen beğeni yargısıyla söz konusu olansa görüldüğü gibi katıksız bir göreceliktir.<sup>518</sup> “Katıksız görecelik”le deneyimlenen de köklü bir kalıcılık estetiğinden ya da değişmez ve aşkın bir güzellik idealine yönelik inanca dayanan estetikten, bir geçicilik ve içkinlik estetiğine, merkez değerleri değişim ve yenilik olan bir estetiğe doğru yaşanan kültürel bir kaymadır.<sup>519</sup>

Bu doğrultuda, nesne özünde/kendinde güzel olduğu için değil son kertede belli bir tür zevk/beğeni doğurduğu için özne tarafından güzel bulunur.<sup>520</sup> Kendinde güzelin kaybı ise Servet-i Fünûn çevresi için özellikle tabiat söz konusu olduğunda bir mesele haline gelir. Fikret’in *Mirsâd* ve *Ma’lûmat* dergilerinde çıkan şiirlerinde, Ekrem’in izinde mutlak güzelliğin ışımaya alanı olarak kavramsallaştırdığı, şairin “acemi bir şakirdi” olduğu tabiat,<sup>521</sup> Servet-i Fünûn döneminde “içsellik duyuşsal olarak algılanabilir yansıması”<sup>522</sup> haline gelir. “Bir zamanlar şiirden önce gelen ve taklit edilebilir olan ‘tabiat’, artık şairin yaratıcılığında şiirle birlikte ortak bir kökeni

---

<sup>514</sup> Ferry, *Homo Esteticus*, 18-20.

<sup>515</sup> A.g.e., 36.

<sup>516</sup> A.g.e., 44.

<sup>517</sup> A.g.e., 32.

<sup>518</sup> A.g.e., 49.

<sup>519</sup> Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, 11.

<sup>520</sup> Ferry, *Homo Esteticus*, 19.

<sup>521</sup> Tabiatla dair bu kavramsallaştırma Fikret’in özellikle 1896 tarihli yazılarında da hissedilir. Bu kavramsallaştırmayı tekrar eden bir örnek olarak bkz. Tefvik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye I,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 7-11.

<sup>522</sup> Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, Çev. Cem Soydemir (İstanbul: Metis Yayınları, 2003), 71.

paylaşır.”<sup>523</sup> Tabiatı deneyimleyen özne, mutlak bir güzelliği çıkarsamaktan ve onun meddahı ya da keşşafı olmaktan ziyade artık tabiatı kendi içselliklerinin belirlenmişliğinde “muhtelif tarzlarda müşâhade ederek”, “tüm dış dünyayı ruh halleri içinde eritir.”<sup>524</sup> Mehmet Kaplan’ın ifadesiyle, “Tabiatı, daha çok kendi ruhunun aynası olarak görür. Tasvir ettiği manzaranın içine mutlaka kendini, rüyasını, hulyâsını ve arzusunu yerleştirir.”<sup>525</sup>

Hüseyin Cahid’in “mehâsin-i tabiat” tabiri üzerinden “tabiatta güzellik var mıdır?” sorusuyla tartışmaya açtığı beğeni meselesi, Ekrem’in hüsn-i tabiat kavramsallaştırmasının da yerinden edilmesidir.<sup>526</sup> Ekrem tarafından riayet edilmesi gereken bir hakikilik ölçütü olarak önerilen hüsn-i tabiat, hakikatin özneye bağlandığı ve nisbilendiği yerde mutlaklığını kaybeder. Hüseyin Cahid’in de söylediği gibi güzellik tabiatta değildir; öznenin onu görüşünden, hissedişinden öznede tevellüd eder. Buna göre, Hüseyin Cahid için beğeni, “insanda güzellik hissini ve hazzını duymak kabiliyeti” ve “hüsnün mikyasıdır.”<sup>527</sup> Tabiatın kendinde güzel olma vasfını yitirdiği, mutlak bir güzelliğin yansıma alanı olmaktan çıktığı ve mikyasının yani ölçütünün öznenin beğenisi olduğu düzlemde, nisbilik de beğenin

---

<sup>523</sup> Taylor, *A Secular Age*, 353.

<sup>524</sup> Lukacs, *Roman Kuramı*, 72.

<sup>525</sup> Kaplan, *Tevfik Fikret*, 56.

<sup>526</sup> Tanrı merkezli paradigma üzerine kurulu şiirin güzellik vurgusu, üçüncü bölümde de tartışıldığı üzere yeryüzündeki her oluşumun Tanrı’nın kutsal suretinden izler taşımasını esas alır. Bu doğrultuda, “her şey Bir’den hiçbir güçlük olmaksızın tam bir nizam içinde, nasıl olması gerekiyorsa öylece sudur ettiği için dünyadaki varlıklar üzerinden gerçek anlamda bir çirkinlik ve kötülük tanımlamak da mümkün değildir.” Söz konusu Servet-i Fünûn şiiri olduğundaysa Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybetmesi, şiirin kapsamına “çirkin”in alınmasını da beraberinde getirir. Örneğin Ali Ekrem, şiiri sadece güzellikle değil “çirkinin hiss-i şedîdi”ni de anarak tanımlamaya çalışır. Fikret’in de Mehmet Kaplan’ın Sully Prudhomme etkisinde yazıldığını belirttiği çirkin bir insanı konu alan “Çirkin” adlı şiiri, dönemin sadece mutlak güzellik fikrinden değil genel olarak güzelliğin sınırlandırıcılığından azade olma çabasını yansıtır. Tanrı merkezli paradigmanın çirkinlik yorumu için bkz. Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 205. Ali Ekrem’in sözü edilen beyanı için bkz. Olcay Öneroy, *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri* (Ankara, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 1980), 140. Fikret’in sözü edilen şiiri için bkz. Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 395. “Çirkin” ve Prudhomme’un “La Laide” şiirine dair karşılaştırma için bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 142.

<sup>527</sup> Alıntılayan Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, 113.

özneliğinde somutlanır. Cenâb'ın da ifade ettiği gibi, “zevk şahsî, güzellik nisbîdir.”<sup>528</sup>

### Olgucu Eleştiri ve Tarihsel Deneyim

Güzeli belirleyenin özne olduğu noktada ortaya çıkan soru özneyi, öznenin beğeni yargısını belirleyen ne olduğu olur. Ekrem'in özneler arasındaki farklılıklara dikkat çekerken “bir hilkatte, bir mizâcda yaratılmamış” olma bağlamında Tanrı merkezli yanıtladığı bu soru,<sup>529</sup> Servet-i Fünûn çevresi tarafından Tanrı'ya gönderme yapmayan olgularla yanıtlanır. Güzellik, aşkınlık özelliğini kaybedip özneye bağlandığı süreçte görecelikle beraber tarihsel bir nitelik edinir.<sup>530</sup> Cenâb Şahabeddin'in yukarıda tartışılan alıntısının da “zamanların tesirinden doğan maddî ve manevî bütün muhitler, terbiye, yaş, mizac”a göndermeyle başladığına dikkat edilirse, güzele dair yargının kurulumunda evrensel ve zamansız bir güzellik kavramının yerini alanın tarihsel deneyim olduğu görülür.<sup>531</sup>

Servet-i Fünûn çevresinin tarihsel deneyim vurgusu, “on dokuzuncu yüzyılın ortalarında farklı öznelerin pratikleriyle cisimleşen olgusal eleştiri”yle ilişkilerine koşut gelişir. Belli bir mutlağın sözcülüğünü yapan ve “zamanı ve mekânı aşan evrensel ilkeler”e dayanan kuralcılığa karşı toplumsal ve tarihsel görelilik anlayışını getiren olgusal eleştiri, Servet-i Fünûn çevresi tarafından özellikle Hippolyte Taine'in çalışmaları bağlamında takip edilir. Taine'in yazarı merkeze alan edebiyat eleştirisi, bir özne olarak yazarın duygu ve düşünce dünyasını belirleyen, zihinsel faaliyetlerine kaynaklık eden ırk, muhit ve an kavramlarına odaklanır. Irk, topluktan

<sup>528</sup> Alıntılayan Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 101.

<sup>529</sup> Rezaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân – Takdîr-i Elhân*, 61.

<sup>530</sup> Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, 42.

<sup>531</sup> A.g.

topluluğa değişiklik gösteren kalıtsal yetileri; muhit, bir ırkı kuşatan iklim, siyasi koşullar ve toplumsal şartları; an ise yazarın var olduğu ve eser verdiği tarih kesitini karşılar.<sup>532</sup>

Taine'in eleştiri anlayışı, Servet-i Fünûn çevresi için edebiyat metninin çözümlenmesi ya da eleştirilmesine dair bir yöntem olmaktan fazlasını ifade eder. Tanrı'ya herhangi bir gönderme yapmayan, olgular üzerine kurulu bakış açısı, öznenin kendisini anlamlandırabilmesi için de bir çıkış yolu sağlar. Öznenin neyi, neden beğendiğini; ne hakkında, nasıl bir yargıda bulunduğunu ve yargının neden o şekilde olduğunu değerlendirme sürecinde öznelliği ve nisbiliği anlamlı kılan bu bakış açısı olur. "Bir gurûbu temâşâ eden on kişinin" onu neden "muhtelif on tarzda müşâhade ettiği"ne dair bir fikir verir. Daha da önemlisi, Fikret'in Nisan 1900 tarihli "Romanların Te'sîri" alt başlıklı "musâhabe-i edebiyeye"sinde de ifade ettiği gibi, beğeni yargısında bir ortaklık söz konusu olduğunda, bu ortaklığı "zamanın ruhu" ile anlaşılır kılar:

İçinde yaşanan bir devrin efkâr ü hissiyât üzerine te'sîri bu gün muhakkak ve zarûrî addedilir. Müvellid-i âsâr hakikatte zamandır. Güzel, çirkin, hepsi onun mahsûlüdür; hepsinde muntabi olan şekl ü hey'et onun şekl ü hey'etidir; erbâb-ı san'at eserleriyle onun arasında bir vasıtaadır.<sup>533</sup>

Zamanın ruhunun belirleyiciliği, Servet-i Fünûn çevresinin "eski" edebiyata bakışını da şekillendirir. "Her zamanın edebiyatı, kendi döneminin tercümanı"<sup>534</sup> ise, Fikret'in de ifade ettiği gibi, "eski" şiirler de "kendi zamanlarına göre, kendi

---

<sup>532</sup> Çiğdem Kurt, "Servet-i Fünûn'un Batılı Eleştiri Kaynakları: Olgusal Eleştiri," "Edebiyatı Yeniden Şekillendirmek: Ahmed Şuayb'ın Edebiyat Eleştirisi" içinde (Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2008), 35-42.

<sup>533</sup> Tevfik Fikret, "Romanların Te'sîri," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 131-132.

<sup>534</sup> Cenâb Şahabeddin'den aktaran Ramazan Kaplan, *Klâsikler Tartışması: Başlangıç Dönemi* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998), 44.

zamanları için, kendi zamanlarında yazılmış şeylerdir.”<sup>535</sup> “Eski” şiire dair bu tarihselleştirici bakış açısı, Fikret’in “musâhabe-i edebiyeye”sinde zamanın farkı üzerinden beğenin farkına dönüşür: “Şiiri bizim anladığımız gibi anlayan bir fikir, eşyâyı bizim gördüğümüz gibi görmeye alışmış olan bir nazar için bugün o neşâidi tabî’î ve güzel bulmak, yani, o bahar nümûnelerinden bir zevk-i rûhânî hâsıl eylemek nasıl mümkün olur, bilemem.”<sup>536</sup>

### Öznenin Yeni Şiiri: Nisbilik ve Şiir Dili

Fikret’in zamana yaptığı bu vurgu, yüzyıl dönümünde şiirin yeniden tanımlanmasının zamanının geldiği; “zamanın ruhu”nun artık öznenin merkeze yerleştiği, öznel dışavurumu temel alan bir şiiri gerektirdiği fikrinin de dayanağı olur. Şiirin öznenin içselliğinin dışavurumu olarak tanımı ise öznenin dışında yer alan ya da özneyi önceleyen kaidelerin reddine denk düşer. İçselliğin tam bir özgürlükle ifade edilmesi çabasının izleyeni olan bu kaidersizlik, öznenin kendi dışında bir temel; kaideleri çıkarsayabileceği, geçerliliklerini dayanaklandırabileceği bir paradigma bulamaması durumuyla da örtüşür. Bu, dünyanın öznelleşmesi sürecinde, kaide koyucu tüm geleneklerin özgürlüklerle uyuşma gerekliliği karşısında çözülmesinin bir sonucudur.<sup>537</sup>

Fikret için bu çözülme, öncelikle “vezin[in] mu’ayyen, kafiye[nin] mu’ayyen, tarz-ı tasavvur ve beyân[in] bir dereceye kadar mu’ayyen... Bi’t-tabî ma’nâ[nın] da mu’ayyen ve mahdûd kal[dığı]”<sup>538</sup> bir şiir âleminde çıkmak; artık “lisân-ı rûh” olarak tanımlanan şiirin onu muayyenliğe itecek “maddi ve mutarrid birtakım kuyûd

<sup>535</sup> Tefik Fikret, “Hafta-i Edebî 5,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 159.

<sup>536</sup> Tefik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye 5,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 26.

<sup>537</sup> Ferry, *Homo Esteticus*, 17.

<sup>538</sup> Tefik Fikret, “Nazîre-perdâzlık,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 15.

ve kavâ'ide rabt ile taziyik" edilmesinin mümkün olmadığı<sup>539</sup> bir şiir âlemini "düşünmek" demektir. "Kâfiye gibi, arûz gibi sedleri, hâilleri devirip geçecek bir feyazân-ı âzâde-serâne ile feverân ve cereyân eden"<sup>540</sup> bu yeni âlem, "san'atta hadd olmaz"<sup>541</sup> şiarı üzerine kuruludur. İçselliği karşılayan "ruh"un yansıması olarak "güçlü hislerin kendiliğinden taşması, boşalması"<sup>542</sup> biçiminde teorize edilen bu yeni şiir önündeki engelleri yıkıp geçecek, kendi akışı esnasında herhangi bir kuvvete, "hadd"e boyun eğmeyecek; dili de bu taşmanın etkisinde yeniden kuracaktır:

insan -maddî veya ma'nevî- bir sebeble mütehassis ve müteessir olup da bir kerre beyin tayakkuz ve tenevvür etti, rûh münşerih veya münfa'il oldu, kalb fevka'l-mu'tâd halecân ve darabâne başladı mı o zaman -bir cûy-ı hoş cereyân gibi kemâl-i uzûbet ve sühûletle âdetâ akıp gitmekte olan söz bağteten mütegayyir olarak (..) bir şiddet ve mü'esseriyet kesbeder. Nâtika sırf hissiyât-ı kalbiyeye teb'iyetle nahv ve mantık usûl ü dâ'iresini çığneyerek meselâ eczâ-yı kelâmı alt üst eder; bir cümleyi diğer bir cümlenin ortasına, bir edâtı ka'ideten bulunması lâzım gelen mevki'in hilâfı bir noktaya atar, kesik kesik ibâreler, garip garip ta'bîrler fırlatır, mübâlağalar eder, kinâyeler söyler, teşbîhler, isti'âreler yapar...<sup>543</sup>

Ekrem'in "sâik-i mücbir" tabiat olduğunda tabiatın tesirinin yoğunluğunu, şiddetini aksettirme adına şairlere tanıdığı özgür dışavurum hakkı, "belâgate i'tina etmek" ve "fesâhatten düşmemek" şartıyla bağlanırken,<sup>544</sup> Fikret şiiri önceleyen bir belâgat ve fesâhat anlayışını da reddederek, belâgat ve fesâhati de öznenin dışavurumuna bağlar. Fikret'in alıntısında da görüldüğü gibi, içsel yaşantıyı dışa vurabilen; kavramlardan ziyade eğretilmelere, belirsiz ima ve sezgilere dayanan; salınım ve

<sup>539</sup> Tefik Fikret, "Musâhabe-i Edebiyye 5," 24.

<sup>540</sup> Tefik Fikret, "Hafta-i Edebî 6," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 166.

<sup>541</sup> Tefik Fikret, "Ezân-ı Arûz," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 50.

<sup>542</sup> Fikret'in şiir tanımıyla İngiliz romantiklerinin şiir kavramsallaştırması arasındaki koşutluk için bkz. Wordsworth, "Preface," 237.

<sup>543</sup> Tefik Fikret, "Lisan-ı Şi'r," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 21.

<sup>544</sup> Recaizâde Mahmud Ekrem, *Elhân – Takdîr-i Elhân*, 66.

çalkantı içinde bir dil arayışı,<sup>545</sup> şiirin özne merkezli yeni bir inşa sürecine girmesinin izleyeni olur.

Romantik şiirin de etkisiyle öznenin, özellikle de kendini irdeleyen özne olarak şairin edebiyat sahnesine çıkışı, Servet-i Fünûn şiiri söz konusu olduğunda, öznenin kendi hissiyatını ve fikriyatını tahlil etme, anlama esnasında yine kendisine özgü, kendini ifşayı sağlamaya yönelik, öznel dışavurumu temel alan yeni bir dil üretmenin imkânları üzerine düşünme süreciyle devam eder. Bu yeni dil Fikret'e göre, "gayr-ı tabî'î, sahte bir lisan-ı ifâde değil, bilâkis hissiyâtın en tabî'î, en muvâfık bir tercümân-ı sehâri" olması gereken bir dildir.<sup>546</sup>

Bu anlamda, Tanrı merkezli hakikatin aşkın bir düzlemin temsilini öngören dilinin geçerliliğini kaybettiği, tanrısalın sanatsal yaratımdaki belirleyiciliğinin geri çekildiği noktada dilin yeniden inşası önem kazanır.<sup>547</sup> Tanrı merkezli hakikat üzerine kurulu geleneğin çöküşü, insanla Tanrı arasında aracı olan sembolik dilin de çöküşü olurken,<sup>548</sup> beraberinde yanıtlanması gereken yeni sorular getirir: Cenâb'ın ceberrutun azameti karşısında beşerin aczinin anlatıldığını,<sup>549</sup> âşıkâne inleyişlerden çıkamadığını;<sup>550</sup> Ayın Nadir'in tasavvuf dairesinde sıkışıp kaldığını<sup>551</sup> iddia ettiği "eski" şiirin Tanrı merkezli dilinin yerini alan ne olacaktır? Dünyayı yapılandırmadaki değişim dildeki ve bu dil üzerine kurulu şiirdeki değişime denk düşüyorsa özne merkezli yeniden yapılandırılan dünyanın yeni şiirinin dili nedir, nasıldır?

Bu sorular çerçevesinde öznenin şiirinin yeni dilini ve bu dil içindeki anlamlandırma dizgesini belirlemeye yönelik arayışlar, özne merkezli bir dil kurmaya dair çabalara dönüşür. Bu süreçte, özne yadsınamayacak biçimde sürekli bir topluluğa gerek duysa bile anlamın merkezi olarak atanır.<sup>552</sup> Temeli veren özne

---

<sup>545</sup> Safranski, *Romantik*, 18.

<sup>546</sup> Tevfik Fikret, "Te'sîr-i Evzân," *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 90.

<sup>547</sup> Lee, *A World Abandoned by God*, 23.

<sup>548</sup> Miller, *The Disappearance of God*, 9-10.

<sup>549</sup> Alıntılıyan Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 311.

<sup>550</sup> Aktaran Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 159.

<sup>551</sup> Aktaran Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 313.

<sup>552</sup> Safranski, *Romantik*, 24.

olduğunda, yargıyı öznenin hissiyat ve fikriyatı temellediğinde anlam da öznenin belirlediği bir dizgede kurulur. Süleyman Nazif'in de belirttiği gibi, "Her şeyin nasıl kendisine mahsus hal ve şanı varsa, o şeye bakan ruhun da hususî bir telâkki tarzı vardır" ve dilin kullanımını ve anlamlandırma dizgesini belirleyen de bu tarz olmalıdır.<sup>553</sup> Bu tarz, öznel dışavurumun amaçlandığı şiirde dilin de Fikret'i tekrar edersek "eczâ-yı kelâmı alt üst ede[cek]; bir cümleyi diğer bir cümlenin ortasına, bir edâtı ka'ideten bulunması lâzım gelen mevkî'in hilâfı bir noktaya ata[cak], kesik kesik ibâreler, garip garip ta'bîrler fırlat[acak], mübâlağalar ede[cek], kinâyeler söyle[yecek], teşbîhler, isti'âreler yapa[cak]"<sup>554</sup> ya da İsmail Safa'yı izlersek "toplayacak, dağıtacak; kırıp bozacak" biçimde yeniden inşası demektir:

Ciddi bir his felsefesine dayanan edebiyat-ı hâzıra nazarında lâfızlar ve kelimeler, bir takım maddî unsurlardan başka bir şey değildir; onların bundan ziyade kıymet ve ehemmiyeti yoktur. Şair onları kendi fikrî duygularına ve samimî muamelelerine göre toplar, dağıtır. Mecbur olursa bir belli şeyi anlatmak için birkaç ismi kırıp bozarak yeni bir cüz'-i lisan çıkarır.<sup>555</sup>

Dilin özgür dışavurum adına parçalandığı bu düzlemde, "Tanrı-insan, âlem-insan, zaman-mekân, yeryüzü-gökyüzü, dünya-âhiret, akıl-gönül, amaçlar-araçlar" gibi düalizmler üzerine kurulu Tanrı merkezli dilin birlik ve uyumunun yerini dikotomiler üzerine kurulu özne merkezli dilin parçalılığı ve kaosu alır.<sup>556</sup> "Nesneler dünyasını çekip çeviren kurucu varlık ekseninden uzak düşen, kapsayıcı metafizik örüntünün dışına çıkarak bütünden kopan, ayrışan parçalar, kendi yörüngelerinde seyrederek. Çoğalan işaret sistemleri içinde (...) çoğalan konumlar, tüm işaret sistemlerinin

<sup>553</sup> Alıntılayan Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 203-204.

<sup>554</sup> Tefik Fikret, "Lisan-ı Şî'r," 21.

<sup>555</sup> Alıntılayan Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 205-206.

<sup>556</sup> Geleneksel dünya görüşünün düalizminin modernlikle beraber yerini dikotomilere bırakmasına dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Gencer, *İslâm'da Modernleşme*, 120-121.

olanaklarını kemirir.”<sup>557</sup> Artık herkes tarafından paylaşılan tek bir işaret sisteminden bahsetmek mümkün değildir. Öznelerin çoğulluğunda işaret sistemleri de çoğalmaktadır.

Kabul görmüş bir anlamlar zeminine sahip eski düzenin gözden düşmesi, yeni bir şiir dilinin geliştirilmesini zorunlu kılarken, Servet-i Fünûn çevresi özne merkezli yeni düzenin dilini belirgin bir hassasiyetin dili olarak atar.<sup>558</sup> İsmail Safa'nın da söylediği gibi lâfız ve kelimelerin öznenin önce bir kıymet ve ehemmiyet taşımadığı, ancak özne tarafından anlamlandırıldığı bu yeni dilin yöneldiği ana amaç öznenin hassasiyetini dışa vurmaktır. Cenâb'ın ifadeleriyle söylersek, ifade ve üslûbun öznenin hissiyat ve fikriyatını anlatabilecek karakterde olması, bu karakteri haiz hale getirilmesidir.<sup>559</sup>

Öyle ki, Servet-i Fünûn çevresinin yolu sembolizm ve dekadansla tam da bu noktada kesişir. Özneyi merkez alan, ifade ve üslûbun öznenin duygu ve düşüncesini anlatabilecek karakterde olması pahasına dağılabileceği yeni bir şiir dili arayışında sembolizm ve dekadans ufuk açıcı olur. Cenâb'ın efkâr ve hissiyatın dışavurumunun özneye özgülüğü, kapalılığıyla içinde yaşadıkları asrın tabîî temayüllerine uygun bulduğu sembolist şiir<sup>560</sup> ve “bir hiss-i müstesnâyı ifâde eden âsâr-ı âhire”<sup>561</sup> olarak andığı dekadans şiir, öznenin “bir topluluğa gerek duymayacak” derecede anlamın merkezi olarak atandığı şiir olarak alımlanır:

Dekadan edebî mesleği, müphemiyetin, şiirin yegâne maksadı olduğunu söyler. Fikri vüruh ile söylemekten sakınma, bu mesleğin birinci kaidesi olmuştur. Vazih fikirlerin yerine sabah sesleri gibi uçuşan hisler, hayaletler

<sup>557</sup> Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 172.

<sup>558</sup> Romantik dönemde yeni bir şiir dilinin geliştirilmesi zorunluluğu için bkz. Taylor, *A Secular Age*, 353.

<sup>559</sup> Alıntılaman Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 206.

<sup>560</sup> Alıntılaman Ercilasun, *a.g.e.*, 261-262.

<sup>561</sup> Alıntılaman Ercilasun, *a.g.e.*, 264.

gibi ele geçmez hülyalar, eski zaman hâtiflerinin sözleri gibi muzlim timsaller kaim olacaktı. Bu meyanda hisler de mühim bir mevki işgal edecekti. Filân savt ruhta binlerce in'ikâslar uyandıran örtülü bir şaşaaya malik addediliyor, filân sesli, musiki âletlerinden birine muâdil tutuluyordu. “a” erganun, “e” harp, “u” filâvta sesini veriyordu. Diğer taraftan beyitlerin cüzleri arasında râbita kopuyor, beyitler mütemevviç, seyyal, esîrî bir hâle giriyordu; veznini kaybederek bir musiki cümlesi kalıbına giriyor, kafiye de kalkıyor ve nazım nağmekâr bir tesir içinde boğuluyordu.<sup>562</sup>

Bu anlamda, Servet-i Fünûn çevresi için sembolist ve dekadân şiir, Tanrı merkezli bir şiirden öznenin merkeze yerleştiği bir şiire geçişte dilin yeniden inşasına dair arayışlarla, öznenin kendisini önceleyen bir kaideyi tekrar etmediği, gösteren-gösterilen ilişkisini kendi başına kurduğu<sup>563</sup>, ilişkisellikleri ve anlamı kendisinin atadığı ve bir diğeri için müphem bırakabildiği bir dilin imkânını göstermesi bakımından heyecan vericidir.

Diğer yandan, Servet-i Fünûn çevresinin yeni dil arayışı, tanrısal alegori üzerine kurulu şiir dilinin geri çekilmesiyle şiirin kendine özgü bir dili yitirmesi tehlikesinin endişelerini de yansıtır. Servet-i Fünûn çevresi sözü edilen tehlikeyi Tanzimat kuşağının dil önerisinde hisseder. Öznelerin bütün edimlerini son derece öznel, benzersiz, kıyaslanamaz biçimde düşünen Servet-i Fünûn çevresi, Tanrı merkezli dile alternatif olarak önerilen ve aslında bir genelleme ve bu şekliyle de olanın yüzeyselleştirilmesinden ibaret büyük bir bozulmadan kaynaklanan “iletişim odaklı” dili reddeder.<sup>564</sup> Bütünü kavrayamayan, öznenin derinliklerine inemeyen bu dil,<sup>565</sup> şiirin dili olarak kabul edilebilir değildir. Hüseyin Cahid’in beyanlarında da net biçimde görüldüğü gibi şiir artık “insan ruhunun müphem ve esrarengiz

<sup>562</sup> Alıntılayan Ercilasun, *a.g.e.*, 189.

<sup>563</sup> Söz konusu Tanrısal alegori üzerine kurulu şiir olduğunda Latifi'nin de belirttiği gibi, “mecaz yoluyla hakikate işaret eden ve onu içine alan her sözün bir anlamı, her ismin bir karşılığı, her kelimenin bir yorumu ve her yorumun da bir temsili vardır.” Aktaran Tuğcu, *Şiir Eleştirisi*, 44.

<sup>564</sup> Nietzsche'nin dil üzerine yorumları için bkz. Ferry, *Homo Esteticus*, 216.

<sup>565</sup> Nietzsche'den aktaran Safranski, *Romantik*, 295.

halleri”<sup>566</sup> nin ifadesiyse bu halleri “kesin bir sıhhat ve vüzh” la ifade edecek olan “öznenin derinliklerine inemeyen” “ortak dil” değildir.<sup>567</sup>

Öznenin derinliklerine inme imkânı tanıyan özne merkezli dille ortak dil arasında kurulan bu karşıtlık, Tanzimat kuşağı-Servet-i Fünûn çevresi olarak düşünülen iki farklı epistemik cemaatin dil meselesine bakışındaki farklılığı ortaya koyar.<sup>568</sup> Yüzyıl sonunun özellikle “Dekadanlık”<sup>569</sup> gibi önemli polemiklerine de kaynaklık eden bu farklılık, Tanrı’nın dünyasından öznenin dünyasına geçişte yeni dili ve bu dil içindeki anlamlandırma dizgesini belirlemeye yönelik önerilerin çarpıştığı alanda belirir. Tanzimat kuşağının toplumsal yapı ögesi olarak en geniş şekilde paylaşılan,<sup>570</sup> bu anlamda da gösteren-gösterilen ilişkisinin ve anlamın sabitlenebildiği bir dil inşa etme arzusu, Servet-i Fünûn çevresinin anlamın nisbilendiği yerde öznenin damgasını taşıyan sabitlenemez, uçucu, dağılan dil anlayışı ile karşı karşıya kalır.<sup>571</sup> Bu nedenle de özünde mutlağa bakış açısındaki farklılıkta temellenir.

“Dil, insanların onun aracılığıyla kendi dünyalarında ikamet ettikleri temel bir araçtır. Dil, dünyanın ne olduğunun adını koyar ve dünya, bizim isimlendirmemiz sayesinde kendisini bize yansıtarak uyumlu hale gelir.”<sup>572</sup> Bu açıdan, Servet-i Fünûn çevresinin nisbilikle dışa vurulan mutlaksızlık fikri üzerine bina ettiği özne merkezli

---

<sup>566</sup> Alıntılayan Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, 274.

<sup>567</sup> A.g.

<sup>568</sup> Halid Ziya’nın *Aşk-ı Memnu* romanında ortaya koyulan özne merkezli şiir diliyle Ahmet Mithat tarafından önerilen “halkın konuştuğu ya da işitmekten zevk aldığı günlük dil” arasında bir karşılaştırma için bkz. Orhan Koçak, “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme,” *Toplum ve Bilim* 70 (Güz 1996): 99.

<sup>569</sup> Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar* (İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007).

<sup>570</sup> Şerif Mardin, “Tanzimat ve Aydınlar,” *Makaleler III: Türkiye’de Din ve Siyaset* içinde (İstanbul: İletişim Yayınları, 1998), 272-273.

<sup>571</sup> Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinin özne merkezli dilinin görülebileceği terkiplere dair bir döküm için bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 232-238.

<sup>572</sup> Aktaran Paden, *Kutsalın Yorumu*, 20.

dilinin dünyanın ne olduğunun adını koymasına gösterilen direnç aslında tüm polemiklerin özünü oluşturur. Recaizâde Ekrem’le Servet-i Fünûn çevresi arasındaki farklılaşmanın da işaret ettiği gibi, “tüm işaret sistemlerinin olanaklarını kemiren” bir dönüşüm yaşanırken, bu dönüşümü çeşitli yanılsamalarla görmezden gelmek, bu dönüşüme direnmek artık mümkün değildir.

Bu direnç, on sekizinci yüzyıl sonrası yaşanan kargaşalığın izleyeni yeni paradigma önerilerinin çarpışması sürecinde Servet-i Fünûn çevresinin mutlağı mutlaksızlık olarak atamasına; “katı olan her şeyin buharlaştığı”<sup>573</sup> bir dünyanın sözcülüğünü yapmasına gösterilen dirençtir. Yeni paradigma olarak önerilenin bir paradigmadan beklenen kesinliği, keskinliği, mutlaklığı verememesinin kargaşalık denilenin hiç bitmediği, olağan dönem denilenin de artık bir düş olduğu tehlikesini hissettirmesidir. Diğer bir deyişle, dünyevileşmenin Tanzimat kuşağının öngöremediği “getirileri”nin, insanın kendisini temel almasının temelsizliğinin su yüzünü çıkmasıdır.

#### Kaybedilen Temelin Tutulamayan Yası:

#### Dünyaya “Elem” ve “Melal”in Gölgesinden Bakmak

Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi şiirleri, mutlakı mutlaksızlık olarak söylemenin, Tanrı’nın ardında kendini sürekli hatırlatan bir boşluk bırakıp çekilişinin sancılarını yansıtır. Merkeze yerleşen öznenin temelin kaybını izleyen hüznü ve sıkıntısı, Fikret’in bu dönemde yazdığı şiirleri belirleyen ana güç olur. Fikret’le beraber genel

---

<sup>573</sup> “Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülüyor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle... yüzleşmeye zorlanıyor.” Marx’tan alıntılanan Marshall Berman, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çev. Bülent Peker ve Ümit Altuğ (İstanbul: İletişim Yayınları, 1994), 19.

olarak Servet-i Fünûn çevresi için de belirleyici olan elem ve melal kılığındaki “melankoli”, toplu bir ruh haline dönüşerek, temelsizlik halinin paylaşımını gösterir. Öznenin merkezîleşmesine yönelik tüm çabalarla birlikte melankoli, merkeze yerleşen öznenin çıkmazlarının dışavurum kavramı halini alır. Tanrı’nın yerinden çekilmesi, öznenin Tanrı’nın boşalan yerine talip olması ancak bu talebi dayandıramamasının yarattığı boşluk hissi, kendini melankoli vasıtasıyla ortaya koyar. Nesnesi aşikâr olmasa da bir kayıpla düşünülen, temelin kaybı farkındalığı olarak netleşme de anlamın kaybı olarak hissedilen melankoli,<sup>574</sup> temelsizliğini içselleştiren Servet-i Fünûn çevresinin metinlerine kaybedilenin tutulamayan yası olarak yansır.

#### “Kari’lerime”: Elem ve Melal Olarak Şiir

Fikret’in Servet-i Fünûn döneminde hüznün ve sıkıntının şiiri nasıl belirlediğini, şiirle birlikte şair ve okuru nasıl bağlantılandırıldığını anlama sürecinde *Rübâb-ı Şikeste*’nin açılış şiiri “Kari’lerime” yol gösterici bir metin olarak karşımıza çıkar. Okurlara ithafen yazılan bir açılış şiiri olarak “Kari’lerime” doğrudan okuru muhatap olarak, ona seslenerek başlar. Şiirin öznel bir dışavurum, öznenin kendi anlatısı olarak tanımlandığı yerde okura yapılan bu vurgu ise bir paylaşma retoriği üzerine kurulur:

Size, ey bilmediğim, görmediğim kari’ler,  
Size ithâf ile neşreliyorum bunları ben,  
Size ithâf ile; zira, ne için ketmedeyim,<sup>575</sup>

---

<sup>574</sup> Tanrı’nın kaybının anlamın kaybı olarak deneyimlenmesine dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Taylor, *A Secular Age*, 552.

<sup>575</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 260.

Saklamak yerine “neşr eylemek” yoluyla paylaşmak, okurun dizgeye şiir yazılmadan önce ya da şiirin yazılma sürecinde değil, şiirin ortaya çıkmasının ardından dahil olduğunu gösterir. Bu anlamda, şiirin belli bir okur göz önüne alınarak, okur için üretilmiş bir meta olmadığına vurgu yapılır. Böylelikle de şairin öznelliği dışında bir kuvvet tarafından şekillenmemiş şiir kavramsallaştırması korunmaya çalışılır.

Şiire dair bu kavramsallaştırma, Halil İncalcık’ın ifadesiyle, sanatkarın belli bir sanat zevki ve anlayışına sahip bir hâminin himâyesi altına girdiği ve ona göre eser vermeye özendiği, eserin hâminin iltifatını hak etmek üzere yazıldığı bir şiir âleminin de artık söz konusu olmadığını ortaya koyar.<sup>576</sup> Ancak diğer yandan bu “özgürleşme”, sanat eserinin üretimini belirleyen dışsal herhangi bir gücün olmadığı şeklinde de anlaşılmalıdır. Nurdan Gürbilek’in de belirttiği gibi yazar hâmilerinden özgürleşse de yeni bir efendiye, talepleri oluşmuş bir müşteri kitlesine, okura bağımlı kılan yeni bir dönüşüme tabi olur. Okur-egemen bir dünyada tutunabilmek için yazar artık bu yeni efendisini kollamak, beklentilerini kestirmek, onu memnun etmek zorundadır ve okuruyla kuracağı bağ da ister istemez bir efendi-köle ilişkisine döner.<sup>577</sup> Ancak Fikret’in “insanlar arası niteliksel bir bağ” olarak bir paylaşım arzusu biçiminde ortaya koyduğu şair-okur ilişkisi, bu anlamda hem şairin “özerkliğinin imkânı” savunusunun<sup>578</sup> hem de öznenin kendisi ve dünyayla gündeliğe

---

<sup>576</sup> Divan şiirinde şair ve hâminin sözü edilen ilişkisi için bkz. Halil İncalcık, *Şâir ve Patron: Patrimonial Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme* (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005), 15. On sekizinci yüzyıl sonrası Osmanlı şiirinde şair-hâmi ilişkisinin değişimine dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya*, 101-113.

<sup>577</sup> Pazar için üretilen meta olarak sanat eseri için bkz. Theodor W. Adorno, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, Çev. Elçin Gen, Nihat Ülner ve Mustafa Tüzel (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007) ve Besim F. Dellaloğlu, *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum* (İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995). Yeni hâmi okurla yazar ilişkisi için bkz. Nurdan Gürbilek, “Yazarın Kibri,” *Mağdurun Dili: Denemeler* içinde (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), 121.

<sup>578</sup> Türkçe şiirde özerkliğin imkânına dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Armağan, *İmkânsız Özerklik*.

dair her türlü faydadan bağısızlaşmış bir ilişki kurabilmesi sürecinde şiire verilen rolün taşıyıcısı olur.<sup>579</sup>

Şiirde okurun tekil değil çoğul olarak kurulması da bu noktada anlam kazanır. Tanınmayan, bilinmeyen, kalabalık diğerleri olarak konumlandırılan okurlar, metinle karşılaşma anındaki tek başlıklarıyla düşünülse de bu çoğullukla önemsenenin paylaşımın geniş kapsamlı imkânı olduğu görülür. Bu imkânı temelleysen hissiyat ortaklığıdır:

O sizin görmediğim, bilmediğim gözleriniz  
Safha-i şirime ibzâl-i nigâh eylerken  
Belki bir noktada birden durarak, velvelesiz  
Gösterişsiz iki üç katrecik îsâr eyler...  
Ben bu ümmîd ile teşyî-i hayât etmedeyim.<sup>580</sup>

Şiirin okur üzerindeki etkisinin “velvelesiz gösterişsiz”<sup>581</sup> birkaç damla gözyaşı ile düşünüldüğü şiirde, paylaşımı mümkün kılan da gözyaşıyla işaret edilen elem ve melal olur. Hissiyat ortaklığını sağlayan elem ve melal bu anlamda hissetme temelinde insanları birleştiren temel bir hal olarak ortaya koyulur. Bu ortaklıkla

---

<sup>579</sup> Fikret’in niceliksel faydaya yönelik yazıyı, gazete bağlamında düşünmesi ise bu noktada anlamlıdır. Ticari nicelikleşmenin Fikret şiirinde net bir biçimde ortaya koyulduğu örnekler için bkz. Tevfik Fikret, “Büyük İkrâmiye: Kazanmış Bir Gazete Muharriri Lisânından” ve “Para ve Hayat,” *Bütün Şiirleri* içinde, 440 ve 444.

<sup>580</sup> A.g.e., 260.

<sup>581</sup> Bu yeni düzlemde, elem ve melalin dışavurumu, Mirsâd-Ma’lûmat şiirlerinde gözlemlenen “histerik” içeriğinden de soyutlanır. Uç ve aşırı bir yoğunluk ve şiddetle gerçekleşen dışavurum artık insana has ortak bir hal olarak “gösterişsiz” ve “velvelesiz” bir karşılıklılığa dönüşerek, sakinleştirilir. Bu noktada, Mirsâd-Ma’lûmat dönemi şiirlerinde özellikle başkasının ölümü söz konusu olduğunda en “şedîd” hali alan ve Ariés tarafından da bir önceki bölümde altı çizildiği gibi “histerik” olarak nitelenen yoğun duygulanımın Servet-i Fünûn dönemi şiirlerindeki sakinliğini görmek için “Seza” şiiri önemli bir örnektir. Dostunun kaybını onunla paylaştığı bir yaşantıyı hafızasında kaldığı şekliyle, “gösterişsiz” ve “velvelesiz” bir dille aktaran şiir kişinin tavrı, “Seza” ile birlikte başkasının ölümünü yoğun duygulanımların dışavurumu için işlevselleştirme halinin terk edildiğini de gösterir. Diğer yandan, söz konusu yoğun duygulanımların dışavurumu olduğunda dilsel kurulumlara dair yeni seçimler dizgeye dahil olur. Bu yeni seçimler, hissiliğin yoğun aktarımı için “ah u figan edebiyatı”ndan başka; öznelliği ve özgünlüğü ile klişelere karşı koyan; her öznenin kendi hissiyatının yansımaları olarak yeniden okuyabileceği yeni bir dilin de çıkış noktası olur. Bununla birlikte, bu müphem dil, en temelde hissetme üzerine kurulu paylaşımın, elem ve melal ortaklığının güvencesi altındadır. Temelin yokluğunda anlam nisbilense de temelsizliğin farkındalığında tüm yollar elem ve melale çıkar. Sözü edilen şiir için bkz. Tevfik Fikret, “Sezâ,” *Bütün Şiirleri* içinde, 281-283.

birlikte bu ortaklık üzerine kurulu bir paylaşım alanı olarak şiir de “Tanrı’nın dünyanın görünümünden çekilişiyle kutsal bir gücün ya da kutsalın her şeyi anlamlandıran ve bir arada tutan harcını kaybeden insanlığın”<sup>582</sup> kaybettiği birliğe, bütünlüğe, ortaklığa ulaşmasının yollarından birine dönüşür. Şair de sıra dışı, özel insanlara özgü görülen derin elem ve melali ya da melankolisi<sup>583</sup> ile edindiği farkındalıkla bu ortaklığın hem imkânını göstermeyi hem de bu imkânı gerçekleştirmeyi hayatının anlamı, hayatta kalma amacı olarak benimseyen, “bu ümmîd ile teşyî-i hayât eden” olur. Bu süreçte, hissetme temelinde elem ve melal ya da elem ve melal olarak şiir, “Kari’lerime”de artık her şeyi “kendisinden hâlî olmayacak” biçimde anlamlandıran ve “en yüce yaşayanla en hakir olanı birleştirerek” bir arada tutan güç olur:

Kim bilir, belki içinizden biri âlâmınızın;  
--- Evet, âlâmınızın; çünkü elemden hâlî  
Yaşayan yok... Buna bî-çâre beşer katlanıyor! ---  
Belki bir makes-i nâcîzi olur; en âlî  
Yaşayanlar bile hissetmede en müstahkar  
Yaşayanlar gibidir... Aynı çamurdan bu yığın!<sup>584</sup>

Elem ve melalin anlamlandırma ve bütünleştirme niteliğini haiz biçimde düşünülmesi, sadece şiirin değil öznenin hakkında yargıda bulunabileceği her şeyin elem ve melal tarafından belirlenmesi anlamına gelir. Hakikatin bilgisine ulaşmayı, “görmeyi” sağlayacak farkındalığı veren elem ve melal olduğu noktada, hakikate ya

---

<sup>582</sup> Lee, *A World Abandoned by God*, 12.

<sup>583</sup> Aristotle, “Karasafralık,” *Cogito: Melankoli Özel Sayısı* 51 (Yaz 2007): 108.

<sup>584</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 260.

da hayata dair şiirler de yine döngüsel biçimde elem ve melal olur.<sup>585</sup> Bu anlamda, nisbilikle parçalanmış hakikat söylemi de elem ve melalin bütünleştiriciliğinde elem ve melalle bir özdeşlik ilişkisi kurmaya itilir. Bu özdeşlik ilişkisi doğrultusunda da dünya artık kasvetli bir mücadele alanına, bir “cedel-gâh-ı mukassî”ye; insan ömrü de “bütün âlâm ü fecâyî ile geçen günler”e dönüşür:

İki üç katre-i şefkat... Bu tesellî yetişir;  
Şu cedel-gâh-ı mukassîde bütün hüsrânla,  
Bütün âlâm ü fecâyî’le geçen günlerimin  
İki üç katredir ancak silecek mâtemini.<sup>586</sup>

Diğer yandan, elem ve melalle birlikte bu dünya tasarımı, dünyevi hayatı mihnet ve meşakkat çekilen bir gurbetlik olarak değersizleştiren klasik şiirinin tasarımına benzerlik gösterse de elem ve melal, mihnet ve meşakkat artık “başka” bir dizge içinde anlamlandırılmaktadır. Öyle ki, Tanrı merkezli paradigmanın bir imtihan ya da olgunlaşma yurdu olarak tanımladığı dünya hayatının sevgiliden ayrı düşmede yoğunlaşan eleminden ziyade burada sözü edilen farklı bir düşünsel dolayımın üzerine kurulu, herhangi bir vuslata yönelik olmayan, tutunacak bir vuslatın kalmadığı, nesnesi de açık olmayan bir elemdir. Bu elemin mateme yaptığı gönderme de düşünülürse, nesnesi açık olmayan bu elem, yine de bir kayıp hissini taşıyıcıdır.

---

<sup>585</sup> Fikret’in bu dönemde yazdığı “hayat-ı hakikiye” şiirleri elem ve melal tarafından anlamlandırılmış dünya tasarımının net bir biçimde ortaya koyulduğu örneklerdir. Fikret’in dünyevi üzerine kurulması, sadece hayattan bahsetmesiyle övüldüğü dönem şiirinin bir parçası olarak kurguladığı ve “Bunda ne ilâh ve ilâhelerden ne meleklerin, perîlerin kanatlarından... ne gök gürültülerinden, şimşek parıltılarından... ne bulutların kehkeşânlarla müsademesinden... ne dağların, denizlerin mehâbet ve dehşetinden... Hayır, bunların hiçbirinden bahis yoktur; sâdece bir hikâye,” biçiminde kendi üzerindeki etkisini açığa vurduğu Coppée şiirinden aldığı ilhamla yazdığı, belli bir sınıf bilinci üzerine kurulu şiirleri için özellikle “Vâlîde”, “Ramazan Sadakası”, “Balıkçılar”, “Enin-i Gam”, “Halûk’un Bayramı”na bakılabilir. Sırasıyla bkz. *a.g.e.*, 303-304, 307-308, 274-276, 333-334 ve 413. Fikret’in Coppée şiiri üzerine yorumları için bkz. Tefik Fikret, “Coppée’nin Bir Şiiri,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 119-124.

<sup>586</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 260.

## Toplu Ruh Hali Olarak Melankoli

Fikret'in elem ve melal vurgusu, Servet-i Fünûn çevresinin düşünsel ortaklığının da sonucu olarak Fikret'in şiirlerine özgü, bu şiirlerle sınırlı değildir. Haziran 1899 tarihli “musâhabe-i edebiye”sinde Fikret'in de dediği gibi, hüznün ve sıkıntının edindiği bu şekillendirici güç, bir bütün olarak “edebiyât-ı hâzıra”ya sirayet eden bir maraz, hastalık halidir.<sup>587</sup>

İhtimâl ki hissimde yanılıyorum: edebiyât-ı hâzıranın bütün inceliklerine, güzelliklerine, san'atlarına mukabil bir noksanı var ki telâfisi, öyle zannederim, üdebâ-yı hâzıraya nasîb olmayacak... Bu bir noksandan ziyâde bir hastalığa benziyor: Edebiyât-ı hâzıra nâkıs değil, hasta; ince, sârî bir hastalık ki kurbanının bütün urûk-ı hayâtında mündemic; sanki hasta bizzat hastalıktır. Bazı emrâz-ı müzmine var ki musâbını yiyip bitirdikten sonra kendi onun yerine kaim olur; artık yaşayan marîz değil bizzat marazdır, bütün alâ'im-i za'af ve zevâliyle maraz.<sup>588</sup>

Fikret'in alıntıda da görülen maraz, hastalık yakıştırması, asrın hastalığına da gönderme yapar.<sup>589</sup> İstirapta yoğunlaşan derin bir inanç krizi olarak asrın hastalığı ya da “Mal du Siécle”, on dokuzuncu yüzyılın özellikle ilk yarısında Fransa'da “zamane çocukları”nın “bedenen ve ruhen” mustarip olduğu; kendilerine ve karakterlerine yakıştırdıkları melankoli halidir.<sup>590</sup> Bu, “melankolinin kara güneşi”nin (Nerval) ışığıyla aydınlanan romantizmin hâlet-i rûhiyyesi<sup>591</sup> ya da Hüseyin Cahid'in tabiriyle

<sup>587</sup> Mehmet Kaplan, Fikret'in “edebiyât-ı hâzıra” bağlamında sözünü ettiği elem ve melalin kökenini “ara nesil” olarak adlandırdığı şair ve yazarlar grubunda bulur. “Ara nesil”e dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 25-29.

<sup>588</sup> Tevfik Fikret, “Bir Mülâhaza,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 125.

<sup>589</sup> Mehmet Kaplan, “asrın hastalığı”nı Osmanlı için “hasta adam” yakıştırması bağlamında imparatorluğun yıkılmakta, çökmekte olması psikolojisi olarak okur. Bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 32-33.

<sup>590</sup> “Mal du Siécle” üzerine daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Armand Hoog, “Who Invented the Mal du Siécle?” *Yale French Studies* 13 (1954): 42-51. Ali İhsan Kolcu da Fikret'te “asrın hastalığı”nı bir “inanç buhranı” olarak değerlendirir. Bkz. Ali İhsan Kolcu, *Servet-i Fünûn Edebiyatı* (Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2011), 26.

<sup>591</sup> Löwy ve Sayre, *İsyan ve Melankoli*, 23.

“romantizmin yadigârı manevî bir afet”tir. “Mal du Siécle”, Hüseyin Cahid’e göre, doğrudan romantizme, romantiklerin “tamamen muhayyilenin yarattığı, ruhu tehziz edici tahayyüllerini izleyen tessürlerine”, bu tahayyülleri ortaya çıkaran “derin ve mebzul hissiyatlar”ının hakikate aykırılığına dairdir: “Romantikler kendilerindeki kuvvetin sınırlı olduğunu, birtakım haricî sebeplerin elinde oyuncak olduklarını söylemişler, bu düşünce onların elem ve melâle düşmelerine yol açmıştır.”<sup>592</sup>

Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi metinlerini değerlendirirken “asrın hastalığı”na gönderme yaparak anlamaya çalıştığı bu “elem ve melal”, bu anlamda, temelin yokluğunda “yaratıcı” olmak zorunda kalan, yaratıcılıklarının farkında olan yeni bir özne tipinin hissidir. Sanatsal olanla sınırlanmamış biçimde kendilerinde kendilerini ve dünyayı kendilerinden, kendi derin ve yoğun hissiyatlarından yola çıkarak yeniden düşünme ve yaratma hakkı ve yeteneğini gören bu yeni özne tipinin kendi sınırlanmışlığıyla karşı karşıya kalma deneyimidir.

Hüseyin Cahid’in romantizm üzerinden anlamlandırdığı bu deneyim, Fikret için, en azından bu “musâhabe-i edebiyeye”de, bu kadar kolaylıkla ya da netlikle anlaşılır değildir. Yukarıdaki alıntının “İhtimâl ki hissimde yanılıyorum” diye başladığı da düşünülürse hissi dayanak alan yargının net bir biçimde kurulmaması da yine Fikret için “bu elem ve melalin kökenini söylemenin güç olması” anlamına gelir.<sup>593</sup>

Kökene dair bu belirsizlikle beraber şiire dair bu sorgulama, “Lisân-ı şî’r, lisân-ı tahassüs, lisân-ı rûhtur.”<sup>594</sup> şiarından hareketle, elem ve melali anlamanın şiirin dilini anlamlandırmakla örtüşmesi biçimini alır. Ve içeriğin de ötesinde dilde hissedilen Fikret’e göre, bir solgunluk, kansızlık, bitkinlik halidir:

---

<sup>592</sup> Aktaran Ercilasun, *Servet-i Fünûn’da Edebî Tenkit*, 268-269.

<sup>593</sup> Tevfik Fikret, “Bir Mülâhaza,” 125.

<sup>594</sup> Tevfik Fikret, “Lisan-ı Şî’r,” 21.

Tekmil şiirlerimizde, hikâyelerimizde, tasvîrlerimizde bir solgunluk, bir kansızlık, bir eser-i hüzel görölüyor, bu hasta çiçek hâli üdebâmızın dest-i mehâretinde kendisine pek muvâfık zemînler bularak nâzik nâzik intibâ ediyor; bu zeminlere o kadar çok yakıştırılıyor, onlarla o kadar itilâf ettiriliyor ki insan aldanıyor, solgunluk hangisinde, zemînde mi yoksa nakışlarda mı, fark edemiyor. Yazılan şeylerin hepsinde yüzünüze mağmûm bir nazar-ı şikâyetler gülümseyen bir müteverrim bî-tablîği var. Derin bir sükûn içinde medîd bir inilti... İşte okunan eserler ekseriyetle rûhunuzda bu aksi bırakıyor. Dikkat ediniz, bu dâimâ mevzû'ların hüzn-engîz oluşundan ileri gelmiyor; yazışımızda bir şey var ki yazdığımız en şûh ve şâtır mevzû'larda bile mâhiyeti-i hazînesiyle sanki ağlıyor... Sâkin tâkatsiz bir ağlayış.<sup>595</sup>

Bu anlamda, Fikret'in değerlendirmesine göre, elem ve melal şiire rengini vermenin, şiiri belirlemenin de ötesinde bir güce sahiptir. Bu güç, şiiri elem ve melalin doğrudan kendisi haline getiren, elem ve melalle özdeşleştiren bir güçtür. Ve bu doğrultuda, elem ve melal haline gelen şiir de artık elem ve melalin sözcüsü olan bir inilti, ağlayıştır. Diğer yandan, şiirin elem ve melal olarak tanımı, bî-tablîkle sarmalanan şiirlerin hayata dair canlılığı kaybettiği çıkarımını da beraberinde getirir. Buna göre, şiirsel düzlemde kaybedilen, hayatın kendisi olarak düşülen yaşama coşkusudur. Dünyevi üzerine kurulu olan, bu anlamda da "beşerin aczi"ni anlatmayı seçtiğinde "ceberrutun azameti"ni söze dahil etme zorunluluğu hissetmeyen, "tasavvuf dairesinde sıkışıp kalmayan" asır sonu Osmanlı şiiri, öznenin deneyim alanı olan dünyaya, dünyevi hayata, dünyevi olanı temel alan bir yaşama kültürüyle odaklansa da bu hayatın enerjisini taşımamaktadır:

Evet, tâkatsiz, bîtab; aynıyla cigerlerinde öldürücü değil fakat yaşatmayıcı bir illet taşıyan bir çocuk gibi. Eserlerimizde bilir misiniz eksik olan nedir? Hayat. Ters anlaşılmasın, eserlerimizde hayattan bahsetmiyoruz demek istemiyorum, bilâkis en ziyâde ondan bahsediyoruz; hattâ yalnız ondan bahsediliyor, ondan başka bir şeyden o kadar bahsedilmiyor; maksadım eserlerimizin hayatsız, cansız olduğunu anlatmaktır... Rûhsuz değil, fakat cansız. (...) Aralarında sizi tesliye edecek, size kuvvet verecek, sizi canlandırarak, elinizden tutup kaldıracak kimse yok; hepsi birbirinden beter, hepsi alîl, hepsi bî-dermân. (...) Onların hepsi sizden bir katre yaş, bir vaz'-ı

<sup>595</sup> Tefik Fikret, "Bir Mülâhaza," 125.

tefekkür, bir nigâh-ı te'ellüm dilenmeğe, sizin fazla-ı ihtisâsınızdan bir hisse-i intihâb almağa gelen âciz, dermân-de se'ele-i iştihârdır, hepsi...<sup>596</sup>

Hayatın kendisine dair olsa da hayatın coşkusunu taşımayan dönem şiirinin okuru da aynı biçimde bu coşkunun uzağındadır. Bu şiir, Fikret'e göre okurunu sarıp sarmalayıp, bu toplu ruh halinin devamını sağlamakta, bu halden çıkış yolunu göstermemektedir. Bununla birlikte, burada insana hayat coşkusu veren bir şiirin imkânı, şiirin elem ve melali temel almayan bir tanımının varlığı da tartışmaya açılmamaktadır. Diğer bir deyişle, Fikret'in "musâhabe-i edebiyye"de dönem şiirini değerlendirirken, olanın muhasebesini yapan tasvir edici dili, sanki olması gerekene de işaret ediyor gibi gözüксе de böyle bir durum geçerli değildir. Fikret'in elem ve melale gark olarak hayatın coşkusunu taşımayan şiire dair bir telafi çabası söz konusu değildir. Coşku eksikliğinin giderildiği bir şiir tarzı ideal olarak ortaya koyulmamaktadır. Çünkü ortaya bir ideal koyulsa bile bu doğrudan şiire değil hissiyata dair olacaktır. Bu idealin gerçekleşmesinin koşulu şiire değil, şiir hissiyatın dışavurumu, "hissiyâtın en tabî'î, en muvâfık bir tercümân-ı sehhârî"<sup>597</sup> olarak tanımlandığı için hissiyata müdahale edilmesidir ki "öznelliğin en hakiki bilgisi olan hissiyat" müdahale kabul etmeyendir. Bu anlamda, Cenâb'ın da söylediği gibi "her zamanın edebiyatı ancak o zamanın hislerinin tercümanı"<sup>598</sup> ise hissiyatı ortaya çıkaran şartlar değişmedikçe şiirin değişme ihtimali de yoktur.

"Kari'lerime" şiirinin de "sizden bir katre yaş, bir vaz'-ı tefekkür, bir nigâh-ı te'ellüm dilenmeğe, sizin fazla-ı ihtisâsınızdan bir hisse-i intihâb almağa" çalışan şiirlerden biri olduğu düşünülürse Fikret, bu maraza sahip çıkmakta, bu marazı

---

<sup>596</sup> A.g.e., 125-126.

<sup>597</sup> Tefik Fikret, "Te'sîr-i Ezvân," 90.

<sup>598</sup> Aktaran Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 210.

şiiirinin temeli olarak düşünmektedir.<sup>599</sup> “Musâhabe-i edebiyeye”de görüldüğü gibi, sadece kendi şiirini değil döneminin şiirini de bu temel bağlamında okumaktadır. Diğer bir deyişle, Fikret’in elem ve melali bir bütün olarak edebiyât-ı hâzıraya özgü görmesi, elem ve melalle ifade edilen melankoliyi kişisel bir sorun, kişiye özgü bir hastalık olarak değil toplu olarak deneyimlenen bir ruh hali/mod olarak algılandığını göstermektedir.

Melankolinin toplu deneyiminin işaret ettiği ortaklık, Benjamin’in önerdiği gibi bu ruh halinin tarihselleştirilmesi, tarihsel dolayımı bağlamında değerlendirilmesi gerektiğinin altını çizer. Benjamin’in modernite deneyimine ilişkin tarihsel bir problem olarak andığı melankoli, “en mahrem yollarla modernliğin öznenin hayatına dokunduğu yer”i açığa çıkaran bir kavramdır. Bu nedenle, bu kavrama dair bir soruşturma, öznelere duygusal hayatlarının toplumsal kaynaklarının saptanabileceği alanı verir.<sup>600</sup>

Oğuz Demiralp “Batı melankolisi”nin kaynağını dinsel inançlar temelinde açıklanıp anlaşılan güvenli bir dünyanın yerini, usun sorulu sorgulu, geleceği belirsiz serüvenin alması olarak okur. Demiralp için “Osmanlı melankolisi”nin kaynağı ise “Osmanlı toplumunun, iç insanının, klasik kültürünün iç dinamiklerinden çok dış koşulların bastırmasıyla değişmeye zorlanması”dır.<sup>601</sup> Osmanlı modernleşmesinin Batı-dışılığını merkeze alan bu değerlendirme dış koşulların zorlamasıyla ya da değil, modernlikle birlikte deneyimlenenin ne olduğu sorusunun üstünü örter.

---

<sup>599</sup> Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism* kitabında Baudelaire’in *Fleurs du Mal*’ini benzer bir noktadan değerlendirir. Flatley’ye göre, 1857’de yayınlanan bu kitap, melankoli ile estetik arasındaki ilişkinin tarihi açısından bir dönüm noktasıdır. Baudelaire’le birlikte, melankolikliğini bilinçli bir biçimde sahiplenen bir şiir ortaya çıkar. Bu şiirin amacı “size kendinizi daha iyi hissettirmek” ya da size zarar vermiş deneyimleri sağaltmak değil, bilakis dikkatinizi bu deneyimlere yöneltmektir. Bkz. Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism* (Cambridge, Londra: Harvard University Press, 2008), 6. Baudelaire şiirinde melankoliye dair kapsamlı bir değerlendirme için bkz. Jean Starobinski, *Aynada Melankoli*, Çev. Mehmet Emin Özcan (Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007).

<sup>600</sup> Flatley, *Affective Mapping*, 3.

<sup>601</sup> Oğuz Demiralp, “Hülya ile Seveda,” *Cogito: Melankoli Özel Sayısı* 51 (Yaz 2007): 185 ve 187.

Değişim yargısında vurgu zorlanmanın üzerinde olduğunda, değişimle ortaya çıkanın niteliğine dair sorgulama da gölgede kalır.

Bu anlamda, melankoli ile modernlik arasında kurulan ilişkinin Osmanlı toplumunda yüzyıl dönümünde nasıl deneyimlendiği, zorlamayla ya da değil, temelin kaybının ya da “dinsel inançlar temelinde açıklanıp anlaşılan güvenli bir dünyanın yerini usun sorulu sorgulu, geleceği belirsiz serüveninin alması”nın sancısının nasıl çekildiği tartışılması gereken asıl noktalar. Bu nedenle, Fikret’in asır sonu Osmanlı şiirine özgü gördüğü marazı anlamlandırabilmek için temelsizlik halinin Fikret şiirindeki görünümünün değerlendirilmesi gerekir.<sup>602</sup>

### Fikret Şiiri ve Temelsizliğin Sancısı

Bir önceki kısımda da tartışıldığı üzere Servet-i Fünûn çevresinin edebî üretimlerini belirleyen, Tanrı’nın çekilişinin temelsizlik, temelsizliğin mutlaksızlık, mutlaksızlığın nisbilik, nisbilikle kaypaklaşan hakikatin de elem ve melal olarak okunması olur. Bu okuma üzerine kurulu ortak düşünsel damarı “dışarıdan” bir yorum yardımıyla görmek için Mehmet Celal’in Hüseyin Cahit’in *Hayat-ı Muhayyel*’indeki hikâyelerden yola çıkarak Servet-i Fünûn çevresine genişleyen

---

<sup>602</sup> Serol Teber’in *Aşiyandaki Kahin: Tevfik Fikret’in Melankolik Dünyası* adlı çalışması da bu noktada melankoliyi bir hastalık tanısı olarak kullanmaktan ziyade “Fikret’in melankolik dünyası”nı tarihselleştirmek gerektiğine dikkat çeker. Ancak Benjamin’in izinde “tarihi ve yaşadığı dünyayı gözlerinden çok ruhunun penceresinden seyreden, tarihsel ve toplumsal yapıyı çözümlenme süreci içinde bir enkaz yığını olarak gören, şeylerle anlamın birbiriyle ilişkilerinin koptuğunu düşün(ebil)en insanın yaşadığı özel bir ruhsal durum” olarak tanımladığı melankolinin Fikret’le bağıntısını “şahsiyet”le sınırlı, Fikret’in hayat öyküsü üzerine kurulu biçimde ele alır. Bununla birlikte, Teber’in tarihselleştirici bakış açısı namına tek dokunuşu melankoli ile modernleşme arasında kurduğu ilişkidir. Ancak bu ilişki de yine odaktaki şahsiyetin yani Fikret’in marjinalliğine indirgenir. Fikret’in melankolisini “geleneksel kültürün egemen olduğu toplumsal bir ortamda modernleşmeye çalışma” olarak okuyan Teber, on dokuzuncu yüzyıl sonunun devingenliğini yok sayarak, Fikret’i gelenekte statikleştirdiği toplumun yabancıları olarak atar. Benzer bir bakış açısı Ahmet Ağır’ın Fikret şiiri üzerine yorumlarında da görülür. Ahmet Ağır da Teber gibi Fikret şiirini yabancılaşma çerçevesinde kendi toplumundan ve toplumunun taşıdığı kültürden ayrılmış, uzaklaşmış olma olarak kavramsallaştırılan izolasyon bağlamında değerlendirir. Bkz. Serol Teber, *Aşiyandaki Kahin: Tevfik Fikret’in Melankolik Dünyası* (İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002) ve Ağır, *Türk Şiirinde Yabancılaşma*, 71-81.

eleştirisi önemli ipuçları verir. Servet-i Fünûn çevresinin mutlaksızlık halini tanrısal bir temele duyulan güvenle karşı karşıya getiren bu metin, mutlaksızlığı da bu doğrultuda tek temel olarak aldığı Tanrı'nın uzağına düşme olarak yorumlar:

Hayatın gayeti 'Hiç!..' olur mu? Yahut olmak ihtimali var mıdır? Sırası geldikçe Büchner'lerden, Schopenhauer'lardan bahseden Hüseyin Cahit Bey, felâsife-i İslâmiyenin maneviyata dair olan eserlerini okumamış mı? Okuyup da anlamadıysa bilenlere sorardı, öğrenirdi. Ondan kimse ücret-i tedrisiye istemezdi. Hem bu âlemde, hususen şu asr-ı marifette bilmediğini öğrenmek ayıp değil ki!..Bilakis memduh! Sehl-i mümteni olmakla beraber pek açık bir Farisî ile inşat buyrulan Mesnevi-i Şerif'e de mi şöyle bir atf-ı nazar etmedi? Aman yarabbi! Ulûm-ı diniyeyi okumadan, felâsife-i İslâmiye'nin tek bir eserini bile gözden geçirmeden "hayat"ın bir "hiç" olduğuna katiyetle kanaat eden böyle cahil kullarına bahş-ı hidayet buyur! Yoksa "yevm-i lâyenfa"da hâlleri yamandır. Orada ne dekadandan isterler ne Fakavan! Orada ne Büchner aranır ne Voltaire.<sup>603</sup>

Mehmet Celal'e göre Servet-i Fünûn çevresinin kaynağını modern felsefede bulan mutlaksızlığı, Tanrı'nın "bir çıkış yolu" olarak işlev göremediği bir boşluğa düşme, hiçliğe saplanmadır. Anlamın çoktan verili olduğu dinsel inancın hayatın anlamıyla ilgilenmeyi anlamsız kıldığı düşünülürse<sup>604</sup> anlam sorularıyla çevrelenmek, sorulu sorgulu bir anlam macerasının içine atılmak ve bu maceradan yenik; anlamsızlıkla, var olmanın saçmalığıyla karşı karşıya kalarak çıkmak, Mehmet Celal'in de ifade ettiği gibi, ancak hayatın Tanrı merkezli paradigma tarafından önerilen anlamının paylaşılmamasının izleyenidir.<sup>605</sup>

<sup>603</sup> Alıntılayan Gökçek, *Dekadanlar*, 156.

<sup>604</sup> Zygmunt Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, Çev. Nurgül Demirdöven (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012), 116.

<sup>605</sup> Ramazan Korkmaz, Tanzimat'la başlayan yenileşme tarihimizde, hayata ve Tanrı'ya olan inançlarındaki zaafiyetle en çok yüzleşen kuşağın Servet-i Fünûn kuşağı olduğunu ve bu kuşağın en azından Tanrı düşüncesinden kaynaklanan öze yönelik kalıcı bir dinginliğe eriştiklerini söylemenin mümkün olmadığını belirtir. Mehmet Kaplan da, Fikret'in bu dönemde yazdığı "Sabah Ezanında", "Ramazan", "Sabâh-ı İd" gibi "dini içerikli" şiirlerinde Tanrı inancına dair bir samimiyetten ziyade objektifleştirmenin söz konusu olduğunu söyler. Kaplan'a göre, Fikret'in bu döneminde dini içten hissedilen bir vâkia gibi değil de dışarda görülen veya hissedilen bir tablo veya manzara gibi tasvir etme temayülü baskındır. Bkz. Ramazan Korkmaz, "Servet-i Fünûn Edebiyatı," *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* içinde, Ed. Ramazan Korkmaz (Ankara: Grafiker Yayınları, 2007), 139-140. Bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 144-148.

Hakiki dünya olarak görülen duyüüstü dünyanın etki gücünü yitirmesiyle, hakikatin duyüüstü anlamının ve zemininin kaybolmasıyla deneyimlenen Tanrı'nın çekilişi,<sup>606</sup> varoluşsal deneyimlere anlam veren asli ve nihai yorumlama çerçevesinin<sup>607</sup> de çekilişidir. Bu, anlam verme yükünün mutlağı söyleyemeyen özneye kalması demektir. Bu anlamda, Servet-i Fünûn kuşağının "hayatın gayetini 'Hiç!..'” kılan anlamsızlığı, hayatın mutlak anlamına dair ontik bir şüpheden kaynaklanır ki bu şüphe de modern sıkıntının, melankolinin bir parçasıdır.<sup>608</sup> Anlamlandırılan temelin yokluğunda, anlamın varlığına dair şüpheyile birlikte dünya elem ve melal olarak okunduğunda, hayatın bir boşluğa, hiçe çıkması da muhtemeldir. Sözü edilen bu boşluk ve hiçliğin Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiirinde en net biçimde görülebileceği örneklerse "İnanmak İhtiyacı", "Yine Halûk", "Perde-i Tesellî" ve "Buda"dır.

"İnanmak İhtiyacı" Fikret şiirini sarmalayan temelsizlik halini ve bu temelsizlikten ileri gelen inanma/temele erişme ihtiyacını odağına alır. Bu doğrultuda, Tanrı'nın çekilmesinin beraberinde getirdiği temelsizlik hali şiirin ilk halkası olurken, temelin zorunluluğu şiirin ikinci halkasını oluşturur. Hakikate dair muhtelif açıklamaların çoğulluğunda, bu açıklamaların her birine eşit mesafede olmanın elem ve melali şiirde çokluğun yokluk olarak deneyimlenmesi olarak kurulurken, hakikatin mutlak tanımlamasına duyulan ihtiyaç tutunma ihtiyacı olarak kavramsallaştırılır. Bu anlamda, temel, özneyi çoğulluğun sorulu sorgulu devingenliğinden çıkaracak, tutunabileceği mutlak bir yanıt biçimini alır.

---

<sup>606</sup> Bülent Diken, *Nihilizm*, Çev. Aylin Onacak (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011), 38.

<sup>607</sup> Gyorgy Markus, "Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu," *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek* içinde, Der. Gillian Robinson ve John Rundell, Çev. Ertuğrul Başer (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999), 36.

<sup>608</sup> Modernlik, anlam ve melankoli bağlantısına dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Taylor, *A Secular Age*, 303.

Bütün boşluk: Zemîn boş, âsümân boş, kalb ü vicdân boş:  
Tutunmak isterim, bir nokta yok pîş-i hasârımda.  
Bütün boşluk: Döner bir hîcî-i mûhiş civârımda;  
Döner beynim berâber; ihtiyârım, sanki bir ser-hoş,  
Düşer, lağzîde-pâ her sâha-i ümmîde bir kerre...  
Bu yalnızlık, bu bir gurbet ki benzer gurbet-i kabre;  
İnanmak... İşte bir âğûş-ı rûhânî o gurbette.<sup>609</sup>

Temelsizliği boşluk olarak okuyan şiirde, öznenin kendini içinde bulduğu bu boşluk, Tanrı'nın bir çıkış yolu, bir "tutamak" olarak iş göremediği; "Tanrı'yla bütünlükten ayrı düşmenin tarihi"<sup>610</sup> olan modernliğin de açıldığı yer olur. Öyle ki, Fikret şiir kişisini, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın birçok yazarı gibi Tanrı'nın artık orada, mevcut olmadığı ve sadece olumsuz olarak, korkutucu bir boşluk biçiminde deneyimlenebildiği bir dünyanın içine yerleştirir.<sup>611</sup> Boşlukla sarmalanan, boşlukta başıboş salınan öznenin tutunma ihtiyacı ise artık orada mevcut olmayanın yerinin henüz doldurulmamış olmasından kaynaklanır. Yeri, göğü anlamlandıran; kalp ve vicdanı yönlendiren temelin yokluğunda boşlukta salınan şiir kişinin tutunacak bir dalı yoktur. Yorumlama çerçevesi artık Tanrı tarafından temellenmeyen şiir kişisi, eskiden Tanrı'nın ayetlerini gördüğü ya da şair Tanrı'nın şiirini okuduğu yer ve gökte artık hiçbir şey görememektedir. Kalbi ve vicdanı boştur. Kendisi ile dünya arasındaki ilişkiyi belirlemesini, hayatını anlamlandırmasını ve düzenlemesini, iyiyi ya da kötüyü mutlak biçimde bilmesini mümkün kılan bir temeli yoktur. Öyle ki, yokluğun farkındalığının sıkıntısı, boşlukta başıboş salınan şiir kişisi üzerindeki etkisini arttırdıkça boşluk da korku verici, şiddetli bir girdap olarak hiçliğe dönüşür. Bu hiçlikle kendini temel olarak mücadele eden, ayaklarını basacak sağlam bir zeminin yokluğunda, bu kaypak zemin üzerinde kendi kendine yürümeye çabalayan

<sup>609</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 421.

<sup>610</sup> Miller, *The Disappearance of God*, 3.

<sup>611</sup> Tanrı'nın çekilişiyle boşluk arasındaki ilişki için bkz. *a.g.e.*, 2.

şiiir kişisi kendini bir sarhoş gibi yalpalar, düşer, tökezler biçimde düşünür. Temeli verme adına her çabası, her umut sahası sonuçsuz kalır.

Bununla birlikte, bu mücadelenin kendi kendineliğini yalnızlık olarak kavramsallaştırır. Şiiir kişisi Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın ortasında kalakalmanın yalnızlığını çeker. İnsanla Tanrı'yı birbirine bağlayan dizge ortadan kalktığında o da kendini yalnız başına ve ruhani bir eksiklik içinde bulur.<sup>612</sup> Bu süreçte, temel de ruhani bir kucağa dönüşür.

Bu anlamda, Ramazan Korkmaz'ın izinden gidersek Fikret'in ya da daha da genelleştirirsek Servet-i Fünûn çevresinin ruhani yalnızlığı, değerler dünyasında anarşi yaşama, içinde yaşanan toplumda ve dünyada kendini evinde hissetmeme halinin bir yansımasıdır. Bu mustarip kuşak için dünya, ruhsal anlamda bırakılmışlıklarını yüzlerine haykıran izole bir yerdir.<sup>613</sup> Bu metafiziksel yurtsuzluk, boşluk korkusu, can sıkıntısı korkusu, bir şey bulduğunu sanırken aslında icat ettiği kuşkusu, inancın ve güvenin kaybolmasının izleyenidir. Bu, ben coşkusunun karanlık yüzü olarak romantik hiççilik sorununun dışavurumudur.<sup>614</sup> Öyle ki, bu hiççilik aslında dünyayı olduğu gibi kabullenememe, dünyanın amaçtan, birlikten ve anlamdan yoksun olduğu gerçeğine iççerleme durumudur.<sup>615</sup> Amacın, birliğin ya da anlamın yokluğu ise Fikret'in şiiirinde amacı, birliği ya da anlamı verecek ışığın yokluğu; boşluğun karanlığıdır:

Karanlık: Her taraf, her şey karanlık, bir hazîn yeldâ!  
Karanlık: Fehm ü dâniş, akl ü istihrâc hep muzlim;  
Bütün rûhumda müz'ic bir cemâdiyyet olur nâ'im,  
Kesâfetten ibâret bir tecellî arz eder eşyâ,  
Hakikat zâhir olmaz dîde-i idrâke bir zerre...

<sup>612</sup> Yalnızlık ve ruhani eksiklik için bkz. *a.g.e.*, 7.

<sup>613</sup> Korkmaz, "Servet-i Fünûn Edebiyatı," 132.

<sup>614</sup> Safranski, *Romantik*, 96.

<sup>615</sup> Diken, *Nihilizm*, 30.

Bu vehm-âlûd bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre:  
İnanmak... İşte bir şeh-râh-ı nûrânî o zulmette.<sup>616</sup>

Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi "içinde yaşanılan âlemi mânalı gösteren", "varlığı aydınlatan" Tanrı çekildiğinde "dinî mânasını kaybeden kâinat" da "kesâfetten ibaret bir madde âlemi" şekline girer.<sup>617</sup> Kâinatı bir madde alemi olarak anlatmaya çabalayan dünyevi şiir, Recaizâde Ekrem'in kâinattaki tanrısallığı korumaya dair müdahalelerinin etkisini yitirmesi ile birlikte Servet-i Fünûn döneminde dünyeviliğin kendi çıkmazlarının şiiri olur. Öyle ki, karanlık dünyayı ancak Tanrı'dan yayılan bir ışımının aydınlatabileceği gibi bir fikre bağlanmaktan ziyade sadece ışığın yokluğunu hisseden Servet-i Fünûn çevresi için sözü edilen çıkmazlar, dünyayı ışığı kendinden türeyen, kendi aydınlığını taşıyan bir yer haline getirmenin yolunu bulamıyor olmakta yoğunlaşır.<sup>618</sup> Fikret'in şiirinde hüznle karşıladığı bu çıkmazlar, yanıtsızlıkla birlikte yine temelsizliğe işaret eder.

Fikret şiirinin ilk dönemlerinden itibaren yanıtsızlığın ya da diğer bir deyişle bilmeme halinin ifadesi olarak kullanılan karanlık, "İnanmak İhtiyacı"nda bilmeyi mümkün kılan temelin yokluğu bağlamında kullanılır. Şiir kişinin bakışını belirleyecek, bilgiyi üretme ve yargılamasını sağlayacak ölçütü verecek herhangi bir temelin olmaması, anlayışın, bilginin, aklın ve düşüncenin karanlığı ile aktarılır. Bu karanlıkla birlikte hissedilense "mü'zic bir cemâdiyyet", yani bunaltıcı, sıkıcı bir cansızlık, maddiliktir. Bilmeyi, anlamayı mümkün kılacak, hakikati verecek, dünyayı anlamlandıracak ve sözü edilen maddilikten çıkarıp yeniden güzelleştirecek temele ulaşmanın umutsuz imkânsızlığı, bu anlamda bunaltı ve sıkıntının belirlediği yer olur.

---

<sup>616</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 421.

<sup>617</sup> Kaplan, *Tefik Fikret*, 147.

<sup>618</sup> Fikret, dünyayı ışığı kendinden türeyen, kendi aydınlığını taşıyan bir yer haline getirmenin yolunu yirminci yüzyıl şiirlerinde bilimsel paradigmadaki bulur. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. yedinci bölüm. Işığını Tanrı'dan alan dünya-kendi aydınlığını taşıyan dünya ayrımına dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 57.

Bu yerde, tüm imkânsızlığına rağmen inanmak da karanlığı ortadan kaldıracak, öznenin sorulu sorgulu halini sona erdirecek ışıklar içinde bir yola dönüşür.

“İnanmak İhtiyacı”nda karanlığa yapılan bu vurgu, “Yine Halûk” şiirinin açılışına da damgasını vurur. “Siyah bir gece” ifadesiyle açılan şiirde, karanlıkla yine yol gösterici herhangi bir bilgi ve inancın olmadığı ortaya koyulur. Ancak “İnanmak İhtiyacı”nda karanlığı boğacak ışıklı bir yola duyulan ihtiyaç, “Yine Halûk”un siyah gecesinde güvenli bir kıyıya ulaşma mecburiyetine dönüşür. Bu mecburiyete, “Yine Halûk”la beraber, aslında genel olarak “Halûk şiirleri” olarak da alabileceğimiz Fikret’in şair olarak kendini görünür kıldığı, şiir kişisine gölgesini düşürdüğü, oğlu Halûk’a dair olan şiirlerinde de rastlanır. Bu anlamda, Fikret’in kişisel yaşantısının şiirleri üzerindeki etkisi, söz konusu Halûk olduğunda belirgin bir hal alır. Mehmet Kaplan, bu etkiyi “1895 yılında doğan Halûk, Fikret’in hayatında ve dünyaya bakış tarzında mühim bir rol oynar.” biçiminde ifade eder.<sup>619</sup> İnanma ihtiyacının mecburiyete dönmesinde de Fikret’in bir başkasına, oğluna karşı hissettiği sorumluluk ya da diğer bir deyişle baba ile oğul arasındaki bağ temelinde “bağlı olanın varoluşunu yalnızca biri *ile* olmaya değil, *biri için var olma*’ya dönüştürmesi”<sup>620</sup> önemli bir etken olur. Öyle ki, “Yine Halûk”ta, bir mücadele olan hayatın ortasında zayıf ve kararsız, kendi kendine arayış içinde olan şiir kişisi, Halûk’un varlığı neticesinde bir şeye tutunma, inanma mecburiyeti duyar. Bu mecburiyet, şiirde sürekli bir akış olan çileli, lanet olası hayatta başıboş gezinen şiir kişisinin kırık teknesiyle arayışına son verip, oğlu için güvenli bir kıyıya yanaşma çabası olarak kurgulanır.

Siyâh bir gece... Altımda bir kırık tekne.

<sup>619</sup> Kaplan, *Tevfik Fikret*, 125.

<sup>620</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 56.

Başımda bir müte'ezzi hayât-ı mel'ûne,  
Verip küreklere hâlâ olanca kuvvetimi  
Yetişmek istiyorum bir kenâr-ı me'mûne.<sup>621</sup>

Kendini tek başına, karanlıkta ona yol gösterecek bir inanç ya da bilgidен; yolunu ya da yönünü bulabilmesini sağlayacak gerekli araçlardan yoksun ifade eden şiir kişinin bu hali, Tanrı'nın çekilişiyile insanın tutunabileceği ve kendini yönlendirebileceği bir şey kalmamasının izleyeni olan yönünü kaybetme ve umutsuzluğu dışa vurur.<sup>622</sup> Yönünü kaybetmiş olan, hatta belli bir yönü olmayan öznenin umutsuzca içine atıldığı akış, yerleşikliği dışlayan bir arayışa denk düşer. Arayışın sona ermesi ise şiirde güvenli bir kıyıya ulaşma olarak kurulur. Öznenin kendinden, kendi kuvvetinden başka bir dayanağı olmayan bir karşı koyuşla arayışa karşı bir mücadeleye dönen bu deneyimde arayış da yerini yerleşme mecburiyetine bırakır.

Diğer yandan, sözü edilen arayış Fikret'in bu dönemde yazdığı "Buda" şiirinin de merkezinde yer alır. Mutlak hakikatin peşinde kendi başına yola çıkan öznenin deneyimi, "Buda"da "âdetlerin hilâfında gitmek", yerleşik hakikate aldanmamak ya da boyun eğmemek olarak aktarılır. "İnanmak İhtiyacı"nın temeli kendi vermeye çabalarken sürekli tökezleyen şiir kişinin aksine Buda, kendi yolunda koşarak giden bir karakterdir. İştibâh etmeyi, şüpheyi de bir aşama olarak içeren bu yolculuk, inanma ihtiyacı/mecburiyeti bağlamında temelin zorunluluğuyla birlikte özne tarafından verilebilirliğini de ortaya koyar:

Büyük hakikate bir vecd-i pür-tehâlûkle  
Koşardı; gözleri ufkun hafâ-yı sâfında,  
Koşar giderdi hep âdetlerin hilâfında;  
Bütün sunûf onu ithâm ederdi körlükle.

<sup>621</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 416.

<sup>622</sup> Diken, *Nihilizm*, 45.

Bu kör, zalâm-dehâ-perverinde bir garın  
Büyük hakikati yıllarca ihtinâh ederek,  
Onunla yüz yüze yıllarca iştibâh ederek,  
Sonunda gördü nedir sırrı hep bu esrârın.<sup>623</sup>

“Buda”nın Fikret şiiri açısından önemi de bu doğrultuda hakikate erme, hakikati bulmanın öznel bir mücadele olarak algılanmasından ve öne çıkarılanın doğrudan bu mücadele olmasından gelir. Hakikate erme mücadelesiyle Buda, bu anlamda mutlak hakikatin sözcüsü olarak değil bu mücadele deneyimi nedeniyle önemli bir figür olarak kabul edilir. “Buda”da kendi başına bir değer olarak ortaya koyulan arayış hali, ulaşılmak istenenin karanlığı boğacak ışık ya da diğer bir deyişle mutlak hakikati verecek temel biçiminde kurulduğu “İnanmak İhtiyacı”nda bu halin sonuçsuzluğuna, temeli vermenin imkânsızlığına dair imaların taşıyıcısı olur. Benzer biçimde, “Nâdim-i Hayât”ın “Âvâre dolaşmaktayım eb’âd-ı hayâtı / Yıllarca taharrî der-i mesdûd-ı necât” diyen şiir kişisi için de kurtuluşun aranan kapısı kapalıdır.<sup>624</sup> Bu anlamda, “Buda” Fikret’in bu arayışın sonuçsuzluğuna direnç gösterdiği şiirlerden biridir. Buda’nın hakikati paylaşılmasa da, Fikret’in gözünde Buda’nın hakikati sadece hakikate dair muhtelif açıklamalardan biri seviyesinde kalsa da Buda yine de kendi “âğûş-ı rûhânî”sine, “şeh-râh-ı nûrânî”sine kavuşmuş; kendisini kurtaracak kapıyı bulmuş ve açmış biridir. Bu başarıda ise her ne kadar birbirine tezat görünse de hem arayışa devam etmeyi sağlayacak gücü hem de bir yandan da arayışın sonlanmış olmasının, yerleşik olmanın huzurunu bulmak mümkündür. Özellikle bu huzur arzusu, “Yine Halûk”ta amaçlananın ışığa ya da temele kavuşmaktan ziyade diğerlerinin yerleşikliğine, güvenli bir kıyıya ulaşma olarak ortaya koyulmasında hissedilir. İstenen sadece arayışın sonlanmasıdır. Arayışın nasıl sonlandığı önemli değildir. Arayışın sonlanması, karanlık geceyi

<sup>623</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 434.

<sup>624</sup> A.g.e., 399.

sonlandırmayacaktır. Karanlık gece, güvenli kıyıda da hüküm sürmektedir. Bu anlamda, aslında “güvenli kıyı” kendi kendini, bile bile aldatma; sadece bir yanılsamadır. “Yine Halûk”ta inanma ihtiyacının baskısıyla hayatı anlamlı kılma imkânının izinde devam eden akışın sonlanması, bir yanılsamaya kanma, aldanma arzusunun kökeni ise ne miskinlik ne umutsuzluk, sadece Halûk’tur:

Niçin, niçin?.. Buna birçok sebep düşündüm ben:  
Hayır, ne meskenetimden, ne acz ü ye’simden;  
Bütün bu derdimin esbâbı sende toplanıyor,  
Sen, âh ey sarışın tıfl-ı nâ-tüvân, hep sen!<sup>625</sup>

Temelin kaybının bunaltısında ya da tekinsiz huzursuzluğunda temele yönelik arayış bir rahatlık, huzur arayışı haline gelir. Ancak huzursuzluğu sonlandırma amacı taşıyan bu huzur arayışı, huzursuzluğun farkındalığını da net biçimde taşıyan olur. Bu farkındalık, Fikret’in “Perde-i Tesellî” şiirinde de net bir biçimde ortaya koyulur. Şiir kişinin yaşamak ve görmek arasında kurduğu tezadı temel alan şiir, farkında olma halini görmeye karşılarken, görmeden yaşamayı bir teselli olarak kodlar. Görmemenin “kör bir dilenci” tipiyle cismanileştirildiği şiirde, daimi karanlık olarak körlük, aynı zamanda karanlığı içselleştirmeye, içselleştirilen karanlığın dışında sorulu sorgulu başka bir hayatın farkında olmamaya denk düşer. Hayatın “acı bir levha” olması hakikati, farkındalığın özünü oluştururken, farkında olmak eylemle, farkında olmamaksa saadet ve huzurla eşleştirilir:

İşte seksen yaşında bir sâ’il,  
Yaşamış kâ’inâtı görmeyerek.  
Yaşamış, mevte olmamış ka’il;  
Yaşamak ayrı, görmek ayrı demek.

Mütehaşşid mezâhir-i zulemât:  
Göz açıldıkça rûh perdelenir.  
Acı bir levha şübhe yok ki hayât,

---

<sup>625</sup> A.g.e., 416.

Görmemek en büyük tesellîdir.<sup>626</sup>

Bu anlamda, hayatın acı bir levha olduğunu gösteren melankoli bir yandan da hayatın derinliği ve ihtişamını fark etmeyi sağlar. Çünkü melankoli hayata dair daha önce, her şeyin yolunda görüldüğü zamanlarda fark edilmeyenleri bariz kılar.<sup>627</sup> Diğer bir deyişle, melankoli, öznenin diğer insanlara, kendi eylemlerine ve genellikle hayatın kendisine ilgisini kaybetmesi olarak deneyimlenen duygusal geri çekilmeden ziyade insanı dünyayla ilgili kılacak kimi mekanizmaların kaynağı, duygusal enerjinin yoğun aktarımı olur.<sup>628</sup> “Hayatın ıstırap ve tehditlerinin bilincinde olma”ya<sup>629</sup> dayanan yoğunlaşmış farkındalığa ve kendi hüznüne, dolayısıyla da kendine odaklanan öznenin kendilik bilincine denk düşer.<sup>630</sup> Melankolinin ruhu yücelten, asil kılan bir varoluş biçimi olarak düşünüldüğü bu dizgede, melankoli bilmenin, güzelliği takdir etmenin ya da aşkı deneyimlemenin koşulu olarak atanırken, hakikate açık olma haline dönüşür.<sup>631</sup>

Hakikate açık olmanın huzursuzluk olarak görüldüğü noktada ise “Perde-i Tesellî” ile birlikte “Yine Halûk”ta da olduğu gibi huzur yeni bir boyut kazanarak, temelin kaybını telafi etmekten ziyade huzursuzluğun bastırılması, arayışın sonlandırılması, hakikate kapalı olma arzusu biçimini alır. Ancak temelin kaybının huzursuz farkındalığında bu sadece başka bir huzursuzluğa kaynaklık eden bir yanılsama olur. Bu noktada ortaya çıkarsa bir yanılsamayı yaşadığını bilmenin farkındalığı tarafından sakatlanan, yeniden elem ve melalle sarmalanan bir hayat deneyimidir. Huzur arayışıyla verilen mücadelenin kendisinin huzursuzluğun

---

<sup>626</sup> A.g.e., 396.

<sup>627</sup> Taylor, *A Secular Age*, 318.

<sup>628</sup> Flatley, *Affective Mapping*, 1-2.

<sup>629</sup> Erwin Panofsky, “Satürn ve Melankoli,” *Cogito: Melankoli Özel Sayısı 51* (Yaz 2007): 196.

<sup>630</sup> Flatley, *Affective Mapping*, 36 ve 38.

<sup>631</sup> A.g.

deneyimi olduğu noktada huzuru aramamakta bulmanın ironisi de çifte bir ironiye dönüşür: “Yalnızca mücadelenin derin ümitsizliğini içermekle kalmaz, aynı zamanda mücadeleden vazgeçişin daha da derin ümitsizliğinde ideallere yabancı bir dünyaya uyum sağlama niyetinin hazin başarısızlığında da belli eder kendini.”<sup>632</sup>

Diğer yandan doğrudan bu huzursuzluğun ve başarısızlığın kendisi bir maraz kisvesinde, Fikret’in elem ve melalle şiir arasında kurduğu bağda da olduğu gibi özneyi şekillendirmenin de ötesinde bir güce sahip olarak öznenin kendisi haline gelir. Tanrı’nın çekilişini yokluk ya da kayıp hali olarak okuyan ve temelin zorunluluğunda bu kaybın yasını tutamayan özne, kaybı özneliğinin önemli bir bileşeni, bir parçası haline getirir ve melankolik bir nitelik edinir.<sup>633</sup> Bu melankoli ise özneler arası paylaşımı sağlayan, dünyaya uyum sağlayamayan “başarısızlar”ı başarının imkânsızlığında bir araya getiren, nisbilikle ayrılanları birleştiren bir kavrama dönüşür. Öyle ki, temelin içselleştirilen kaybı elem ve melal renginde yeni şiirin de kendisi olur.

### Yaratıcı Melankoli: Hayal

Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi şiiri, hem hissetme hem de “Mal du Siécle” göndermesiyle ifade edilen melankoli vurgusuyla romantik şiire yakın durur.

Romantiklerin dünyaya, akılcı Aydınlanma’nın önerdiğinden başka bir karşılık

---

<sup>632</sup> Lukacs, *Roman Kuramı*, 92.

<sup>633</sup> Sigmund Freud, “Yas ve Melankoli” makalesinde, melankoliyi bir kaybın yasını tutamama; kaybı özneliğın bir parçası haline getirme ve gitmesine izin vermeme olarak tanımlar. Serol Teber’in de belirttiği gibi melankolik insan bir şeyleri yitirdiğini bilir, bunun acısını çeker, ama neyi ve nasıl yitirdiğini kestiremez; sadece bir şeylerin artık eksik, yarım olduğunu sezinler. Freud’un sözü edilen makalesi için bkz. Sigmund Freud, “Mourning and Melancholy,” *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* içinde, Haz. Jennifer Raden (Oxford, New York: Oxford University Press, 2000), 283-294. Teber’in Freud’un melankoli tanımına getirdiği yorum için bkz. Teber, *Aşiyandaki Kahin*, 53.

verme mekanizması olarak kurguladığı hissetme,<sup>634</sup> özellikle melankoli biçimini aldığı farkında olmanın da koşuluna dönüşür. Bu anlamda, melankoli “kayıp duygusu olarak deneyimlense de yeni bir kazanımı temsil eder”:<sup>635</sup> dünyanın nasıl yeniden anlamlandırılacağına, kurulabileceğine dair yaratıcılığın özgürleşmesi.<sup>636</sup>

Melankolik farkındalık dünyanın nasıl bir yer olduğunu göstermenin yanı sıra nasıl bir yer olabileceğinin kurulmasının da yolunu açar. Dünyayı anlamlandırma sürecinde Tanrı merkezli hakikatin uzağına düşen, hakikatin nisbilendiği yerde mutlağı mutlaksızlık olarak okuyan özne, Tanrı’nın çekilişiyle açılan boşluğu doldurma yükünü üzerine alarak yaratıcılık vasfı edinir. Sanatçının alçakgönüllü biçimde, Tanrı tarafından yaratılmış hakikatleri keşfetmek ve ifade etmekle sınırlanan biri olmaktan çıkıp yaratan biri haline geldiği bu dönüşümde, benzersiz eserlerin yaratımında Tanrı’yla rekabet eden bir yeti olarak hayalgücü de “yetilerin sultanı” haline gelmeye başlar.<sup>637</sup>

Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiirinde de yaratıcılık, öncelikle öznel hissiyatın farkına varılmasına, bu anlamda da şiirin öznenin kendini keşfine dayanan bir hissiyat dışavurumu biçimini almasına dayanır. Bu noktada, mutlak bir hakikati keşfedip, aktarmaktan ziyade şair, kendi hakikatini keşfetmeyi amaçlayarak, dış dünyayı kendi hayalgücü sayesinde hissiyatına koşut biçimde yeniden yaratır. Bu yaratımda keşfedilen içsel hakikatse baskın biçimde elem ve melal olur. Diğer

---

<sup>634</sup> Fikret, Servet-i Fünûn metinlerinde kimi zaman düşünmeyi de şiir yazım sürecine dahil etse de düşüncenin yerine hissi geçirmeye yönelik bir çaba da sarf eder. Fikret’in bu çabası özellikle “Tefekkür” ve “Zekâ” şiirlerinde net bir biçimde görünür olur. “Tefekkür” şiirinde, düşünmekten kaçındığını ifade eden şiir kişisi, “teessür” olarak tanımladığı şiirlerinin ruhunun da “tekdür” olduğunu söyler. “Zekâ”da ise şiirsel üretimin kaynağı olarak düşünmeyi reddederken, “hayâl ü his”e paye verir. Bununla birlikte, Rezaizâde Ekrem’in dünyevi şiiri güvenceye alma sürecinde işlevselleştirdiği fikir ve hakikiliğin belirleyiciliği Servet-i Fünûn döneminde bu şekilde reddedilse de Ekrem’in fikir ve hakikat vurgusunun romantik yaratıcılık fikrine, öznenin muhayyile ve hissiyatının merkeziliğine uzanan yolun ilk durağı olduğunu da unutmamak gerekir. Sözü edilen şiirler için sırasıyla bkz. Tefvik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 313 ve 272-273.

<sup>635</sup> Löwy ve Sayre, *İsyân ve Melankoli*, 32.

<sup>636</sup> Flatley, *Affective Mapping*, 37.

<sup>637</sup> Berlin, *Romantikliğin Kökenleri*, 79-80.

yandan, elem ve melalin beraberinde getirdiği farkındalık hali, elem ve melali dışlayan, olanın tersi olan başka bir dünyanın, yaşama kültürünün, varoluş biçiminin tahayyül edilmesini, yaratılmasını da zorunlu ve mümkün kılar. Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiirleri de bu doğrultuda, yaratıcılığın bu iki boyutunu da içeren, tanrısal görülen yaratıcılığın öznel boyutları üzerine düşünen metinler halini alır.

### Yaratıcılığın Tanrı'dan Özneye Geçişi

Fikret'in Mirsâd-Ma'lûmat dönemi şiirlerinin gerçek şair Tanrı'nın yarattığı tabiatı taklidi kendine iş edinen, kendini tanrısal güzelliğin yansıması tabiat içinde ifade eden şairi, Servet-i Fünûn dönemiyle birlikte mutlak tanrısal güzelliğin şakirdi, tercümanı olmayı bırakarak, özgürce yaratan bir şaire dönüşür. Bu dönüşüm, şairlerin Tanrı'nın mucizeler söyleyen papağanı, "tûtî-i mûcize-gû"su olduğu; konusu ne olursa olsun aslında Tanrı'yı övdüğü<sup>638</sup> ya da hüsn-i tabiatı izlediği şiirin merkezine yaratıcı hayalgücüyle öznenin yerleşmesidir. Öyle ki, hayalgücünün "yetilerin sultanı" haline gelmesi, Ekrem'in açtığı yolda, tanrısal alegorinin düşünülür dünyasının duyulur dünyaya üstünlüğünün sona erdiği, duyulurun bilgisiyle sınırlanmanın bir kusur olarak kodlanmadığı, beşerî bakış açısının meşruiyet kazandığı süreçte,<sup>639</sup> vehbî şiirin kesbî şiire üstünlüğünün de net bir biçimde sona ermesi demektir:

Kesbî şiir kizbî, vehbî şiir vahyî'dir. Kaynağı "*bahr-i hakikat*" olan vehbî şiir, "*yu'tiyü'l-hikme*"dendir; vahyin ve şerfatin doğduğu yerden gelmiştir; ilahî bir tarafı vardır... Bu sebeple her şair, vehbî bir şiiri olduğunu söylemeyi, eserinin vahyî doğuşunu savunmayı, şairiyetteki mertebesini insanüstüne taşımanın yordamı sayar... Kesbî şiir söylemiş olmak, bir ithamdır; hiçbir şairin kabûl etmek istemediği bir alçalış gibidir. Kalbine şiir ilham edilmemiş

<sup>638</sup> Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 39.

<sup>639</sup> Ferry, *Homo Esteticus*, 33-35.

birinin, tamamen gayretle ve temrinlerle şairiyet “kesb” etmeye çalışması acınacak bir hâl olarak görülür. Kesbî şairin kaynağı ilahî değil, insanîdir; dünyevidir.<sup>640</sup>

Şiirin kaynağının insani ve dünyevi olmasının bir itham, alçalış olmaktan çıkıp bir değer haline gelmesi, öznenin edindiği yeni yaratıcılık vasfının bir sonucudur.

Hayalgücüne eşlik eden çalışma, emek verme ise yaratıcılığına sahip çıkan şairin saklamak bir yana özfarkındalık adına irdelediği, hakkında “utanmadan” konuştuğu meselelerdir. Öyle ki artık şair sürekli konuşan; şiir yazmakla, dünyalar icat etmekle yetinmeyip o dünyaların nasıl icat edildiğinden yani şiirden, şiirin yaratım sürecinden bahseden, kendi üzerine eğilen şiirler ya da düzyazılar üreten biridir.<sup>641</sup> Fikret’in genel olarak asır sonu Osmanlı şiiri üzerine değerlendirmeleri ya da elem ve melalle şiir arasında kurduğu ilişkiyi anlattığı şiirleri ile birlikte doğrudan sanatsal yaratım süreci hakkında yazdığı şiir ve düzyazıları da tam da bu konuşkan şairin görülebileceği metinleridir.<sup>642</sup> Bu açıdan, Fikret’in kendi yaratım sürecini açık ettiği “musâhabe-i edebiyye”lerden biri olan Mart 1898 tarihli “İki Söz”, şairin dikkatini nasıl bizzat kendine, kendi yaratıcılığına yönelttiğini görmek için önemli bir metindir:

Ben ekseriyetle şiirlerimi -eğer o yazdığım mevzûn şeylere bu nâmı vermek câ’izse- böyle dilimin ucuna geliveren bir mısırâla başlar; sonra görürüm ki bu, kaç gündür beynimi yiyen bir mülâhazanın kalbime ezâ veren bir hissini, nefsimi yoran bir mücâhedenin, hâsılı dûş-ı tahammülüne ağır gelen bir bâr-ı te’essürün tazyığıyla sâdir olmuş bir nevha-i âvâredir.<sup>643</sup>

Şiirinin kaynağını tanrısal bir güce bağlamak yerine içine bakan ve böylelikle de sadece şiirini yaratma sürecinin değil aynı zamanda bizzat kendinin farkında olmaya

<sup>640</sup> Özgül, *Divan Yolundan Pera’ya*, 140.

<sup>641</sup> Safranski, *Romantik*, 69.

<sup>642</sup> Mehmet Kaplan, Fikret’in sanatsal yaratıcılığa dair metinlerini “sanatla ilgili şiirler” başlığı altında inceler. Bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 105-107.

<sup>643</sup> Tevfik Fikret, “İki Söz,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 69.

çalışan bu yeni şair tipi, yaratma sürecini de istemsiz biçimde sinsice birikerek sancı biçimini alan hissiyatın dışavurumu olarak okur. Bu deneyimin işaret ettiğiyse “taklit edilecek eserler ve yordamlar toplamı anlamındaki gelenekten ayrılınca– sanatsal yaratım[ın] sanatçının içinde kendi imgeleminden başka bir yardımcı bulamadığı bir macera ve drama dönüş[mesi]”dir.<sup>644</sup> Bir drama dönen yaratıcılık macerası, emeğin sahiplenilmesi ve şair olma halinin bir parçası olarak paylaşılması biçiminde Ocak 1899 tarihli “Hafta-i Edebî”de de tekrar edilir: “On beş on altı seneden beri benân-ı ihtirâmımdan düşürmediğim şu kalem, zannetmem ki, benim kadar kimseye nâz etmiş olsun. Ah asabî çocuk! Şimdiye kadar hiçbir satır yazının üzerinde sâatlerce tereddüd etmeden, çekinmeden, titremeden yürüdüğünü bilmem ki.”<sup>645</sup>

Fikret’in düzyazılarında şairin hissiyatının zorlu, sancılı bir süreç sonucunda dışa vurulması olarak değerlendirdiği sanatsal yaratım, bu konuya odaklanan şiirlerinde de benzer bir bakış açısıyla yansıtılır.<sup>646</sup> Yaratım süreci, öznel hissiyatın yine elem ve melal olarak keşfi ve dışavurumuyla düşünülürken, şairin yaratıcı gücü tanrısal yaratıcılıkla karşı karşıya getirilir. Örneğin “Resim Yaparken” şiirinde, öznenin yaratıcılığı, sanat dalları arasındaki sınırların da önemini yitirdiği bir düzlemde öncelikle öznel hissiyatla tabiatın yeniden yaratımı biçimini alır:

Fırçam kadîd bir ağacın hasta dalı,  
Destimde müşteki heyecanlarla titriyor;  
Güyâ çiçek diye

---

<sup>644</sup> Calinescu, *Modernliğin Beş Yüzü*, 55.

<sup>645</sup> Tefik Fikret, “Hafta-i Edebî,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 103.

<sup>646</sup> Bu bakış açısı, Fikret’in manzum olarak yazdığı edebî sohbeti “Bir Muhâvere-i Edebiyye”nin de merkezinde yer alır: “Kolay mı?... San’atı siz öyle kendi kendisine / Olur biter mi kıyâs eyliyorsunuz? ... Heyhât! / Vücuda gelmek için bir sahîfe-i nagamât / Neler çeker o beyinler, neler çeker de yine / O nağmelerdeki te’sîri bulmayıp kâfi / Arar bu aczini tasvîre bir lisân-ı hafî / Kolay bu öyle mi?... Siz kâ’inât-ı san’atda / Ne ıztırâb iledir bilseniz güzâr-ı hayât.” Bkz. Tefik Fikret, “Bir Muhâvere-i Edebiyye,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 73-74.

Bir hâk-ı sebze döküğü kanlarla titriyor.<sup>647</sup>

Hissiyatın belirleyiciliğine vurguyla açılan şiir, tabiatın sanatçının elinde aldığı hale odaklanır. Hem kendi hissiyatının hem de sanatsal yaratımıyla hissiyatı arasındaki ilişkinin farkında olan şiir kişisi, kendi eserini de bu hissiyatı dışı vurma çabası olarak değerlendirir.<sup>648</sup> Bu anlamda, “tabiat özneye dışsal duyular aracılığıyla değil tahayyül gücünün içsel izlenimleri aracılığıyla konuşur.”<sup>649</sup> Öne çıkan, asıl olan “tahayyül gücünün içsel izlenimleri” olduğundaysa şiir, resim ya da herhangi bir sanat faaliyeti bu izlenimlere dair bir ifşa çabasına dönüşür:

On gündür işte uğraşıyor fikr ü san‘atım  
Bir mevc-i hisse vermek için şekl-i irtisâm;  
Seyr eylerim bu levhayı artık ‘ale’ d-devâm,  
Verdim emek diye.<sup>650</sup>

Sanatın emek ve çalışma ile ilişkisini yeniden ortaya koyan bu parça, fikri de sanatsal yaratıma dahil ederken bir his dalgasını resim olarak dışı vurmaya, hissiyatı sanatçının kendisi için de anlamlı kılmanın yolu olarak ortaya koyar. Sanatçının kendini keşif bağlamında edindiği bu irdeleyici tavır, hem kendi hissiyatına hem de hissiyatının yansıması olan sanat eserine mesafe almasını, emeği sonucunda görünür kılmayı denediği hakikat levhasını seyretmesini beraberinde getirir. Diğer yandan yaratıcılığın gururunun taşıyıcısı olan bu seyr eylemini izleyense bu gurura eşlik eden tatminsizliktir:

Seyr eylerim ve ‘acizine kâil bu san‘atın,

<sup>647</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 312.

<sup>648</sup> Fikret’in tabiatla öznenin kendi içselliği arasında kurduğu ilişki, Cenâb Şahabeddin’in özellikle “Ta’yîn-i Metâlib” şiirinin de merkezinde yer alır. “Ta’yîn-i Metâlib”e dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 173.

<sup>649</sup> David Roberts, “Yüce Teoriler: Modernlikte Akıl ve Tahayyül Gücü,” *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek* içinde, 247.

<sup>650</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 312.

Takdîse inhimak ederim sun'-ı kudreti;  
Lâkin zaman olur  
Pek rûhsuz bulur da beğenmem tabî'ati.<sup>651</sup>

Şiir kişinin sözü edilen tatminsizliği, kendi yaratıcılığının güçsüzlüğüne razı olması biçiminde verilir. Yaratıcılığının gururu ile güçsüzlüğüne inancı arasında gidip gelen şiir kişinin kafasını karıştırırsa yukarıda da tartışılan dışsal duyular aracılığıyla alımlanan tabiatla tahayyül gücünün içsel izlenimleri arasındaki ilişkidir.

Şiir kişisi kendi hissiyatını resmetmek, bir his dalgasına resim şekli vermek için yola çıktığında tuvalin üzerinde beliren tabiata dair objelerden biri, bir çiçek olur. Rahatsızlık veren, sözü edilen tatminsizliği yaratansa tam bu noktada şiir kişinin kendi ruh hali içinde erittiği çiçeği dışsal duyular aracılığıyla alımlanan tabiattan bir hayli uzak biçimde resmetmiş olmasıdır. Yine de kendini sanatıyla gururlanmaktan da alıkoyamayan şiir kişisi, şiirin ruhun ifadesi olması gibi resmin de kendi ruhunun yansıması olması beklentisiyle, resminin tabiatın kendi öznelliğini taşımayan, kendi yaratıcılığını ortaya koymadığı bir taklidi seviyesinde kalmasını da beğenilir bulmaz.

Diğer yandan, sözü edilen “acz”, resmin dışsal duyular aracılığıyla alımlanan tabiata uzak düşmesinin yanı sıra sanatçının kendi iç hakikatini ortaya koymada, yaratmada yetersiz kalması biçiminde de okunabilir. Bu noktada, tabiatın söz konusu edilmesi, kendi yaratıcılığını sorgulama esnasında sanatçının tabiatı da kendi başına bir eser olarak tartışmaya açması ise kendi yaratıcılığını tanrısal yaratıcılıkla karşı karşıya bırakarak düşünmesi anlamına gelir. Kendi kudretinden şüphe eden sanatçı, “sun’-ı kudret” olarak Tanrı’nın eserini, onun sanatını “takdîs”e kapılır. Tanrı’nın şair, tabiatın da onun şiiri olduğu dizgeyi yeniden devreye sokan bu müdahaleyle birlikte mutlak hüsnün kendini ortaya koyduğu tabiat da kendi başına

---

<sup>651</sup> A.g.

bir kavram olarak şiire dahil olur. Ancak bu “takdîs”i izleyen “lâkin” ifadesi, tabiatla mutlak hüsn arasındaki ilişkinin ötelendiği bakış açısını beraberinde getirir. Tabiatın güzelliği yine öznel beğeni çerçevesinde açıklanır. Sanatçı kendi yaratıcılığı üzerine düşünürken tanrısal yaratıcılıkla hesaplaşsa da güzelliğe dair yargı artık Tanrı merkezli bir dizgeden kurulmamaktadır. Tabiat artık “bütün zamanlar, bütün mekânlar, herkes için geçerli” biçimde güzel değil; ancak “bazı zamanlar” beğenilirdir.

Bir zevk, beğeni meselesi haline gelen güzelliğin, yargıda bulunan öznenin yargısını dayanaklandıran açıklamayla ortaya koyulması ise yine Tanrı-yaratıcılık ekseninde önemli bir dönüşüme işaret eder. Öyle ki, “bazı zamanlar” tabiat, “ruhsuz” bulunduğu “için” beğenilmemektedir. Tabiatın ruhsuz bulunması, bu anlamda, sanat eserinin sanatçının hissiyatının dışavurumu olduğu müddetçe değerli olmasına denk düşerken,<sup>652</sup> sanat eserine ruh vererek onu güzel kılan sanatçının kendisi, onun emeği olur. Söz konusu yaratıcılık olduğunda önemli bir anlayış değişimini ortaya koyan da bu anlamda ruha yapılan bu göndermedir. Bu gönderme, tanrısal yaratıcılıkla insanın yaratıcılığı arasındaki farkın altını oyar. Öyle ki, Tanrı merkezli paradigmada yoktan var etme gücü ve sanatı sadece Allah’a mahsustur. Tanrısal yaratıcılıkla insan yaratıcılığı arasındaki en temel fark ruhtur. Tanrı yarattıklarına ruh üfler; insanın aczi ise yarattıklarına ruh verememesidir. “Resim Yaparken”de ise bu anlayış tepetaklak olur. Yaratıcılığın değerini, yaratılanın güzelliğini belirleyen, artık içsellik, özneliği karşılayan ruhun verilmesi olur.

---

<sup>652</sup> Fikret’in *Malumat*’ta çıkan “Hemşiremin Hastalığında” yazısı, Servet-i Fünûn döneminde sanatçı olma halinin yaratıcılık bağlamında nasıl değiştiğini de gözler önüne serer. “Hemşiremin Hastalığında”da sanatsal üretimin muvaffakiyetini gösteren öznel hissiyatın dışavurumu değil tabiata “mütakârib” olmaktır: “Eserimin bir de uzaktan hâsil ettiği tesiri anlamak maksadıyla, üç dört adım geriye çekilip de baktığım zaman, o biçare dal ve yaprakları kırıp dökmekte mübalâğa etmiş olduğumu gördüm. Ziyankârlıkta hazanın fevkine, tabiatın haricine çıkmışım, ikmaline çabaladığım resmi bozmuşum.” Bkz. Tefik Fikret, “Hemşiremin Hastalığında,” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 233-234.

Ruha yapılan bu göndermeye, Fikret'in bu dönemde yaratıcılık üzerine yazdığı diğer şiirlerde de rastlanır. Örneğin “Kendi Kendime” şiirinde, yine sanatsal yaratım sürecinin sancısını ortaya koymak için insanın drama dönen yaratıcılık macerası Tanrı'nın yaratıcılığı ile “nefes” bağlamında karşı karşıya getirilir:

Bir buçuk, işte bir buçuk sâ'at  
Bir küçük, rûhsuz neşide için;  
Bu kadar sa'y, i 'tinâ, zahmet  
Topu bir kıt'a, ya kasîde için.

Bilirim: Bir nefeste, bir demde  
Koca bir kâinât-ı zinde doğar;  
Canlanır bir hayat, bir hilkat.

Öyle zî-rûh var ki 'âlemde  
Bir buçuk sâ'at içinde doğar,  
Yaşar, itmâm-ı ömr eder... 'İbret!<sup>653</sup>

Yine şiir kişinin kendi sanatına dair tatminsizliğine vurgu yapan şiirde, öznel hissiyatı bir şiir olarak dışa vurmanın zorluğu merkeze yerleşir. Küçük bir neşide parçasının verilen emeğe rağmen ruhun yansımaları haline getirilememesi; şairin bu neşide parçasına ruhunu üflemede, onu nefesiyle canlandırmakta zorlanması, Tanrı'nın kolayca yaratmasına göndermeyle ortaya koyulur. Çamurdan yarattığı Âdem'e ruhundan üfleyerek, nefesinden vererek onu canlandıran Allah'a yapılan bu gönderme, telmih seviyesinde kalarak şiirin ana meselesi haline gelmese de öznenin kendi yaratıcılığı üzerine düşünme sürecinde kendini Tanrı ile karşılaştırma halini de dışa vurur. Öyle ki, Servet-i Fünûn dönemi şiirinde Tanrı'ya yapılan göndermeler de hep öznenin kendi yaratıcılığına odaklanan metinlerde yer alır.

Sözü edilen bu karşılaştırma, bu kez insanın yaratıcılığına övgü biçiminde yine bir önceki şiirde de kullanılan “zî-rûh” ifadesiyle, “Heykel-i Giryân” şiirinde de gözlemlenir. Arapçada “sâhib” mânasını ifade eden ve birleşik kelimeler yapılan bir

---

<sup>653</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 318.

edat olan “zî”nin rûh kelimesine eklenmesiyle türetilen “zî-rûh” sözcüğü, kendine ait bir ruha sahip, kendisine ruh üflenmiş anlamına gelir. “Heykel-i Giryân” şiirinde bu sözcüğün mermerden yapılan bir heykel için kullanılması ise yine tanrısal yaratıcılıkla insanın yaratıcılığı arasındaki farkın altının oyulmasına, sınırın aşılmasına denk düşer. Öyle ki, sınırın aşıldığı noktada yüceltilen insanın yaratıcı gücü olur:

Bu mermer sanki bir zî-rûh idi, zî-rûh-ı muğberdi.

— Nedir san’at ki taşlar canlanır sihr-i temâsıyla;  
Nasıl berk-ı dehâ’ettir ki lemh-i in’ikâsıyla  
Hayât-engîz olur bir kütle-i câmidde?... Hayretler!<sup>654</sup>

Sanatı insanın yaratıcı gücünün ifadesi olarak tanımlayan bu bakış açısı, sanatçıyı da dehayla, ifadesiz bir taşa ruh üfleyebilme, onu canlandırabilme yetisiyle donatır.

Sanatçının bu yetisi ise şiir kişisini hayrette bırakır. Fikret’in önceki bölümlerde de tartışıldığı gibi Tanrı’nın kudreti, onun yaratıcılığı karşısında insanın kendi aklının sınırına gelmesini ya da yaratıcının yarattığı karşısındaki büyülenme halini anlatmak için devreye soktuğu hayret izleği, “Heykel-i Giryân”da bu kez insan yaratımı sanat eseri karşısında kullanılır.

Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinde Fikret’in insana dair yaratıcılığa yaptığı bu vurgu, diğer yandan sadece sanatla sınırlanmış da değildir. Sanatın öznenin kendi hissiyatını anlamlandırması sürecinde edindiği role koşut biçimde sanatsal yaratıcılık da genel olarak insandaki yaratma kuvvetinin keşfine yardımcıdır. Bu açıdan, şiire verilen emekle açılan “Tefelsûf” şiirinde olduğu gibi, hayat da şiir gibi insanın kendi kendine, kendi emeğiyle yarattığı bir esere dönüşür:

Evet, nasıl veriyorsam bu nazma şimdi emek,

---

<sup>654</sup> A.g.e., 350.

Şu cümlelerde, şu nesc-i rakîk-i san'atta  
Nasıl bu cehdimi kabilsen anlamak, görmek,  
Nasîb-i ömrüm olan nekbet ü sa'âdet de  
Gelir vücûda bütün kedd-i ihtiyârımla.<sup>655</sup>

Şiirin kendinden, kendi yazılma sürecinden bahseden bir üst anlatı halini alan açılış dizelerinde, öznenin yaratıcı gücüne dair farkındalık sanat alanından taşarak öznenin kendisine dair bir mesele haline gelir. Şiirini belli bir emek sonucunda ortaya çıkardığı söyleyen şiir kişisi, “felsefe” yaparak hayatını da belli bir emek sonucunda kurduğunu, bu hayatın felaketini de saadetini de kendi arzusuna göre emeğiyle yarattığını söyler. Bu süreçte, felaket ve saadetin kadere gönderme yapmaz biçimde insanın eline bırakılması, öznenin hakimiyet alanına dair yeni soruların da çıkış noktası olur.

İçimden eğlenirim ba'zı iğbirârımla:  
Benim yapan bu hayât-ı melûl ü mes'ûdu;  
Benim veren o ruhâm-ı hakîre keyfimce  
Şu vaz'-ı dilberi, yâhût bu şekl-i merdûdu;  
Benim elimde benim benliğim de bâzîçe...<sup>656</sup>

Şiir kişinin kendi hüznü ve saadetini tamamen kendine bağlaması, hüznün ve saadetin kaynağı olarak tamamen kendini alması, öznenin dış gerçekliği ruh halleri içinde eriterek herkes tarafından paylaşılan tek bir gerçekliği benimsemek yerine kendi alternatif gerçeklik söylemini üretmesine denk düşer. Bu doğrultuda, “Heykel-i Giryân”ın ruhâmının, mermerinin yerini “Tefelsüf”te öznenin kendisi alır. “Heykel-i Giryân”da sanatçının insanı hayretler içinde bırakan yaratıcılığı ile canlandırdığı mermer, “Tefelsüf”te yontucusu da öznenin kendisi olduğu bir kendiliğe dönüşür. “Resim Yaparken”in eserine bakarak kendini seyreden öznesini, “Tefelsüf”ün kendi elinde kendi benliği bâzîçe, oyuncak olan, kendini inşa eden öznesi izler. Öyle ki,

---

<sup>655</sup> A.g.e., 311.

<sup>656</sup> A.g.

öznenin hayatı bir sanat eserine dönüştürebilecek gücü kendinde bulması Fikret şiirini yaratıcılığın bir başka boyutuna açar.

### Dünyanın Romantize Edilmesi: “Ömr-i Muhayyel”

Hissetme üzerinden kendini temel alan öznenin yaratıcılığının ilk boyutu, yukarıda da tartışıldığı gibi, herkes için geçerli olmaktan ziyade öznenin kendi ruh halinden devşirdiği hakikat söyleminin yaratımına ya da diğer bir deyişle elem ve melalin yansıtılmasına denk düşer. Fikret’in Servet-i Fünûn şiirinde gözlemlenen yaratıcılık fikri bu anlamda öncelikle şairin mutlak bir hakikati keşfedip, aktarmasını değil dış gerçekliği kendi hayalgücü sayesinde elem ve melalle yeniden yaratmasını esas alır. Bununla birlikte, öznenin kendinde keşfettiği yaratıcılık, elem ve melalin beraberinde getirdiği farkındalık haliyle halihazırda olanın tersi başka bir dünyanın, yaşama kültürünün, varoluş biçiminin tahayyül edilebilmesini de sağlar. Bu anlamda, sanat hayata “Ama yine de!” demenin yoluna dönüşür.<sup>657</sup> Fikret’in Servet-i Fünûn döneminde dünyanın nasıl bir yer olduğunun bilgisini veren melankolik farkındalıkla “Ama yine de!” dediği şiirler, dünyanın nasıl bir yer olabileceğine dair yaratıcılığın özgürleşmesiyle elem ve melali değilleyen “muhayyel mekân şiirleri” olur.

Öznenin “kendi zevki, kendi kanâ’atı, kendi şahsiyyeti”nden yola çıkarak hayal ettiği mekânlar, dünyanın bir “cedel-gâh-ı mukassî”; insan ömrünün de “bütün âlâm ü fecâyî ile geçen günler”<sup>658</sup> olmaktan çıktığı; yavan, üzüntü verici, sığ bir boşluk olarak alımlanan hayata direnç gösteren başka, romantize edilmiş bir dünya tasarımına denk düşer:

---

<sup>657</sup> Lukacs, *Roman Kuramı*, 79.

<sup>658</sup> Tefik Fikret, “Kari’lerime,” *Bütün Şiirleri* içinde, 260.

Grimm Kardeşler'in sözlüğünde *romantisch*, kısmen, "şiir dünyasına ait... yavan gerçekliğe karşıt" olarak tanımlanır; Chateaubriand ve Musset'ye göre ise, yüreğin kabarması gerçeğin üzüntü verici "boşluğu"yla çelişir. *Roman Teorisi*'ndeki genç Lukacs'ın ifadesiyle, "hayal kırıklığı romantizmi"ni niteleyen şey ruhun gerçeklik karşısındaki uygunsuzluğudur: "ruh, hayatın sunabileceği tüm yazgılardan daha geniş ve daha engindir."<sup>659</sup>

Bu anlamda, öznenin kasvetli bir mücadele alanı olan dünyayı kendi geniş ve engin ruhunu, içselliğini temel alarak; elem ve melalden arıtarak; yeniden kurması, dünyanın romantize edildiği muhayyel mekânların yaratımına karşılık gelir. Dünyanın romantize edilmesi ise bireyin, toplumun ve devletin sanat eseri olması, hayatın bir roman ya da şiir haline gelmesi demektir.<sup>660</sup> Bu, Fikret'in "Sevdâ-yı Şi'r"de de net bir biçimde ortaya koyduğu gibi "hayâtın şi'r ile revnak bulacağı" inancıyla, "hayâtın şi'r ile meczeylenmesi"dir.<sup>661</sup>

Şiirle hayat arasındaki sınırları kaldıran, hayatı şiirle dolayımlayan bu bakış açısı, Fikret'in sadece bu dönemde yazdığı şiirler için değil aynı zamanda şiirle meczeylenmiş hayat olarak tasarlanan Yeşilyurt projesi için de bağlayıcıdır. Fikret'in Servet-i Fünûn çevresini oluşturan isimlerle beraber, olanın yani İstanbul'da süren hayatın dışında, kendi olması gerekenleri üzerine kurulu yeni bir hayat hayaline karşılık gelen Yeşilyurt projesi, bu anlamda temelin yokluğunda olması gerekeni tayin etme yükünü üzerine alan, bu gücü kendinde bulan yaratıcı öznenin "düzenlenmiş bir dünyada yaşama halinin bu dünyanın düzenini belirleme arzusuyla çatıştığı"<sup>662</sup> yerde filizlenir.

Düzenlenmiş dünya kavramı, söz konusu II. Abdülhamid'in istibdadı olduğunda daha da şiddetli bir anlam edinir. Abdülhamid'in yönetimine karşı nefret,

---

<sup>659</sup> Löwy ve Sayre, *İsyan ve Melankoli*, 32.

<sup>660</sup> Beiser, *The Romantic Imperative*, 19.

<sup>661</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 233.

<sup>662</sup> Lee, *A World Abandoned by God*, 14.

bu yönetim altında yaşamının bir işkence olması izleği Servet-i Fünûn çevresinin Yeşilyurt üzerine beyanlarının önemli bileşenlerinden biri olur.<sup>663</sup> Öte yandan bu bileşen, Yeşilyurt projesine odaklanan değerlendirmelerde de tekrar edilerek, bu projenin doğrudan II. Abdülhamid'in istibdadıyla sınırlanmasına sebebiyet verir. Altı çizilen sadece istibdaddan kaçma, uzaklaşma olduğundaysa projenin özne tarafından belirlenen başka bir hayata başlamaya dair içeriği örtük kalır. Bu nedenle, Yeşilyurt projesiyle yönetim biçimi arasındaki ilişkiyi öznenin yaratıcı gücünü keşfederek özgürleşmesi sürecinde mutlakıyetçi bir yönetimin kısılcacında kalması bağlamında okumak daha anlamlı olabilir.<sup>664</sup> Öyle ki, Tanrı'nın çekilişiyle mutlağın yitimi, meşruiyetini Tanrı'dan alan mutlakıyetçi bir yönetime mesafe almayı da beraberinde getirir. Bu anlamda, Yeşilyurt projesi, her ne kadar halihazırda olanı reel anlamda dönüştürmeye yönelik bir iktidar talebi içermese de, iktidar taleplerini sıfırdan yeni bir geleceğe yöneltse de II. Meşrutiyet'e uzanan sürecin siyasal düşünce ve hareketleriyle birlikte düşünülmelidir. Tanrısal olanın dünyadaki temsilcisi olan, onun düzenini dünyada gerçekleştirmeye çalışan sultanın iktidarına karşı ortaya koyulan ve öznenin kendi yönetsel gücünü temel alan bu siyasal düşünce ve hareketlere<sup>665</sup> koştur biçimde Yeşilyurt projesi de mutlağın siyasî alandaki yitimi ve öznenin uzaklarda da olsa kendi kendini yönetmeye dair istenci olarak da okunmalıdır.

Hakikatin karşısında “Ama yine de!” diyerek dikilen hayale dair tüm göndermeleriyle Yeşilyurt sadece bir kaçış değil, aynı zamanda bir varış hikâyesidir.

---

<sup>663</sup> Yeşilyurt projesi üzerine kapsamlı bir çalışma için bkz. Rahim Tarım, “Servet-i Fünûn Edebî Topluluğunun ‘Yeşil Yurt’ Özlemi,” *Kitaplık* 93 (Nisan 2006): 77-86.

<sup>664</sup> Gyorgy Markus da siyaset meydanının kendisine ve mutlakıyetçi devlet kurumuna dair eleştiriyi edebiyatta ölçü ve düzene dair eleştiriyle birlikte, ortak bir düzlemde ele alır. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Markus, “Kültür Toplum: Modernliğin Kuruluşu,” 32.

<sup>665</sup> Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. İlhan Tekeli, “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı,” *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* içinde, Der. Tanıl Bora ve Murat Gültekinil (İstanbul: İletişim Yayınları, 2004), 19-42.

Yeşilyurt, öznenin içinde yaşadığı dünyanın, kendinin, kendini temel olarak olması gerekenin, kendindeki yaratma gücünün farkına “vardığı” yerdir. Bu yerde, söz konusu kaçış olduğunda bile bu, kökleri muhalefete uzanan bir kaçıştır. Löwy ve Sayre’nin romantizme atıfla “eleştirel gerçekdışıcılık” diye adlandırdığı, var olandan kökten ayrı başka bir dünya hayaliyle toplumsal hakikatin eleştirisine dönüşen bu kaçış, güçlü bir negatif itiraz yükünün ifadesidir.<sup>666</sup>

Bu anlamda, muhayyel mekân şiirleri, Adorno’nun sözlerini ödünç alırsak maddi varoluşun ağırlığından kaçmaya çalışan lirik ifadenin, egemen pratiklerin, faydanın, amansız bir var kalma basıncının zorlamasından azade bir yaşam imgesini çağırıldığı şiirlerdir.<sup>667</sup> Dünyada başkalarının cehennemini yaşadığını düşünenlerin kendi cennetlerini yine dünyada tahayyül etmeleri, “şimdiki zamanın şiirleştirilmesi ya da estetikleştirilmesi yoluyla, cenneti imgesel düzlemde, şimdiki zamanda yeniden yaratmaları”dır.<sup>668</sup> Fikret’in “Hücre-i Şâir” şiirinde de söylediği gibi, cenneti kendi köşelerinde seyretmeleri<sup>669</sup> ya da “Sevdâ-yı Şi’r”de ortaya koyduğu gibi, şiirin hâricinde bir ‘ulviyyet ya da bir cennet tasavvur etmemeleridir.<sup>670</sup>

Cenneti tanrısal öte dünyadan alıp insan eliyle dünyaya indiren, dünyevileştiren, imgesel düzlemde şimdiki zamanda yeniden yaratan muhayyel mekân şiirleri,<sup>671</sup> öznenin, burada ve şimdi, asıl ocağından ya da gerçek vatanından

---

<sup>666</sup> Löwy ve Sayre, *İsyan ve Melankoli*, 15-16.

<sup>667</sup> Theodor W. Adorno, “Lirik Şiir ve Toplum,” *Edebiyat Yazıları* içinde, Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak (İstanbul: Metis Yayınları, 2004), 118.

<sup>668</sup> Löwy ve Sayre, *İsyan ve Melankoli*, 29.

<sup>669</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 221.

<sup>670</sup> A.g.e., 234.

<sup>671</sup> Muhayyel bir mekânda yer almayan, şiirin alanından taşan bir cennet tasarımı Fikret’in Servet-i

uzakta yaşadığı hissi, sürgünlük deneyimiyle kendi ocağına, tinsel anlamdaki vatanına dönme arzusunu<sup>672</sup> yansıtır. Öznenin kendi ocağı, tinsel vatanı ise romantik tabiat tasarımını esas alan, romantize edilmiş bir tümlük mekânıdır. Bu anlamda tahayyül edilen, öznenin tabiata karıştığı, özneye tabiat arasındaki sınırlarla birlikte aslında özneyi önceleyen tüm sınırlandırmaların, yapılanmaların kalktığı başka bir mekân, bu mekânda başka bir yaşama biçimidir.<sup>673</sup>

Rousseau'nun "tabî hal" kavramsallaştırmasına gönderme yapan bu başka tümlük tasarımı, insan ve doğanın eş ölçekli bir ritimle salındığı basit bir yaşam hayalidir.<sup>674</sup> Bu anlamda, ideal insan varoluşunu şehir hayatının mutsuzlukları ya da hastalıklarının, gerilim ya da çatışmalarının olmadığı; tabiatla uyum içinde basit, barışçıl, mutlu bir hayat olarak kuran tabî hal kavramsallaştırması Avrupalı yazar ve sanatçılar için güçlü bir ilham kaynağı olurken,<sup>675</sup> Servet-i Fünûn çevresinin muhayyel mekân tasarımını da şekillendirir.

Tabiatın şairlerin kendi sanatsal yaratıcılıklarını anlamasında model işlevi gören yaratıcı ve dinamik işleyişi,<sup>676</sup> hayat şiir ile meczeylenirken de bir model

---

Fünûn şiiri söz konusu olduğunda baştan hazin bir başarısızlığa yazgılıdır. "Bir Mersiye" şiirine de konu olan Yeşilyurt projesinin hayata geçirilememesi deneyimi de düşünüldüğünde, cennet tasarımı sadece hayalin, şiirin alanına, imgesel düzleme ait kılınır. Bu anlamda, "Tefelsüf"ün kendini ve dünyayı kendini temel alarak, kendi alternatif hakikat söylemine göre kurabileceğini iddia eden öznesi, diğerlerinin hakikatiyle muhayyel olmayan bir alanda karşılaştığında sonu hüsrana çıkar. Sözü edilen bu hüsrana, Fikret'in bu dönemde yazdığı "Hayâl-Hakikat" alt başlığı taşıyan "Sühâ ve Pervîn" şiirinde, muhayyel bir düzlemde değil şehrin ortasındaki bir çam ormanında kendini ve dünyayı kendi alternatif hakikat söylemine göre okumaya, romantize etmeye çalışan Sühâ'nın diğerlerinin hakikatiyle çarpışması deneyimi ile net bir biçimde ortaya koyulur. Yaratıcı öznenin cennet tasarımının hayal düzleminden hakikati şekillendirme düzlemine geçişi ise Fikret'in Servet-i Fünûn şiirleriyle son dönem şiirleri arasındaki en temel farkı oluşturur. Sözü edilen geçiş için bkz. yedinci bölüm. Fikret'in sözü edilen şiirleri için sırasıyla bkz. *a.g.e.*, 404-406, 311, 262-271.

<sup>672</sup> Löwy ve Sayre, *İsyân ve Melankoli*, 28-29.

<sup>673</sup> Mehmet Narlı, romantik bir etkilenim bağlamında kalabalık, kaba ve duygusuz şehirden doğal mekâna, tabiata kaçma arzusunun Servet-i Fünûn şiirindeki görünümünü Hâmid'den devralınan bir miras olarak değerlendirir. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Mehmet Narlı, *Şiir ve Mekân* (Ankara: Hece Yayınları, 2007), 53.

<sup>674</sup> Safranski, *Romantik*, 217.

<sup>675</sup> McKusick, "Nature," 413.

<sup>676</sup> *A.g.*

olarak iş görür. Mutlağın mutlaksızlık olarak atandığı noktada, hayal edilen de mutlak bir bakış açısının yokluğunda daha devingen, hayatın hallerine açık, birer birer tutunulan bir varoluş olur.<sup>677</sup> Bu varoluşun mekânı da yaratıcı ve dinamik işleyişiyle tabiattır.

Muhayyel mekân şiirlerinin özünü oluşturan tabiat vurgusuyla bu uçucu, devingen, başkalaşan varoluş biçimi,<sup>678</sup> Fikret'in "Şi'r-i Perîşân" şiirinde "hayâtın her zaman bî-zâr-ı hâl-i ittîrâdı", "vücûdun dâimâ muztar kuyûd-ı bî-'idâdı"<sup>679</sup> olarak ifade edilen tekdüzelik ve sınırlandırmalardan azade bir yaşam imgesinin taşıyıcısıdır.<sup>680</sup> Bu yaşam imgesinin Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiirinde en net ifadesine kavuştuğu şiir ise "Ömr-i Muhayyel"dir.<sup>681</sup>

"Ömr-i Muhayyel", öznenin kendi alternatif gerçekliği üzerine kurulu başka bir hayat tahayyülünü temel alır. "Tefelsüf" şiiri ile açılan yolda, hayat da şiir gibi insanın kendi kendine, kendi imgeleminde yaratabileceği bir şeye dönüşür.

"Tefelsüf"te özneyi kendi talihinin yapıcısı olarak atayan yaratıcılık fikri, "Ömr-i

---

<sup>677</sup> Miller, *The Disappearance of God*, 9-10.

<sup>678</sup> Sözü edilen bu uçucu, devingen, başkalaşan varoluş biçimi, Jale Parla'nın Fikret'in "La Dans Serpantin" şiiri üzerine okumasında da altı çizilen noktalardan biridir. Sanatın bir yılan dansı olarak tasvir edildiği bu şiir, Parla tarafından modernist edebiyatın belirleyici işaretlerinden biri olan başkalaşım metaforu bağlamında, dekadan harekete göndermeyle değerlendirilir. Bkz. Jale Parla, *Yazar ve Başkalaşım*, 57-58.

<sup>679</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 226.

<sup>680</sup> Tekdüzelik ve sınırlandırılma diğer Servet-i Fünûn yazarlarının da tartıştığı bir meseledir. Örneğin Cenâb Şahabeddin, mizah üzerine yazdığı bir yazıda "Âlemin bizden istediği az çok kendisine benzememizdir. Hiç kimseye benzememek de cezayı gerektirir: Hepsinin burnu akan bir cemiyet tasavvur ediniz. Şüphe yok ki aralarına giren burnu kuruyu nezle addedeceklerdir." der. Ahmed Şuayb da Taine'in bakış açısını tartıştığı bir yazısında, insanın varlığını ve benliğini korumak için etrafına mukavemet halinde olduğunu, etrafa uyanların varlık ve benliklerinden uzaklaşacağını belirtir. Cenâb Şahabeddin ve Ahmed Şuayb'ın sözü edilen beyanları için sırasıyla bkz. Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 43 ve Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 131.

<sup>681</sup> "Ömr-i Muhayyel"le birlikte şiir kişinin kendi yuvası bitmez tükenmez gökyüzünde bir kuş kadar özgür ve sınır tanımaz, diğerlerinin hakikatlerinden ve bu hakikatlerin faydacı düzeninden uzak çizildiği ya da "çeşm-i hayal"i ile el değmemiş tabiatı "köy" hayatı biçimine sokup romantik taşra kurgusunu "mutluluk"la bezediği "Ne İsterim?", "Bir Ân-ı Huzûr" ve "Yeşilyurt" şiirleri de tabiat içinde sürdürülen huzurlu, bütünlüklü ve uyumlu; uçucu, devingen ve başkalaşan hayat tasarımının görülebileceği diğer şiirlerdir. Sözü edilen şiirler için sırasıyla bkz. Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 401, 402 ve 403.

Muhayyel”de daha kapsayıcı bir nitelik edinerek, sanat eseri haline gelmiş,  
romantize edilmiş, el değmemiş tabiat içinde sürecek bir ömrün çıkış noktası olur:

Bir ömr-i muhayyel... Hani gülbünler içinde  
Bir kuşcağızın ömr-i bahârîsi kadar hoş;  
Bir ömr-i muhayyel... Hani göllerde, yeşil, boş  
Göllerde, o sâfiyyet-i vecd-âver içinde  
Bir dalgacığın ömrü kadar zâil ü muğfel  
Bir ömr-i muhayyel!<sup>682</sup>

Tabiatın içinde konumlandırılan olası hayat, tabiat-insan ikiliğini de kırar biçimde düşünülür.<sup>683</sup> Şiir kişisi, tabiatı fayda sağlayacak bir nesneye dönüştürüp, tabiata hükmetmek yerine asıl yuvası, vatanı olarak kurar. Bu noktada da tabiatı kendine uydurmak yerine tabiat içinde olanı, yuvası tabiat olanı hayal edilen yaşam kültürünün modeli olarak alır. Güller içinde baharı yaşayan bir kuşun; yeşil, boş, coşku veren bir saflık içindeki göllerde bir dalganın ömrü, hayal edilen varoluş biçiminin modeli olur. Kalıcı ve dayatıcı bir niteliğe sahip olmayan bu varoluş biçimi, küçücük bir kuşun baharın ardından tabiata, dalganın da yeniden suya karışması gibi uçuculuk, devingenlik, değişkenlik üzerine kurulur. Hayal edilen, devinimi önceden kestirilen ve belli kurallara bağlanan değil başkalaşmalarla var olan bir yaşama, var olma biçimidir. Kök salan bir yerleşiklikten ziyade sürekli bir oluş halini alan bu devingen varoluş biçiminde hayat da aşk ve şiirle meczeylenerek revnak bulur:

Yalnız ikimiz, bir de o: Mabûde-i şî‘rim;  
Yalnız ikimiz, bir de onun zıll-i cenâhı;  
Hâkîlere bahş eyleyerek hâk-i siyâhı

---

<sup>682</sup> A.g.e., 368.

<sup>683</sup> Tabiat-insan ikiliğinin kırılması; tabiat içinde yaşama, tabiata karışma; tabiatla kaynaşma, bir olma bağlamında Cenâb Şahabeddin’in şiirinde de belirleyici bir yere sahiptir. Daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 174-175.

Düşünde beyaz bir bulutun göklere ‘âzim.<sup>684</sup>

Muhayyel mekânda sürececek ömrün aşk üzerine kurulu küçük, iki kişilik bir toplum içine yerleştirildiği bu tasarımda, şiir de yine yaratıcılığa göndermeyle bir tanrıça olarak bu toplumun önemli bir bileşeni haline gelir. Şiir kişinin bir ilham perisi gibi de düşündüğü “şairinin tanrıçası”,<sup>685</sup> kanatlarıyla hayal edilen ömrün uçucu, ele avuca sığmaz niteliğiyle uyumludur. Uçuculuğun özgürlüğünü yine gökyüzünün sınırlanmamışlığıyla birlikte veren şiirde, bu uçuculuğun karşısına yerleşiklik, gökyüzünün karşısına toprak koyulur. Ve muhayyel ömürde yerleşikliğin yerine uçuculuğun, “göklere âmâde-i pervâz”, “bir lâne-i âvâre”nin<sup>686</sup> koyulması toprağa bağlı, yerleşik olanın hakikatlerinden, sınırlandırıcı müdahalelerinden bağımsızlaşmanın; “her sahn-ı hakikatden uzak, herkese mechûl”, yalnız “sayd-ı hayâlât ile meşgûl” olmanın yolu olur.<sup>687</sup>

Diğer yandan, “Ömr-i Muhayyel”de gökyüzü ve toprak arasında kurulan karşıtlık, özellikle de toprağın kara olarak alınması, Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinde ölüme yapılan göndermelerin de bir örneği olur. Öznenin kendini, hayatını ve dünyayı düşünmesinin Tanrı merkezli olmaktan çıktığı ve anlamlandırılan Tanrı’nın çekilişiyle anlam verme yükünün özneye kaldığı bu dönemde, bir kavram olarak ölümün edindiği ayrıcalıklı rol, Fikret’in bu dönemde yazdığı ölüme

---

<sup>684</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 368.

<sup>685</sup> Menşei tanrısal olan sanatsal üretimin yerini öznenin yaratıcılığının aldığı bu dönemde Fikret’in şairin yaratıcılığını bir tanrıça biçiminde dışsallaştırıp cismanîleştirdiği “Ömr-i Muhayyel”le birlikte Batılı kavramsal çerçevenin ilham perisi olarak da alabileceğimiz “muse” kavramsallaştırmasına gönderme yapan “Peri-i Şiirime”yi de anmak gerekir. Şiirin başlığını da belirleyen peri vurgusu, Hasan Akay’ın da belirttiği gibi, Servet-i Fünûn çevresinin tabiat tasarımının önemli bileşenlerinden biridir. “Servet-i Fünûncular için tabiat, içinde mutlu yaşanan bir periler ülkesidir. *Servet-i Fünûn* mecmuasında yayımlanmış bazı tablolarla tüller arkasından silüetleri beliren periler okurlara nazar etmektedir. Hatta *Servet-i Fünûn*’un bazı sayıları periler mecmuası gibidir; periler tabiat dekorları içinde cirit oynamaktadır.” Bkz. Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 176.

<sup>686</sup> Tefik Fikret, “Ömr-i Muhayyel,” 368.

<sup>687</sup> *A.g.e.*, 369.

odaklanan şiirleriyle birlikte bu bölümde tartışılan şiirleri de içine alan kendi başına bir tartışmayı da beraberinde getirir.

ALTINCI BÖLÜM:  
TEMELİN KAYBI VE SONLULUK DÜŞÜNCESİ

Fikret'in Servet-i Fünûn çevresine dahil olduğu 1896-1901 arası dönem, bir önceki bölümde de tartışıldığı üzere, Fikret şiirinde öznenin kendisini, hayatını ve dünyayı düşünmesinin Tanrı merkezli olmaktan çıktığı ve anlamlandırılan Tanrı'nın çekilişiyle anlam verme yükünün özneye kaldığı yeni bir dönüşüme işaret eder. Bu dönüşümde, Tanrı'nın çekilişiyle açılan boşlukla bakışan, bu boşluğu okumaya ve doldurmaya çabalayan yeni bir öznellik biçimi şiire ağırlığını koyarken, şiir de öznenin kendisini, hayatını ve dünyayı anlama çabasıyla biçimlenen bir alana dönüşür. Tanrı'nın çekilişiyle kendini anlam sorularıyla çevrelenmiş halde bulan, anlamı üretebileceği kendinden başka bir temeli kalmayan özne, her şeyi düşünümün nesnesi haline getirirken, şiirin alanını da anlamın arandığı alanla üst üste çakıştırır. Bu doğrultuda şiir, Tanrı'nın çekilişini temelsizlik, temelsizliği mutlaksızlık, mutlaksızlığı nisbilik, nisbilikle kaypaklaşan hakikati de elem ve melal olarak okuyan öznenin elem ve melalin gölgesinde kendisini, hayatını ve dünyayı, kendinden yola çıkarak yeniden anlamaya ve kurmaya çalıştığı yer olur.

Bu süreçte, Mirsâd-Ma'lûmat dönemiyle birlikte Fikret şiirine Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini kaybetmesiyle dünyevi olanın değer kazandığı dönüşümün tezahürü olarak eklenen ölüm de baskın bir karakter edinir. Fikret şiirinin Tanrı merkezli hakikat algısıyla kurduğu ilişkinin okunabileceği anahtar bir kavram olarak ölüm, Servet-i Fünûn döneminde Tanrı'nın çekilişiyle fanilikten

sonluluğa evrilir. Ölümün sadece dünyevi hayatın sonu değil aynı zamanda ahiret hayatının başlangıcı olduğu fanilik çerçevesinden çıkıp Tanrı'dan gelip Tanrı'ya dönme üzerine kurulu tanrısal çemberin kırıldığı, dünyevi hayatın öne çıktığı noktada bir son olarak idraki ise kaynağını sonlulukta bulan yeni bir kendilik bilinci ve hayat algısını beraberinde getirir. Bu anlamda, sonluluk olarak ölüm, dünyevileşmenin en ciddi getirilerinden biri olur.

Şiiriyle birlikte kendini de dünyadan hariç olmayacak biçimde tasavvur etmeye başlayan özne, Taburoğlu'nun da ifade ettiği gibi, kendini dünyada bulunmanın, yeryüzünde yer kaplamanın tek var olma imkânına döndüğü bir dizgenin içine yerleştirir. Maddeleşmeden; görünür, duyulur kılıklara girmeden; ete kemiğe bürünmeden de var olmanın imkânını veren temelin yokluğuyla şekillenen bu dizgede, öte dünyanın madde üzerindeki gölgesi de aradan çekilir. Yer, gökyüzünün eksik bir yansıması, eksilmesi olmaktan çıktığında, yere ilişkin olanın öte dünyayla bağı da kaybedilir. Yere ilişkin olan sadece kendisi haline geldiğinde, “kutsallığın girift katları, dünyevi şeylerin derinliksiz yüzeyi üzerinde kaybolduğunda” belirence sonluluğa, yok olmaya ve çözülmeye açıklık olur.<sup>688</sup>

Bu bölümün amacı da Fikret şiirinin Tanrı'nın çekilişiyle şekillenen değişim güzergâhını görme sürecinde Taburoğlu'nun dünyevileşme ile birlikte andığı sonluluğa, yok olmaya, çözülmeye açıklığın Fikret'in Servet-i Fünûn şiirindeki tezahürlerini değerlendirmektir. Bunun için öncelikle sonluluk farkındalığına yakından bakılacak ve Tanrı merkezli paradigmanın öte dünya kavramsallaştırmasının dünyevinin değer kazanmasıyla ancak bir teselliye dönmesinin anlamı tartışmaya açılacaktır. Fikret şiirin temelsizlik hali ise bu doğrultuda, tesellinin kaybı çerçevesinde okunmaya çalışılacaktır. Ardından

---

<sup>688</sup> Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 55.

tesellinin kaybı olarak kurulan sonluluğun sonsuzluk umudunun da kaybı olması üzerinde durulacaktır. Ölümün kaçınılmaz ve kesin bir son olarak görüldüğü düzlemde, ölümün hayatı anlamlandıran tek kaynağa dönüşmesi, hayatın ölüme açıklıkla şekillenmesi tartışmaya açılacaktır. Bu bölümün son kısmında ise sonlu bir hayatı anlamlandırabilme, bu hayatı sonluluğuna rağmen sevebilme ya da bu sonlu hayatla başa çıkabilme stratejilerinin Fikret şiirindeki baskınlığı değerlendirilecektir. Böylelikle, sonluluk olarak ölümün Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiirini belirleyen temelsizlik halini nasıl dışa vurduğu ortaya koyulmaya çalışılacak, dolayısıyla da Fikret şiirinin Tanrı merkezli paradigmayla kurduğu ilişkiyi değerlendirilebilmek için ölümü anahtar bir kavram olarak almak gerektiğine dikkat çekilecektir.

#### Sonsuzluk İmkânı ve Sonluluk Farkındalığı

Önceki bölümlerde de altı çizildiği gibi, Tanrı merkezli hakikat algısı, dünyevi ve uhrevi olmak üzere özünde iki alemin varlığını temel alır. Ölümse bu iki alem arasındaki bir rabıta, geçiş noktasıdır. Dünyevi alemde süren hayatın sona ermesi olarak ölüm, ahiret kavramı çerçevesinde öldükten sonra uhrevi alemde devam edecek bir başka hayata geçiştir. Ölümün ayırıcı bir çizgi vazifesi gördüğü bu dizgede, dünyadaki varoluş da ölüm sonrasına dayanan bir öte dünya inancıyla şekillenir.

Tanrı merkezli paradigmada, Tanrı'nın kendi sureti üzerine yarattığı, nefesinden ruh üflediği ve yaratılmışlar arasında özel kıldığı insan, değerini “herhangi bir canlı gibi toprağa karışıp yok olup gitmeme”sinden,<sup>689</sup> kendisine vadedilen sonsuz hayattan alır. Tanrı inancı yaşamının kanununu verip dünyevi

---

<sup>689</sup> Çelik, “Kur'an'a Göre Ahiret İnancı,” 174.

hayatı anlamlandırırken, ölümü de bir muamma olmaktan çıkararak, insanın kendine bahşedilen değerle ölüm karşısındaki çaresizliğini yenmesinin yolu olur.

İmanın şartlarından da biri olan öte dünya inancı, Tanrı'ya inancın önemli bir parçasıdır. Öyle ki, Tanrı'ya inanç ile öte dünyaya ilişkin herhangi bir temsil arasında çok sıkı bir bağ vardır: Tanrı'ya inanmayı tam bir inanca dönüştüren hayattan sonra gelen şeylere ilişkin içerdiği temsildir. Bir dinin gerçek bir din olarak kabulünün gereği sonraki hayat hakkında insanları doyurması,<sup>690</sup> hayatın hoşnutsuzluk veren sonluluğunu, dünyadan ayrılmanın dehşet verici keskinliğini yumuşatması ve hayatta kalanlara umut aşılmasıdır.<sup>691</sup> Ölüm kaygısı, sonlu oluşun verdiği ıstırapı öyle ya da böyle hafifletmeye çalışan bütün dinlerin anasıdır. Tanrı, sonsuz bir yaşam vaadiyle ölümlülük korkusunu yumuşatmakla kalmaz, ebedi bir varoluş ile anlamlı bir hayat yaşamaya yönelik bir yapı ve kurallar bütünü geliştirerek korku dolu bir tecriti de hafifletir.<sup>692</sup> Bu açıdan, dünyevi hayatın ötesinde duyduğumuz başka bir dünyayla birlikte aşkın bir Tanrı'ya inanç, sadece dünyevi hayatı yukarıdan ve dışarıdan belirleyip ona bir amaç yüklediği<sup>693</sup> ve insanı sorulu sorgulu bir hayatı yaşamaya mecbur bırakmadığı için değil ölümü de bir bilinmezlik olmaktan çıkarıp ruhun sonsuzluğunu müjdeleyen “en âlâsından bir umut”<sup>694</sup> sunduğu için de önemlidir. Bu nedenle, Tanrı'nın varlığına inanç bir yandan da aslında ölüm karşısındaki kaygımızı yatıştırmaya elverişli bir Tanrı'nın varlığına inançtır.<sup>695</sup>

---

<sup>690</sup> Georges Van Hout, “Ölüm Üzerine Düşünceler,” *Ölümü Düşünmek* içinde, Haz. Vladimir Jankelevitch, Çev. Yılmaz Ruhi Demir (İstanbul: MonoKL Yayınları, 2012), 37.

<sup>691</sup> Canetti'den aktaran Richard Steiner, “Ölüme Karşı: Elias Canetti Örneği,” *Ölüm ve Felsefe* içinde, 45.

<sup>692</sup> Irvin Yalom, *Güneşe Bakmak: Ölümle Yüzleşmek*, Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit (İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2008), 13.

<sup>693</sup> Diken, *Nihilizm*, 30-31.

<sup>694</sup> Daniel Diné, “Gerialınamaz,” *Ölümü Düşünmek* içinde, 22.

<sup>695</sup> Emmanuel Levinas, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, Çev. Işın Ergüden (Ankara: Dost Yayınları, 2011), 64.

Bu umudu değilleyen sonluluksa dñnyadan kopmayı tahayyül edemeyen, daima bir yerlerde bir öte dünya olduğu inancıyla teselli bulan bilincin<sup>696</sup> Tanrı'dan ve onun dindışı benzerlerinden yoksun kaldığı modernlik deneyiminin bir getirisidir.<sup>697</sup> Özne, ancak modernlikle beraber metafiziksel bir tutamağı olmaksızın kendini sonlulukla karşı karşıya görür.<sup>698</sup> Ölümün varlığın başka bir aşamasına giriş olmaktan çıkarak “arı ve yalın bir *çıkış*”a, bütün amaçların ve planların sona erdiği bir durma anına, sona karşılık gelmesi ancak modernlikle beraber gerçekleşir.<sup>699</sup>

Öznenin şiiri kendi sınırları üzerine düşündüğü, kendi sınırlarını keşfettiği sonluluk meselesine açması bu doğrultuda Tanrı merkezli paradigma tarafından temellenen bir şiirden merkezine öznenin yerleştiği bir şiire geçiş olarak kendini ortaya koyan modernliğin bir izdüşümüdür. Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinin dünya hakkında düşünme sürecinde Tanrı merkezli paradigmanın uzağına düşen öznesinin başına gelen de ölüm karşısındaki kaygıyı yatıştırabilecek öte dünya inancının, bu en âlâsından umudun uzağına düşmektir. “Öldükten sonra devam edecek cismanî ve ruhanî bir başka hayata geçiş”<sup>700</sup> olarak öte dünya inancının kaybı, ruhun sonsuzluğu imkânının kaybıyla öznenin “sonlu” bir varlık haline gelmesini, sonsuzluk vaadini kaybeden öznenin dünyanın ortasında kendi sonluluğıyla kalakalmasını da beraberinde getirir. Öyle ki, öte dünya inancıyla ifade edilen sonsuzluk imkânı “en hoş ‘halk afyonu’”<sup>701</sup> olarak görüldüğünde ve dünyevi hayat ahiretin tarlası olmaktan çıktığında, sonluluk özneyi ve hayatı belirleyen,

---

<sup>696</sup> Safranski, *Romantik*, 220.

<sup>697</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 41.

<sup>698</sup> Safranski, *Romantik*, 220.

<sup>699</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 161.

<sup>700</sup> Coşkun, “Kur'an-ı Kerim'in Dünya ve Ahirete Bakışı,” 273.

<sup>701</sup> Marx'ın halkın aldatıcı mutluluğı olarak tanımladığı dinin halkın afyonu olmasına dair sözlerini ruhun ölümsüzlüğüne atıfla alıntıl原因an Levinas, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, 14.

anlamlandırılan bir kavrama evrilir. Özne kendini temel almanın temelsizliğini en net sonlulukta bulur.

### Bir “Teselli” Olarak Öte Dünya İnancı

Tanrısal temelin sonluluğu da beraberinde getiren kaybı, ölümlü ya da diğeri bir deyişle hayatın sonlanmasına ve çürümeye yazgılı ete karşı duyulan endişeyle başa çıkma olanağının da kaybına karşılık gelir.<sup>702</sup> Bu anlamda, hayatın din temelli anlamlarının inandırıcılığını kaybetmesi ve ölümlü karşı dinsel çarenin etkili olamaması,<sup>703</sup> ölümlü korkutucu kesinliğinin bilgisine sahip olan insan için bütün dinleri ve felsefi sistemleri ölümlü ilgili teselliler yaratan birtakım metafiziksel görüşlere, ölümlü kesinliğine karşı düşünömsel aklın kendi kendine geliştirdiği birer panzehre dönüştürür.<sup>704</sup>

Tanrı inancının ölümlü hakikati nedeniyle ancak bir teselli ya da panzehir olarak “iş görmesi”, Fikret’in Servet-i Fünûn şiirinde, beraberinde getirdiği tüm çatışma ve çelişkilerle, bir mesele olarak tartışmaya açılır. Diğeri bir deyişle, denkleme ölümlü eklendiğinde Tanrı inancı, sonluluk tehdidi karşısında sunduğu sonsuzluk imkânı çerçevesinde tüm boyutlarıyla yeniden değerlendirilir. Servet-i Fünûn döneminde Tanrı’ya alınan düşünömsel mesafe, söz konusu sonluluk tehdidi olduğunda askıya alınmaya çalışılır. Ancak bununla beraber, düşünömsel mesafenin askıya alınmasının nedeninin sonluluk tehdidi olması farkındalığı ya da diğeri bir deyişle Tanrı’nın dizgeye bir türev olgu üzerinden eklemlendiğinin bilinmesi de bir rahatsızlık, huzursuzluk yaratır. Tanrı merkezli hakikatin bir mutlak olarak değil

---

<sup>702</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 38-39.

<sup>703</sup> A.g.e., 115.

<sup>704</sup> Schopenhauer, “İrade ve Tasarım Olarak Dünya,” 202.

ölüm karşısında bir çare olarak kabulünün yarattığı bu rahatsızlık, huzursuzluksa Servet-i Fünun dönemi ölüm şiirlerini birbiriyle çarpışan seslerin kakafonisine yerleştirerek, mütereddit bir halde bırakır. Bu müteredditlik, sonsuzluk kaynağının çekilişiyle sonlulukla yüz yüze kalan ancak sonsuzluk imkânını kaybetmiş olmanın dehşetini kabul edemeyen öznenin haline denk düşer. Bu nedenle, Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi ölüm şiirlerinde öte dünya inancı, hiçbir zaman sahiplenilen, tek bir sesin netliğiyle ortaya koyulmaz. "Bir avuç toprak" olmakla "ile'l-ebed" olmak arasındaki "seçim" her zaman şerh koyan bir sesin eşliğinde gerçekleşir. Ölüm hakikati karşısında Tanrı inancına ya da diğer bir deyişle Tanrı inancının sunduğu sonsuzluk imkânına sarılma halinin sözü edilen ses çokluğu içinde nasıl verildiğini görmek içinse Fikret'in bu dönemde yazdığı özellikle "Köyün Mezarlığında" ve "Zavallı Hasta" şiirleri öne çıkan metinlerdir.

Yağmur altındaki bir mezarlık dekoru içine yerleştirilen "Köyün Mezarlığında" şiiri, merkezinde ölümün yer aldığı denetimsiz ve istemsiz bir iç diyalog anına odaklanır. Bu iç diyalog vasıtasıyla yakalanan çok seslilikte, ansızın duyulan iç ses tırnak içi kullanımla şiir kişisinden bağımsızlaşmış, ikinci bir karakter halini alır:

Bütün mezârlığa sinmişti bir tarâvet-i lâl;  
İşittim inledi, -ben gözlerimle dinlerken  
Sükûn-ı mevki'i, âzâde fikr-i hikmetten;-  
İçimde şübheli bir sesle nâgehân şu su'âl:

"Nedir hakikati, ey sırr-ı ekber-i mescûd,  
"O yanda koskoca bir kâ'inât-ı hiss ü şühûd  
"Kalıp, ümîd-be-leb, katre-cû-yı ihsânın  
"Zelîl, titreşiyorken der-i celâlinde:  
"Bu seng-zâre yeşil bir sehâbe hâlinde  
"Yağar yağar mütemâdî esîr-i gufrânın?..."

Cevâb alır gibi oldum, içimde aynı sadâ  
Tekkerrür etti: "Yarın sen de bir avuç toprak

“Kesâfetiyle gelirsin bu sâye-gâha, bırak  
“Esîr-i feyzini döksün ile’l-ebed Mevlâ!”<sup>705</sup>

Bu çoksesli yapısıyla şiir, dünyaya dair hiçbir bakışın mükemmel ya da tam olmadığı; herhangi bir dünya görüşü ya da felsefenin mutlak geçerliliğinin şüpheli olduğu<sup>706</sup> bir dünya resmi ortaya koyar. Bu anlamda şiirin ölüme dair bakışı; mükemmelliğini, tamlığını, netliğini yitirmiş; mutlak geçerliliği artık şüpheli; sorulu sorgulu bir bakıştır. Bu bakışı yansıtan iç diyalog da şiir kişisine dair derinlemesine bir düşünme, felsefi mülahaza süreci olarak değil nâgehân, ansızın gerçekleşen bir sorgulama olarak kurgulanır. Bu denetimsiz ve istemsiz, anlık sorgulama, görüldüğü gibi mezarlığa yağan yağmurdan hareketle gerçekleşir.

Tanrı merkezli paradigmada, ölgün toprağı kabartmak için gönderilen “rahmet” olarak anlamlandırılan yağmur, ölüme gönderme yapar biçimde de düşünülür. Denizden çıkan, buharlaşarak göğe yükselen, bulutlarda tekrar yoğunlaşan ve sonunda asıl kaynağıyla buluşmak için tekrar denize dönen yağmur, Tanrı’dan gelip Tanrı’ya dönmenin de ifadesi olur.<sup>707</sup> “Köyün Mezarlığında”da da mezarlığa yağan yağmur, ölüm-Tanrı ilişkisinin kurulmasının tetikleyicisi olarak kurgulanır.

Yağmurla beraber bütün mezarlığa sinen tazeliğe vurguyla açılan şiir, ölümün canlılığın yitimine denk düşmesi nedeniyle yan yana gelmeyecek mezarlık ve tazelik kavramlarını yağmur sayesinde yan yana getirir. Ölümle beden bir avuç toprağa dönse de ölüm sonrasında yine de tazelik, körpelik, canlılığa sahip olabilme umudu, yağmura dolayımınarak ortaya koyulur. Bu anlamda, mezarlığa yağan yağmur,

---

<sup>705</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 430.

<sup>706</sup> Miller, *The Disappearance of God*, 9-10.

<sup>707</sup> Annemarie Schimmel, *Tanrı’nın Yeryüzündeki İşaretleri* (İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004), 28-29.

ölümün bir son olmayabileceği, ölümle tazeliğin yan yana düşünülebileceği, yeniden dirilişin mümkün olabileceği hissine kaynaklık eder.

Yağmurla gelen bu his, yeniden dirilişin mantıklı ya da mümkün olup olmadığına dair hikmeti, felsefi mülahazayı da öteleyerek, şüpheyile inleyen bir iç ses biçimini alır. Yağmurla mezarlığa sinen dilsiz tazeliği gözleriyle dinleyen şiir kişisi, hikmet fikrinden kurtulduğunu ifade ettikten hemen sonra içinde şüpheli bir soru belirir. İç sesin ortaya çıktığı an da bu şüpheli soru vasıtasıyla olur. Yağmuru Tanrı'nın rahmeti olarak anarak Tanrı merkezli paradigmanın dilinden konuşan iç ses, yarın bir gün şiir kişisinin de bir avuç toprak olarak bu mezarlığa geleceğini söyleyerek, ile'l-ebed olmanın yolu olarak Tanrı'ya işaret eder ve şiir kişisini imana çağırır. İmana çağırır çünkü ile'l-ebed olma imkânına sarılan iç sesin şüphenin sesi olduğu ifade edilmiştir. Şüphenin ile'l-ebed olma imkânını devreye sokarak hükmü sürüncemede bırakması, hükmün sonluluğa dair olduğunu gösterir. Diğer bir deyişle, ölümün bir son olması hükmü, mezarlığa yağın yağmurla kesinliğini yitirerek iç sesin muhtelif bir hükmün sözcülüğünü yapmasıyla bulanıklaşır, mükemmel ya da tam olmadığını ortaya koyarak geçerliliğini, güvenilirliğini ansızın askıya alır.

Ölümü bir avuç toprak olmakla ile'l-ebed olmak arasında çekişen iki sesin birlikteliğinde ortaya koyan şiirde, "fıkr-i hikmetten âzâde", denetimsiz iç sesin beyanlarının tırnak içinde verilmesi ise baskın sesin bu beyanları sahiplenmediğini göstermenin yoluna dönüşür. Diğer yandan sahiplenilmeyen bu beyanlar, tırnak içinde bir alıntı kisvesine de bürünür. Öyle ki, yukarıda da ortaya koyulduğu gibi, iç ses de aslında kendi sesiyle konuşmamakta, Tanrı merkezli paradigma tarafından anlam ve kapsamı net bir biçimde belirlenen ölüm kavramsallaştırmasının sözcülüğünü yapmaktadır.

İç sesin şiirin kapanışında kullandığı “bırak” nidası da yine bu doğrultuda, hikmetin bir avuç toprak olmaya götüren yolunu izleyen şiir kişinin fazla düşünmemesi, irdelememesi için bir uyarıdır. Bu uyarıyla iç ses, şiir kişisini mükemmel ya da tam olmasa da, mutlak geçerliliği şüpheli olsa da kendini Tanrı inancı tarafından sunulan ile’l-ebed olma imkânının güvenliğine, tesellisine bırakmaya çağırır. Bu anlamda, söz konusu olan, mükemmel ya da tam bir bakış açısı sunan Tanrı inancının kuşatıcı belirleyiciliği değildir. İle’l-ebed olmak ya da diğer bir deyişle Tanrı merkezli ölüm kavramsallaştırması mükemmel ve tam, mutlak geçerli bir kavramsallaştırma olarak baştan kabul edilmemiştir. Tanrı inancı ancak bir avuç toprak ya da ile’l-ebed olmaya inanmanın bir seçime dönmesi noktasında hatırlanır. Şüpheler bile ile’l-ebed olmanın mümkün olup olmamasına değil bir avuç toprak olmamanın mümkün olup olmamasına dairdir. İle’l-ebed olma ihtimali de bu anlamda şiirde ancak sahiplenilmeyen bir iç sesin tedirgin edici sonluluğu ötelemek adına önerdiği bir panzehir, teselli olarak tırnak içinde kendine bir yer bulabilir.

Öte dünya inancının sunduğu sonsuzluk imkânının bir panzehir, teselli olarak tanımını bu kez aldatici bir umut vurgusuyla, yine ses çokluğu içinde “Zavallı Hasta” şiirinde öne çıkar. “Zavallı Hasta”, ölüm hakikatinin kaçınılmazlığını, yaşıyor olmanın değerli kılındığı bir çerçevede devam izleği üzerinden ele alır. Ölüme yakın olma halinin tıplaştırıldığı, hastalıkla sabitlendiği şiirde,<sup>708</sup> yaşamaya devam etme umudunun tıkanıdığı noktada devamlılığı sağlama adına devreye giren öte dünya umudu olur. Öte dünyanın ancak tüm umutlar tükendiğinde hatırlanması, öznenin ölüm karşısındaki çırpınışlarının bir parçası olarak aktarılması ise hayatı düşünmenin

---

<sup>708</sup> M. Zeki Duman’ın “Modernitenin Ölümsüzlük Stratejisi” makalesinde de belirttiği üzere, ölüm, her şeyi rasyonel bir çerçeveye oturtmaya çalışan modern bilincin tıkanıdığı meselelerden biridir. İrrasyonel ölüme karşı yenilgiyi kabullenemeyen modernliğin geliştirdiği strateji, ölümlü tıplaştırmak; maddesel bir nedene bağlayarak rasyonelleştirmeye çalışmak olur. Böylelikle ölüm, metafiziksel bir kaderin tecellisi olmaktan çıkarılarak somut, fiziksel bir nedenle, bir hastalıkla mantıksal olarak açıklanabilir kılınır. Bkz. M. Zeki Duman, “Modernitenin Ölümsüzlük Stratejisi,” *Civilacademy* 2 (Yaz 2008): 105.

Tanrı merkezli olmaktan çıktığı, tanrısal inancın ölüm karşısında işlevselleştirildiği bakış açısını ortaya koyar.

Bu bakış açısı, şiirin yapısı açısından da belirleyicidir. Öznenin ölüm karşısındaki çarpınışlarına odaklanan şiirde, şiir kişinin aracısız, birinci tekil anlatıyla “konuştuğu”; kendi hikâyesini kendisinin anlattığı, kendi anlattığının kahramanı olduğu bir yapı tercih edilmemektedir. Deneyimin öznesi konuşan ses olmadığında lirik benin yerini “o”, iç odağın yerini “dış” odak alır. Bu anlamda, “Zavallı Hasta”, Mirsâd-Ma'lûmat dönemi ölüm şiirlerinin şiir kişinin ölüm karşısındaki hissiyat ve fikriyatını “ben” diliyle aracısız dışa vurabildiği yapısının tekrar edilmediği, “ben”in ölüm karşısındaki hissiyatının bir “anlatıcı” aracılığıyla dışa vurulduğu bir yapıya sahiptir.<sup>709</sup> Bu yapıyla mümkün kılınansa anlatıcıyla “zavallı hasta” arasında düşünsel bir mesafenin olmasıdır. Öyle ki, bu düşünsel mesafeyle anlatıcı, kendine has bir karaktere sahip olur ve böylelikle de “zavallı hasta”nın ölüme bakışının sorumluluğu tarafından bağlanmayarak, ölüm karşısında kendine has bir duruş sergileyebilir, diğerinin duruşuna eleştirel bir mesafe alabilir hale gelir. Bu eleştirel mesafeyleyse ölüme dair hakikat de nisbilenmiş olur. Hastanın ölüm karşısında verdiği tepki ya da diğer bir deyişle, son umut olarak öte dünya inancına sarılma hali de böylelikle ölüm karşısında verilen muhtelif tepkilerden birine indirgenir. Anlatıcının bu muhtelif tepki karşısında kendi hakikatinden yola çıkarak verdiği tepki ise “zavallı hasta”nın kendi kendini aldatma ile ithamı biçimini alır. Anlatıcının şiirin açılışından itibaren vurguladığı, ölümün yaklaşmakta olması hakikatinin acısı karşısında “zavallı hasta”nın tatlı hayallere, umutlara tutunması ve firîfteliği, aldanmışlığıdır:

---

<sup>709</sup> Şiirde konuşan seslere dair daha kapsamlı bir tartışma için bkz. Peter Hühn ve Roy Sommer, “Narration in Poetry and Drama,” *Handbook of Narratology* içinde, Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid ve Jörg Schönert (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009), 228-241.

Birinde zehr-i hakikat, birinde şehd-i hayâl;  
Mine'l-ezel iki peymâne-i mukadderden  
Zavallı hastacık eyler tecerru'-i âmâl,  
Yaşar ümîd-i ifâkatle hep firîfte-bâl.<sup>710</sup>

Ölümün ecel şerbeti olmaktan çıkıp “zehr” olarak ortaya koyulduğu bu açılışta, ölmekte olmanın karşısına öncelikle bir hayal olarak iyileşme umudu koyulur. İyileşme umuduyla kendini aldatan hastanın dünyevi hayattan kopmama arzusu, ölümün istenir ve özlenir bir olay olarak tanımının geçerli olmadığı bir resim çizer. Ruhun asıl vatanına özleminin de kendine yer bulamadığı bu resimde, şimdiden özlemi çekilen elden kayıp gitmekte olan dünyevi hayattır:

Vücûd-ı ra'şe-verinden kopup düşen zerrât  
Verir peyâm-ı hazîn bir dem-i mukarrerden;  
O muttasıl yine mahrûr-ı iştiyâk-ı hayât,  
Eder lebinde şikâyet acıklı bir “Heyhât!”<sup>711</sup>

Hastanın hayale sarılarak ötelemeye çalıştığı hakikatin bilgisine sahip anlatıcı, ölümün yaklaşmakta olmasını hüznü bir haber olarak alırken, “zavallı hasta” bu hakikate karşı koymaya, aldanmaya devam eder. Bu süreçte, hastalığın ateşi, hasta için hayata duyulan özlemin ateşi olur. Ölüm yaklaştıkça körüklenen hayat ateşiyle hasta, ölümü de uzak olmasını istediği bir haksızlık olarak savuşturmaya çabalar.

Ölümü savuşturma çabasının bir sızlanmadan, ölümün uzak olması yönünde acıklı bir nidadan öteye gidememesi, insanın hayatın devamını sağlama gücünü kendinde bulamadığı bir çaresizlik haline işaret eder. Ve tüm kendini aldatma çabalarına, ölümü reddeden hakikat kurgularına rağmen ölüm hakikatine karşı duramayan “zavallı hasta”, maddi hayatta var olmayı sürdüremeyeceğini kabul ettiği noktada bir var olma imkânı olarak gözünü ahirete diker:

<sup>710</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 353.

<sup>711</sup> A.g.

Zavallı hasta, firâş-ı zelîl-i rihlette  
Umar şifâ-yı beka bir cihân-ı dîgerden;  
Gezer nazarları âfâk-ı bî-nihâyette  
Sükûn arar gibi âğûş-ı sermediyyette,  
Hayât alır gibi eshâr-ı hande-perverden<sup>712</sup>

“Cihân-ı dîger” yani öte dünyanın ancak bir sonsuzluk çaresi olarak devreye sokulduğu, ölümün göç olarak tanımının ancak son kertede, yaşama umudu tükendiğinde benimsendiği bu kapanış kısmı, ölüm ve hayatı Tanrı merkezli düşünme halinden ziyade Tanrı merkezli ölüm algısının “zehr-i hakikat” karşısında bir panzehir olarak işlevselleştirildiği bir düşünümü ortaya serer. Ölümün göç, rihlet olarak tanımının ancak son noktada ölüm döşeğinde hatırlandığı bu düşünümde “firâş-ı zelîl-i rihlet” tamlaması içindeki zelîl sözcüğünün kullanımına ise biraz yakından bakmak gerekir.

Göç anlamına gelen rihlet sözcüğü anlam genişlemesiyle ölümü karşılarken firâş, döşek sözcüğüyle ölüm döşeği tamlamasını oluşturur. Bu tamlamanın arasına giren “zelîl” sözcüğü ise tamlamayı çoklu anlamlandırmalara açar. Öncelikle “zelîl” sözcüğü hor, hakir, alçak anlamıyla birlikte “ölüm döşeği” tamlamasının içine sızdığında ölümü hakirleştirerek, ölüme dair hoşnutsuzluğu pekiştirip dünyevi olanı değerli kılar. Dünyevi olanın kendisi olarak değerli kılınması ise dünyevi olanın değerini öte dünya tasarımından almamasına denk düşer. Buna rağmen öte dünyanın son kertede edindiği değerse bu doğrultuda “dünyadaki varlığımızın kalımsızlığına dair rahatsız edici düşünce”yi<sup>713</sup> öteleyerek, kalımlılık ya da devam şansı sağlamasına bağlanmış olur.

Diğer yandan zelîl, alçak anlamıyla döşeğe bağlandığında, döşeğin yere yakınlığını ifade etmiş olur. Yere yakınlık ise döşektekinin ölüme yakınlığını toprağa

---

<sup>712</sup> A.g.

<sup>713</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 24.

yakınlıkla yeniden vurgular. “Köyün Mezarlığında” şiirinde bir avuç toprak olmak ihtimali olarak da kodlanan ölümlerle toprak arasındaki ilişki, Fikret’in yine bu dönemde yazdığı “Toprak” şiirinde daha net bir biçimde verilir. Bu nedenle, “Zavallı Hasta”da zelîl sözcüğüyle toprağa yakınlığa yapılan örtük göndermeyi ölüm-toprak ilişkisi olarak okumak için burada bir parantez açıp “Toprak” şiirine bakmak gerekir.

Tûde-ber-tûde mahşer-i esrâr,  
Ona biz “cirm-i bî-haber” diyoruz;  
Kitle-i pür-kesâfet-i edvâr,  
Ona biz “mavtın-ı beşer” diyoruz.  
Bırakıp şi’re isti’areleri  
Şunu ismiyle yâd edin: Toprak!  
Beşerin menşe-i hayât-eseri;  
Bu da bir şi’r-i muzlim ü muğlak.  
Seni isminle sâde yâd etmek  
Bana ye’s-i fenâ verir...Gerçek  
Besleyen var mı sende hiss-i beka?

Bence timsâl-i esfeliiyetsin,  
Kara toprak, mazîk-ı zilletin;  
Benden efsûs-ı bî-nihâye sana!<sup>714</sup>

Şiirin toprağı fenâ-bekâ ikiliğı bağlamında ele alan özellikle son iki bölümünde odakta olan, “Seni isminle sâde yâd etmek bana ye’s-i fenâ verir” ifadesiyle toprağın “sonlu olma ümitsizliğı” vermesi ve “Gerçek besleyen var mı sende hiss-i beka?” ifadesiyle de toprağın sonsuzluk hissini taşıyıcısı olduğuna inanmanın naiflik olarak görülmesidir. Toprağın sefilliğın timsali olarak görüldüğü şiirde, zillet kelimesinin yine ölüm bağlamında kullanılması ise toprağın fiziksel aşağılığıyla niteliksel aşağılığının birlikteliğine benzer bir göndermedir.

Bu anlamda, “Zavallı Hasta”da toprağa, ölüme yakın olunduğı ya da diğeri bir deyişle ye’s-i fenânın hissedildiğı anda beka hissi beslemenin söz konusu olması, şiirin açılışından itibaren ölüm hakikatine, ardından da sonluluğa sırtına dönen,

<sup>714</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 400.

hayallere sığınan “zavallı hasta”nın naifliğine de bir göndermedir. Öyle ki bu naifliği ortaya çıkaran da doğrudan ye’s-i fenânın kendisidir. Fena olarak ölüm, hayatın sonlanmasına ve çürümeye yazgılı ete karşı duyulan endişeyle<sup>715</sup> insanı hayallere savurur, ölüm zehrine karşı panzehirler üretmeye sevk eder, yanıltır. Ölümün bu yanıltıcı niteliği ise yine zelîl sözcüğünün kullanımıyla ima edilir. “Zel” harfiyle yazılan ve hor, hakir, alçak anlamına gelen zelîl sözcüğü, okunuşu aynı olsa da “z” harfiyle yazılan zelîl sözcüğünün yanılmaya gönderme yapan anlamına da göz kırparak, ölüm döşeğinin yanıltıcılığıyla beraber bekanın peşine düşen hastayı da örtük biçimde yanılan biri olarak duyurur.

Diğer yandan, hayatın toprakta son bulmasının reddi, toprağa girmenin bir son olmaması ümidi, şirde bakışın nihayetsiz ufuklara çevrilmesini de beraberinde getirir.<sup>716</sup> Abdülhak Hâmid’in “Makber”indeki sema-mezar karşıtlığını hatırlatan bu ikame,<sup>717</sup> aynı zamanda Mirsâd-Ma’lûmat dönemi bağlamında tartışılan “Giry-e-i Mâtem”in de ikamesidir. Ölümle birlikte annesinin toprak olacağına inanmak istemeyen şiir kişisinin annesini Tanrı’nın göğün en üst katına çektiği bir ruh olarak düşünmeye çalıştığı “Giry-e-i Matem”de de ölümü anlamlandıran Tanrı merkezli paradigma değil, yine öznenin istekleridir. Diğer bir deyişle, söz konusu olan, sema-mezar karşıtlığında diğer şık mezar olduğu için semanın seçilmesidir. Her iki şirde

---

<sup>715</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 38-39.

<sup>716</sup> Ali Yıldırım’ın da belirttiği gibi Tanrı merkezli paradigmada dünya gökyüzüne ya da öteye mensup alemin tecelli ettiği yerdir. Gökyüzü her ne kadar belli bir yönüyle görülebilir olsa da yere nispetle bilinmez sembolüdür. Gök ile yer tartışılırken asıl konu, yaratılmış alemdeki şeyler arasında kurulmuş olan ilişkilerin veya bu şeylerin Allah'a bağımlılığının bir sonucu olan hiyerarşinin mahiyetidir. Gökyüzü yoğunlaşmış, ayrılmamış ve maddi olmayan bir gücü temsil ettiği halde, yer gökyüzünün görünmez gücünü izhar eden dağınık, ayrılmamış ve maddi işaretler toplamını temsil eder. Özcan Bayrak ise gökyüzünün sınırlı mekânı sürekli gözlemleyen sınırsız bir mekân olarak konumlandırılmasından hareketle yaşanan acıların ve yapılan haksızlıkların tanığı olarak alındığını belirtir. Bu anlamda, Bayrak’a göre acı çeken, haksızlığa uğrayan insanlar gökyüzüne yönelirken Tanrı tahtı da gökyüzüyle düşünülür hale gelir, dualar gökyüzüne dönük yapılır. Bkz. Yıldırım, “İslam’ın Tabiat Anlayışı,” 163 ve Özcan Bayrak, *Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Mekân ve Algı* (İstanbul: Kesit Yayınları, 2013), 86.

<sup>717</sup> Hâmid’in “Makber”indeki sema-mezar karşıtlığı için bkz. Öztürk, 286-298.

de Tanrı merkezli ölüm algısı, ye's-i fenânın azaltılması bağlamında son kertede tercih edilir bir şeye dönüştürülür, işlevselleştirilir. Bu işlevsellik, “Zavallı Hasta”da, öte dünyanın bir sonsuzluk kucağında sükûn aramaya, gurûb etmek olarak da karşılanan ölümle birlikte bir başka dünyanın seherine uyanmaya indirgenmesi olarak gözlemlenir.

Tanrı inancının ölümün bir son olarak kurulduğu noktada bir ihtiyaca cevap verir biçimde söz konusu edilmesi, diğer yandan “İnanmak İhtiyacı” şiirine de yeni bir boyut ekler. Bu yeni boyutta inanma ihtiyacı, ölüm karşısındaki kaygımızı yatıştırmaya elverişli bir temele kavuşma ihtiyacını da içerir. Öyle ki şiirin özellikle bölüm sonları “kabir”e yaptıkları göndermelerle bu okumayı dayanaklandıran, inanma ihtiyacını sonluluk kaygısıyla ilişkilendirmeyi mümkün kılan bir çerçeve çizer. Bu doğrultuda, şiirin ilk bölümünün kapanışının kabir, mezar göndermesi, temelsizlik halini yalnızlıkla dolayımlyarak Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın ortasında kalakalmanın yalnızlığını, ölüm söz konusu olduğunda teselli sunacak bir temelden de yoksunluk olarak dışa vurur:

Bu yalnızlık, bu bir gurbet ki benzer gurbet-i kabre;  
İnanmak... İşte bir âğûş-ı rûhânî o gurbette.<sup>718</sup>

Hayatı anlamlandıran temelin yokluğunu şiir kişinin kendini ruhsal anlamda bırakılmış, evinde değil gurbette hissetmesi bağlamında ortaya koyan şiirde, kabir göndermesiyle bırakılmışlık hissi hayatı da aşarak ölüme genişler. İnanmanın sadece hayat için değil ölüm için de bir tutamak sağlayacak olması şiire kabir göndermesiyle eklemlenir. Kabrin hayat gibi bir yâd el, bir gurbet olarak görüldüğü bu kapanışta, inanma ihtiyacı da ölümün yabancılığının sona ermesi, anlam ve kapsamının net bir biçimde belirlenmesi ihtiyacına karşılık gelir. İnanmaksa ölüm karşısındaki endişeyi

<sup>718</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 421.

yataştırarak; maddi, sonlu olanı aşan rûhanî bir âğûşa, kucağa ya da diğer bir deyişle bir sığınağa kavuşmaya dönüşür. Sığınağını “âğûş-ı sermediyyet” biçiminde Tanrı’da bulan “zavallı hasta”nın aksine “İnanmak İhtiyacı”nın aldanmamayı seçen öznesi için bu sığınağı Tanrı’da bulmak mümkün değildir.

Temelin sonluluk endişesi nedeniyle bir ihtiyaca dönmesi noktasında “Zavallı Hasta” ile “İnanmak İhtiyacı” arasında yakalanan koşutluk, “İnanmak İhtiyacı”nın ikinci bölümünün yine kapanış beytinde de gözlemlenir. “Zavallı Hasta”da ölüme yakın olma endişesi ile gözlerin gurûb ediyor olmanın karanlığına değil sonsuz göklere, başka bir dünyanın seherine, yeni doğan güneşine çevrilmesi “İnanmak İhtiyacı”nda karanlığın karşısına inanmanın bir ışık olarak çıkarılması biçiminde görülür:

Bu vehm-âlûd bir zulmet ki benzer zulmet-i kabre:  
İnanmak... İşte bir şeh-râh-ı nûrânî o zulmette.<sup>719</sup>

“İnanmak İhtiyacı”nda bilmeme haline karşılık gelen karanlık, okuma ölüm üzerine kurulduğunda mezar karanlığı ile yeni bir boyut edinir. Öncelikle bilme ihtiyacının inanma ihtiyacına dönmesi, dizgeye ölüm fikri eklendiğinde, yine ölümü bilinmezlikten çıkaracak bir temele duyulan ihtiyaç biçimini alır. Bu ihtiyaç, ölüm ye’s-i fenânın da kaynağı olan toprakta sonlanmaya denk düştüğünde, bilinmezliği alt etmekten ziyade kaybedilen temelin sunduğu sonsuzluk imkânının yasına dönüşür. Bu nedenle, aranan temel sonluluk endişesini hafifletmeli, sonluluğu alt etmeli ya da sonlulukla baş etmenin yolunu göstermeli; kısaca sonluluğun zulmetini de aydınlatmalıdır.

---

<sup>719</sup> A.g.e., 188.

## Sonluluğun Sonsuzluk İmkânının Kaybı Olarak İdraki

Ölümün bir sona dönüşmesi; öte dünya inancının kalımsızlığa karşı bir kalımlılık, sonsuzluk imkânı olarak devreye sokulamadığı noktada gerçekleşir. Bu nedenle, ölümün bir son olması sonsuzluk imkânının da yitirilmesine; öznenin kendi sonluluğunu sonsuz olmama bilinci olarak kurmasına denk düşer. “Sonlu olanın kendinden çıkartamayacağı ama düşünebileceği sonsuzluk”<sup>720</sup> öznenin kendi sonluluğunu ve ölümü hatırlamasının da yolu olur.<sup>721</sup> Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinde de öznenin kendilik bilincini ve hayat algısını belirleyen sonluluğun kendini ortaya koyduğu, hatırlattığı ve özneyi kendisiyle yüz yüze bıraktığı anlar, sonluluk bilincinin sonsuz olmama olarak idraki üzerine kurulur.

Bu şiirlerden biri olan “İle’l-ebed” öznenin sonluluk farkındalığını sonsuzluğun imkânsızlığı olarak dışa vurur. Sonsuza kadar sevme arzusu üzerine kurulu şiirde, bu arzunun sonluluk nedeniyle imkânsızlığı odağa alınır. Sonluluk hakikati karşısında sonsuzluğa ancak hayal düzleminde var olma şansı tanınırken; sonsuzu hayal edebilme, düşünebilme mutluluğu ise ye’s-i fenânın karşısında konumlandırılır:

İle’l-ebed!...Bu tahayyül, verirdi neş’e bana;  
İle’l-ebed onu sevmek, ile’l-ebed-mü’lim  
Fakat hayât-fezâ  
Bir ibtilâ ile sevmekti en güzel emelim.

Tasavvur-ı ebeddiyyet hayat ü sevdâda,  
Bu bir hayâl idi, lâkin hayâl-i dilberdi;  
Evet, bu rü’yâda  
Cinânı görmeğe benzerdi, rûh-perverdi!<sup>722</sup>

<sup>720</sup> Levinas, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, 40.

<sup>721</sup> Alain Badiou, *Sonlu ve Sonsuz*, Çev. Murat Erşen (İstanbul: MonoKL Yayınları, 2011), 27.

<sup>722</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 360.

Sadece sonsuzluğun değil hayat ve sevdada sonsuzu tasavvur etmenin kendisinin de bir hayal olarak alımlandığı şiirde, sonsuzluğun teselli edici; sükûn, mutluluk verici bir yanılsama olduğu fikri tekrar edilir. “Zavallı hasta”nın ölüm döşeğinde sarıldığı sonsuzluk umudunun tatlı bir hayal olması gibi “İle’l-ebed”de de hayat ve sevdada sonsuzluk tasavvuru gönülçelen, en güzel hayal olur. Bu hayale kapılmaksa dünyanın hakikatinden ayrılmaya, rüyaya dalmaya benzer kılınır. Görülen rüyanın güzelliği sonluluk cehenneminde yaşıyor olma hissini örter, sonsuz mutluluğa denk bir cennet tahayyülü biçimini alır.

Sonsuzluğun bir cennet hayali olarak idraki, diğer yandan Fikret’in bu dönemde yazdığı ve öznenin kendinde keşfettiği yaratıcılıkla kendi cennetini imgesel düzlemde dünyaya indirdiği muhayyel mekân şiirlerinin sonlulukla ilişkisine de ışık tutar. Tüm sınırlandırmaların kalktığı başka bir mekân, bu mekânda başka bir yaşama biçimi tahayyülüne odaklanan bu şiirlerin “bütün sınırlamaların prototipi ve arketipi” olan ölüm<sup>723</sup> karşısındaki duruşu, tabiat içinde kurgulanan; sürekli bir oluşu temel alan; uçucu, devingen, başkalaşan bir varoluş biçimiyle dışa vurulur.

Örneğin “Ömr-i Muhayyel”in “Dûşunda beyaz bir bulutun göklere ‘âzim” ya da “göklere âmâde-i pervâz” benzeri uçuculuğu, uçuculuğun özgürlüğünü yine gökyüzünün sınırlanmamışlığıyla birlikte veren ifadelerinin karşısına koyulan, “Hâkîlere bahş eyle[nmiş] hâk-i siyâh” olur.<sup>724</sup> Bu anlamda, uçucu, devingen, başkalaşan, sınırlandırılmamış varoluş biçimi, muhayyel düzlemde kara toprağa, ölüme karşı durmanın yoluna dönüşür.

Sonluluk olarak ölümün “her sahn-ı hakikatden uzak”, yalnız “sayd-ı hayâlât ile meşgûl”<sup>725</sup> olunan başka bir varoluş biçimiyle muhayyel bir düzlemde alt

---

<sup>723</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 199.

<sup>724</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 368-369.

<sup>725</sup> A.g.

edilmesi, “İle’l-ebed”deki sonsuzluğun ancak bir hayal olması önermesiyle de örtüşür. Muhayyel bir mekâna oturtulmayan, şiirin alanından taşan bir cennet tasarımının Fikret’in Servet-i Fünûn şiiri söz konusu olduğunda baştan hazin bir başarısızlığa yazgılı olması; hayalin alanından taşan sonsuzluğun imkânsız olmasına denktir. Öyle ki hayat “şi’r ile revnak bulacağı” inancıyla “şi’r ile meczylen[ebilse]”<sup>726</sup> de söz konusu ölüm olduğunda şiirin ölüme verebileceği revnak ancak ve ancak şiirin alanını bağlar. Bu bağlamda, “Toprak” şiirinde “Bırakıp şi’re isti’areleri / Şunu ismiyle yâd edin: Toprak!”<sup>727</sup> ifadeleriyle altı çizilen de şiirin ya da hayalin alanından taşıdığı anda ölüm hakikatinin eğretilemelere gelmez sertliği ve kaçınılmazlığı olur.

Sözü edilen şiirle, hayalle sınırlanmışlık hali, kendinde yaratıcı bir güç keşfeden ve yarattıklarını “zî-rûh” görece kadar tanrısal yaratıcılıkla boy ölçüşen öznenin kendinde bulduğu bu güce rağmen ölümlü, sonlu olduğunu bilmesinin izleyenidir. “İle’l-ebed”de de hayat ve sevdada sonsuzu tasavvur etmenin hayal olmasından hareketle sonsuzluk fikri ancak bir umuda, kaynağını Tanrı merkezli bir hakikatte değil aşkın coşkunun bulanaldatıcı bir vaade dönüşür. Yine de aşkın coşkunun ne hissettirirse hissettirsin ölümlü, geçici, sonlu hayat içinde sonsuzluk sadece boş bir fikirdir:

İle’l-ebed... İki rûh-ı mu’âşıkın bu ümîd,  
Bu va’d-i muğfil-i sevdâ penâh-ı kalbi idi;  
Fakat ne fikr-i ba’îd:  
Hayât-ı zâ’il içinde muhabbet-i ebedî!...<sup>728</sup>

---

<sup>726</sup> A.g.e., 233.

<sup>727</sup> A.g.e., 400.

<sup>728</sup> A.g.e., 361.

Odağa dünyevi hayatın geçiciliği alındığında, bu anlamda da sonsuz başka bir hayattan dem vurulmadığında, ölüm de ahirette kavuşma umudundan beslenen geçici bir ayrılık olmaktan çıkar. Yaşananın yaşanabilecek tek hayat olduğu farkındalığıyla ölüm, bu tek hayata dair her şey için sınırlandırıcı bir müdahaleye döner.

Aşkın sonsuzluğunun hayatın sonluluğuyla karşı karşıya kaldığı noktada aldatıcı bir vaade dönüşümü, ölümlü hayat içinde ölümsüz aşkın sözünü etmenin boşluğu Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinde insan sonluluğu olarak ölümün baskınlığını da böylelikle görünür kılar. Söz konusu aşk, aşkın coşkunuğu ile gelen sonsuzluk hissi olsa da dönüp dolaşıp varılan yer sınırlandırıcı bir müdahale, bir son olarak ölüm olur. Hayatın tüm içeriğini, her anını etkileyen, değiştiren; görünürde hayatın dışındaymış gibi olsa da içinde, hayatın merkezinde olan ölüm; hayatın ölümle sınırlı oluşu olur.<sup>729</sup> Aşktan, aşkın coşkunuğundan bahseden bir şiir de bu algıyla dönüp dolaşıp öznenin iradesini, seçimlerini hiçleyen bir son olarak ölümden bahseder hale gelir. Bu anlamda, sonluluk olarak ölüm, sonsuzu da düşünebilen bir varlık olarak insanın yaşadığı çelişkilerle, insanı ve hayatı belirleyen temel bir kavrama dönüşür.

### Ölüme Uzanan, Ölüme Açık Bir Yol Olarak Hayat

Bedri Gencer'in de belirttiği üzere şariat, sünnet, mezhep, tarikat, meşrep gibi din ile ilgili kavramların da gösterdiği biçimde insanın ontik deneyimini karakterize eden kavram yolculuktur; "dünyadan âhirete kurtuluş yolculuğu."<sup>730</sup> Söz konusu sonluluk olduğundaysa yolculuk ölümle dünyada son bulur. Fikret'in Servet-i Fünûn dönemi

---

<sup>729</sup> Georg Simmel'den alıntılıyan Graham Parkes, "Ölüm ve Ayrılma," *Ölüm ve Felsefe* içinde, 180.

<sup>730</sup> Din ve yolculuk bağlantısı için bkz. Gencer, *İslâm'da Modernleşme*, 147.

şiiirlerinde öznenin temelini kaybını izleyen elemiyle acılı bir yol olarak alımladığı hayat da bu doğrultuda sonu bilinen acılı bir yola dönüşür.

Bu anlamda, ölümün edindiği belirleyici güç, elem ve melalin bir son olarak ölümle ilişkisine de işaret eder. “Kari’lerime” şiirinde her şeyi “kendisinden hâlî olmayacak” biçimde anlamlandıran elem, sonluluk elemi haline gelir. “Beşer” olmanın zorunlu koşulu olarak verilen, beşerin “bî-çâre” katlandığı elemden hâlî yaşamama hali de, “Herkes ölümü tadacaktır.” demenin yoluna dönüşür.<sup>731</sup> Diğer bir deyişle, eğer ölümlü olmak insan olmanın zorunlu koşuluysa<sup>732</sup> ya da ölüm insanın mayasında, “çamur”unda varsa insan içinde ölümün de olduğu bir hayat sürüyor demektir. Çünkü insan dünyaya geldiği gün bir yandan yaşamaya, bir yandan ölmeye başlar. Yaşadığı her an, hayattan eksilmiş, harcanmış bir andır. Ömrünün her günkü işi, ölüm evini kurmaktır. İnsan hayatın içinde iken ölümün de içindedir.<sup>733</sup>

Elemden hâlî yaşamama hali de bu doğrultuda ölüme doğruluğun ve ölüme açıklığın hayatın her anı için belirleyici olmasıdır. Hayatı şekillendiren, ölüme doğruluğun ve ölüme açıklığın elem ve melalidir. Var olmayı, ölmek zorunda olmakla anlamlandırmak, ölmeyi de varlığın son noktasına erişmekten ziyade, varlığın her anında sona yakın olmak haline getirir. Ölüm de bir an olmaktan ziyade var olunan andan itibaren üstlenilen bir var olma tarzına dönüşür.<sup>734</sup> Elem ve melalin kaynağı da bu var olma tarzıdır.

Beşerin en açık hakikatin ölüme doğru olmaktan geçtiğini fark etmesiyle sonluluk, “Hay’dan gelip Hû’ya gitme” üzerine kurulu tanrısal çemberin kırıldığı ve hayatın sonu belli düz bir çizgi haline geldiği yeni bir dünya resmi ortaya çıkarır.

---

<sup>731</sup> “Kari’lerime” için bkz. Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 260.

<sup>732</sup> El-Kindi, “Üzüntüyü Yenmenin Çareleri,” 44.

<sup>733</sup> Michel de Montaigne, “Denemeler,” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, 182.

<sup>734</sup> Levinas, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, 46.

Fikret şiiri artık zamanın açılan çizgisinde kendi sonluluğunu farkında olarak kendi yolunu yürüten öznenin şiiri olur.

Zamanın düz bir çizgiye dönüşümü, insanın Tanrı'dan ayrılışıyla Tanrı'nın çekilişinin ya da Deleuze'ün izinden gidersek bu "ikili yüz çevirme"nin sonucudur. Belli bir Tanrı-insan ilişkisinin korunduğu çevrimsel zamanın kırılması, Tanrı'nın kendisine sırtına dönen insana sırtını dönmesidir. Tanrı artık zamanın hâkimi, efendisi, zamanı büken varlık değildir ve insan da artık kendisi çemberi takip etmeyi bırakmakta, Tanrı'dan ayrılmakta, artık onunla bir tür uyum içinde dönüp durmamaktadır. Tanrı'dan ayrılan insan artık kendi başına, kendi yolunda yürüyecek, kendisine ait zamanın ölüme uzanan düz çizgisini kat edecektir.<sup>735</sup>

Tanrı'dan ayrılan insanın kendisine ait zamanın düz çizgisini kat etme, ölüme doğru yürüme deneyimi,<sup>736</sup> Fikret'in bu dönemde yazdığı "Seninle" şiirinin de merkezinde yer alır. Hayatın sonu belli acılı bir yola, ölüme uzanan bir çizgiye dönüşmesi sürecinde Fikret şiirinin yürüme, koşma, aşmaya dair imajlarla yüklenen dili, "Seninle" şiirinde ölümü bütün yolları kesen bir uçurum olarak kodlar.

Şiir kişisini iki kişilik bir dünya içine yerleştiren "Seninle", yine aşkın kaynaklık ettiği bir sonsuzluk arzusuyla iki kişinin aşkın coşkunuyla ile'l-ebed koşmak istediği bir yol olarak hayat tasavvuruyla başlar:

Seninle gel, bu hıyâbân-ı vahdet-ârâmın  
İle'l-ebed koşalım sebzî-i zalâmında;  
Seninle gel, bu mu'attar harîm-i ilhâmın  
İl'l-ebed kalalım zıll-ı ihtişâmında.<sup>737</sup>

<sup>735</sup> Gilles Deleuze, *Kant Üzerine Dört Ders*, Çev. Ulus Baker (Ankara: Öteki Yayınevi, 2000), 40-46.

<sup>736</sup> Kullanılan kavramların kökeni için bkz. Martin Heidegger, *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008).

<sup>737</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 364.

“İle’l-ebed”dekine benzer biçimde aşkla, aşkın coşkunluğuyla gelen sonsuzluk hissiyle açılan şiir, yine sınırlandırıcı bir müdahale, bir son olarak ölüme bağlanır. Şiirin açılışında sonsuzluğa yapılan vurguyu, sonsuzu anan ölümlünün kendi sonluluğunu hatırlayıp, yeniden fark ediş halinin taşıyıcısı olan, yolların bıçak gibi kesildiği bir uçurum imgesi izler:

Fakat niçin bu güzel yol sonunda bir uçurum?  
Yazık değil mi, bütün sâha-i emel böyle!  
Bu yol, bu râh-ı sa’âdet de -Âh korkuyorum!-  
Mü’ebbeden çıkacak bir bir harâbe-i kesele...

Evet, niçin bu güzel yol sonunda bir uçurum?<sup>738</sup>

İki kişilik, aşkın coşkunluğuyla güzelleşen hayatı sınırlandıran, sona erdiren bir müdahale olarak ölüm, hayatın bir yol olarak aktarıldığı düzlemde uçurum imgesiyle tüm yolların sonu olan, yolu yarıda kesen, artık yolun olmadığı yokluğa denk düşer.<sup>739</sup> Ömrün yoklukta sonlanması, şiirde bir yıkım olarak ortaya koyulur. Ölüm de bu doğrultuda, zamanın kesintisiz akışında “varlığın süresinin sonu”, “onun yıkımı”<sup>740</sup> olarak dışa vurulur.

Bu yıkım yaratıcı insanın kendine duyduğu güvenin, kendinde bulduğu gücün ve hayat hep varmış, ölüm hiç yokmuş hissini ifade eden emellerin de yıkımı olur. Varlığın süresinin ne zaman geleceği belirsiz sonu olarak ölüm, tüm emellerin sonuçsuz kalacağı bilincinin de taşıyıcısıdır: Ölmek zorunda olma gerçeği, önsel

---

<sup>738</sup> A.g.

<sup>739</sup> İnsan hayatının sonu yokluk olan bir yol olarak tarifine Fikret’in “Hayâl-i Zâir” şiirinde de “Tarîk-i ömrü gibi müntehî o yol ‘ademe’ biçiminde rastlanır. Fikret’le beraber diğer Servet-i Fünûn şairlerinde de benzer bir kavramsallaştırmanın izleri görülür. Örneğin Faik Ali’nin “Daima” şiirinde hayat yine bir yol olarak ortaya koyulur ve “zulmet” ve “büyük bir kayıp” olarak verilen yolun sonuna vurgu yapılır. Yine H. Nazım’ın “Ân-ı Teellüm” şiirinde de ölüm kutsal hayatın yolunu kesmiş ve geleceği yutacak kara bir deliğe benzetilir. “Hayâl-i Zâir” için bkz. a.g.e., 242. “Daima” ve “Ân-ı Teellüm” için bkz. Korkmaz, “Servet-i Fünûn Edebiyatı,” 139. Osmanlı şiirinde yokluk fikri üzerine kapsamlı bir çalışma için bkz. Ali İhsan Kolcu, *Yokluk Fikri ve Âkif Paşa’nın Adem Kasidesi* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2002).

<sup>740</sup> Levinas, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, 36.

olarak, bütün hayatta kalma çabalarını nihai bir başarısızlığa mahkûm eder; en görkemli insan projelerini bile küçük ve önemsiz, içi doldurulmuş ve saçma bir hale dönüştürür. Çünkü yaptığımız hiçbir şeyin yeterli düzeye ulaşması olası değildir. Ölüm, geldiğinde, işimizi bitirmeden, görevimizi tamamlayamadan acımasızca bizi yarıda kesecektir.<sup>741</sup> Öyle ki, neden o an yarıda kesildiğimiz de açıklanabilir değildir. Tanrı inancının inanan kişi açısından bir güvenlik ortamını simgelediği, dinin güven düzenleyici bir araç olduğu, olaylar ve durumlarla ilgili deneyimlere güvenilirlik verip bunların açıklanabilmesini ve karşılıklarının verilebilmesini sağladığı düşünülürse<sup>742</sup> Tanrı inancı bir çıkış yolu sağlamadığında ne zaman geleceği belirsiz olan ölümü güvenli, anlamlı ya da açıklanabilir kılan bir çerçeveden bahsetmek de mümkün değildir. Ölüm fikri belirleyici olduğunda, ne zaman, neden kesileceği belli olmayan bir yol olarak hayat da artık tekinsiz, tehdit edici, kaygı verici ve “korkutucu”dur.

Tanrı'nın zamanın hâkimi, efendisi olarak kabulü geri çekildiğinde, artık bükülmeyen zaman da kaderi dışarıda bırakan özne için anlamlı ya da açıklanabilir olmayan bir anda kopan, duran bir şeye dönüşür. Sorun, Tanrı'nın elinden çıkan zamanın öznenin kontrolüne verilememesi, öznenin hayatı bir saat gibi işletip kuramamasıdır:

Dünyada teşrik-i hayât kadar mûcib-i âlâm hiçbir şey yok; bu iştirak mevte de şâmil olsa, aynı cereyan ile devam eden hayât-ı müşterek aynı çarkların hareketiyle yürüyen iki ibre gibi aynı noktada, aynı dakîkada dursa, biri durup diğeri yürümek felâketi olmasa... O zaman hesâb kolaylaşacak; fakat hayatı bir saat gibi kurup işletmek mümkün olsaydı ortada mümkün olmayan ne kalırdı!<sup>743</sup>

---

<sup>741</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 14-16.

<sup>742</sup> Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010), 96.

<sup>743</sup> Tefvik Fikret, “Zavallı Nijâd!” *Dil ve Edebiyat Yazıları* içinde, 209.

Bu anlamda, bir son olarak ölüm her zaman orada, tetiktedir. Zamanın kesintisiz akışı devam ederken, varlığın süresinin sonu olarak hayatın içindedir. İnsan kendi iradesine; kendi gücüne; başarma, her şeyi mümkün kılma kabiliyetine ne kadar güvenirse güvensin karşısında müdahale eden ancak müdahale kabul etmeyen, hayat diğerleri için devam ederken kendisinininkini yarıda kesecek ölüm vardır. Ölüm, “Seninle”de her ne kadar yolun sonu, akışın varacağı uzak nokta olarak görülse de ya da “Zavallı Hasta”da hastalık nedeniyle gelişi kestirilebilir hale getirilse de önceden bilinemez, müdahale edilemez biçimde, bir saat gibi kurup işletilemeyen hayatın her anı için tehdit edicidir. Her an son an ya da Fikret’in “Leyl-i Vedâ” şiirinde söylediği gibi her gece son gece olabilir:

Bir siyâh kuş gibi âmâde-i pervâz ü firâr  
Bu vefâsız gecenin koynunda  
Edelim gel, ebedî kalmak için bir ısrâr...  
Kimbilir, belki de son lâhza-i sevdâmızdır;  
Hoş geçen her dem-i sevdâ ebediyyet sayılır!<sup>744</sup>

Ölümün “yaşam üzerinde sallanıp duran karanlık bir kehanet gibi”<sup>745</sup>

konumlandırıldığı “Leyl-i Vedâ”da da görüldüğü üzere sonluluk yine aşka gönderme yapar biçimde sonsuzluk vurgusuyla, sonsuzun kaybedilmiş imkânıyla dışa vurulur. Bir siyah kuş gibi uçmaya, firara hazır vefasız gecenin koynunda sonsuza kadar kalmak için ısrar eden şiir kişisi, zamanın geçişine direnmeye çalışır. Oysa, zaman uçucudur. Bir kuş gibi geçip gitmektedir. Öyle ki, gecenin gündüze devri gibi ömrün bir başka ömre devri de söz konusu değildir. Bununla birlikte, gecenin belli bir zaman sonra gündüze devredeceği; gecenin kaçta biteceği, güneşin kaçta doğacağı bilinirken, insanın ömrünün ne zaman sona ereceği belirsizdir. Yaşanan sevda dolu

<sup>744</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 371.

<sup>745</sup> Georg Simmel, “Ölümün Metafizigi Üzerine,” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, 219.

an, son an olabilir. Sonsuzluk imkânsız bir düş olduğunda medet umulan da sevdamın sonsuza çevirdiği ya da şiir kişinin çevirmiş “sayabileceği” anlar olur. Böylelikle sonluluk farkındalığı, her anın son an olabileceği ihtimali üzerine kurulu bir ölüme açıklık hali olarak ortaya koyulur.

### Sonlu Hayatın Anlamı

Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinde temelsizlik halinin izleyeni olarak belirleyici bir güç edinen sonluluk farkındalığı, görüldüğü gibi sadece ölüme değil aynı zamanda hayata dair yeni bir kavramsallaştırmanın da çıkış noktası olur. Sonlu bir hayata ya da sonlu olsa da hayata tutunmanın anlamı üzerine düşünen şiirler, ölüm algısındaki değişimin hayat algısına yansıma biçimini de ortaya koyar. Ölümle birlikte hayata bakışın da değişmesi, ölümün hayatı belirleyen bir hakikate dönüşmesi ise genel olarak ölümle hayat arasındaki ilişkiye işaret eder. Bu anlamda, hayatın nasıl ele alındığı ya da ölümün nasıl ele alındığı iki farklı soru değil, tek bir tutumun iki veçhesi olur.<sup>746</sup>

Tanrı’nın çekilişiyle birlikte kendini boşlukta, anlam sorularıyla çevrelenmiş halde bulan öznenin anlamı üretebileceği kendinden başka bir temeli kalmadığında Tanrı’yla birlikte kaybettiği sonsuzlukla, sonluluk hakikati karşısında hayatın anlamının ne olduğunu bulmak ona kalır. Bu anlamda, Tanrı’nın dünyayı tümüyle terk etmek üzere olduğu ve öte dünyayla bağı kopan dünyanın içkin anlamsızlığına terk edildiği süreçte, tek başına kalan özne anlam ve tözü ancak kendinde, bir yuvadan yoksun ruhunda bulabilir.<sup>747</sup> Bu doğrultuda, “ölümlülük gerçeği ve bunun

---

<sup>746</sup> A.g.m., 218.

<sup>747</sup> Lukacs, *Roman Kuramı*, 107.

bilgisi” anlamlı hayatın olanaksızlığı durumundan hayatın anlamının başlıca kaynağına dönüşür.<sup>748</sup>

Sonluluğun hayatın anlamının başlıca kaynağına dönüşmesi, hayata dair her şeyin sonlulukla birlikte düşünüldüğü şiirlerin de yolunu açar. Tanrı’nın çekilişinin beraberinde getirdiği sonluluk bilinciyle ahiretin tarlası olmaktan çıktığı noktada hayatın anlamını da yitirmesi, özneyi sonlu olması dışında bir anlam taşımayan bir hayatla karşı karşıya bırakır. Fikret şiiri de bu süreçte sonlu bir hayatı yaşanabilir, anlamlı kılabilme; hayata sonluluğuna rağmen bir değer katabilme; bu hayatı sonluluğuna rağmen sevebilme ya da bu sonlu hayatla başa çıkabilme üzerine kafa yoran metinlere dönüşür.

### Sonu Bilerek Yaşamının Çelişkisi

Bir önceki bölümde de tartışıldığı gibi Mehmet Celal, Servet-i Fünûn çevresini “hayatın gayetini Hiç!” bulmaları bağlamında eleştirir.<sup>749</sup> Mehmet Celal’in kullandığı “gayet” sözcüğüyse nihayet ve maksad anlamını aynı anda veren bir sözcük olarak, parçası olduğu dilin anlamlandırma dizgesinin son ve amaç arasında kurduğu ilişkiye işaret eder. Diğer bir deyişle, hayatın amacının hiç olduğunu söylemek, onun sonunun hiç olduğunu ya da hayatın sonunun hiç olduğunu söylemek, onun amacının hiç olduğunu söylemeye denk düşer. Bu doğrultuda, hayata bir amaç katan, hayatı anlamlandıran Tanrı merkezli paradigmanın geçerliliğini kaybetmesi, hayatın anlamıyla birlikte dünyevi hayatın sonunu da bir “hiç”e çıkarır. Mehmet Celal'e göre Servet-i Fünûn çevresinin kaynağını modern felsefede bulan

<sup>748</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 20.

<sup>749</sup> Alıntılayan Gökçek, *Dekadanlar*, 156.

temelsizliği,<sup>750</sup> bu anlamda Tanrı'nın sadece hayatı anlamlandırmada değil aynı zamanda ölümü anlamlandırmada da bir çıkış yolu olarak işlev göremediği bir boşluğa düşme, hiçliğe saplanmadır.

Anlam sorularıyla çevrelenmiş, sorulu sorgulu bir anlam macerasının içine atılmış ve bu maceradan yenik, anlamsızlıkla, var olmanın saçmalığıyla karşı karşıya kalarak çıkmış özne hayatın sonluluğu hakikatini de yüklendiğinde tüm yolların “hiç”e çıktığı hayatı yaşanabilir kılmanın çelişkisi kendi başına bir çatışma olarak şiirin kapsamı içine alınır. Bu şiirlerden biri olan “Bir Feylesofa”, anlamını yitiren hayatı ölüme rağmen yaşanabilir, anlamlı bulmakla bulmamak arasındaki çatışmayı, yine çok sesli bir anlatı vasıtasıyla ortaya koyar. Şiir kişinin bu çatışma üzerine düşünme, aradığı yanıtı ulaşma süreci, mutlağın yokluğunda çoğul konuşan öznenin kendine ait, net bir pozisyon edinebilmek için kendinden bir başkası çıkarması ve bu pozisyona kendisinin tezati olarak kurguladığı bu başkası ile girilen karşılıklı etkileşimle ulaşma çabası üzerine kurulu bir yapı ile verilir. Böylelikle, ölümlü hayatın yaşamaya değip değmemesi çatışması da bir iç-çatışma biçimini alır.

Şiire farklı eğilimleri temsil eden iki kişinin aktarılan konuşması biçiminde yansıyan bu iç-çatışma, şiir kişinin yaşama sarılan, ölümü bilerek yaşamaya koyulan taraf olmasıyla kendi kendini ikna etme çabası olarak da okunabilir. Çatışmanın diğer tarafında bir feylesof olduğu da düşünülürse toprağa karışmış, ölümlü bir ömre önem vermek; böyle bir ömre susamış olmak için “fıkr-i hikmetten âzade” olmayan bir açıklama getirmek; bir neden, dayanak sunmak gerekir:

Soruyorsun ki: Böyle hâk-âlûd  
Bir hayâtın niçin mukayyedisin?  
Hangi zevkiyle hangi hiss ü vücûd  
Seni meşgûf-ı ömr eder ve niçin?<sup>751</sup>

---

<sup>750</sup> A.g.

Şiirin insana bekâ hissi vermeyen toprağa, dolayısıyla da ölüme yaptığı göndermeyle hayatı ölümlle anlamlandırılan açılışı, hayatı ölümlle sınırlanmış olma çerçevesinde düşünerek böyle bir hayata bağlı olmanın, önem vermenin dayanağı üzerine bir sorgulama biçiminde kurulur. Bir feylesof olarak konumlandırılan soru sahibinin varlığı, anlamla ilgilenmeyi anlamsız kılan; anlamın zaten verili olduğu Tanrı merkezli dizge<sup>752</sup> kaybedildiğinde, cevapları geçersizleştğinde, şiir kişinin içine düştüğü sorulu sorgulu hayatla birlikte cevaplara duyduğu ihtiyacı da dışa vurur. Bu ihtiyaç, mutlağın yokluğunda giderilemez bir biçim aldığı anda, cevaba ulaşmak imkânsız olduğundaysa şiir kişinin tek çıkış yolu felsefeden kaçınmak, sorgulamayı hakikatin nisbiliğine, itibarlığına boğmak olur:

Ben de sorsam: Nasıl garâbet-i rûh  
Böyle bir hırs-ı merk eder hâsıl?  
Hangi hükmiyle hangi hikmet-i rûh  
Sizi meshûf-ı mevt eder ve nasıl?

O telâkkî de i'tibârîdir,  
Bu telâkkî de...Bence mevt ü hayât  
“Bir ölür, bir doğar!” me’âlinde

Bir tesellî-i ıztırârîdir.  
Yaşarız böyle cümlemiz, heyhât,  
Müteharrik nü’ûş hâlinde!<sup>753</sup>

Ölüme rağmen yaşamak istemenin net bir açıklaması, iç sorgulamanın net bir cevabı olmadığı anda toprağa karışmış bir hayata önem verme, ömre susamış olma hali ölüm hırsının, ölüme susamışlığın karşısına koyulur. Ölüm ve hayat gibi kavramlar üzerine felsefe yapmanın nisbiliği, itibarlığıyla bir çeşit uzlaşmaya varılarak, cevapsızlığın üstü örtülmeye çalışılır. Ölüm de hayat da bu dünyanın basit hakikatleri olarak, “Bir

<sup>751</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 191.

<sup>752</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 116.

<sup>753</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 191.

ölür, bir doğar!’ me’âlinde” sıradanlaştırılır. Özellikle ölüme dair bu sıradanlaştırma, yine zorunlu bir teselli biçimi alır. Teselliyi ölümlü ölümsüzlük kapısı olarak görmekte değil ölümlü sıradanlaştırır gibi yapmakta bulan şiir kişisi için bu, hayat içinde her an ölüme açık olma, “müteharrik nü’ûş hâlinde”, yani hareket eden ölümler olarak yaşama hakikatine dayanabilmenin de tek yolu olur.

Fikret’in hareket eden ölümlere yaptığı bu gönderme, edebiyât-ı hâzıraya sirayet eden marazı tartıştığı Haziran 1899 tarihli “Musâhabe-i Edebiyye”de dilde hissedilen solgunluk, kansızlık, bitkinlikten hareketle, bî-tablıkla sarmalanan şiirlerin hayata dair canlılığı kaybettiğine dair beyanlarının anlaşılması için de bir yol açar. Şiirsel düzlemin yaşama coşkusu taşımadığının altını çizen bu metinde, dünyevi üzerine kurulu asır sonu Osmanlı şiirinin “öldürücü değil fakat yaşatmayıcı bir illet” taşıdığı ifade edilir.<sup>754</sup> Bu öldürücü olmasa da yaşatmayıcı illet, hayat tarafından içerilen ölüm, ölüme açık olma olarak alındığında hareket eden ölümlü olma hali, sadece öznelere değil “hissiyâtın en tabî’î, en muvâfık bir tercümân-ı sehâri”<sup>755</sup> olan şiire de dair olur. Bu anlamda, şiirde hissedilen solgunluk, kansızlık, bitkinlik ya da bî-tablık; hayatı ölümlü anlamlandıran, hayatı ölümlü sınırlanmış olma çerçevesinde düşünerek böyle bir hayata bağlı olmayı, önem vermeyi dayanaksızlaştıran sonluluk bilincinin asır sonu Osmanlı şiiri üzerindeki belirleyici etkisinin bir yansımasıdır.

Bu belirleyiciliğin ağırlığı altında şekillenen ve ölümün bir son olması farkındalığıyla hayatı anlamlandırma çabasını kaçak güreşilen bir iç sorgulamaya dönüştüren “Bir Feylesofa”nın çatışması, söz konusu “Mükedder” şiiri olduğunda doğrudan şiir kişisinin kendi iç bölünmüşlüğü, şiir kişisinin tezat eğilimleri, hüviyetleri ile yansıtılır. “Bir Feylesofa”nın sonluluk hakikatini sıradanlaştırıp teselli

---

<sup>754</sup> Fikret, “Bir Mülâhaza,” 126.

<sup>755</sup> Tefik Fikret, “Te’sîr-i Evzân,” 90.

bulmaya çalışan ve sonuçta hayatı seçen, ölümü bilerek yaşamaya koyulan öznesine karşın “Mükedder”in bölünmüş öznesi için işler o kadar kolay değildir:

Başka bir dest-i saht içinde elim;  
Pek muhakkak, bu ibtihâl-i beşer...  
Bana ömr-i alîl ü münfa’ ilim  
İki ağrep hüviyyet arz eyler:<sup>756</sup>

Elini başka, güçlü bir elin içinde gören şiir kişinin yalvarışlarıyla, acizliğine vurguyla açılan “Mükedder”, bir önceki bölümde tartışılan “Tefelsüf”ün kendisini, kendi “neket ü sa’âdet”ini kendi “kedd-i ihtiyar”ıyla inşa ettiğini, kendi “elinde” kendi benliğinin oyuncak olduğunu iddia eden şiir kişinin kendine güvenini, inancını da değilmiş olur. “Daha güçlü büyük el”, tek parça bir kendilik imkânının tıkanmasını dışa vururken; gücü tek elde, tek parçada toplayamama hali şiir kişinin kendinde bulduğu iki kimliği, iki tezat eğilimi görünür kılar. Bu iki kimlik arasında paylaşılan iki tezat eğilim ise gayretle ve umutla yükselme çabasıyla umutsuz bir sessizlikle yok olup gitme; didinip, mücadele arzusuyla huzurlu bir uykuya dalıştır.<sup>757</sup> Öyle ki, şiir kişinin mahvının nedeni de bu arada kalmışlık, uyumsuzluktur:

Biri dâ’im cenâh-ı gayretle  
Evc-i âmâle yükselir gibidir;  
Biri nevmîd bir sükûnetle  
Sönmek ister... Fakat değil kadir.

Ka’r-ı mahfiyyetinde bir leylin  
Biri hâb-ı huzûra mâ’ il iken  
Biri mahzûz olur didinmekden.

Bu tehâlüftür işte meylin  
Mahveden bende rûh-ı lezzetini,

<sup>756</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 188.

<sup>757</sup> Fikret’in sözünü ettiği bu iki eğilim Thanatos (ölüm) ve Eros (yaşam) karşıtlığını hatırlatır. Ölüm dürtüsü ve yaşam dürtüsü ilişkisine dair bir tartışma için bkz. Sigmund Freud, *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd*, Çev. Ali Nihat Babaoğlu (İstanbul: Metis Yayınları, 2011).

Mahveden rûhumun sa'âdetini!<sup>758</sup>

Şiir kişinin sözü edilen arada kalmışlığı, toprağa karışmış, ölümlü bir ömre önem verme, böyle bir ömre susamış olmanın dayanaksızlığının bir sonucu olarak alındığında “Bir Feylesofa”nın hayatı seçerek üstü örtülen ana çatışmasının “Mükedder”de daha travmatik bir boyut edindiği fark edilir. Ölüme rağmen hayata sarılmanın bir yükselme biçimini aldığı noktada yükselmenin karşıtı sükûnetle sönme olarak verilse de şiir kişisi sönmeyi, gurûb etmeyi, ölümü seçecek gücü kendinde bulamaz. Ölmekten kaçınmanın ya da kendi mahvından korkmanın yaşama iradesinin öbür yüzü olduğu düşünülduğünde,<sup>759</sup> “nevmîd bir sükûnetle sönme” isteğine rağmen buna kadir olamamak da şiir kişinin gayret ve umutla yükselme, kendi bekasına ihtimam gösterme eğilimi ya da kısaca yaşama iradesindedir.

Bu nedenle, her şeye rağmen umut etme, umutsuzluğa teslim olmama eğilimi de taşıyan şiir kişinin hissiyatı diğer şiirlerdeki teselli yaratma izleğine paralel gider. Şiirde bile bile aldanma kisvesinde teselli, “hâb-ı huzûra mâ'il olmak” ifadesiyle verilir. Huzur uykusu ile ima edilenin de bu doğrultuda, ölümü düşünmenin azap verici, hayatı ölüm üzerinden kurmanın yıpratıcı olduğu noktada huzur kaçıran uyumsuzluklardan uzaklaşmak, ölüm farkındalığını ötelemek olduğu çıkarılabilir. Bu çıkarımı netleştirmek içinse burada bir parantez açıp Fikret'in yine de bu dönemde yazdığı, uykuyla huzur arasında kurulan ilişkiye vurgu yapan “Ey Hâb” ve “Hâb-ı Girîzân” şiirlerine kısaca bir bakmak gerekir.

Fikret'in *Mütâlâ'a* dergisinde yayınlanan “Ey Hâb!” şiiri uyku ile huzur arasında kurulan ilişkiyi net bir biçimde ortaya koyar. Uyuşturucu esintisiyle anılan

<sup>758</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 188.

<sup>759</sup> Schopenhauer, “İrade ve Tasarım Olarak Dünya,” 204.

uyku, şiir kişinin başına üşüşen ve yılanların biktirici çınlamasına benzetilen düşüncelerden kurtulma, huzur bulma yolu olarak anılır:

Nesîm-i rehâvet-nisârınla, ey hâb,  
Dolaş kâse-i pür-tânîn-i serimde;  
Uyuşsun rahîk-i sükûnunla a'sâb,  
O müz'ic yılanlar ki zîr ü berimde<sup>760</sup>

“Hâb-ı Girîzân”da ise uyku ile huzur arasındaki ilişki, sonluluk huzursuzluğuna göndermeyle ortaya koyulur. Herkesin, kendini evinde hissederek, hayatın devamlılığına güvenle dertsiz uykuya daldığı bir gece yarısında melal içinde can çekişen şiir kişinin kaçan uykusunun anlatıldığı şiirde kendini hissettirense hayatın güzelliğiyle çatışan sonluluk fikrini unutma, bastırma çabasıdır:

Şeb-i nîlî-i nisân, pür-tarâvet,  
Açıp karşımda bir âğûş-ı mükrim  
Okur bî-intihâ eş'âr-ı da'vet:  
“Gel ey bî-çâre fânî, gel, zılâlim  
“Firâş-ı sâfıdır dildâr-ı hâbın,  
“Sükûnet-gâhıdır her ıztırâbın.”<sup>761</sup>

Tüm güzelliği, tazeliğiyle hayatı temsil eden ve şiir kişisine “biçare fânî” diye seslenerek kucağını açan masmavi nisan gecesinin her acının deneceği huzurlu uykuya davetinde sonluluk fikrinin huzursuzluğu; kendini hayata, hayatın daimilik hissi veren tazeliğine bırakıp ölümü unutuşun huzuruyla birlikte verilir. Bu anlamda, “Köyün Mezarlığında” şiirindeki mezarlık-tazelik karşıtlığı, “Hâb-ı Girîzân”da şiir kişinin biçare faniliğinin karşısına koyulan pür-tarâvet nisan gecesiyile tekrar edilir. Ancak “Köyün Mezarlığında”nın aksine “Hâb-ı Girîzân”da tazeliğin devamlılığını ya da daimiliğini Tanrı inancıyla güvenceye almak yerine önerilen, bu tip bir güvencenin yokluğunda kendini aldatıcı bir teselliye, hayale, uykuya “bırakmak”

<sup>760</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 398.

<sup>761</sup> A.g.e., 330.

olur.<sup>762</sup> Benzer biçimde, “İle’l-ebed” şiirinde de sonsuzluk imkânının rüyaya göndermeyle ele alındığı; cennetin var olabileceği tek boyutun hakikat değil bir hakikat yanılması olarak rüya olduğunun ortaya koyulduğu hatırlanırsa “Hâb-ı Girîzân”da da uykunun hayat hep varmış, ölüm hiç yokmuş rüyasının görülebileceği huzurlu alanı verdiği düşünülebilir.

Diğer yandan, “Mükedder”de uyku izleğinin gayret ve umutla yükselme çabasıyla didinip, mücadele arzusunun karşısında, umutsuz bir sessizlikle yok olup gitmenin simetrisi olarak konumlandırıldığı dikkate alındığında, “hâb-ı huzûra mâ’il” olmanın ölümü unutuşun huzuruna değil doğrudan ölümün huzuruna kavuşmaya işaret ettiği de çıkarılabilir. Ölümün kardeşi uyku,<sup>763</sup> bu durumda ölümün eğretilmesidir. Bir son olarak ölümle huzuru eşleştirmek başta çelişkili görünebilir. Ancak ölümle, hayatın ölüme açıklığının, bu tedirgin edici bekleyişin sonlanacağı göz önünde tutulduğunda, ölümün kendisi de “insanı yaşama sevincini yok eden ölüm düşüncesinin korku ve dehşetinden kurtardığı için”<sup>764</sup> bir huzur kaynağına dönebilir.

---

<sup>762</sup> Bu noktada, nisan gecesinin nilî ya da diğer bir deyişle çivit mavisi olarak nitelenmesinin de uykuyla hayal arasında kurulan ilişkiye katkı yaptığı düşünülebilir. Özellikle *Mai ve Siyah* söz konusu olduğunda öne çıkan mai-hayal örtüşmesi, bu şiirde fanilik hakikatinin, bu hakikatin yarattığı huzursuzluğun karşısına koyulan uykuya davet eden mavi gece imgesi ile yakalanır. Bununla birlikte, “Toprak” şiirinde ye’s-i fenâ veren toprağın kara toprak olarak anıldığı hatırlandığında ölüm-siyah renk bağdaştırmasının Fikret şiirinde de tekrar edildiği görülür. Bu ilişkiler ağı, “Mai Deniz” şiirinde de uykunun saflığıyla birlikte düşülen denizin maviliğinin vurgulanması ve kederli, aciz şiir kişinin karanlığa bulaşmış bakışını mavi denize yönelttiğinde teselli bulduğunu, aldandığını söylemesiyle yeniden ortaya koyulur. Bkz. Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* (İstanbul: Özgür Yayınları, 2004); Tevfik Fikret, “Toprak,” *Bütün Şiirleri* içinde, 400 ve “Mai Deniz,” *Bütün Şiirleri* içinde, 409.

<sup>763</sup> Yunan mitolojisinde Gece tanrıçası Nyks’ten doğan Thanatos (ölüm) ve Hypnos (uyku) ikiz kardeşlerdir. İslam’da da uyku ve ölüm kardeş olarak anılır. Hz. Muhammed’e “Cennet ehli uyur mu?” diye sorulduğunu ve onun da “Uyku, ölümün kardeşidir. Cennet ehli uyumazlar.” dediğini rivayet eden bir hadis bulunur. Bununla birlikte, Kuran’da uyku hali doğrudan ölüm olarak da adlandırılır. Örneğin En’am suresinde uyku, geceleyin ölmek olarak ifade edilir. Yunan Mitolojisinde ölüm-uyku ilişkisi için bkz. Laurence Kahn-Lyotard ve Nicole Loraux, “Ölüm-Yunan Mitleri,” *Antik Dünyada ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü II* içinde, Yön. Yves Bonnefoy, (Ankara: Dost Yayınları, 2000), 877-884. İslam’da uyku-ölüm ilişkisi için bkz. Ahmed S. Bahammam, “İslâmî Bir Perspektiften Uyku,” Çev. Faruk Özdemir, *Gümüştane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 2* (Temmuz 2013): 361-375.

<sup>764</sup> Kemal Erol, *Modern Türk Şiirinde Aşk, Ölüm ve İntihar* (Ankara: Akçağ Yayınları, 2010), 159.

“Mükedder” söz konusu olduğundaysa uykuyla karşılanan huzur ister ölümü bastırmaya ister doğrudan ölüme dair olsun yine de yakalanabilir değildir. Şiir kişisi için ne sonlu hayata devam etmeyi ne de devam etmemeyi dayanaklandırabilmek mümkündür. Şiir de bu dayanaksızlığın ağırlığı altında tezat eğilimleri arasında gidip gelen şiir kişinin çözümsüzlüğüne vurguyla kapanır.

### Çelişkinin Çözümsüzlüğüne Gösterilen Direnç

Ölümün bir son olduğunu bilerek yaşamayı dayanaklandırmak mümkün olmasa da yaşama arzusu ve hırsı, Fikret’in bu dönemde yazdığı şiirlerde sonluluk farkındalığına eşlik eden direnç noktalarıdır. Örneğin “Yaşadıkça”da insanın kendi başına çıktığı ve sürekli örselendiği bir yolculuk, bir koşu olan ve mezarda son bulan hayat, yine de vazgeçmeme arzusu ve direnciyle birlikte anılır:

Evet, bu dağları aştıkça böyle tırmanarak,  
Evet, bu dalgaların sath-ı bî-karârında  
Şikeste, güm-şüde, âvâre, hâr u müstağrak,  
Yuvarlanıp zedelendikçe... İsterim koşmak!<sup>765</sup>

Hayatı bir mücadele olarak yansıtan “Yaşadıkça”da özne de umutsuz bir sessizlikle yok olup gitmeye ya da huzurlu bir uykuya dalışa dair bir yılgınlığın pençesinde çizilmez. Daha ziyade kırık, kayıp, yıkık, aylak, ayaklarını basacak sağlam bir zeminden, temelden yoksun olsa da bu mücadelenin orta yerinde, gayret ve umutla yükselme çabasıyla didinip yenilgiler karşısında direnen, hayata atılmaktan, hayatın içinde devinmekten vazgeçmeyen biri olarak çizilir. Sürekli bir yenilme halini deneyimleyen öznenin tanrısal bağların görünür olmadığı tek kişilik ve sonu bilinen

---

<sup>765</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 338.

bir yolculuk olarak ortaya koyulan hayata devam arzusu, öznenin kendi yalnızlığında zamanın düz çizgisini kat etme mücadelesine dönüşür.

Önümde bir gece, bir gavr-i lâciverd-i zalâm,  
Derinleşir beni pûyân görüp kenârında;  
Derinleşir ve güler... Ben, alîl-i bî-ârâm,  
Uçan bu gölgeyi teshîre eylerim ikdâm.<sup>766</sup>

Öznenin kat ettiği yolun geceye uzanması, yolun hemen kenarının gece olarak çizilmesi, akan zamanla birlikte gelen, hemen kıyısında yaşanan ölümün şiire gece eğretilemesiyle girdiğini gösterir. Karalığı, karanlığıyla ölüm yine tedirginlik, tekinsizlik, keder ve sıkıntının temellendiği yer olur. Şiir kişisi koştukça, kendi zamanının düz çizgisini kat ettikçe daha da yakın hale gelen; şiir kişisinin yaşama hırsı karşısında görünürlüğü arttıran, derinleşen ve bu yaşama hırsıyla alay edercesine gülen gece ya da ölüm, uçucu, yeri tam tespit edilemez bir gölge biçimini alır. Gecenin kesifleşmeden, gerçekleşmeden önceki haline; hayata dair olan tarafından içerilen ölüme denk düşen gölge, ışığın varlığının ya da diğer bir deyişle hayatın hala sürüyor olduğunun da teminatıdır. Hayatın içinde kaçınılmaz sonu hatırlatırcasına var olan gölge, bu anlamda ölüm ya da hayatın ölüme açıklığı farkındalığıdır. Ve öznenin bu farkındalık karşısındaki tepkisi, bu gölgeyi teshîr etmeye, aldatmaya çalışmak olur. Öyle ki, bu koşuya, hayata devam edebilmenin tek yolu da aldanmak; kendini hayat hep varmış, ölüm hiç yokmuş gibi kandırmak; emellerin peşine takılmaktır.

O zıll-i mübhem-i sâ'ir, o mevceler, o cibâl  
Birer misâl-i emeldir ki reh-güzârında  
Görür bülend ü mutarrâ, edersin isti'câl;  
Bütün tâb, yine kabil değil fakat ihmâl:

Sever hayâtı beşer, tâ ser-i mezârında!<sup>767</sup>

---

<sup>766</sup> A.g.

İnsanı ayakta tutan emellere yine gölgeye göndermeyle sonuçsuz kalanlar; dalgalara göndermeyle çelişkilere boğanlar; dağlara göndermeyle zorlayanlar da dahildir. Yine de, sonun tehdidine; sonuçsuz kalan emellere rağmen hayat insanın karşısına yeniden, yenilenen, yüce ve taze emeller çıkarır. Tüm yorgunluğa rağmen mücadele devam eder. Ya da diğer bir deyişle devam edebilmek için mücadele etmek, hayatın gailisine katılmak, koşuşturmacasına karışmak şart olur. Öyle ki, hayatın içinde devinmek ve sürekli yenilenen hedeflerin, emellerin peşinden gitmek ve mücadele etmek öznenin durup, kenara çekilip kendine ve hayata dair sorular sormak için vakit bulamaması demektir. Mücadelenin ihmale gelmemesi de bundan; ölüm farkındalığıyla ölene kadar yaşamayı; sonlu da olsa hayatı sevebilmeyi mümkün kılan da budur.

Ölüm yüzünden yaratılan her anlamın aynı zamanda ölüme rağmen olması, ölümün üstünü örtme, ölümü unutturma çabasıyla şekillenen bir hayat biçimi ortaya çıkarır. Bu anlamda, hayatın her anına vurulan ölüm damgası, “ölümden yüz çevirme” damgasına dönüşür: “[İ]ş ve eğlenme, çalışma ve dinlenme ve doğal diye gördüğümüz bütün davranış minvallerimiz ölümden içgüdüsel veya bilinçli olarak kaçıştır aslında. Ölüme yaklaşmak için tükettedurduğumuz yaşamımız aslında ondan kaçmak üzere harcanan bir yaşamdır.”<sup>768</sup>

Ölüme açıklık karşısında ölümü unutarak yaşamak, insanın bir bütün olarak anlamlandıramadığı hayatın içinde küçük, parça parça anlamlar yaratarak güvenli bir kıyıda yaşamaya devam etmesine, böylelikle de hayatın ölümlle gelen anlamsızlığının ötelenmesine, bastırılmasına denk gelir:

---

<sup>767</sup> A.g.

<sup>768</sup> Simmel, “Ölümün Metafiziği Üzerine,” 221.

Bütün kültür, insana özgü bütün yaratıcı yaşam biçimleri, temelde doğal gerçekliğe karşı uydurulmuş bir protesto, insanın içinde bulunduğu durumun hakikatini yadsıma ve insan denen zavallı yarattığı unutmaya girişimidir... toplumun kendisi kodlanmış bir kahramanlık dizgesidir; toplum, her yerde, insan yaşamının önemine ilişkin canlı bir mit, korkusuzca anlam yaratmadır.<sup>769</sup>

Temelsizlik halinin, “Tanrı’nın uzaklaşmasının bir sonucu olan o boşluk ve hiçlik”in ruhun derinliklerinde sonluluk olarak duyumsanan elem ve melali, meşguliyetle; modern koşuşturmaca ve etkinlikle katlanılabilir kılınır.<sup>770</sup> Böylelikle, amaçsızlık tarafından ezilen ve aciz bırakılan bir hayatın yerine ölümü unutan; anlamlı, yaşanmaya değer, amaçlarla dolu canlı bir hayat koyulmuş olur.<sup>771</sup> Bu anlamda, insan ancak ölüm yokmuş ya da önemli değilmiş gibi yaşamayı başardığı, ölümlülüğü aklına getirmede ve hayatın nihai anlamsızlığına ilişkin düşüncelerle engellenmediği zaman yaşayabilir.<sup>772</sup> Ancak şeylerin yakınında durduğu ve kendini gündelik yaşamın şeylerinden yola çıkarak yorumladığı,<sup>773</sup> gündelik yaşamda iş ve alışkanlıkların bakış açısını daraltmasına ve böylece onu korumasına izin verdiği<sup>774</sup> zaman devam edebilir.

Bu anlamda, “Seninle”de ne zaman geleceği belirsiz bir yıkım olarak ölümün tüm emelleri sonuçsuz bırakacağı, “bütün sâha-i emel”in bir uçuruma çıkacağı fikrine “Yaşadıkça”da direnç gösterilir. “Seninle”de ölüme açıklık yüzünden emellere tutunmanın anlamsızlığı, boşluğu söz konusuysen; “Yaşadıkça”da bu anlamsızlığa, boşluğa rağmen yine de önerilen emellere tutunmak, çabalamaya

---

<sup>769</sup> Ernest Becker’den alıntılanan Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 27.

<sup>770</sup> Safranski, *Romantik*, 215.

<sup>771</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 17.

<sup>772</sup> A.g.

<sup>773</sup> A.g.e., 49.

<sup>774</sup> Safranski, *Romantik*, 221.

devam etmek olur.<sup>775</sup> Hayattaki çabalamaların sınırlı, kısa süreli ve eninde sonunda boş olduğu hakkındaki bütün bildiklerimize karşın, çabalamak hayata yine de bir anlam katar. Çabalamalar, şu ya da bu nedenle, niteliğinin birazını ya da tümünü kaybeder ya da bu niteliği kaybetmese bile geçerli öneriler olmaktan çıkarsa hayat anlamını yitirir ve ölüm, en baştan kendisinin neden olduğu acı ve mutsuzluğu giderecek tek çare haline gelir. Tüm bu çabalamalara kaynaklık eden kültür insanı cezbedemez ve kandıramaz duruma geldiğinde, Durkheim’ın “umutsuzluktan doğan intihar”ı söz konusu olur.<sup>776</sup>

Bu nedenle, “Mükedder”in gayret ve umutla yükselme; didinip, mücadele çabasıyla umutsuz bir sessizlikle yok olup gitme arasında kalan öznesinin arada kalmışlığını bastıran ve gayret ve umutla yükselme; didinip, mücadele etme eğilimini baskın kılan “Yaşadıkça”, özneyi umutsuz bir sessizlikle yok olup gitme arzusunun elinden kurtaracak çabalamalara, emellere de özel bir vurgu yapar. Bu özel vurgunun da gösterdiği gibi merkezde sonlu hayata devam etme imkânının peşindeki öznenin arayışları, sonlu da olsa hayatı sevmekten vazgeçmeyen öznenin direnci vardır. “Yaşadıkça”da sevmek olarak ortaya koyulan bu dayanaklandırılmayan direnç, söz konusu “Resmini Yaparken” olduğunda dayanaklandırılmaz oluşuna da atıfla “en bayağı bir ömre düşkünlük” halini alır.

“Resmini Yaparken”, ressam olarak kurgulanan şiir kişinin ölümü yeniden hatırlama anına odaklanır. Hayatı kesen, sonlandıran ölüme dair farkındalık, şiirde sanatsal üretimi de keser, sonlandırır:

Bilsen niçin o noktada kalmıştı ellerim  
Bir lerziş-i ‘anîf ile mevkûf ü bî-tüvân;  
Bilsen niçin o noktada levh-i musavverim

<sup>775</sup> “Seninle” için bkz. Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 364.

<sup>776</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 15.

Bir mevce-i sevâd ile örtüldü nâgehân.

Bozdim niçin o resmi, o timsâl-i hüsnünün  
Sildim niçin bilir misin, eşkâl-i sâfım?..  
Gönlüm bu zulme kail olur muydu hiç, düşün,  
Fikrim nasıl görürdü revâ inkisâfını?

Mümkün değildi men'î fakat ıztırâbımın;  
Fırçam dudaklarında ölen bir tebessümü  
Tespât ederken onda zevâl-i şebâbımın  
Birden göründü en acı reng-i te'ellümü...<sup>777</sup>

Şiirde ressam şiir kişinin işleyen ellerinin anlık bir farkındalıkla işlemez hale gelişini, canlılığı içinde tasvir edilenin çağırıldığı ölüm hakikatiyle birden bire karalanması izler. Şiir kişinin resmini yaptığı kişinin dudaklarında ölen gülümsemeyi fark edişiyse şiir de ölüme bağlanmış olur. Ölüm hakikatini çağırmanın gülümsemenin kaybı olması ise şiirde ölümün öncelikle dışavurumcu öznenin yok oluşu ya da diğer bir deyişle ifadenin, ifadeci hareketlerin kaybı olarak algılandığını gösterir:

Ölüm varlıkların canlı görünmesini sağlayan o ifadeci hareketlerin -daima cevap biçiminde olan bu hareketlerin- yok oluşudur. Ölüm öncelikle hareketlerin bu özerkliği ya da birini yüzü içinde kavramaya kadar varan anlatımcılıklarını etkileyecektir. Ölüm cevapsızlıktır. Öteki insanın ölümünün gözlemlenmesinden ve dilden yola çıkarak anlaşılan ölmek, bu hareketlerin durmasını ve herhangi birinin çözülebilir bir şeye indirgenmesini adlandırır: bir hareketsizleşme. Dönüşüm değil, yok olma vardır; bir varlığın sonu, bir yığın işaret demek olan bu hareketlerin durması vardır. Çözülse ve dağılsa bile varlığını sürdüren maddenin nesnel kalıntısının ötesinde, tüm diğerlerine hakim olan bir varlık tarzı (yüz) yok olur.<sup>778</sup>

Ölümün ifadeci hareketlerin sonu olarak algılanması, ifadenin kaybına eşlenmesi, şiirde hayatın içinde kaybedilen bir gülümsemenin bütün bir ifadesizlik olarak ölümü de hayatın içine çağırması biçiminde görülür. Diğer yandan, şiir kişinin bu çağrıya verdiği ilk tepkinin ölüm hakikatini uzak tutmak adına resmi, böylelikle de resmi

<sup>777</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 376.

<sup>778</sup> Levinas, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, 15.

yapılanı bozmak, “kara bir dalga” ile örterek ifadesizleştirmek olması ise ironiktir. Canlılığın kaybı olarak ölüm ifadenin de kaybıysa şiir kişinin ölümü savuşturmak için yaptığı ölümün yaptığına eşittir. Ölümü çağıran ifadesizliği ifadesizlikle bozmak, ölümü savuşturma çabalarının beyhudeliğini, absürlüğü gösterir. Ölümden kaçış yine ölüme uzanırken ölüm karşısında insanın eli kolu bağlı, “mevkûf”; bütün çabaları da saçmadır.

Diğer yandan, ötekinin kaybettiği ifadeden ifadesizlik olarak ölüme geçiş, ötekiyle gelen ölüm fikrinden öznenin kendine dair ölüm fikrine, ölüm ihtimaline de geçiş olur. Özne, ötekinin yüzünde bir ayna gibi kendi ölümünü görür.<sup>779</sup> Öyle ki, ancak ölmenin kendisini bilen özne için ölüm her zaman ötekinin ölümü, ötekine ait bir deneyim; öznenin sadece bir fikir olarak çıkarsayabileceği; kendine aktarabileceği bir ihtimaldir.<sup>780</sup> “Resmini Yaparken”de de “ben”in ölüm ihtimali ötekinin yüzünde kaybolan gülümsemeyle gelir. “Ben” kendi ölüm ihtimalini, kaybolup giden gençliğini ötekinin yüzünde görür. Bu nedenle, şiir kişinin gönlünün razı olamadığı zulüm, aslında ötekinin ölümü değil kendini bekleyen ölümdür. Ölüme en acı ve elemli rengi veren de hayatın tükeniyor olması bilinci, sona açıklığıdır. Sona açıklık karşısında şiir kişinin kulak verdikleri ise “ölümün vaizleri” değildir. Hayata sırt çevirme yolundaki vaazlar belirlemez bu açıklığa rağmen hayata bakışı. Şiir kişisi,

---

<sup>779</sup> Ölüme bakma meselesi Fikret’in “Gayyâ-yı Vücut” şiirinde de tekrar edilir. Ölümün bir düşüş olarak anıldığı ve korkunç imgelerle donatılan “Gayya-ı Vücut” şiirinde, varlık solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu bir birikintiye, kuyuya benzetilir. İnsanın iğrenerek baktığı ama bakmaktan vazgeçemediği bir görüntü olarak bu birikinti şiirde bir mir’at, ayna olarak tasvir edilir. Bu aynada görülen hayatın karanlık batağıdır ve insan, heves ve umut dolu, kıvranarak, tutunacak bir şey olmadan bu kayboluş girdabının karanlık çukurunda yüzmektedir. Ramazan Korkmaz’ın izinden gidersek bu zehirli aynayla, hayatın içine sinen zehire, hayatın ölümcül niteliğine gönderme yapılır. Var olan herkes ya da her şey ölüme doğru koşmaktadır. Varlık yolculuğunun öteki ucu, zulmetle yani karanlıkla sunulur. Bu zehir bulaşmış aynada kendini gören ve kendi ölümlülüğünü kavrayan bilinç, bu durumdan nefretle ürkmektedir. İnsanın bu fark edişten sonraki kurtulamaz, bulamaz, dönemez ve ayrılamazlık durumu, bunaltısının temel nedenidir. Zira insan, yaşama gelmekliği gibi ölüme gitmekliğinde de çaresizdir. “Gayya-ı Vücut” için bkz. Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 339-340. Ramazan Korkmaz’ın “Gayya-ı Vücut” üzerine değerlendirmeleri için bkz. Korkmaz, “Servet-i Fünûn Edebiyatı,” 135.

<sup>780</sup> Levinas, *Tanrı, Ölüm ve Zaman*, 23.

hayattan “sonsuz yaşam”la aldatılıp uzaklaştırılanlardan, hayat kendisine “çok-fazla-gelenler”den değildir.<sup>781</sup> Hayat istediği kadar acı, kısa ve belirsiz olsun, hâlâ tüm bunlara rağmen, dayanaklandırılmaz olsa da güzeldir. Tanrı merkezli paradigma hayatı sınırsızca sevmeye ve onu mümkün olduğunca uzun bir süre devam ettirebilme arzusunu aşağılık, küçümsenecek ve değersiz bir gayret olarak kodlasa da<sup>782</sup> ya da sonun bilinciyle hayatı güzel bulmak dayanaklandırılabilir olmasa da şiir kişisi bu dünyaya “en bayağı bir ömre düşkünlük”le bağlıdır:

Karşında i'tirâf edeyim işte: En denî  
Bir inhimâk-ı ömr ile hâr u mu'azzebim;  
Hergün biraz bu âleme rabteyiyor beni  
Her gün biraz ölen bu hayât-ı müzebzebim!<sup>783</sup>

“Resmini Yaparken”in her gün ölen bir hayat karşısında en bayağı bir ömre düşkünlükle hor ve acılı kalan öznesi, hayatın bu ikircikli hali karşısında yaşamayı seçendir. Ancak ölümün bir son olduğu düzlemde yaşamayı seçmekse bu ikircikliği bastırmak; hayat hep varmış, ölüm hiç yokmuş gibi kendini kandırmak; ölümden yüz çevirme çabasının farkında, bile bile aldanmaktır.

### Çözumsuzlük Karşısında Aldanmayı Seçmek

Ölümden yüz çevirmek, ölüm hakikatini hayatın galesine boğup ötelemek mümkün olmadığına ya da diğer bir deyişle bir fikr-i sabit olarak ölüm her an yüzeyde olduğunda, ölümü bastırmaya ve hayata bağlanmaya dair tüm çabanın aldatıcı olduğu

---

<sup>781</sup> “Ölümün vaizleri vardır: ve yeryüzü de, kendilerine yaşama sırt çevirme yolunda vaaz verilmesi gerekenlerle doludur. Doludur yeryüzü gereksizlerle, yaşam, çok-fazla-gelenler’le çığırından çıkmıştır. Birakalım böyleleri ‘sonsuz yaşam’la aldatılıp uzaklaştırılsınlar bu yaşamdan.” Friedrich Nietzsche, “İşte Böyle Dedi Zerdüş,” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, 213.

<sup>782</sup> Schopenhauer, “İrade ve Tasarım Olarak Dünya,” 205-206.

<sup>783</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 376.

farkındalığı da diri kalır. Bu farkındalık, Fikret'in bir önceki bölümde tartışılan ve farkında olma halini görmeye karşılık, görmeden yaşamayı bir teselli olarak kodlayan “Perde-i Teselli” şiirinde de net bir biçimde ortaya koyulur.<sup>784</sup>

Görmemenin kör bir dilenci tipiyle cismanileştirildiği şiirde, farkında olmama olarak körlük, ölümü sonluluk olarak kavramsallaştırmayan Tanrı merkezli hakikatin benimsendiği ya da ölümü bastırmaya ve hayata bağlanmaya dair çabanın başarıya ulaştığı saadet ve huzur halini karşılar. Görmek ise ölüm yüzünden Tanrı inancına sığınıp Tanrı'dan ya da ölüm hiç yokmuş gibi işten güçten bir teselli “dilenmemeye” denk düşer. Bu anlamda görmek, özfarkındalığın bedeli olan “ölümlülük yarası”nı taşıma anlamına gelir.<sup>785</sup>

Ölümlülük yarasını taşıyarak hayata devam ediyor olma hali, “Sahâyif-i Hayâtımdan”da bir serabın peşinden gitmeye, bile bile aldanmaya dönüşür. Şiiri şiir kişinin sesinin taşıyıcısı olarak konumlandırarak açılan “Sahâyif-i Hayâtımdan”da, şiir kişinin hakikatle kurduğu ilişki; bir açılma, genişleme hali çerçevesinde verilir. Dünyanın ortasında, dünyaya kulak kesilen şiir kişinin hissiyatı,<sup>786</sup> öncelikle kendi sınırlılığıyla karşı karşıya kaldığı bir deneyimle dolayımlanır:

Bunu şi'rim de söylüyor belki:  
Ben hakikattan ihtîraz ederim;  
Âsümân füşhat-i kebûduyla,  
Deniz emvâc-ı pür-sürûduyla,  
Gece esrâr-ı bî-hudûduyla  
Beni terhîb eder; o füşattan  
Sıkılır sanki rûh-ı pür-hazerim;  
Sanki her dalga bir lisânla bana  
Haykırır nâ-şinîde bir ma'na,

<sup>784</sup> “Perde-i Teselli” için bkz. *a.g.e.*, 396.

<sup>785</sup> Yalom, *Güneşe Bakmak*, 9.

<sup>786</sup> Sözü edilen evrene kulak kesilme hali, Cenâb'ın sembolistlere atıfla kavramsallaştırdığı “rûh-ı kâinat”la birlikte de düşünülebilir. “Eşyada esrarlı bir ruh aramak” olarak ifade edilen “rûh-ı kâinat”sa “Tanrı yoksunu dünya”yı yeniden büyümlü kılmaya dönük bir kavram olarak alınabilir. “Rûh-ı kâinat”a dair kapsamlı bir tartışma için bkz. Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*. Fikret şiirinde “rûh-ı kâinat”a açık bir atıf için bkz. Tevfik Fikret, “Leyl-i Vedâ,” *Bütün Şiirleri* içinde, 371.

Sanki leylin zılâl-ı hâmûşu  
Canlanır pîş-i irti'âbımda...<sup>787</sup>

Hakikatten korktuğunu, çekindiğini söyleyen şiir kişisini huzursuz, rahatsız eden gökyüzünün sonsuzluğu, denizin dalgalarının gücü ve gecenin sınırsızlığıdır. Bu açıdan, Mirsâd-Ma'lûmat döneminin tabiatın orta yerinde her şeyin birbiriyle uyumlu olduğuna, belli bir düzen ilkesi barındırdığına inanan öznesinin yerini “Sahâyif-i Hayâtımdan”ın kendini kaosun içinde duyan öznesi alır. Öznenin dünya içinde belirişi, artık güzellik karşısında yakalanan uyumla değil yüce karşısındaki hissiyatla açılır.

Güzel karşısında hissedilen uyum, yüce söz konusu olduğunda bir mücadeleye dönüşür. Güzel, kendi saf formu ile beliren duyulur olan karşısında verilen yargı iken yüce, formsuz olan karşısında hissedilen huşu ya da dehşettir. Deleuze'ün izinden gidersek, şekle sığmayan ya da şekilsiz olan yüce, ya bütün mekândan taşan ya da bütün mekânı altüst eden sonsuzdur. Matematik ve dinamik olmak üzere Kant tarafından iki şekilde ifade edilen yüce, yayılımsal ya da yeğinliğinedir. Yayılımsal matematik yüce, sakin denizin sonsuz görüntüsü karşısında hissedilen saygı, huşu iken yeğinliğine, dinamik yüce kudurmuş denizin öfkesi karşısında maddenin kudretinin verdiği dehşettir. Diğer bir deyişle, yüce, bir ritim, uyum bulmaya çalışırken insanın kendini kaosta bulmasıdır. Güzel, nesnenin formunun hayalgücünde yansımasıyken; yüce, hayalgücünün kendi sınırlarıyla karşı karşıya gelişi, öznenin dipsiz bir uçurumu deneyimlemesidir. Bu anlamda, hayalgücünün kendi sınırları tarafından mağlup edildiği yüce deneyiminde öznellik, öznenin bütünlüğünü sağlayan ve en önemlisi de kendi öznelliğini keşfettiği bir farkındalık olarak tanımlanan güzel deneyiminden başka bir biçimde belirir. Yüce

---

<sup>787</sup> A.g.e., 309.

yargısı insanda ona özneliğini duyuran başka bir kuvvet doğurur: duyüüstü yeti ya da diğer bir deyişle, bir sonsuzluk yetisi. Yücenin karşısında hissedilen spazm ya da ani panik, tabiatın bir tekniğe sahip olduğuna duyulan güvenle birlikte gelen uyumun yitirildiği hissini yaratır. Ancak şekilsiz karşısında hissedilen parçalanma, bu durumda yargıda bulunabilme, şekilsiz tepki verebilme üzerinden negatif bir mutluluğa da neden olur. Başkalığı içinde beliren şey karşısında özne güçlerini yükseltmeye çalışır. Hayalgücü, mutlak bir bütünlük peşindeki zihinle mücadele ederek bir sonsuzluk deneyimine atılır. Bu tecrübe ise öznenin kendinde duyuları aşan duyüüstü bir güç hissetmesiyle sonuçlanır.<sup>788</sup>

Hissedilen bu duyüüstü güç, Fikret'in şiirinde kendine has bir lisanla konuşan dünyanın duyulmadık, sırlı manalarına vâkıf olma ya da gecenin suskun gölgesinin canlanışına tanık olmaya koşut biçimde verilir. Bu noktada, öncelikle duyulur dünyanın derin bir boyutunun olması ve bu derin boyutun şiir kişisine açılması söz konusudur. Bu muhayyel derinlikse Tanrı'nın gizlenmesinden doğmamakta bilakis Tanrı'nın çekildiği bir dünyanın kendi başına anlamlı bir öteki olarak görünmesiyle ortaya çıkmaktadır: "Hakikatin -artık dinsel kavrayış tarafından güdülmeyen, kodlanmayan ve kuşatılmayan düzenin- tahayyülde kavranışı şimdi, kendi adına duyusal dünyanın sırlarını keşfetmek ve estetik başkalık deneyiminde ifade bulmak üzere serbest bırakıl[maktadır]."<sup>789</sup>

Şiirde dünyaya açılmanın ya da dünyanın huşu ve dehşet verir biçimde açılmasının beraberinde getirdiği bu yükselme edimini izleyense bu yükselme edimine rağmen sınırlı, sonlu olanın sınırsız, sonsuz olan karşısındaki acizliği olur. Bu acizlik hem kendi sınırlılığını, sonluluğunu fark etme hem de kendi sınırlılığını, sonluluğunu inkar ederek hayati bir yanılsama olarak yaşama biçiminde ifade edilir.

<sup>788</sup> Deleuze, *Kant Üzerine Dört Ders*, 89-92.

<sup>789</sup> Roberts, "Yüce Teorileri: Modernlikte Akıl ve Tahayyül Gücü," 248.

Bu anlamda, Fikret şiirinde, şiir kişinin uyumun mekânı korunaklı yuvasından çıkarak sınırlarını aşan güçleri düşünmeye başladığı süreç, onun kendinde sınırları aşma gücü bulmasının yanı sıra kendi sınırlılığı, sonluluğuyla da en hazin biçimde yüz yüze geldiği ve sınırsızlığı bir yanılısma olarak kabul etmek zorunda kaldığı bir deneyimi gösterir. Temelde sözü edilen, ölümü unutarak yaşamının aldatıcılığıdır.

Ne mükedder mizâc-ı ahvel ki  
En mülevven dem-i şebâbımda  
Görerek boş-hayât-ı pür-cûşu  
Beni gafil yaşattı hilatten,  
Tuttu âvâre her sa'âdetten

O zamân her yanında bir boşluk  
Duyarak, bir edâ-yı mâtemle  
-Dest-i lerzânı pîş-i çeşminde-  
Oturup nîm-mürde vü zinde  
Bir tecellîye muntazır, düşünür;

Bu tecellî, ki mevt-i hâ'ildir,  
Ona bir şi'r içinde serhoşluk  
Vererek, neşve-i ümmîd ile pür  
Bir cihân gösterir ki muğfildir...  
Âh ey gaflet, ey serâb-ı nasîb,  
Seni mümkün mü etmemek ta'kîb!<sup>790</sup>

Denizin dalgaları karşısında yükseldiğini, duyulmadık sadece kendisine açılan bir manaya eriştiğini düşünen şiir kişisi, bu sonsuzluk hissini kendi sonluluğunu fark ederek ölümün varlığı karşısında aldanma olarak niteler. Bu açıdan, yüce deneyiminin yarattığı kaos hissiyle beraber sonsuza yükselme hali, tam da ölümün insan sonluluğunu dışa vuran bir imgeye dönüşmesi sürecinde Fikret şiirine baskın biçimde girer. Sonsuz bir evrenin, zamanın kesintisiz akışının duyumsandığı bir tefekkür anında öznenin kendi sonluluğuyla karşı karşıya kalması hali, şiirde ihtîraz edilen hakikatin de sonluluk, ölüm hakikati olduğunu ortaya koyar. Sonlu olanın sahip olmadığı sonsuzluk imkânını düşünebilmesi, bir gözü hayatta bir gözü ölümde

<sup>790</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 310.

yaşamayı, şiirde ahvelik, yani şaşılık olarak konumlandırılır. Sonluluk farkındalığı tam da sonsuzu da bilmenin etkisiyle hayatı şekillendiren, hatta boş kılan, coşku dolu, renkli olduğu anda bile onu anlamsızlaştıran kederin kaynağı olur. Ölümün son olduğunu bilerek, ölüm ihtimaline açık yaşamak, “Bir Feylesofa”nın hareket eden ölüleri gibi, yaşayanları “Sahâyif-i Hayâtımdan”da da “nîm-mürde vü zinde”, yarı ölü-yarı zinde varlıklar haline getirir.

Hayatın ölüm nedeniyle yitirdiği anlamsa şiirde şiir kişisini çevreleyen yine boşluk olması biçiminde verilir. Beklenen korkunç tecelli olarak ölüm ya da “mevt-i hail” ancak bir şiirdeki hayal gibi muğfil, aldatici ümitlere kaynaklık edebilir. Sonlu hayat hakikatine dayanabilmenin tek yolu da bu doğrultuda, bu hakikati unutmak, bastırmak; hayat yolculuğuna devam edebilmek için bu hakikatin cahili, gafili olup, bile bile aldanmak, ölüm hiç yokmuş serabının peşinden gitmektir.<sup>791</sup>

#### Aldanmanın Dayanaklandırılması: “Halûk”

Bir aldanmaya dönse de hayatın yaşanmaya değer oluşu, Fikret’in bu dönemde yazdığı şiirlerde dizgeye özellikle Halûk eklendiğinde bir mecburiyet halini alır. Bu anlamda, aldanma ihtiyacının mecburiyete dönmesinde Fikret’in bir başkasına, oğluna karşı hissettiği sorumluluk ya da diğer bir deyişle baba ile oğul arasındaki bağ temelinde “bağlı olanın varoluşunu yalnızca biri *ile* olmaya değil, *biri için var olma*’ya dönüştürmesi”<sup>792</sup> önemli bir etken olur. Biri için var olmanın beraberinde getirdiği bu mecburiyet hali ise “Yine Halûk”un siyah gecesinde “Yetişmek istiyorum bir kenâr-ı me’ mûne” diyen şiir kişisinin güvenli kıyısını sonluluğu

<sup>791</sup> Cenab da “serap”ı Fikret’inkine benzer bir minvalde kavramsallaştırır: “Çölde yürüyen ve seraplarla aldanın insanlık, altı bin yıldır yolculuğuna devam eden bir çöl yolcusudur; onu bu zor yolculuğunu sürdürmeye ancak seraplar sevk etmektedir.” Alıntılaman Akay, *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği*, 182.

<sup>792</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 56.

unutma, bastırma; ölüm hiç yokmuş gibi bile bile aldanma olarak anlamlandırmayı da mümkün kılar.

“Yine Halûk”ta şiir kişinin güvenli bir kıyıya varma telaşının siyah bir gecede sahnelendiği düşünülürken, kabir zulmetini hatırlatan siyah gecenin hüküm sürmeye devam ettiği güvenli kıyı imgesi de siyah geceyi unutmaya, bastırmaya; siyah gece hiç yokmuş gibi işe güce dalarak bile bile aldanmaya işaret eder. Halûk “için” güvenli bir kıyıya varma telaşı ya da diğer bir deyişle aldanma mecburiyeti, şiir kişinin sadece kendisi için seçtiği bir şey değil aynı zamanda oğlunun ölümlülük yarasını, gayeti hiç olan bir hayatı yaşama yükünü taşıma ihtimali karşısında gösterdiği bir direnç olur.

Sözü edilen bu direnç, “Yaşamak Aşkı”nda gönlü, düşüncesi ezik, can çekişerek de olsa Halûk nedeniyle yaşama; aldanmayı seçerek yaşama mecburiyeti olarak net bir biçimde ortaya koyulur. Şiir kişinin hayatını Halûk’tan öncesi ve sonrası olarak ikiye ayırdığı şiirde, hayatın yaşanabilir olması da aldanma izleği çerçevesinde yine Halûk’a bağlanır:

Sâf u ma’sûm; sanki bir zanbak;  
O kadar sâf idim ki fikrimden  
Geçebilseydi bir gün aldanmak,  
Yaşamaz, mahvolur giderdim ben.

O zamânlar bu en kolay şeydi:  
Tıpkı bir zanbağın memâtı gibi  
Soluvermek, fakat bugün, şimdi  
Şu soğuk toprağın hayâtı gibi  
Solmayan bir hayâta müftakirim;  
“Hâr u muğfil, fakat hayât olsun!”  
Diyorum; şimdi hâtırım, fikrim  
Hep şu müz’ic ümîd elinde zebûn.

Yaşamak... Başka ihtiyâcım yok;  
Yaşamak, hem çocukça aldanarak,  
Öyle yıllarca, dâimâ, birçok,  
Zâr ü ma’lûl ü muhtazır yaşamak...

Büyüyor cism-i nev-hayâtiyle  
Sarışın, tatlı bir çocukcağızın;  
Yaşamak aşkı bende her emele  
Olacak melce-i yegâne yarın.<sup>793</sup>

Şiir kişinin kendini saf ve masum olarak tasvir ettiği bir geçmiş parçasına göndermeyle açılan şiir, saflık ve masumiyeti aldanmanın içerilmediği bir düzlemde tanımlar. Aldanmanın söz konusu olmadığı bu geçmiş parçasında aldatıcı olanın ne olduğuna açıklık getirilmese de aldanma ile yaşamaya devam etme arasında bir ilişki kurulduğu gözlemlenir. Öyle ki, bu geçmiş parçasında aldandığını fark etme ya da aldanmayı seçme, mahvolup gitme hatta yaşamamayı seçme olarak verilir.

Yaşamamayı seçmenin solmak olarak alındığı şiirde, solmak da kolaylığıyla anılır. Anlatının şimdisi olarak konulan bugünü bu geçmiş parçasından ayırıştıran da bu kolaylığın kaybı, yaşama mecburiyeti olur. Bu anlamda, “Mükedder”de şiir kişinin kendini kadir bulmadığı sönme olarak ölüm, “Yaşamak Aşkı”nda yine kadir olunamayan bir solma hali ile tekrar edilir.

Yaşama isteğinin, hayatın sonluluğu farkındalığına rağmen yaşama mecburiyeti olarak şiire girmesi de yine solma izleğinin izinde toprağa göndermeyle kurulur. “Sahâyif-i Hayâtımdan”nın bir gözü hayatta bir gözü ölümden yaşayan ahvel, şaşı öznesi ya da hayatın kendisi gibi toprak da ikirciklidir. Toprak, hem canlılığın kaynağı hem de ölümün yuvasıdır. “Toprak” şiirinde toprağın “muzlim ü muğlak” olarak anılan bu ikircikliği,<sup>794</sup> “Yaşamak Aşkı”nda ölümün müdahale eden ama müdahale kabul etmeyen niteliğine göndermeyle ele alınır. “Soğuk toprak” ölümü karşılarken toprağın hayatı ölmeyen bir hayat olarak verilir. Şiir kişinin muhtaç olduğu hayat da, ölümlerle çevrelense de ölmeyen bir hayat olarak yansıtılır.

<sup>793</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 419-420.

<sup>794</sup> A.g.e., 400.

Diğer yandan, ölümlerle, ölümlerle dolu olsa da ölümden uzak tutulmak istenen, aşağı, tüketici, aldatıcı, sonlu hayat Halûk'un varlığı neticesinde kabul edilebilir hale gelir. Bu anlamda, sonsuz hayat umudu yitirildiğinde elde kalan tek umut, elde kalan tek hayatın “hâr u muğfil” devam edebileceği kadar devam etmesi; “çocukça aldanarak” da olsa “zâr ü ma'lûl ü muhtazır” tüm acılarıyla yıllarca, pek çok sürmesi olur. Halûk'un varlığı ya da Halûk'a duyulan aşk, yaşamak aşkını da dayanaklandırırken; tükenen bir hayata bağlılık Halûk'a bağlılıkla temellenir.<sup>795</sup> Öznenin “tâ ser-i mezârına kadar” hayatı sevebilmesi için aranan anlam ve değer ötekiyle olan bağda, “biri için var olma”da bulunur.<sup>796</sup>

Halûk'un hayatı anlamlandıran bir kaynağa dönüşmesi, sadece “Yaşamak Aşkı”nda değil Fikret'in yine bu dönemde yazdığı “Yarın” şiirinde de gözlemlenir. Ancak “Yaşamak Aşkı”ndan farklı olarak “Yarın”da altı çizilen Halûk'un varlığının yaşama mecburiyetine değil, belli bir tarzda yaşama mecburiyetine sevk etmesidir. Bu belli tarz ise “Leyl-i Vedâ”dakine benzer biçimde ölümün hayatın her anı için tehdit edici olduğu farkındalığıyla ölüm hiç yokmuş, yarın hep varmış gibi yaşamaya, ölümden yüz çevirip hayatın gairesine atılmaya dair bir sorgulama vasıtasıyla ortaya koyulur. Ancak bu sorgulama, Halûk nedeniyle bırakılır, yine Halûk nedeniyle yarın için çalışarak yaşamak kabul edilir hale gelir.

Bu anlamda, “Yarın” şiiri iki parçadan oluşur. İlk parça, meşguliyetlerin hayata bağladığı, yarın planlarının devam etmeyi sağladığı; günü yaşama üzerine değil ölümü unutarak, hep bir yarın olacakmış gibi, ilerleme üzerine kurulu bir hayat tarzını ancak şimdiyi değerli kılabilen sonluluk bilinciyle ters yüz eder:

---

<sup>795</sup> Mehmet Kaplan da Servet-i Fünûn devrine ait manzumelerin Halûk'un hayata kötümser bir gözle bakan babasının psikolojisi üzerinde farkında olmadan derin bir tesir yaptığını, onda bir yaşama aşkı ve bu yaşama aşkını besleyen bir hayat felsefesi doğurduğunu gösterdiğini ifade eder. Bkz. Kaplan, *Tevfik Fikret*, 130.

<sup>796</sup> Kenan Akyüz'e göre de Halûk'tan sonra Fikret, adeta kendisi için değil onun için yaşıyordur. Bkz. Akyüz, *Tevfik Fikret*, 32-36.

“Çalış, çalış ki yarın belki istihârat için  
Bir istifâde edersin bugünkü sa’yinden...”  
Bir istifâde...yarın...belki... Ben bu elfâzın  
Tazammum ettiği va’ d-i ba’îde aldanarak  
Bugünkü zevkimi bir muhtemel sa’âdet için  
Tutup harâb edecek, sonra bir çocukcağzın  
Eliyle kırdığı kıymetli bir oyuncağına  
Tahassür etmesi tarzında girye-bâr olacak  
Kadar bebek değilim; nüsha-i hayâtın ben  
Bu gün önümde açılmış duran şu yaprağına  
Bugünkü ömrümü kaydetmek isterim; ferdâ,  
O bir cenîn ki günden tevellüd eyleyemez.  
Nasıl şu hâlimi âtîye eylerim ki fedâ  
Geçen şü’ûn-ı hayâtım teceddüd eyleyemez?...<sup>797</sup>

İnsanın “kendisine verilen hakikatlerin en doğrularını bile tereddüdsüz kabul etmeme[sini] haklı gör[en]”,<sup>798</sup> “Buda”da “âdetlerin hilâfında gitmek”ten, “yerleşik hakikate aldanmamak ya da boyun eğmemek”ten övgüyle bahseden Fikret, “Yarın” şiirine de kendisine verilen hakikati tırnak içine alarak ve bu hakikati temel alan âdetin hilâfında giden bir bakış açısı ortaya koyarak başlar. Diğerlerinin üzerinde uzlaştığı âdet, bugünü yarın için feda etmek, yaşamayı yarına erteleyerek bugünü yarını yaşanabilir kılmak için çalışarak harcamaktır. Bu âdeti temelleysen hep bir yarının olacağı varsayımı; ölüme açıklığı unutmama, ölümden yüz çevirme halidir. Öyle ki, insan bu varsayıma aldanmadığında, söz konusu olan “uzak bir söz veriş” olur. Her an ölüme açık olma ihtimali, yarına dair saadeti, “muhtemel” bir saadete dönüştürür. Yarının ancak bir ihtimal olduğu noktada yarınki saadet de gittikçe “uzaklaşır”. Bugünden doğamaz bir “cenin” olarak “yarın”, varlığı bugün tarafından garanti altına alınamaz bir gelecektir. Şimdi sadece yaşanan andır ve gelecekle ilişkisi ancak bir ihtimal kadardır. Bugün, yarını doğuracak şartlara sahip değildir. Ancak zamanın akışı devam ederse bugünün içinde taşıdığı yarın ihtimali de olgunlaşacak, doğacak, kendine ait bir varlığa sahip olacak, buradayım

<sup>797</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 417.

<sup>798</sup> Tefik Fikret, “Musâhabe-i Edebiyye 6 ,” 133.

diyebilecektir. Bu ihtimali göz önüne alarak yaşamak, bugünü henüz burada olmayan için harcamak, geri döndürülemez biçimde yitip giden, yenilenemez anı henüz gelmeyene feda etmek demektir.

Şiirin ikinci parçası ise ölüme açıklıkla sadece bir ihtimal haline gelen yarını özneyi hayata bağlayan, sonlu hayata aldanmaya sevk eden bağlarla anlamlandırır. Böylelikle, yarının sadece bir ihtimal olması fikrini öteler. Sözü edilen bağın yine Halûk'la birlikte verildiği şiirde, sonlu hayatta şimdinin, içinde yaşanan anın methiyelerini yapan şiir kişinin günü yaşamayı yücelten felsefesi, Halûk'un sesini duymasıyla üzerinde uzlaşılan ölümden yüz çevirmeye yeniden bağlanarak; yarını düşünme, Halûk'a bir yarın yaratma zorunluluğuna evrilir:

O gün derince düşünmüş, fenâ yorulmuştum,  
Ve: “Böyle boş yere koşturmakdansa efkârı  
“Bütün hakayıkı pâ-mâl edip atâletime  
“Biraz da râhata baksam!...” demiş, bu safsatadan  
Başım döner gibi olmuştu, sanki sarhoştum;  
Sıcak da ayrıca te'sîr edip rehavetime  
Bulduğum yere bî-tâb düşmek üzre idim  
Ki cevî-i gûşuma, pür-neş'e başka bir odadan  
Gelip döküldü Halûk'un sadâ-yı bî-dârı...  
- Hayır, melek çocuğum, hep yalandı, söylediğim,  
Benim olanca huzûrum, sürûrum, işte fedâ,  
Çocukça, nazlı küçük bir dakîka şevkin için;  
Büyür gözümde seninle hakikat-i ferdâ;  
Bugün çalışmalıyım ben yarınki zevkin için.<sup>799</sup>

Bu anlamda, şiirin ilk parçası, gündelik hayata, gündelik hayatın ölümden yüz çevirme üzerine kurulu ilerlemeci düzenine alınan mesafeyi; hayatı bir bütün olarak anlamlandırma refleksinin hayata devamı sağlayan gündelik anlamların ötesine geçtiğini gösterir. İlk parçayı izleyen bu ikinci parça ise Halûk'un varlığının şiir kişisini nasıl düzene dahil olma, güvenli kıyıya yerleşme mecburiyetine sevk ettiğini ortaya koyar. Şiir kişisi, kendi tefekkür sürecini öteleyerek ve sonluluk hakikatini

<sup>799</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 418.

günün sıcağından da ileri gelebilecek bir uyuşukluk, tembellik haliyle maskeleyerek yeniden hayatın işleyişine uymaya, yarına inancını kaybetmemeye, Halûk'un yarını için çalışmaya döner.<sup>800</sup>

Temelin yokluğunda hayatı yalnız Halûk'un varlığına dolayımlyarak yaşanabilir kılabilen Fikret, sonluluk vurgusuyla temelsizlik halini net bir biçimde ortaya koyarken, temele ya da diğer bir deyişle hem hayatı hem de ölümü aydınlatacak ışığa duyduğu ihtiyacın şiddetini de dışa vurmuş olur. Öyle ki, Servet-i Fünûn döneminin elem ve melalini ortadan kaldırmanın, marazını iyileştirmenin, dünyayı ışığı kendinden türeyen, kendi aydınlığını taşıyan bir yer haline getirmenin, öznenin mutlağı söylemesini mümkün kılmanın yolu, Servet-i Fünûn dönemini izleyen yirminci yüzyıl şiirlerinde nihayet bilimle bulunur. Fikret şiirinde özne ancak bilim vasıtasıyla mutlağı söyleyebilir hale geldiği zaman kendini bir temel olarak atayabilir.

---

<sup>800</sup> Âdetlerin hilâfında giderek kendi yolunu bulma isteğinin Halûk'un varlığı neticesinde yeniden güvenli bir kıyıya varma biçimini aldığı "Yarın" şiirinde baba ve oğul arasında babanın sorumluluk aldığı bir çerçeve dahilinde kurulan bağ, "Küçük Âile" şiirinde de tekrar edilir. Alt sınıflara odaklanan hayat-ı hakikiye şiirlerinden biri olan "Küçük Âile"de aileye yeni katılan çocuğun baba üzerindeki etkisi, ailenin çalışan ferdi olarak babanın mesaisinin artmasıdır. Ancak şiirde, babanın geri döndürülemez biçimde yitip giden, yenilenemez bugününü çocuğu, ailesi için feda etmesi bir sorun teşkil etmez. Bilakis babalık hissi, çalışmak için gerekli şevkin, isteğin sorgusuz sualsiz kaynağı olur. Bkz. Tefvik Fikret, "Küçük Âile," *Bütün Şiirleri* içinde, 417-418.

## YEDİNCİ BÖLÜM: GÖKTEN YERE İNEN İKTİDAR

Fikret şiiri, önceki bölümlerde de tartışıldığı üzere, Tanrı merkezli paradigmanın dünyevi/beşerî olana vurgu ile geçirmeye başladığı dönüşümün etkilerini ortaya koyar. Bu dönüşüm, yüzyıl sonu Fikret şiirinde bir yıkımla neticelenir. Bu yıkım, Tanrı'nın bir temel ve böylelikle de belli bir bakış tarzı, bilgiyi üretme ve yargılama ölçütü sağlayan bir modelin; kavramsal bir çerçevenin kaynağı olmaktan çıkması olarak deneyimlenir. Bu yıkımla beraberse özne, merkezîleşmesine rağmen mutlaka söyleyememekte, bilgiyi üretme ve yargılama ölçütü veren bir modeli, kavramsal çerçeveyi yeniden üretememektedir. Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiirinde boşluk imgesiyle karşılanan bu durum, Tanrı'nın yerinden çekilmesi, öznenin Tanrı'nın boşalan yerine talip olması ancak bu talebi dayanaklandıramamasına denk düşer. Diğer bir deyişle, mutlaka söyleme noktasında Tanrı'nın bir temel olarak işlev görmesi artık kabul edilebilir olmasa da özne de henüz söylediğini hakikate dair muhtelif açıklamalarından biri olmaktan çıkararak kendini bir temel olarak atamaktan yoksundur.

Fikret'in Servet-i Fünûn çevresinden ayrılışını izleyen ve 1915'teki ölümüne dek süren dönemde yazdığı şiirlerde bu yoksunluğun telafi edildiğini gösterir. Yirminci yüzyıl Fikret şiiri, Tanrı'nın boşalan yerine yerleşen öznenin yerleşikliğini dayanaklandırmasını ve sözü edilen boşluğu kendini temel olarak doldurmasını mümkün kılan bir değişim geçirir. Bu değişimi sağlayansa bilim olur. Özne, kendini

temel almanın meşruluğunu, mutlağı söylemesini mümkün kılan bilimde bulur. Belli bir bakış tarzı, bilgiyi üretme ve yargılama ölçütü sağlayan model; temel sorular ve onlara verilebilecek sabit cevapları belirleyen kavramsal çerçeve artık özne tarafından üretilen bilimdir. Servet-i Fünûn döneminin inanma ihtiyacı, bilimle telafi edilir; “Nâdim-i Hayât”ta kapalı olduğuna inanılan “kurtuluşun aranan kapısı”<sup>801</sup> bilimle bulunur. “Tanrı’nın dünyanın görünümünden çekilişiyle kutsal bir gücün ya da kutsalın her şeyi anlamlandıran ve bir arada tutan harcını yitiren insanlığın”<sup>802</sup> yeni harcı; asli ve nihai yorumlama çerçevesini çizen yeni paradigma artık bilim olur.

Merkeze yerleşen öznenin dünyayı, kendini, hayatı ve ölümü yeniden düşünmesini ve kurmasını mümkün kılan araçları veren bilimin Fikret şiirinde bir paradigma olarak kabulü, yirminci yüzyıl başı Osmanlı entelektüel alanını kuşatan materyalist eğilimlere koştur gerçekleşir. II. Abdülhamid’in istibdatının “karanlığı”nın yerini II. Meşrutiyet’in “aydınlığı”na bıraktığı dönemde materyalizm, insan aklı ve tecrübesinin bilginin tek kaynağı olarak atandığı insan merkezli paradigmasıyla Osmanlı aydınının ihtiyaçlarına karşılık verir. Tanrı’nın çekilişini adım adım beraberinde getiren dünyevileşme vurgusunun örtük bir bileşeni olarak var olan materyalist dünya algısı,<sup>803</sup> özellikle II. Meşrutiyet’in ilanı ile sağlanan yayın serbestliği<sup>804</sup> ile kabul edilebilir bir paradigma haline gelecek kadar netleşir.<sup>805</sup> Bu süreçte, çeviriler, bu çeviriler arasındaysa Abdullah Cevdet’in Gustave Le Bon’dan

---

<sup>801</sup> “Nâdim-i Hayât” için bkz. Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 399.

<sup>802</sup> Lee, *A World Abandoned by God*, 12.

<sup>803</sup> Yirminci yüzyıl öncesi materyalist eğilimlere dair bir tartışma için bkz. Mehmet Akgün, *Materyalizmin Türkiye’ye Girişi* (Ankara: Elis Yayınları, 2005).

<sup>804</sup> *A.g.e.*, 87.

<sup>805</sup> Charles Taylor’a göre bir paradigmanın netleşmesi için hem kendini önceleyen paradigmanın etkisinin azalması hem de alternatif paradigmanın erişilebilir hale gelmesi gerekir. Bu anlamda, yüzyıl sonu Osmanlı entelektüel alanı Tanrı’yı temel alan paradigmanın etkisindeki azalmayı, II. Meşrutiyet dönemi de alternatif olarak materyalizmin erişilebilirliğini ortaya koyarak, bilimin bir paradigma olarak netleşmesini beraberinde getirecek koşulları sağlamış olur. Bkz. Taylor, *A Secular Age*, 328.

çevirdiği *Ruhu'l-Akvam, Asrımızın Nusus-u Felsefiyesi*; Memduh Süleyman'ın Eduard Hartmann'dan çevirdiği *Darwinizm*; Ahmet Nebil ve Baha Tevfik'in Ernest Haeckel'den çevirdiği *Vahdet-i Mevcut: Bir Tabiat Aliminin Dini* ve Ludwig Büchner'den çevirdiği *Madde ve Kuvvet*, Osmanlı'da bilim vasıtasıyla öznenin bir temel olarak kabulünün önünü açar.<sup>806</sup>

Yirminci yüzyıl Osmanlı entelektüel alanının bilim kavramsallaştırması özellikle Darwin'in evrim anlayışı tarafından şekillenir.<sup>807</sup> Bu dönemde Büchner ve Haeckel'in metinleri de Darwinist dünya görüşünün destekleyicisi olarak konumlandırılır. Özellikle Büchner'in yeni bilimsel gelişmelerle dünyanın gizlerinden nasıl kurtulduğunu ortaya seren, bilim vasıtasıyla insanı kendi kendisinin efendisi kılmaya çalışan *Madde ve Kuvvet*'i bilimin her şeyi anlamlandıran paradigma olarak ortaya koyulması sürecinde evrimci görüşün ya da diğer bir deyişle "tekâmül nazariyesi"nin kitlelere ulaştırılmasında etkili olur. Büchner'in teoloji karşıtı materyalizmle bütünleştirdiği,<sup>808</sup> Haeckel'in özellikle din ve ona bağlı olan ahlaki değerlerin yerine yenisinin inşası sürecinde monizm olarak yeniden kurguladığı Darwinizm,<sup>809</sup> dönemin Osmanlı aydınının düşünce dünyasının şekillenmesinde; insanın, hayatın ve kâinatın, dinî referansların dışında yeniden tanımlanıp anlamlandırılmasında kurucu bir rol üstlenir.<sup>810</sup>

Yirminci yüzyıl Fikret şiiri de kendisini sarmalayan entelektüel alanın materyalist eğilimlerini yansıtarak özellikle Darwin, bağlantılı biçimde de Büchner

---

<sup>806</sup> Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 89-90.

<sup>807</sup> Hilmi Ziya Ülken'e göre, II. Meşrutiyet yılları adeta tekâmül ve terakki kavramlarının kötüye kullanılacak derecede gündelik basına yayıldığı, her olgunun evrim ve ilerleme kanunlarına bağlı olduğunun bir postula olarak kabul edildiği bir dönemdir. Aktaran Atilla Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm* (İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006), 203.

<sup>808</sup> A.g.e., 99.

<sup>809</sup> A.g.e., 244-245.

<sup>810</sup> A.g.e., 243.

ve Haeckel tarafından çizilen yorumlama çerçevesinin içinden konuşur. Bilimsel paradigmanın sunduğu hakikatlerle hem geçmişi, hem gününü hem de geleceği anlamlandırarak genelde insanlığın özeldi ise Osmanlı'nın içinde yer aldığı tarihsel değişimleri okumaya çalışır.

Tekâmül nazariyesi tarafından sürekli bir mücadele içinde tanımlanan ve hayatta kalmaktan, bencilce kendini var etmekten başka bir değer tanımayan insan tabiatı, Fikret şiirinde geçmişi ve kısmen gününü anlamının yoluna dönüşürken, yine tekâmül nazariyesinin ilerleme vurgusu bu tabiatın alt edileceğine inanmayı ve geleceği insan eliyle yaratılacak bir cennet olarak tasavvur etmeyi mümkün kılar. Osmanlı söz konusu olduğunda da özellikle istibdat dönemi ve bu dönemi önceleyen kanlı savaşlar henüz yeterince tekâmül etmemiş insanlık bağlamında ele alınırken, II. Meşrutiyet'in açtığı yeni ufuk tekâmül eden insanın aydınlanarak özgürleşme umuduna kaynaklık eder. II. Meşrutiyet'in verilen tüm sözlere rağmen istenilen aydınlanma ve özgürleşmeyi sağlayamaması, ne kanlı savaşları ne de insanın bencilliğini sona erdirmesi ise yine Fikret şiirinde henüz yeterince tekâmül edememe bağlamında anlamlandırılır.

Bu bölümün amacı da bu doğrultuda, temelsizlik halini izleyen bu dönüşümün Fikret şiirinde yarattığı kırılmayı ortaya çıkarmak olacaktır. Bilimsel paradigmanın öznenin bir temel haline gelmesinin meşruluğunu nasıl sağladığı ya da öznenin temel olmasını nasıl temellediği ve Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiirinde dışa vurulan ihtiyaçları nasıl giderdiği değerlendirilmeye çalışılacaktır. Bu süreçte öncelikle bilimin sunduğu yeni yorumlama çerçevesiyle son dönem Fikret şiirinin insan tabiatını ve insanın kanlı geçmişini nasıl okuduğu tartışmaya açılacaktır. Bu tartışmayı, yeniden hatırlanan, şiire dahil olan Tanrı'nın ölmeyi ve öldürmeyi doğallaştıran bu kanlı geçmiş bağlamında nasıl konumlandırıldığına dair bir

değerlendirme izleyecektir. Ardından son dönem şiirlerindeki Tanrı kavramsallaştırmasına biraz daha yakından bakılacak ve bilim tarafından yorumlanan Tanrı inancının Fikret şiirindeki izdüşümleri tespit edilmeye çalışılacaktır. Bu süreçte, yeni paradigma bilimin rüştünü ispat etmek adına Tanrı'yla girdiği iktidar mücadelesi de irdelenecek ve özellikle Haeckel'in izinde Fikret'in son dönem şiirlerinde bilimsel bir din olarak ortaya koyulan monizmin görünürlüğü tartışılacaktır. Bu tartışmayı ise bilimsel paradigmanın ölüm kavramsallaştırması izleyecek ve Fikret'in son dönem şiirlerinde sonluluğun yerini değişim vasıtasıyla sürekli bir oluşa bırakmasına dikkat çekilecektir. Bu bölümün son kısmında da Fikret'in son dönem şiirlerindeki terakki vurgusu yine tekâmül nazariyesi çerçevesinde ele alınacaktır. Yeniden inşayı mümkün kılan bilimsel paradigmaya güvenle Fikret'in terakkiye dayanan gelecek tasavvuru, insanın yeni insani bir ahlakla bencil ve kan dökücü tabiatını alt etmesi bağlamında tartışmaya açılacaktır. Yine bu doğrultuda, terakki ülküsünün ölüm kavramsallaştırmasına etkisi de tartışmanın izleyen adımı olacaktır. Böylelikle, Fikret'in son dönem şiirleri temelsizliğin telafisi bağlamında ortaya koyulacak ve Fikret şiirinin ilk dönemlerinden itibaren belirleyici olan dünyevileşmenin son getirisi bilimsel paradigmayla Fikret şiirinin hikâyesinin sonuna ulaşılabilecektir.

### İnsanı Tanımlayan Yeni Paradigma: Darwinizm

Servet-i Fünûn dönemi şiirinde Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi “içinde yaşanan âlemi mânalı gösteren”, “varlığı aydınlatan” Tanrı çekildiğinde kâinat da “kesâfetten ibaret bir madde âlemi” şekline girer.<sup>811</sup> Söz konusu Fikret'in son dönem şiirleri

---

<sup>811</sup> Kaplan, *Tevfik Fikret*, 147.

olduğundaysa “içinde yaşanılan âlemi mânalı gösteren” temelin atanmasıyla, kâinatın da yeniden aydınlandığı; dünyanın ışığı kendinden türeyen, kendi aydınlığını taşıyan bir yer haline geldiği görülür. Bu doğrultuda, Fikret şiirinin ilk dönemlerinden itibaren cevapsızlığın ya da diğer bir deyişle bilmeme halinin eğretilmesi olarak kullanılan karanlığa vurgu da yerini tenevvüre, aydınlanmaya bırakır. Bu nedenle, karanlıkla beraber anılan korkunç tedirginlik, tekinsizlik, keder ve sıkıntı söz konusu son dönem Fikret şiiri olduğunda artık bilmeme haline dair değildir. Ancak, bu kez de, korkunç tedirginlik, tekinsizlik, keder ve sıkıntı artık bilimsel paradigma tarafından tanımlanan insan tabiatını ve insanın tabiatı gereği içinde yer aldığı mücadeleyi bilmeye dair hale gelir.

On dokuzuncu yüzyıl sonu Fikret şiirinde melankolinin kara güneşi altında kasvetli bir mücadele alanına, bir “cedel-gâh-ı mukassî”ye dönen dünya; “bütün âlâm ü fecâyî ile geçen günler”e dönüşen insan ömrü tasarımı<sup>812</sup> yirminci yüzyıl şiirlerinde de korunurken insanı da içine alan, insan hayatını bir faciaya dönüştüren mücadeleyi anlamlandıran bu kez bilim ya da daha net bir ifadeyle “mübareze-i hayat” ve “ıstıfai tabî” kavramlarıyla “tekâmül nazariyesi” olur. Büchner’in “uzvî mevcûdların yekdîgeriyle nihâyetsiz müsâbakaları netîcesinde hâricî şartlara ve muhîtin te’ sîrine mukâvemet ederek, akrânı arasında bir rüchân irâ’e edebilenin devâm et[mesi]”<sup>813</sup> olarak özetlediği “tekâmül nazariyesi”, döneminin düşünsel eğilimlerini paylaşan ve görünür kılan Fikret şiirinde de insanın hem kendi varlığını hem de içinde yer aldığı kolektif örgütlenmeleri anlamlandırmasını sağlayan bir paradigma halini alır.

---

<sup>812</sup> Tefik Fikret, “Kari’lerime,” *Bütün Şiirleri* içinde, 260.

<sup>813</sup> Louis Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, Çev. Baha Tefik ve Ahmed Nebil, Haz. Kemal Kahramanoğlu ve Ali Utku (Konya: Çizgi Kitabevi, 2012), 180-181.

## Darwinizm ve İnsanın “Demistifikasyonu”

Tanrı merkezli paradigma, insanı dünya için yaratılmış hayvanla, ahiret için yaratılan melek arasına yerleştirir. İnsanın hem hayvanlarla hem de meleklerle müşterek vasıflarla donatılması onu hem bu dünyaya ait dünyevi bir varlık hem de ahirete ait uhrevi bir varlık haline getirir.<sup>814</sup> Bu iki yönlülüğüyle insan, öncelikle içinde yer aldığı dünyada yer alan diğer canlılardan üstün kılınır. Bu üstünlüğün ahiret için de geçerli olması ise meleklerle insana secde etmelerinin buyrulmasıyla sağlanır.<sup>815</sup> Bu anlamda, insan yaratılmışlar arasında özel bir konuma yerleştirilir. Tanrı'nın en güzel biçimde yaratıp kendi ruhundan üflediği ve yeryüzünde halife kıldığı insan, diğer yaratılmışlardan üstün, şerefli bir varlık,<sup>816</sup> hatta “gâye-i hilkat” olarak konumlandırılır. Tanrı merkezli paradigmada yerde ve gökte bulunan her şey bu üstün, şerefli varlık için yaratılmış ve evrendeki tüm düzen onun faydasına göre tasarlanmış, onun hizmetine verilmiştir.<sup>817</sup>

İnsanın Tanrı merkezli paradigmada edindiği bu değer, Darwinizmin insanla hayvan arasındaki sınırları kaldırmasıyla kaybedilir.<sup>818</sup> Hayatın bilimle, özellikle de

---

<sup>814</sup> H. Mahmud Çamdibi, “Varlıklar Aleminde İnsanın Yeri ve Sorumluluğu,” *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3 (1985): 339.

<sup>815</sup> Meleklerin insana secde etmesine dair Kur'an ayetleri üzerine kapsamlı bir tartışma için bkz. Hasan Keskin, “Kur'an'da Meleklerin Hz. Âdem'e Secde Etmesinin Anlamı,” *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2002): 108-125.

<sup>816</sup> A.g.m., 124.

<sup>817</sup> Hulusi Arslan, “Maturîdî'ye Göre Evren ve İnsanın Yaratılış Hikmeti,” *Düşünce-Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi* 2 (Temmuz-Aralık 2009): 78.

<sup>818</sup> Ali Yıldırım'ın da belirttiği gibi, insanın ontolojik düzeyi “eşref-i mahlukat” çizgisinden “esfel-i safilin” çizgisine kadar uzanmaktadır. İnsanın sefillerin sefili olmasına da olanak tanınsa da bu hal, tüm insanlar tarafından paylaşılan, insanın özü olarak kavramsallaştırılan bir hal değildir. İnsan özünde “ahsen-i takvim” ya da diğer bir deyişle, en güzel kıvamda yaratılmış olandır. “Eşref-i mahlukat”-“esfel-i safilin” ayrımı için bkz. Yıldırım, “İslam'ın Tabiat Anlayışı,” 161. “Ahsen-i takvîm” için bkz. Süleyman Uludağ, “Ahsen-i takvîm,” <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=020178&idno2=c020158#1>, [09.04.2014].

“hayâtiyyât” diye tercüme edilen biyoloji ile açıklandığı,<sup>819</sup> “esâsı protoplazma” olan bir “hâdise-i tabî’iyye”<sup>820</sup> halini aldığı düzlemde, artık insan da Tanrı tarafından yaratılan kutsal bir varlık, “eşref-i mahlûkat” ya da “merdüm-i dîde-i ekvân” değildir. Büchner’in de ifade ettiği gibi, insan artık “tabî’atin husûle getirdiği bir mahsûl”,<sup>821</sup> “fezânın içindikilerine nazaran hiçbir farkı olmayan bir atom yığını[dır].”<sup>822</sup> Bu nedenle de “tabî’atin husûle getirdiği diğer mahsûllerin” tâbi olduğu kanunlara, en temelde de, yeterince tekâmül edene kadar, yaşamak için mücadele kanununa tâbidir.

İnsanın tüm edimlerini hayatta kalmaya indirgeyen bu bakış açısı, insan da dahil bütün varlığın hayatta kalmaktan başka hiçbir amacı ve gayesi olmadığı, insana ait tüm değerlerin yerinden edildiği bir dünya resmi çizer.<sup>823</sup> Bu resimde, hem Tanrı merkezli paradigma tarafından belirlenen hem de toplumların gelenek görenek kapsamında ortaya koyduğu değerler referans olma özelliğini kaybeder; bilimin ortaya koyduğu yaşamak için mücadele adına geçersizleştirilir: “Artık tek gerçek hayatta kalabilmek ve bunu başarmak için ne gerekiyorsa yapmaktır”<sup>824</sup>

İnsanın kendi varlığını anlamlandırmasını sağlayan yeni paradigma, bu anlamda insanın demistifiye edildiği yeni bir yorumlama çerçevesi çizer. Bu çerçeve, Fikret’in “Cenâb’ın bir mektûbuna” alt başlığı taşıyan “Cevâb” şiirinde de net bir biçimde tekrar edilir. Cenâb’ın “Bâri oldun mu, bâri sen mes’ûd?” sorusunun insanın demistifiye edilmesi yoluyla cevaplanması biçiminde kurgulanan şiirde, insanın “ne”

---

<sup>819</sup> Subhi Edhem, *Hayât ve Mevt*, Haz. Remzi Demir, Tuba Uymaz ve Ali Utku (Konya: Çizgi Kitabevi, 2014), 23.

<sup>820</sup> A.g.e., 38.

<sup>821</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 194.

<sup>822</sup> A.g.e., 74.

<sup>823</sup> Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 38.

<sup>824</sup> A.g.e., 256.

olduğunu tanımlayan yeni temelin rehberliğinde insanın neliğini bilmenin mutlu olmayı nasıl imkânsız kıldığı ortaya koyulur.

Kabaca üç bölümden oluşan şiirde, açılış bölümü, “Bâri oldun mu, bâri sen mes’ûd?” sorusu ve bu soruya verilen olumsuz bir cevap biçiminde kurulur. İkinci bölüm ise insanın özsel niteliklerini Darwinist paradigma uyarınca tanımlayarak hemen şiirin açılışında verilen cevabın dayanaklandırılmasını esas alır. Şiirin kapanışında da yine ilk soruya dönülerek “zehir” olarak anılan bu özsel niteliklerin farkında olmakla mutlu olmak arasında bir sebep sonuç ilişkisi kurulur ve Cenâb’ın sorusu bu sebep sonuç ilişkisi çerçevesinde akılcı bir noktadan “Olamaz anlayan, gören mes’ûd!” ifadesiyle yeniden cevaplanmış olur.<sup>825</sup>

“Cevâb” şiirinde anlamak, görmek ile mes’ûd olmak arasında kurulan bu ilişki, Servet-i Fünûn döneminin farkında olmayı elemle, farkında olmamayı ise saadet ve huzurla eşleştiren bakış açısının korunduğunu gösterir. Ancak Servet-i Fünûn dönemi Fikret şiirinde elem, asli ve nihai yorumlama çerçevesini çizen Tanrı’nın çekilmesi ile temelsizliğin ve sonluluğun farkında olmanın izleyeni iken son dönem şiirlerinde yeni bilimsel paradigmayla ulaşılan hakikatten kaynaklanır. Anlamayı, görmeyi, bilmeyi sağlayan yeni paradigmanın ortaya serdiği elem verici hakikatse yeterince tekâmül edene kadar insanın, tek amacı varlığını devam ettirmek olan, hiçbir erdem taşımayan, ancak canlı bir leş, yürüyen bir pıhtı, kan ve irinden oluşmuş bir organizma olmasıdır:

Ne diyordun bak: âdem evlâdı  
Cânlı bir cîfe, bir yürür pıhtı.  
Salya, yâhûd yalan kusan bir ağız;  
Bir ta‘azzuv ki kan, irin yalnız.<sup>826</sup>

<sup>825</sup> Şiirin açılış ve kapanış bölümleri için bkz. Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 465-466.

<sup>826</sup> A.g.e., 465.

İnsanın öncelikle “cânlı bir cîfe” olarak anıldığı şiirde, hayvan ölüsü, leş anlamını karşılayan cîfe kelimesinin kullanılmasıyla, yapı bakımından insanla hayvan arasındaki sınırın kalktığı ve insanın özünde hayvanla aynı cesedi, ruhsuz bedeni sürükler biçimde verildiği gözlemlenir. Yine bu ilk nitelendirme, cîfe kelimesinin anlam genişlemesine uğrayarak edindiği iğrençlik göndermesini de insana dair kılar. İzleyen nitelendirmelerde de biyolojik yapısıyla özdeş tanımlanan insan, yürüyen bir pıhtıya, sadece kan ve irinden oluşmuş bir organizmaya indirgenir. Öyle ki cîfe ile hayvani bir iğrençlikle tanımlanan insan, hayvanlar gibi ağızdan salyalar saçmanın yanı sıra yalanlarıyla iğrençlikte hayvanları da geri bırakmaktadır. Kendini erdemle anan, âlemin gözbebeği kılan insanın özsel bir nitelik olarak edindiği yalancılıksa onun varoluş gayesini ortaya koymaktadır.

Kocaman bir karın, küçük bir baş;  
Az düşün, çok ye, dâ‘imâ uğraş!

Kalbi ümmîd ü hırta çâh-ı şü‘ûn;  
Hırsı, ümmîdi at, muzîka-i hûn.

Beyni bir muztarib cihâz-ı asab;  
Onu kaldır, kalan çürük bir kab.

Bir sinir pençesinde her meyli;  
Her gülüş bir teşennüc-i adalî.<sup>827</sup>

İnsanın biyolojik işleyiş açısından tanımlanması, insanla hayvan arasındaki farka işaret eden akletmeyi, düşünmeyi de yine hayvani dürtüler tarafından etkisizleştirilen ve hayatta kalma asli amacı tarafından kenara itilen bir yetiye dönüştürür. Bedensel ihtiyaçları tarafından yönetilen insana bakışın bilimselleştirildiği, organları bağlamında tıplaştırıldığı bu kısımda, beyin, çürük bir kap içine bulunan bir sinir cihazı; hırs ve umutla düşünülen kalp, bir kan torbası; insana ait her bir gülüş, bir

---

<sup>827</sup> A.g.e., 465-466.

adale büzülmesi olarak aktarılır. İnsana dair tüm değerlerin ya da insanı erdem kelimesiyle yan yana getirecek her ihtimalin feshedildiği biyolojik bakışı pekiştirense insanın, yeterince tekâmül edene kadar, biyolojik tabiatı gereği hayatta kalma gayesi uğruna verdiği mücadele ve mücadelenin erdem tanımazlığı olur.

Zillet, üstünde bir cilâ-yı gurûr;  
Dâ‘imâ aç bir ihtiyâc-ı akûr;

Dâ‘imâ kirli, kirlenen bir el;  
Dâ‘imâ alçak, alçalan bir emel;

Dâ‘imâ zorlayan, kıran, deviren,  
Mahveden...Sonra mahvolan bir ten.<sup>828</sup>

Darwinist paradigmanın hayatta kalma mücadelesi içinde anlamlandırıldığı insan varoluşu, Fikret’in sözlerinde de daima ve sadece bedensel ihtiyaçlarını takip eden insanın alçaklığına bakmaksızın bu ihtiyaçları gidermenin zaferiyle gururlanması çerçevesinde okunur. Bedensel ihtiyaçlarını karşılayarak hayatta kalmak, kendini var etmek için ellerini kirleten, ellerine kardeş kanı bulaştıran insan, alçakça emelleriyle, zorlayan, kıran deviren, mahveden veya mahvolan biyolojik bir makina haline gelir.

“Cevâb” şiirinde iğrenç özsel nitelikleri ile ortaya koyulan insan, söz konusu “Dün Gece” şiiri olduğunda yine iğrençlik vurgusuyla bu kez kâinatı iğrendiren bir varlığa dönüşür.

Sâhil zalâm içinde; donuk bir parıltı var  
Yalnız şu birkaç evde; birazdan siner, batar  
Onlar da, hep karanlık olur. Bir kalın nikab  
Örter birer birer  
Gündüz hayâtının bütün evsâhını...Beşer  
Bilmem ki hangi seyyi‘esinden edip hicâb,  
Zulmetle perdeler o lika-yı siyâhını...

Sen ey semâya ma‘kes-i reyyân olan deniz,  
Kanlarla, lâşelerle bulanmaz miyâhını

---

<sup>828</sup> A.g.

Gönder, şu paslı çehreyi silsin; biraz temiz  
Bir yüzle belki bir iki gün süslenip hayât,  
İğrenmez âdemoğlunu gördükçe kâ'inât.  
Gönder, şu dalgalar yıkasın şeyn-i hilkatî...<sup>829</sup>

Akşamın gelişinin gündüz hayatının pisliklerini örten kalın bir perdeye ya da insanın kendinden utanç duyarak yüzüne taktığı kara bir peçeye benzetildiği şiirde, odakta olan yine özünde bulunan kiri taşıyan; bu kirle kanlara, leşlere, paslara bulanmış; kâinatı çirkinleştiren insan olur. İnsanın bu özsel nitelikleri, 1906 tarihli “Cevâb” şiirinde Darwinizmin yol göstericiliğinde bütüncül biçimde Âdem evlâdı olarak anılan insana ait kılınırken, Haziran 1908 tarihli “Dün Gece”de şiir kişinin gözleminden, bakılandan yola çıkarsa da beşer ve âdemoğlu tanımlamalarıyla insanoğlunun geneline genişleyip yine bütüncül biçimde insana ait olarak ortaya koyulur. Bu özsel nitelikler söz konusu “Sis” şiiri olduğundaysa yerel bir odak olarak da alabileceğimiz İstanbul üzerinden aktarılır.

“Cevâb” şiirinde insanın demistifiye edilerek yeniden tanımlanması ve hayatta kalmaktan başka bir değer tanımayan bir organizmaya indirgenmesi, hem “Dün Gece” hem de “Sis” şiirinin insana bakış açısını da açıklar niteliktedir. “Dün Gece” şiirinde kâinatı iğrendiren bir varlık olarak alınan insanın gündüz hayatının pisliklerini, utanç verici yüzünü örten nikâb benzetmesi akşamın çöküşüne, karanlığa atıfla kurulurken, “Sis” şiirinde zulümler sahası olarak anılan İstanbul’u saran, şehrin her şeyini silen, tozlu yoğunluğuyla tüm pisliğini örten karanlık nikâb, sis olur.

Sarmış yine âfâkını bir dûd-ı mu‘annid,  
Bir zulmet-i beyzâ ki pey-â-pey mütezâyid  
Tazyîkının altında silinmiş gibi eşbâh,  
Bir tozlu kesâfetten ibâret bütün elvâh;  
Bir tozlu ve heybetli kesâfet ki nazarlar  
Dikkatle nüfûz eyleyemez gavrine, korkar!  
Lâkin sana lâyık bu derin sütün-i muzlim,

<sup>829</sup> A.g.e., 459.

Lâyık bu tesettür sana, ey sahn-ı mezâlim!<sup>830</sup>

Şehri örten bir nikâb olarak sisin olumlandığı şiirde, ışığı ve ihtişamıyla Doğu'nun imrenilen kraliçesi olsa da, bakan gözleri tazelik büyüsuyle üstüne titretse de, cana yakın görünse de, tabiatın nimetleriyle dolu olsa da facialarla donanmış, zerrelerinde riyakarlığın pisliklerinin dalgalandığı İstanbul, sefahatin, riyânın, hasedin, faydacılığın çirkeflikleriyle, midelerin sıkıştıran zehri önünde her zilleti yutan kurumuş ağızlı, her şeyi gökten dilenen katlanıp alçalan iki yüzlü insanlarıyla bu örtüye layık görülür.

İstibdat dönemi İstanbul'unu evveliyatına da göndermelerle aktaran "Sis" in diğer iki şiirden önce, Mart 1902'de yazıldığı düşünülürse Darwinizmin bir paradigma olarak netleşmesi ile "Sis" in İstanbul'u, "Dün Gece" de düşünüldüğünde, bir nikâb altında gizlenmeye layık insanlık tarihinin bir prototipine dönüşür. Bu anlamda, öncelikle kendi içinde yer aldığı mekânı anlamlandırmaya çalışan Fikret, Darwinizmin bütünleştirici bakış açısı çerçevesinde yerelle genel arasında özsel olarak yakaladığı örtüşmeyle yerelden genele açılır.<sup>831</sup> Genelini tarihini belirleyense Tanrı tarafından yaratılan şerefli, üstün bir varlıktan hayatta kalmaktan başka hiçbir amacı olmayan bir canlı türüne dönüşen insanın bütün değerlerini geçersizleştiren hayat mücadelesi olur.

---

<sup>830</sup> A.g.e., 475.

<sup>831</sup> Fikret'in "Sis"i bağlamında mekân açısından değerlendirilen bu açılım, son dönem şiirlerinin evrim vurgusuyla zamanı da kapsar hale gelir. Charles Taylor, zaman ve mekân birlikteliği açısından bu açılımı, modernliğin beraberinde getirdiği bir değişim olarak okur. Modernliğin ruhlarla ve doğaüstü güçlerle dolu büyü bir dünyanın yerine koyduğu büyüsunü kaybetmiş dünya tasarımı, Taylor'a göre aynı zamanda belirli sınırları olan statik bir dünyadan, çağlara yayılmış bir evrimin ortasında, sonsuzmuş gibi görünen, engin bir dünyaya geçişe işaret eder. Bkz. Taylor, *A Secular Age*, 323.

## Darwinizm ve İnsanlık Tarihi

Yirminci yüzyıl şiirlerinde insanı Darwinizm temelli olarak okuyan Fikret, Darwinizmin hayatta kalmaktan başka hiçbir amacı olmayan insan kavramsallaştırmasını, yine Darwinizmin II. Meşrutiyet'in ilanıyla da desteklenen terakki ilkesine dayanarak geçmişe dair kılmaya çalışır. Bu anlamda, Darwinizm tarafından açıklanan insan tabiatını değişmez bir kanun olarak kabul etmeyen ve insanın geliştikçe, tekâmül ve tenevvür ettikçe bu tabiatını yeneceğine inanan Fikret, tahayyüllerini geleceğe dair kılarken, hayatta kalmaktan başka hiçbir amacı olmayan insan kavramsallaştırmasını özellikle geçmiş, insanlık tarihini anlama sürecinde işlevselleştirir.

Fikret'in son dönem şiirinde insanlık tarihi, insanın kendi varlığını koruma, kendini var etme mücadelesi bağlamında ben merkezli bir savaş biçiminde tanımlanır. Baha Tevfik'in *Muhtasar Felsefe* adlı çalışmasında tekâmül nazariyesine atıfla insanın eylemlerini yöneten tek değer olarak atadığı bencillik, meşru bir mücadele olarak algılanan hayatın esasına dönüşürken,<sup>832</sup> Fikret'in "Hilâl-i Ahmer" şiirinde "insana hayatı zehreden, kan dökücü bir hırs" biçimini alır:

Makdûru bu zâten, kara toprakta sürünmek;  
Toprak ona her şey; ona mesken, ona ekmek.  
Ekmek, su, hayât, onda bütün feyz ü nasîbin;  
Lâkin sen o hırsınla... sen, ey ravza-i gaybin  
Matrûd-ı şeb-âlûdu, o hırsınla hayâtı  
Zehretmedesin kendine; hırsın sademâtı  
Îm'ânını sarsıp yıkıyor, artık elinden,  
Artık ayağından ve başından ve dilinden  
Kan serpiliyor, kan yağıyor, kan coşuyor, kan!  
Bak hâline, gâfil, şu kızıl kütle-i hüsrân

<sup>832</sup> Alıntılayan Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 222-223.

Sensin, senin ârâyişi-i kahrın şu mezârlar!<sup>833</sup>

İnsanın kaderini kara toprakta sürünmek olarak okuyan şiirde, insana ev ve aş olan toprağın sunduğu bolluk, insanının hırsının karşısına koyulur. Bu bolluğu paylaşmak yerine savaştan insanoğlu, kan dökücü bir nitelik edinir. İnsanın içinde yer aldığı bu kanlı mücadele, Fikret'in "Halûk'un Vedâ'ı" şiirinde de ortaya koyduğu gibi "alemin kuvvetin esiri olduğu hakikati"<sup>834</sup> esas alır ve dönemin aydınlarından Edhem Necdet'in de söylediği gibi sadece "kendisini muhafazaya muktedir", "en faal", "en mukavim" olana hayat hakkı tanır.<sup>835</sup> Haeckel'in izinden gidersek,

seyyâremizin 'uzvîlere 'â'id tabî'atı her ferdin 'umûmiyete karşı netîcesiz mücâdelesidir. Birkaç müntahab ve kuvvetlinin yaşaması ve hayâtdan zevk duyması için diğer binlerce hayvân ve nebâtın her gün mahva mahkûm olması her tarafda bol bol rast gelinen hâdiselerden birisidir. Birkaç müntahab ve kuvvetlinin hayâtda devâm etmeleri de her taraftan kendilerini tehdîd eden birçok muhâtaralara karşı yine bir mücâdeleden başka bir şey değildir.<sup>836</sup>

Sadece kuvvetlinin hayatta kaldığı bir mücadele olarak hayat tasavvuru, yine "Hilâl-i Ahmer" şiirinde bu mücadelenin erdem tanımazlığıyla ortaya koyulur. Bencilliğin tek değer olduğu ve kimin hayatta kalacağına kaba gücün karar verdiği düzlemde, insanları sevmek ya da korumak utanç haline gelirken, insanlara acımak ayıba döner:

İnsanları sevmek, korumak şeyn, acımak ayb;  
Bir nefs-i akûr, elde kılıç, hâkim-i lâ-reyb;<sup>837</sup>

Fikret, kuvvetlilerle zayıfları ayıran; sadece kuvvetlilere hayat hakkı tanıyan "tabî" mücadeleyi anarken, hayatı da Edhem Necdet'in *Tekâmül ve Kanunları*'nda ortaya

<sup>833</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 570.

<sup>834</sup> A.g.e., 548.

<sup>835</sup> Alıntıl原因 Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 220.

<sup>836</sup> Ernst Haeckel, *Vahdet-i Mevcûd: Bir Tabî'at 'Âliminin Dîni*, Çev. Baha Tefik ve Ahmed Nebil, Haz. Remzi Demir, Bilal Yurtoğlu ve Ali Utku (Konya: Çizgi Kitabevi, 2014), 59.

<sup>837</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 570.

koyduğu gibi zayıfları ölmeye mahkum eden “ebedi bir harb”, “vasi bir muharebe meydanı” olarak okur.<sup>838</sup> Hayvanlar gibi insanları da meşru bir çerçevede birbirinin doğal düşmanı olarak değerlendiren dönemin Haeckelci aydını Suphi Edhem gibi,<sup>839</sup> Fikret’in yine “Hilâl-i Ahmer” şiirinde “evlâd-ı beşer” olarak anılan insan da hep ayrılık ekip kin biçen, hep ardında kanlı bir iz bırakan, kana susamış, kan dökücü bir varlık olarak tanımlanır. Kan dökücülük, yeterince tekâmül etmemiş insana dair bir nitelik, bir dürtü olarak ortaya koyulduğundaysa insanın var olduğu günden beri kadehini dolduran da aynı, “köhne” kardeş kanı olur:

Hep birbirinin düşmen-i cân, teşne-i hûnu.  
Hep tefrika ettikleri, biçtikleri hep kîn;  
Geçtikleri yerlerdeki iz bir hatt-ı hûnîn  
Gıybet ve riyâ yüzlerinin tâb-ı nikabı,  
Kardeş kanı sâgarlarının köhne şarâbı.<sup>840</sup>

Yeterince tekâmül etmemiş insanın kan dökücü bir varlık, insanlık tarihinin de köhne bir kan dökme tarihi olarak idraki, toplumsal örgütlenmelerin kaynağının da yeniden düşünüldüğü bir çerçeve çizer. Ahmet Şuayb’ın “Cemiyet ve Devlet” yazısında Rousseau’nun *Toplumsal Mukavele*’sine dair bir eleştiri olarak kurduğu bu yeni çerçevede, insana hayvani geçmişinden miras kalan, bugün bile devam eden vahşi ve zalim tabiatı, insanların özleri itibariyle iyiye ya da adalete, yardımlaşmaya ve düzene meyyal görüldüğü toplum sözleşmesinin bir hayal olduğunu gösterir.<sup>841</sup> Koşut biçimde, Rıza Tevfik’in “Hükümet ve Hürriyet Hakkında Spencer’in

---

<sup>838</sup> Alıntılayan Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 221.

<sup>839</sup> Alıntılayan Doğan, *a.g.e.*, 219-220.

<sup>840</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 570.

<sup>841</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 311-312.

Felsefesi” adlı yazısında da ortaya koyduğu gibi hükümet denileni tevlid eden tagallub ve tecavüzdür.<sup>842</sup>

Tagallub ve tecavüzün bir araya getirdiği insanların hak-hukuk temelinde örgütlendiği iddiası da Darwinist paradigma uyarınca yeniden tartışmaya açılır. Dönemin aydınlarından Nazmi Ziya’nın da ifade ettiği gibi hayatta mevki elde etmek için kuvvetli ve acımasız olmaktan başka çare yoksa ya da diğer bir deyişle, mevki elde edenler ancak kuvvetli olanlarsa, hukuku belirlemek de dahil her türlü hak da daima kuvvetlilerindir.<sup>843</sup> Suphi Edhem’in izinden gidersek kuvvetlinin hayatta kalmasını sağlayan, kendisine acımayana merhamet etmeyen, zayıfları oyuncağı haline getiren haşin ıstıfa, seçim her türlü hakkı, hukuku da kavi, güçlü olana verir.<sup>844</sup> Benzer biçimde Abdullah Cevdet de yine Rousseau’ya, Rousseau’nun “Kuvvet hukuk vermez” düşüncesine atıfla kurduğu eleştirisinde, kuvvete hukuk verdirmenin yine kuvvetle olduğunu; hakkın kuvvette olduğunu, hukuku ise kuvvetlinin yaptığını ifade eder.<sup>845</sup>

Hakkın kuvvetlinin eline bırakılması, Fikret’in de önemle vurguladığı noktalardan biridir. “Halûk’un Vedâ’ı”nda “kuvvet = hak” denklemiyle ifade edilen, yeterince tekâmül etmemiş insana dair bu “hakikat”,<sup>846</sup> “Hilâl-i Ahmer”de kanunu yapan müşt-i tagallüb, kuvvetlinin, zorbanın eli olduğunda hak denilenin de unutulmaya mahkum ezeli bir hatıraya dönmesi biçimini alır.<sup>847</sup> “Târîh-i Kâdim”de ise neyin hak, kimin haklı olduğuna kuvvetli, muzaffer olanın karar verdiği, bütün

---

<sup>842</sup> Alıntılaman Doğan, *a.g.e.*, 307.

<sup>843</sup> Aktaran Doğan, *a.g.e.*, 286.

<sup>844</sup> Alıntılaman Doğan, *a.g.e.*, 220.

<sup>845</sup> Alıntılaman Doğan, *a.g.e.*, 179-180.

<sup>846</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 548-549.

<sup>847</sup> *A.g.e.*, 570.

değerleri, doğruları tepetaklak olmuş, tek hakikati kuvvet olmuş bu düzen, “ezmeyen ezilir” hikmeti bağlamında anlamlandırılır:

Mutlakâ bir muzaffer, on mağlûb;  
Çiğneyen haklı, çiğnenen ma'yûb;  
Kahra alkış, gururâ secde; kerem  
Za'f ü zilletle dâimâ tev'em;  
Doğruluk dilde yok, dudaklarda;  
Hayr ayaklarda, şer kucaklarda.  
Bir hakikat: hakikat-i zencîr;  
Bir belâgat: belâgat-ı şemşîr;  
Hak kavînin, demek şerîrindir;  
En celî hikmet: ezmeyen ezilir;<sup>848</sup>

“Ezmeyen ezilir” hikmeti neticesinde, tagallub ve tecavüzün bir araya getirdiği insan toplulukları arasında gerçekleşen mücadeleler ya da diğer bir deyişle kanlı savaşlar da yine tagallub ve tecavüzü devam ettirir biçimde anılır. Darwinist temel uyarınca “tabiatın kanunu olan mücadelenin yansıması”<sup>849</sup> olarak anlamlandırılan kanlı savaşlar, Haeckel’in de söylediği gibi, “tabî’atdaki zâlim ve mütemâdî muhâberâtın pek za’îf bir gölgesinden başka bir şey değildir.”<sup>850</sup>

Fikret şiirinde de insanın kendi başına verdiği hayatta kalma mücadelesine eşlik eden kitlesel mücadeleler, “Târîh-i Kâdim”de olduğu gibi, kanlı bir bayrağı ve kanlı bir tacı izleyen ordularla ve güçsüzü, düşkünü helak etmede, şiddette sınır tanımayan silahlarla aktarılır.

Hep felâket, elem yığıntıları!  
Ne zaman geçse bir ketîbe-i şân,  
Dâimâ reh-güzâra hûn-efşân  
Bir bulut sâye-bâr olur; mutlak  
Başta, en başta, kanlı bir bayrak,  
Onu bir kanlı tâc eder ta’kîb,  
Sonra hûnîn vesâit-i tahrîb:

<sup>848</sup> A.g.e., 640.

<sup>849</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 196.

<sup>850</sup> Haeckel, *Vahdet-i Mevcûd*, 59.

Mızırak, yay, kılıç, topuz, balta,  
Mancınık, top, sapan, tüfek...<sup>851</sup>

Fikret'in sadece kuvvetliye hayatta kalma hakkı tanıyan mücadeleye birlikte yine "Târîh-i Kâdim"de insanın tekâmül etmemiş geçmişi bağlamında zayıfa acımamanın, canlı olan ne varsa yok etmenin, öldürmenin ifadesi olarak ortaya koyduğu, felaket ve elemle andığı acımasız savaşlar,<sup>852</sup> son dönem Fikret şiirinde ölümün de yeniden kavramsallaştırıldığına ve Tanrı'nın bu kavramsallaştırmada yeniden konumlandırıldığına işaret eder.

### Mübareze-i Hayat, Ölüm ve Tanrı

Son dönem Fikret şiirinde insanın sadece kuvvetlilere hayat hakkı tanıyan bir mücadelenin içinde anlamlandırılması, ölmeyi de bilimsel bir çerçeveye içine alır. Ölmek, ilahi bir takdir olmaktan çıkarak zayıflıkla, kendini muhafazaya muktedir olmamakla akılcı bir biçimde açıklanabilen bir tabiat olayı haline gelir. Öldürmek de yeterince tekâmül etmemiş insana dair bir niteliğe, tabîî bir faaliyete dönüşür.

Darwinist paradigma uyarınca karşı durulmaz hayvani hisleriyle insanı ölmek ya da öldürmekten ibaret bir döngünün içine yerleştiren son şiirler, bu döngünün Tanrı merkezli paradigmayla karşı karşıya getirildiği bir tartışmaya da girişir. Bu tartışma, Haeckel'in izinde, son derece mükemmel vasıflara sahip olan bir Tanrı anlayışıyla dünyadaki canlıların çektikleri acıları ve sıkıntıları bağdaştırmanın mümkün olmasını, "kötülük problemi"nin yeniden devreye sokulmasını temel alır.<sup>853</sup> Bu doğrultuda, insanı da içine alan kanlı mücadelenin, ıstıfa-i tabîînin

---

<sup>851</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 640.

<sup>852</sup> A.g.e., 641-642.

<sup>853</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 263.

Tanrı'nın dünyasında nasıl mümkün olduğu; Tanrı'nın insanı insanın düşmanı kılan bu tip bir mücadeleye nasıl izin verdiği ya da bu mücadeleyi neden engellemediği soruları şiirlerin kapsamı içine almır.

Tanrı'nın dünyasıyla Darwinizmin ıstifa-i tabîye dayanan dünyasının karşı karşıya bırakıldığı şiirlerde ilk dikkati çeken Tanrı'nın mübareze-i hayat karşısındaki tepkisizliği olur. Sözü edilen tepkisizlik Büchner tarafından “Eğer Allah var ise bizim cehâlet ve noksanlığımız hasebiyle husûle getirdiğimiz binlerce fecî'alara ve yine kendi nâmına icrâ ettiğimiz nihâyetsiz vahşetlere nasıl tahammül ediyor? Yoksa bir sâniye zarfında bütün bu fenâlıklara nihâyet vermeğe muktedir mi değildir?”<sup>854</sup> biçiminde ifade edilir. Fikret'se tahammül etmeyi ve sona erdirmeye muktedir olmayı önceleyen hal olarak, Tanrı'nın bu mücadelenin farkında olup olmadığını sorgular. Bu süreçte Tanrı'nın insanın halini görmemesinin imkânsızlığı, “Târîh-i Kadîm”de olduğu gibi öncelikle Tanrı'nın sıfatlarına vurgu ile tartışılır.

.. Ey İlâh-ı semâ!  
Seni âbâ-ı dîn olanlardan;  
Dinledim: “Bî-şebîh ü bî-noksân,  
“Hayy ü kayyûm ü kâdir ü müteâl,  
“Bâsîtu'r-rızk, vâhibü'l-âmâl,  
“Kâhir ü müntakim, alîm ü habîr,  
“Zâhir ü bâtın ü semî ü basîr,  
“Müstemendâna sâhib ü nâsır;  
“Zâtı her yerde hâzır ü nâzır...”  
Diye vasf eyliyorlar.<sup>855</sup>

Fikret'in burada altını çizdiği nokta, “âbâ-i dîn” olanların tüm mükemmel sıfatları yakıştırdıkları ve her yerde hazır ve nazır, bilen ve haberi olan, gören ve duyan, zayıflara sahip çıkan ve yardım eden olarak tasvir ettikleri Tanrı'nın eşref-i mahlukat olan insanı da içine alan mücadeleyi fark etmemesinin mümkün olmamasıdır. O

<sup>854</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 130.

<sup>855</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 643-644.

halde, Tanrı bu mücadelenin farkındadır ancak tüm mükemmel sıfatlarına rağmen buna izin verir. Öyle ki, izin vermenin de ötesinde insanın yakarışlarına da kulakları tıkalıdır.

Üçüncü bölümde de tartışıldığı üzere, Fikret'in Mirsâd-Ma'lûmat döneminde yazdığı tevhidde, kâinatı var eden olarak seslenilen Allah'ın büyüklüğünün sığınağı olan yüce katına yaratılan her şeyin hep beraber yakarışlarını yükselttiği, Allah'ın güzel kudretini anmak, ululuğunu göstermek için dudaklarını açtığı, şarkılar söylediği ifade edilir. Bu yakarış ve şarkıların Allah'a ulaştığı "Tevhid" in aksine son dönem şiirlerinde Tanrı'nın dünyası artık uyumu yitirmiş, birlikte söylenen şarkıların yerini çığlıklar almıştır. "Târîh-i Kadîm" de olduğu gibi gökler çarpışma sesleriyle inlese de hiçbir ses, dua, yakarış, sıfatı basîr olan Tanrı'nın katına ulaşmayı başaramamaktadır:

Mütelâtım tevelvülâtiyle  
İnleyen kubbe-i tehî! Söyle,  
Söyle, sen her sedâya ma'kessin,  
Şu heyâhây içinde hangi sesin  
Aksi -fevkinde i'tilâ-fermûd  
Olan- eyvân-ı Kibriyâ'ya suûd  
Edebilmiş? Ve söyle, hangi duâ  
Müstecâb olmuş?...<sup>856</sup>

Tanrı'nın insanın yakarışları karşısındaki bu tepkisizliği, Fikret'in "Nijâd'ın Babasına" alt başlığını taşıyan, Rezaizâde Ekrem'e ithafen yazdığı "Resminin Karşısında" şiirinin de merkezinde yer alır. Ancak bu kez söz konusu olan tepkisiz Tanrı'dan sorulan hesap olur. "Dün Gece" şiirinde akşam karanlığının gündüz hayatının pisliklerini örten bir perdeye benzetilmesi gibi "Resminin Karşısında" da da yıldızlı gökyüzü dünyanın gamını, felaketini örtmek, saklamak için bu kez Tanrı'nın çektiği bir perde haline gelir. Tanrı'nın görmekten çekindiği için çektiği bu perde,

---

<sup>856</sup> A.g.

“âbâ-i dîn”in beyanlarının aksine saklayan ve saklanan bir Tanrı resmi çizer. Ancak Tanrı ne kadar gökyüzünün üzerini örtüp kaçsa, bakışlarını kaçırsa da insanların yakarışları “Târîh-i Kadîm”in boşlukla andığı kubbeyi delip geçecek, birer ateşli ok gibi Tanrı’yı bulacaktır.

“Ey –derim- şu ridâ-yi mükevkebi  
“Örtüp kaçan bu gamlı, felâketli sahneye!  
“Enzâr-ı rahmetin bizi fark etmesin diye  
“Saklamak istiyorsan, emîn ol, bu nâleler  
“Bir nevk-i âteşin gibi yırtar, deler, geçer  
“Bî-intihâ fezâları, kat kat semâları;  
“Tâ’cîz eder celâlini, ey sâni’-i beşer,  
“Elbet şu muztarib beşerin iştikâları...”<sup>857</sup>

Tanrının, yavrusunu kaybeden annelerden, Tanrı adına hakkı yenenlere, terakki edememiş yeryüzünde hayvandan farksız gaflet içinde yaşayanlara, en inançlılardan en şüphelilere herkesin hesabını sorduğu bir muhataba dönüşümü,<sup>858</sup> tanrısal adaletin de dünyada talep edildiğini gösterir. Böylelikle, dünyanın ilahi adaletin sonradan tecelli edeceği bir imtihan yurdu olmaktan çıkar, kanlı düzeninin adaletsizliğinin hesabının “âbâ-i dîn”in tanrısından sorulduğu bir mekâna dönüşür.

Tanrı da artık rahmetle değil gazapla, “Rabb-i müntakim” olarak ölç alıcılığıyla anılır ve sadece öldüren bir güç halini alır. Tanrı’nın eşref-i mahlûkatı olduğu iddia edilen insanın önce yaratılan sonra öldürülen bir oyuncağa dönmesi, “Resminin Karşısında”da olduğu gibi yaratılmanın da öldürülmekle anlamlandırıldığı bir okumayla sınırlandırılır.

... Ey Rabb-i müntakim,  
“Mahlûk-ı eşrefin şu oyuncak mı târumâr?  
“Ey Rabb-i müntakim, bize lâzımsa bir vücûd,  
“Lâzım mı bir cahîm-i sefâlet ki bî-hudûd?

<sup>857</sup> A.g.e., 554-555.

<sup>858</sup> A.g.

“Varlık değil bu yokluğa bir rahne-i güzâr...”<sup>859</sup>

Tanrı merkezli paradigmada Tanrı'nın insanları imtihan etmek ve imtihan neticesinde ebedi mutlu yaşama kavuşturmak gayesiyle yaratmasının bileşeni olarak kodlanan ölüm, ebedi mutlu yaşama inanç söz konusu olmadığında insanların yaratılmasını da abes, kabih ve çirkin kılar. Çünkü insanın bir gaye gözetilmeden yaratılması, sırf yok edilmek ve öldürülmek amacıyla yaratılmasına denk düşer.<sup>860</sup> “Târîh-i Kadîm”de de ortaya koyulduğu gibi sadece yok etmek için yaratmak, yok etmeden önce de türlü elemle yaşatmak bir Tanrı'nın işi değildir.

Ne için yoktan, eyleyip îcâd  
Vermek ancak zevâle isti'dâd?  
Kim bilir, belki aslıdır toprak;  
Onu bir muztarib çamur yapmak  
- Ki mesâmâtı kanla, yaşla dolu -  
Hangi hâin tesâdüfün işi bu?  
Bunu bir Hâlık irtikâb etmez,  
Halk eden mahveder, harâb etmez!<sup>861</sup>

Mükemmel vasıflara sahip bir Tanrı anlayışıyla dünyadaki canlıların çektikleri acılar ve sıkıntılar arasında yakalanan çelişki, Tanrı'nın artık sadece öldüren bir güç olarak değil aynı zamanda savaşların kaynağı olarak öldürten bir güç olarak görülmesini de beraberinde getirir. İnsanın kanlı mücadelesine, bu mücadelenin adaletsizliğine izin veren, tahammül eden Tanrı, diğer yandan insanlar arasındaki savaşların da sebeplerinden biri, kıskırtıcısı olarak kodlanır. Kâinatın sahibi olduğunu iddia eden Tanrı, yine “Târîh-i Kadîm”de olduğu gibi, insanın yakarışları karşısında suskun kalan bir zorba olarak kavgaların da kaynağı olur.

---

<sup>859</sup> A.g.

<sup>860</sup> Arslan, “Evren ve İnsanın Yaratılış Hikmeti,” 83-84.

<sup>861</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 644-645.

Sâhib-i kâinat...Evet, gerçek,  
Sâhib-i kâinat olan ceberût,  
O takarrüb-şiken likâ-yı samût,  
O fakat aslı hep bu kavgaların...<sup>862</sup>

Tanrı'nın kavgaların kaynağı olması, aynı zamanda Tanrı'nın sıfatlarını paylaşarak en kuvvetli olarak hükmeden “şerikler”in mücadelede bir adım önde yer almasıyla da irtibatlandırılır.<sup>863</sup> Dönemin aydınlarından Bedî Nûri'nin de ifade ettiği gibi, hayat mücadelesinin ürünü seçkin sınıflar toplumun siyasi ve diğer taraftan dinî yularının idaresini ele alarak üstünlük ve ayrıcalıklarını sürekli kılmak için konumlarını ilahi bir kisveye büründürür. Böylece insanlar, seçkin sınıfın sahip olduğu meziyet ve üstünlüklerin ilahi olduğuna ve üstün fikirlerin oradan kaynaklandığına inanır ve düşünmeden itaat eder.<sup>864</sup> Bu ilahi kisve ile Büchner'in ifadesiyle Tanrı'nın “şöhrete, kudrete, satvet ve saltanata harîs” şerikleri, binlerce felaketin ve insanlığın bütün elemelerinin, bütün gözyaşlarının da sebebi olur.<sup>865</sup>

Bu anlamda, sadece kuvvetlinin hayatta kaldığı, söz sahibi olduğu, hükmettiği Darwinist paradigmanda, kuvvet denilenin de sadece kaba kuvveti değil, fikrin kuvveti, iktisadın kuvveti, siyasetin kuvvetiyle beraber özellikle dinin kuvvetini de karşılaması<sup>866</sup> kuvvetini Tanrı'dan aldığı, Tanrı'nın iktidarını paylaştığını iddia eden şerikler vasıtasıyla insanın içinde yer aldığı kan dökücü mücadeleyi yeniden Tanrı'ya bağlamayı da mümkün kılar. Ölmek ve öldürmek Tanrı merkezli paradigmayla uyumlu hale getirildiğinde, “Târîh-i Kadîm”de olduğu gibi, kan dökücülük de meşru bir istek haline gelirken, Fikret'in Tanrı'ya muhalefetinin de şiddetlendiği görülür.

---

<sup>862</sup> A.g.e., 642.

<sup>863</sup> A.g.e., 644.

<sup>864</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 317.

<sup>865</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 198.

<sup>866</sup> Aktaran Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 247-248.

Din şehîd ister, âsümân kurban;  
Her zaman her tarafta kan, kan, kan!...<sup>867</sup>

Yine bu doğrultuda, Fikret'in "Bir mücâhid-i muhlis lisânından" alt başlığı ve "müftü'l-enâm hazretlerine" ithafı taşıyan "Fetâvâ-yı Şerîfe'den Sonra Sancak-ı Şerîf Huzûrunda" şiiri, alt başlığının da ortaya koyduğu gibi dinin, asumanın isteklerini yerine getirmek için savaşa koşanların zihniyetini dışa vurur. Kılıcıyla koyu kanlar dökmeye koşana kan dökme yetkisi veren ve İslam'a düşmanlık düşünen ve yapanların kurban edilmesini onaylayan ve onların kurban olacağını vadeden; sadece kan dökmeyi, öldürmeyi değil kan dökmeye koşanın kanının dökülmesini, öldürülmesini de meşru kılan Tanrı ya da "Fetâvâ-yı Şerîfe"si ile Tanrı'nın "şerîk"i "müftü'l-enâm" olur:

Bir lâhzacık, ey seyf-i cihâd, oyna kımından,  
Aksın koyu kanlar;  
Va'deyliyor Allah, olacaktır sana kurbân  
İslâma fenâlık düşünenler ve yapanlar.

Artar, beni ezdikçe belâ, hazz u huzûrum;  
Ben rabbime doğru  
Her ân müteveccih, mütevekkil ve sabûrum;  
Ölsemde ne mutlu bana, kalsam da ne mutlu!<sup>868</sup>

Tanrı'nın dünya üzerindeki kavi ortaklarının körüklediği savaş ateşi, "Fetâvâ-yı Şerîfe'den Sonra Sancak-ı Şerîf Huzûrunda"da görüldüğü gibi dayanağını yine Tanrı merkezli paradigmadan alır. Kavilerin özellikle dini öne sürerek açtıkları savaşlar, Tanrı merkezli paradigmanın dünyevi, maddi olana bakışından, insanın bedeninin ulvi bir amaç için helak edilebilir olmasından faydalanır. Kan dökücülükle dünyevi olanın görece değersizliği arasında kurulan bu ilişki, Büchner'e göre, dünyanın fenalığını fark eden ibtidâ'î insanların "nazarlarını topraktan ayırarak, daha ulvî ve

<sup>867</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 640.

<sup>868</sup> A.g.e., 666-668.

bu dünyânın her türlü fenâlıklarını, ıztırâblarını telâfi eden başka bir âlem tahayyülüne başlam[ası]” ve mâtdeyi “kaba, muzlim, âtıl ve rûha düşman” farz etmesiyle filizlenir.<sup>869</sup> Maddenin “kaba, muzlim, âtıl ve rûha düşman” olarak kodlanması ise kendilerini Allah’ın dünyâ yüzündeki hademeleri ve hizmetkârları addedenlerin vücuda eziyetlerini dayanaklandırmasına, ölmeyi ve öldürmeyi meşrulaştırmasına imkân verir.<sup>870</sup>

### Çekilen Tanrı’nın Yerinden Edilmesi

Tanrı’nın çekilişiyle öznenin dünyayı ve kendini anlamlandırma sürecinde bir çıkış yolu olarak bilimi konumlandırması, yukarıda da tartışıldığı gibi, Tanrı’yı yeniden düşünmeyi de beraberinde getirir. Bu açıdan, Büchner ve Haeckel’in izinden giden Osmanlı entelektüeli, her ne kadar açık bir biçimde İslam’a savaş açmasa ve Büchner ve Haeckel’in dine açtığı savaşın İslam’ı da içine alacak biçimde düşünülmemesi gerektiği konusunda ısrarcı olsa da<sup>871</sup> bilimin bir paradigma olarak kabulü sürecinde din açık biçimde tartışma konusu edilir ve bilimin karşısında konumlandırılır. Son dönem Fikret şiirinde de gözlemlenen din eleştirisi, Servet-i Fünûn döneminde temelsizlik olarak deneyimlenenin net bir isme kavuşmasına, Tanrı’nın çekilişinin yeni paradigma uyarınca anlamlandırılmasına ve çekilişin bir yerinden etme biçiminde kavramsallaştırılmasına denk düşer.

---

<sup>869</sup> Büchner, *Mâtde ve Kuvvet*, 79.

<sup>870</sup> A.g.e., 80.

<sup>871</sup> Bkz. Baha Tevfik ve Ahmed Nebil, “Bizim Sözlerimiz,” *Mâtde ve Kuvvet* içinde, 39.

## Tanrı'yı Yerinden Eden Akıl

İkinci bölümde de tartışıldığı üzere, Fikret'in ilk dönem şiirlerinde, özellikle de "Tevhid"de, beden gözüyle beslenen, duysal olanla sınırlanan akıl, öncelikle imana götüren mütevazı bir köprü olmaktan çıkıp, tevhid türünün birincil niteliği olan gönülden imana karşı merkeze yerleşme mücadelesine girer. Bu mücadele, Tanrı'yı bilme yolunda aklın değerinin artmasına, Tanrı'nın artık akıl yoluyla da ispatlanmasının gerekliliğinin vurgulanmasına denk düşer. Bu doğrultuda, "isbat-ı vücûd" öne geçer ve Tanrı artık tecrübe ile edinilen, akılla çıkarılan delillerle birlikte düşünülür. Tecrübe ile edinilen deliller ise tecrübe edilebilir, gözlemlenebilir her şeyde Tanrı'ya işaretlerin görülmesiyle elde edilir. Diğer bir deyişle, özne, Tanrı'yı tetkik etmekten ziyade Tanrı'nın varlığını önceden varsayarak sadece Tanrı'yı bilmede kendi dünyevi imkânlarının, duyuları ve aklının etkinliğini artırır.

Tanrısal alegorinin düşünülür dünyasının duyulur dünyaya üstünlüğünün sona erdiği, duyulurun bilgisiyile sınırlanmanın bir kusur olarak kodlanmadığı, beşerî bakış açısının meşruiyet kazandığı süreçte, Fikret'in Mirsâd-Ma'lûmat dönemi şiiri bir adım daha atarak ilk dönem şiirinde gözlemlenen dünyevileşmeyi bu kez zihin vurgusuyla devam ettirir. Recaizâde Ekrem'in izinde zihnin edebiyat eserinin üretiminde bir merkeze dönüşümü, duyularını ve aklını kullanarak elde ettiği dünyevi bilgiyle birlikte özneyi ve öznenin dünyevi bilgisini esas alan şiiri de değerli kılar. Şiir de artık öznenin aklıyla beraber duysal yetilerine ve bu yetiler vasıtasıyla bilinebilir ve tecrübe edilebilir, yani hakiki olana bağlı biçimde tanımlanır. Bu noktada, hakikiliğin tabiatın içinde konumlandırılması, tabiat Tanrı'ya bağlansa da dünyevi olanı anlatmanın yolu olur. Diğer bir deyişle, tecrübe edilen Tanrı'nın eseri olarak kabul eden bakış Mirsâd-Ma'lûmat döneminde de korunurken, tecrübeye açık

olanı karşılayan tabiat, “ezelî ve ebedî ve bütün kâinatta tasarruf eden Allah”ın kendini, güzelliği ortaya koyduğu, tecelli ettiği, duyular vasıtasıyla algılanan, fikir, his ve hayalgücüyle yeniden üretilen bir mekâna dönüşür.

Duyusal yetileriyle tecrübe ettiğini, zihniyle ve hissiyle kavrayabildiğini hakiki olarak tanımlayan öznenin Servet-i Fünûn dönemi şiirinde Tanrı'nın tabiattan çekilmesiyle ya da diğer bir deyişle müşahedeyi bir başkasının müşahedesine eş kılan temelin kaybıyla deneyimlediği hakikat krizi, özneyi paramparça bir dünyanın ortasına atar. Müşahedeyi mutlak biçimde anlamlandırarak temelin yokluğunda öznenin elinde artık kendinden, olgularla belirlenen kendiliğinden başka bir şey kalmamıştır.

Fikret'in yirminci yüzyıl şiirlerinin kendini, kendi duyusal ve bilişsel yetilerini temel alan, hakikatin bilgisine kendi imkânlarıyla ulaşan öznesi ise paramparça olan dünyasını yeniden bütünleyecek paradigmayı, özneyi merkeze alan; tecrübeyle elde edilene ve akılcı bir biçimde açıklanabilir olana dayanan bilimde bulur. Kendini hakikate dair muhtelif açıklamalarından biri olarak değil aksine hakikatin bizzat tek ve kesin tanımlaması olarak kuran mutlak kanunlarıyla bilim, öznenin bütün zamanlar, bütün mekânlar, herkes için geçerli olanı söyleyebilmesini de mümkün kılar.

Tecrübeyle dayanmayan, akılcı bir biçimde açıklanamayanı bâtil addeden bilim, bu anlamda dünyaya bakışla birlikte Tanrı'ya bakışı da yeniden temellendirir. Fikret'in “Hüsni ü Ân Nedir?” şiirinde de ortaya koyduğu gibi, “insân, nebât, ma'den, hayvân”, “doğru yanlış - efkâra hitâb eden ne kadar şey varsa”, “Yezdân/ Tanrı” da dahil olmak üzere “aklı reh-nümûn ederek”, “tahkîke, keşf ü izhâra” çalışılır.<sup>872</sup>

---

<sup>872</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 646-647.

Aklın rehberliğinde her şeyi yeniden değerlendirme, araştırma sürecini başlatansa şüphe olur. “Târîh-i Kadîm”de Tanrı’nın “en zorlu hasmı”, “en zâlim, en kavî düşmen”i olarak anılan şüphe, aklın yolunu izleyenler için “nûra doğru koşma”nın, “hakkı tenvîr” etmenin de yoludur.<sup>873</sup> Aklın rehberliğinde peşinden koşulup tenvîr edilen hakikat ise Tanrı’nın var olmadığı hakikatidir. Büchner’in sözleriyle “bilgiye rehber olarak akli ve mantığı kabul edenler”, “tecrübe üzerine te’sîs olunan tabî’ati tanımak usûlü” çerçevesinde “âlf ve tabî’atin fevkinde bir kuvvet” olarak Tanrı’nın var olmadığı, var olmayan bir Tanrı’nın da kâinatı yoktan var edemeyeceği ve vardan yok edemeyeceği hakikatine vakıf olmuştur.<sup>874</sup> Diğer bir deyişle, “şahsî, fevka’l-âde muktedir, tabî’atin hâlikı, müdîri ve muhâfızı olmak üzere bir Allah’ın vücûdu fikri” artık “büyük bir hatâ”, “bâtıl bir itikad”dır.<sup>875</sup> Ve bu büyük hata, bâtıl itikâd, akıyla hakikate ulaşan insan tarafından da yerinden edilecek, bâtıl, “Halûk’un Amentüsü”nde de anıldığı gibi hüsrânla yerlere geçecektir.

Aklın, o büyük sâhirin i’câzı önünde  
Bâtıl geçecek yerlere husrânla, inandım.<sup>876</sup>

Yeni paradigma uyarınca doğrulanabilir bulunmayan Tanrı’nın varlığı, Fikret şiirinde ampirist bir vurgu ile yerlere çalınır. Büchner’in Lalande’dan yaptığı “Semayı her türlü ma’nâsıyla tedkîk ettim, araştırdım, hiçbir yerde Allah’tan eser görmedim.”<sup>877</sup> alıntısına koşut biçimde Fikret’in “Târîh-i Kadîm’e Zeyl”inde de Tanrı, tetkikat yoluyla aranan ve bulunamayan bir şeye dönüşür:

---

<sup>873</sup> A.g.e., 644-645.

<sup>874</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 48.

<sup>875</sup> A.g.e., 292.

<sup>876</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

<sup>877</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 124.

Ara git deyrini, gez Kâbe'sini,  
Dinle tekbîri, işit çan sesini,  
Göreceksin ki, bütün boşluktur,  
Umduğun, beklediğin şey yoktur<sup>878</sup>

Bu anlamda, Tanrı'nın duyuşal olana vurguyla bir gözlem nesnesi haline getirilmesi ve varlığının gözlem neticesinde değillenmesi, Fikret şiirinin ilk dönemlerinden itibaren deneyimlediği zihniyet değışimini de açık bir biçimde gözler önüne serer. İlk şiirlerde özne her yerde Tanrı'yı görürken ya da tüm gördüklerini Tanrı'nın varlığına delalet eder biçimde alırken, bakışı temelleyen bilim olduğunda Tanrı aranan ancak somut biçimde bulunamayana dönüşür.

Aklın rehberliğinde şüpheyile hakikati yeniden düşünen insanın Tanrı'yı yerinden etmesi, "Târîh-i Kadîm"de dünyadaki izleri birer birer silinen Tanrı'nın iclâsı, sürgünü olarak ifade edilir. Bu durumu Tanrı'nın düşüşü olarak okuyan Fikret, insanın yakarışlarına kulaklarını kapatan Tanrı'nın kendi düşüşü karşısında da suskun kaldığını ifade eder. Tanrı'nın bu suskunluğu, âlemin bu düşüş karşısındaki suskunluğuyla pekiştirilir. Böylelikle, hem Tanrı'nın insan yakarışları karşısındaki suskunluğunun rövanşı alınır hem de Tanrı'yı reddederek yaşamının imkânı ortaya koyulur.<sup>879</sup>

O bugün -hud'a, şeytanet, iğvâ-  
Seni mülkünden eyliyor iclâ,  
Üflüyor ma'bedinde meş'alini,  
Kırıyor elleriyle heykelini;  
Ve, bütün kudretinle sen, meflûc,  
Düşüyorsun...Ne in'idâm-ı burûc,  
Ne sevâik, ne bir hübüb-ı jiyân,  
Ne cehennemlerinde bir galeyân,

<sup>878</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 664.

<sup>879</sup> Bu imkân Charles Taylor tarafından zarar görmezlik hissi bağlamında tartışılır. Dünya zihnin sınırları aşan bir yer olmaktan çıktığında, büyüsunü kaybettiğinde, dünyaya dair korkular da geri çekilir. Zarar görmezlik hissi de insanmerkezliliğe dair farkındalığın bir yönü olarak büyüsunü bir dünyadaki tutsaklık halinden kurtulmanın başarı hissine dönüşür. Bkz. Taylor, *A Secular Age*, 300-301.

Ne nazarlar habîri mâteminin,  
Ne kulaklarda bir tanîn-i hazîn...  
Kopsa bir zerre cism-i hilkatten  
Duyulur bir tazallüm olsun; sen  
Göçüyorsun da Arş ü Ferş'inle,  
Yok tabîatta bir inilti bile;<sup>880</sup>

Tanrı'nın yerinden edilmesine karşın dünyanın hiçbir değişiklik olmadan var olmaya devam etmesi, Tanrı'nın gazabından korktukları için dünyayı Tanrı olmadan düşünemeyenlerin yanılığını da dışa vurur. Tanrı'yla korku arasında kurulan bu ilişki, Tanrı inancının da yine bilimsel temel uyarınca insanın yeterince tekâmül edememiş geçmişine dair bir gerilik olarak açıklanmasına denk düşer. Tanrı inancı, Haeckel'in de ifade ettiği gibi, idraki henüz gelişmediği için zekalarını kullanmayan insanların tabiat olaylarını kendi başlarına anlayamamaları nedeniyle aşkın kuvvetlere yönelmesinden kaynaklanır.<sup>881</sup> Bu doğrultuda, "Târîh-i Kadîm'e Zeyl"de de Tanrı'nın varlığı düzmece olarak anılırken, bu düzmece yeterince tekâmül edememiş insanın korkularına bağlanır:

Düzme Allah'ı gibi Şeytân'ı,  
Buda'sı, Ehrimen'i, Yezdân'ı;  
Topunun hâlıkı bir vehm-i cebîn!<sup>882</sup>

Diğer yandan, Tanrı'nın insan tarafından halk edilmiş, yaratılmış olması ya da Fikret'in "Târîh-i Kadîm'e Zeyl"de ifade ettiği biçimde putunu kendi yapan insanın ona yine kendi tapması, bir "dalâlet" olarak alınır.<sup>883</sup> Doğru yolu karşılayan hidayetin tersi olarak dalâlet, dinî terminolojide yoldan sapmaya denk düşerken, Fikret'in sözlerinde doğru yolu gösteren artık akıl olduğu için Tanrı'ya inanmak bir sapma

<sup>880</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 645.

<sup>881</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 258-259.

<sup>882</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 664.

<sup>883</sup> A.g.

olarak kodlanır. Bilimle hidayete eren tekâmül etmiş insanlık, bu sapmayı da tenvîr edilen bir hakikat olarak ortaya koyar. Buna göre, yirminci yüzyılın tekâmül eden aklını rehber edinen insanı, bâtilı yerinden ederken ulvî olanı da kendinde bulacak ve Tanrı'nın kendi icat ettiği bir mükemmeliyet tasarımı olduğunu anlayacak olgunluğa, bu olgunlukla bâtil itikattan kurtulma muzafferiyetine erişmiştir. Büchner'i izlersek,

[B]eşerin şahsı en ulvî olan şeydir. Çünkü Allah fikri bu insânın tahayyülleri netîcesinde husûle gelir. Yani Allah olmadan insânın mevcûdiyyeti mümkün olabildiği hâlde insân olmadan bir Allah hayâli mümkün olamaz. Çünkü Allah'ı hayâlen halk eyleyen insânlardır.<sup>884</sup>

İnsanın “Allah'ı hayâlen halk eyleyen”in kendisi olduğu hakikatine ermesi, bu anlamda onun tekâmül seviyesini de ortaya koyar. Fikret'in “Halûk'un Amentüsü”nde “Fıtratta tekâmül ezeldir; bu kemâle / Tevrat ile, İncil ile, Kur'ân'la inandım.”<sup>885</sup> beytinde kutsal kitapları kronolojik biçimde dizerek andığı bu fikrî tekâmül, Subhi Edhem'in *Darwinizm* kitabında, teolojik devrin monoteist dönemiyle sınırlanmayarak, daha geniş ölçekte ortaya koyulur. İnsanın hakikate erme, dünyayı ve kendini bilme sürecini fetişizm, politeizm, monoteizm olarak üçe ayrılan teolojik devir; metafizik devir ve pozitif devir olmak üzere tekâmül çerçevesinde anlamlandıran Subhi Edhem, sürekli ilerleyen, evrilen insanlığın artık bilimin dinden ayrıldığı ve dinsel bilgilerin iddialarının bireysel tecrübeyle tekzip edildiği son devrine, pozitif devire ulaştığını beyan eder.<sup>886</sup>

Bu son devirde, Büchner'in Voltaire'den yaptığı alıntıda da ortaya koyduğu gibi, “cehâlet ve bâtil fikirler”, “müdhiş ve mühlik insâniyyet düşman”ları haline gelirken, yerlerine ikâme edilenler “fen ve hakikat” olur.<sup>887</sup> Bilimin artık gerilikten,

---

<sup>884</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 200.

<sup>885</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

<sup>886</sup> Aktaran Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 244.

<sup>887</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 351.

cehaletten ileri gelen bâtil bir itikâd olarak tanımlanan Tanrı'nın yerini alır şekilde konumlandırılması, bilimin Tanrı'nın karşısında yer aldığı bir anlatı kurar.

Büchner'in bilimi "dâ'imâ dînin hudûduna tecâvüz ve onun arâzîsine istilâyâ sa'y eder" biçimde anması da bu karşıtlığı besler.<sup>888</sup> Çünkü Büchner'e göre, "bundan yüz sene evvel pek geniş arâzîye mâlik bulunan dîn sâhası, bugün son derece daralmış ve bir müddet sonra müdhiş bir hasmı olan fenne tâc ve tahtını terk etmek üzere bulunmuştur."<sup>889</sup> Bu nedenle, "fennin bahş ettiği hakikatlere karşı, bu hakikatlere zıt olan eski fikirlerin artık terkedilmesi bir zorunluluktur."<sup>890</sup> Bu fikirleri terk etmek için zaten "biraz fen okumuş", "tabiatın kat'î ve mu'ayyen kânunlarını tanımış" olmak yeterlidir.<sup>891</sup> Büchner'den devam edersek,

Dâ'imâ hakikati ta'kîb eden ve onu arayan fen, eski kavimlerin ibtidâ'i ve çocukcasına i'tikâdlarını cerh etti. Birtakım vaz'iyetleri değiştirerek şimşekleri, yıldırımları, ay ve güneş tutulmalarını ilâhların elinden aldı ve eski "Titan-Dev, Cin"lerin bütün kuvvet ve kudretini insânlara verdi. Vaktiyle îzâh edilemez gibi görünen birçok hâdiselerin, mu'cize ve kerâmetlerin, mâ-fevka't-tabî'a bir kuvvet tarafından vücûda getirildiği zann olunan bütün bu şeylerin, birtakım keşifler sâyesinde, tabî'atin henüz tanınmamış bazı kuvvetleri olduğu meydâna çıktı. Fennin mütevâlî darbeleri altında birtakım rûhların ve ilâhların kuvveti sür'atle sukût etti. Medenî kavimler arasındaki bâtil i'tikâdlar mevki'lerini fenne ve vukûfa terk ettiler.<sup>892</sup>

Bu anlamda, medeni olanların dini artık bilimdir. Abdullah Cevdet'in Jön Türkler arasında revaçta olduğunu söylediği sözde de ifade edildiği gibi "Din avamın ilmidir, ilim havasın dinidir."<sup>893</sup> Avamın ilmi olan din, "iman ve i'tikâd vâsıtasıyla kâ'inâtın

---

<sup>888</sup> A.g.e., 110.

<sup>889</sup> A.g.

<sup>890</sup> A.g.e., 87.

<sup>891</sup> A.g.e., 49.

<sup>892</sup> A.g.e., 102.

<sup>893</sup> Alıntıl原因 Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 258.

sırlarının hallolunabileceği zannında bulunanlar”ı yanıltmıştır.<sup>894</sup> “İlimde azîmet noktası olmak üzere Allah’ı bulanlar şimdiye kadar bize hiçbir şey öğretememişlerdir. Gerek tabî’atin kânûnlarına ve gerek o kadar tahkîr ettikleri mâddenin hâssalarına dâ’ir hiçbir keşifleri yoktur.”<sup>895</sup> “Târîh-i Kadîm”de de anıldığı gibi, Tanrı’nın “köhne kitabı” insanları kâ’inâtın sırlarına erdirmekten ziyade önlerini kesmiş, “medfen-i fikr” olmuştur.<sup>896</sup> Buna karşın “Târîh-i Kadîm’e Zeyl”de de ortaya koyulduğu gibi, fikir bilimle yeniden dirilmiş, kâinatın sırlarını birer birer açmaya, Tanrı’nın köhne kitabının mucizelerini birer birer açıklamaya başlamıştır. Bu süreçte, peygamberler aldatan ve aldanana, mucizeleri de yalana dönmüştür:

Saydığın hârikalar, mu’cizeler  
Birer efsûn-ı zekâdır ki, beşer  
Bî-tevakkuf açıyor sırlarını;  
Mu’cizât ehli unutmuş yarını.  
Muğfil i muğfel o Îsâ, Mûsâ;  
Köhne bir kizb-i mutalsamdır asâ.<sup>897</sup>

### Bilimsel Bir Din: Monizm

Bilimsel paradigmayla Tanrı merkezli paradigmanın, böylelikle de aslında insanla Tanrı’nın karşı karşıya bırakıldığı ve bilimin bir paradigma olarak meşruluğunu ortaya koyma sürecinde Tanrı’nın iktidarına savaş açtığı yirminci yüzyıl Fikret şiirinde, asli ve nihai yorumlama çerçevesini çizen Tanrı’nın bilimle yerinden edilmesi, bilime Abdullah Cevdet’in andığı sözde de görüldüğü gibi, dinî bir nitelik verir. Tanrı’yı yerinden eden yüzyıl başı Osmanlı entelektüeli, söz konusu inşa olduğunda bilimi temel alan yeni bir din kurma görevini de üstüne alır. Bu görevi

<sup>894</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 50.

<sup>895</sup> A.g.e., 82.

<sup>896</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 642.

<sup>897</sup> A.g.e., 664.

gerçekleştirme sürecinde imdada yetişense Haeckel'in "Bir Tabiat Aliminin Dini" alt başlığını taşıyan ve "genel olarak bilimin, özelde de evrim teorisinin bir din şeklinde lanse edilmesinden başka bir şey olmayan" *Vahdet-i Mevcud (Monizm)* adlı eseri olur.<sup>898</sup>

Haeckel'in "tabî'ata dâ'ir vukûflarımızla mütenâsib bir Allah i'tikâdı" olarak andığı monizm, Allah'ı ayrıca ve bir şahıs hâlinde tasavvur etmekten ziyade her yerde, her şeyde Allah'ı mevcûd görmeyi esas alır.<sup>899</sup> Fikret'in son dönem şiirlerinde de etkisi hissedilen monist anlayış, yeterince tekâmül edememiş insanların Tanrı'ya atfettikleri yaratıcı gücün dünyaya indirilmesi, kutsalın ve yücenin fizik ötesinin esrarından çekip alınıp fiziksel, maddi olanın külli kudretine devredilmesi anlamına gelir. Yaratıcı gücün bilimselleştiği düzlemde, "Halûk'un Amentüsü"nde de ifade edildiği gibi inanç da bir vicdan, bilinç işi olur:

Bir kudret-i külliye var ulvî ve münezzeh,  
Kudsî ve mu'allâ, ona vicdanla inandım.<sup>900</sup>

Bu anlamda Fikret'in ilk dönem şiirinde Tanrı'yı bilme yolunda aklın değerinin artması, Tanrı'nın artık akıl yoluyla da ispatlanması gerektiğine vurguyla gönülden imanı çevreye iten akılla şehadet fikri, söz konusu son dönem şiirleri olduğunda şehadet edilenin nitelik değiştirmesi ile birlikte gönlü de tamamen dizge dışı bırakır. Tecrübe edilemeyen, akılca ispatlanamayan diğer her şeyle beraber gönül de yerini tamamen vicdana, bilince bırakır. Büchner'in "büyük mikyâsda fa'âliyetler gösteren atomlar" bağlamında açıkladığı,<sup>901</sup> "şahsiyetimizin idrâk edilmesi", "yavaş yavaş ve hâricden gelen intibâ'ların tekerrürü" ile "hislerimizin ve yine hâfızamızda birikmiş

<sup>898</sup> Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 244-245.

<sup>899</sup> Haeckel, *Vahdet-i Mevcûd*, 61.

<sup>900</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

<sup>901</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 57.

ve birer iz bırakmış olan bu his ve idrâk şekillerinin mecmû’-ı hey’eti”<sup>902</sup> olarak tanımladığı vicdan, Büchner’in izinde, Baha Tevfik için de kesinlikle manevî ve ilahi bir şey değil, herkesin kendi bilgisine, kendi maddi ve fikrî durumuna ve kazandıklarına göre meydana getirdiği içtihatır.<sup>903</sup> İnanç da bu anlamda kesinlikle manevî ve ilahi olmayan vicdanın, Fikret’in “Hemşirem için” şiirinde de ifade ettiği biçimde “o büyük hâkim[in], kânûn-ı mübîn[in]” işidir.<sup>904</sup>

İ’tikâdın manevî ve ilahî olmayan vicdana bağlanarak maddi ve bilimsel hale getirilmesi çabası, monizmin izinde, Tanrı’nın “mâddi ‘âlemin hâricinde değil dâhilinde”, “mâddede münhall ve mündemic” olarak kurulmasıyla örtüşür.<sup>905</sup> Maddi âlemin içine alınarak, maddede çözülmüş ve madde tarafından içerilmiş kılınarak yaratıcı ile yaratılmışlar arasındaki farkla birlikte yaratılmışlar arasındaki sınırları da kaldıran bu yeni tanrısallık hali, Fikret’in “Târîh-i Kadîm’e Zeyl”inde de aynen tekrar edilir:

Ben ne ma’bûd, ne mu’bid bilirim,  
Kendimi hilkate âbid bilirim.  
Gökte binlerce mesâcid görürüm,  
Onda vicdânımı sâcid görürüm.  
Bu sücûd işte benim tââtım,  
Bu ibâdette geçer sââtım.  
Bu ibâdette fahûr u hurrem,  
Beni ben bir kayadan fark etmem.  
Bir minik kuşla biriz tapınmakta:  
Ben de tehlîl ederim, ishak da.<sup>906</sup>

Tapılanla tapanı ayırmayı reddeden ilk dizede de görüldüğü gibi, inanç artık külli bir oluş olarak yaratılışa yönelir. Secde eden vicdan olduğunda secde edilen de göklerin

---

<sup>902</sup> A.g.e., 239.

<sup>903</sup> Aktaran Akgün, *Materyalizmin Türkiye’ye Girişi*, 121-122.

<sup>904</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 470.

<sup>905</sup> Haeckel, *Vahdet-i Mevcûd*, 31.

<sup>906</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 664-665.

ve yerin tek bir hakimi değil, bu oluşa katılanların çoğulluğudur. Bu çoğulluk, ayırım gözetmeksizin aynı oluşun parçası olan özne ile diğerleri arasındaki farkları da kaldırır. İnsan, bir kaya parçasından ayırt edilemez; tapınmakta, Allah'ın bir olduğunu söyleyerek tehlîl etmekte bir minik kuştan ayrılamaz hale gelir.

Burada tevhid, birlik inancının ifadesi olan tehlîl, yirminci yüzyıl başında tevhid inancı yerine önerilen “ittihâdiyye” yani monizmin tevhidle alakasına da gönderme yapar. Baha Tevfik ve Ahmed Nebil'in Haeckel'in kitabına yazdıkları önsözde de ortaya koydukları gibi, tevhid inancından “hakikat-i hayâtiyye hakkında daha mantıkî, daha tabî'î fikir” beyân etmekle ayrılan ittihâdiyye mesleği,<sup>907</sup> “mahlûkâtı Hâlik'de mahv ve muzmahill görmek” değil “mahlûkâtda Hâlik'ı mevcûd görmek”tir. Bu anlamda da vahdet-i vücûd anlayışının gönlün dizge dışına atılması ve yerine tedkîk veecessüsün gelmesiyle maddileşmiş, fennileşmiş halidir.<sup>908</sup>

Haeckel'e göre tabiatçıların onda dokuzunun kabul ettiği fennî bir din olarak monizm,<sup>909</sup> tabiat bilimlerini ve bilhassa tekâmül kanununu yeteri derecede bilenlere, yapılan deney ve gözlemlerden ve elde edilen bilgilerden mantıklı sonuçlar çıkaracak kadar keskin bir zekaya sahip olanlara göredir. Öyle ki, bunlar “çocukluk[larında] tezelzülü kâbil olmayan birtakım ilhâmlar gibi hâfıza[larına] ilkâ olunan, dîne dâ'ir her türlü bâtil i'tikâdları ve bi'l-hâssa boş, ma'nâsız i'tikâdları atacak kadar metânet ve anlayış”a da sahip olanlardır.<sup>910</sup> Fikret de “Târih-i Kadîm'e Zeyl”de Mehmet

---

<sup>907</sup> Subhi Edhem, *Hayât ve Mevt*, 31.

<sup>908</sup> “Bizde ‘işrâk felsefesi = hikmet-i işrâkiyye’ nâmıyla tanınmış olan vahdet-i vücûd mezhebi ile Frenklerin ‘panteizm’ felsefesi arasında bir münâsebet bulunsa da ‘monizm’ denilen vahdet-i mevcûd felsefesiyle asla birleşmez. Şu kadar ki vahdet-i mevcûd mesleği vahdet-i vücûd mesleğinin daha mâddî, daha fennî bir şekle sokulmasından başka bir şey değildir. Vahdet-i vücûd, mahlûkâtı Hâlik'de mahv ve muzmahill görmek demektir ki, bu ancak zevk ve keşf ile idrâk olunur hakikatdir. Vahdet-i mevcûd ise bunun zıdd-ı tâmî olarak mahlûkâtda Hâlik'ı mevcûd görmek demektir ki, bu da kâ'inâtı tedkîk veecessüs netîcesi olarak bulunur bir hakikatdir, fennîdir.” Bkz. Baha Tevfik ve Ahmed Nebil, “Bizim Sözlerimiz,” *Vahdet-i Mevcûd* içinde, 23.

<sup>909</sup> Haeckel, *Vahdet-i Mevcûd*, 54.

<sup>910</sup> A.g.

Akif'e verdiği cevapta Haeckel'in saydığı şartları yerine getirircesine önce "eskiden", "dîne dâ'ir her türlü bâtil i'tikâdları ve bi'l-hâssa boş, ma'nâsız i'tikâdları" nasıl taşıdığını ortaya koyar.<sup>911</sup> Ardındansa bu itikadları taşımasını "ilkâ" kökünden gelen "telkin" sözcüğünü kullanarak açıklar. Son olarak aldandığını, yine bilime atıfla "bilmeden görmeden inandığını" söyleyerek de bunları atacak "metânet ve anlayış"a sahip olduğunu göstermiş olur:

Çünkü telkinlere aldanmıştım;  
Kandığın şeylere hep kanmıştım;  
Bilmeden görmeden îmân ettim,  
Nefsime dînime kurbân ettim;  
Sevdim Allah'ı da, Peygamber'i de;  
O alay kaldı bugün hep geride.  
Anladım çünkü hakikat başka,  
Başka yoldan varılırmış Hakka.<sup>912</sup>

Bilip görmenin Hakk'a ulaştırın yol olarak atanmasıyla bilip görerek iman etmek için bakış da tedkîk ve tecessüs edilebilir mahlûkata çevrilir. Böylelikle Fikret şiirinde Tanrı merkezli paradigmanın "köhne" kitabının yerini tabiatın kendisi alır. Artık Hakk'a ulaşmak için bir örümceği tedkîk ve tecessüs etmek yeterlidir:

Mü'minim: varlığa îmânım var,  
Her kanat bir melek eyler ikrâr,  
Enbiyâdan yaşarım müstağnî,  
Bir örümcek götürür Hakka beni:  
Kitâbım sahn-ı tabâat kitâbı,  
Bendedir hayr ü şerin esbâbı.  
Varırım böyle der-i merkade dek,  
Ba's ü ukbâya mahal görmem pek.  
Taşırım kalb-i şegaf-peymâda  
Beşerin aşkını, âlâmını da.  
Dîn-i hak bence, bugün dîn-i hayât!<sup>913</sup>

<sup>911</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 663.

<sup>912</sup> A.g.e., 664.

<sup>913</sup> A.g.e., 665.

Tabiat kitabını tedkîk ve tecessüs ederek ulaşılan bu yeni Tanrı'nın dizgesinde, iyilik ve kötülük de aşkın olan tarafından belirlenen kavramlar olmaktan çıkar, özneye bağlanır. İyilik ve kötülüğün özneye bağlandığı noktada; öteki dünya, cennet ve cehennem gibi tedkîk ve tecessüse gelmeyen kavramların artık anlamsız, alakasız olduğu da net bir biçimde dile getirilir.

Şimdi bî-kayd-ı cinân ü nîrân,  
Süzerim fitratı hayrân hayrân!<sup>914</sup>

Cennet ve cehenneme kayıtsız kalarak, dünyevi olana dönen bakış, dünyanın kendine yeten bir mekân olarak tasavvurunu da ortaya koyar. Artık, net bir biçimde ötelere gönderme yapmak gereksiz, yersiz bir hal alır: “Başka dünyalarla ve öteki dünyalarla söyleşi, bu kapanımla beraber kesintiye uğrar. Kaynağını dünya dışından, ötelere alan kutsallık biçimleri, gündelik hallerle ve ele gelir varlıklarla karışmış, kararsız maneviyat biçimleriyle yer değiştirmeye başlar.”<sup>915</sup>

### Ölümün Bilimselleşmesi

Tanrı'nın bilimselleşmesi, bilimsel olmayan her şeyin reddedildiği bu paradigmada, öteki dünyanın reddini dayanaklandırmanın yolunu da verir. Servet-i Fünûn dönemi şiirinde Tanrı'nın çekilişiyle birlikte belirleyici bir nitelik edinen (ferdî) sonluluk, öteki dünya tasarımının bilim tarafından reddedilmesiyle temellenmiş olur. Diğer yandan, hayatın bilimle, özellikle de hayâtiyyât diye tercüme edilen biyoloji ile açıklandığı bu düzlemde, ölüm de bilimle, biyolojiyle açıklanan bir kavrama

<sup>914</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 664.

<sup>915</sup> Taburoğlu, *Dünyevi ve Kutsal*, 13.

dönüşür. “Tabî’atin husûle getirdiği bir mahsûl”<sup>916</sup>, “fezânın içindekilerine nazaran hiçbir farkı olmayan bir atom yığını”<sup>917</sup> olan insanın ölümü de bir tabiat olayına dönüşür.

İlahi bir takdir olmaktan çıkıp bir tabiat olayı olarak tanımlanan ölüm, diğer yandan ilk kısımda da tartışıldığı gibi, tekâmül nazariyesi tarafından bir ölüm kalım savaşına dönen hayatın işleyişinin bir parçası olarak sıradanlaştırılır, ıstifa-i tabîiye dayanan mübareze-i hayat tarafından açıklanabilir bir olay haline gelir. Bu açıdan, olaylar ve durumlarla ilgili deneyimlere güvenirlilik verip bunların açıklanabilmesini ve karşılıklarının verilebilmesini sağlayan Tanrı inancının<sup>918</sup> kaybıyla ne zaman, neden geldiği belli olmayan ölümün tekinsizliği, son dönem şiirlerinde geri çekilir. Kaybedilenin yerini alan bilimsel paradigma, ölümü açıklanabilir kılmanın yoluna dönüşürken, hayatı da ölüm nedeniyle hüzün, sıkıntı, kaygı verici olmaktan çıkarır.

Bilim tarafından açıklanabilir kılınan ölüm, Büchner’in de ısrarla altını çizdiği gibi maddenin hiçbir şeyle, hiçbir vasıta ile mahvedilmez yani lâ-yemût olduğu hakikati bağlamında kavramsallaştırılır. Lâ-yemûtlük ise doğma, yaşama ve ölmenin sadece bir tenâsüh, şekil değişmesi olarak düşünülmesini anlamına gelir. Kimya tarafından ortaya konulan maddenin korunumu kanunu ile sonluluk çerçevesinden çıkarılan ölümün bir şekil değişmesi olarak tarifi,<sup>919</sup> yeni temel bilimin ölüm sonrasına ilişkin içerdiği temsili de ortaya koyar. Bu anlamda, ölümden sonraki hayat hakkında insanları doyuran dinin yerini alan bilim, hayatın hoşnutsuzluk veren

---

<sup>916</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 194.

<sup>917</sup> A.g.e., 74.

<sup>918</sup> Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, 96.

<sup>919</sup> “Bir toz parçası, ne kadar küçük olursa olsun, bu dünyâdan gâ’ib olamaz. Kezâlik bu dünyâyâ yeni bir toz parçası da ilâve edilemez. Kimyâ ilmi, bize yüz sene evvelden beri bu hizmeti etti, büyük hakikati öğretti, gâyet vâzih bir sûrette gösterdi, isbât etti ki, vaktiyle umûmiyyetle inanıldığı üzere husûle gelmek ve mahv olmak gibi hâdiseler, âdi bir tenâsühden, bir şekil değişmesinden başka bir şey değildir. Bu tenâsühler ise mâddenin mahvını değil bi’l-akis kütlelerin dâ’imî bir sûrette varlığını muhâfaza etmekte olduğunu ve her kütlelerin dâ’imâ aynı unsurları hâvî bulunduğunu isbât eder.” Bkz. Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 54.

sonluluğunu, dünyadan ayrılmanın dehşet verici keskinliğini tenâsühle yumuşatıp, hayatta kalanlara umut aşlayarak tam bir inanca döner.

Ölümü “arı ve yalın bir *çıkış*”, bütün amaçların ve planların sona erdiği bir durma anı, bir son<sup>920</sup> olmaktan çıkararak yeni ölüm kavramsallaştırması, ölüm karşısındaki kaygıyı yatıştırabilecek öte dünya inancını, bu en âlâsından umudu da ikame etmiş olur. Öte dünyanın yitiminin sonlulukla eşleşmesini engelleyerek, hayatın sonlanmasına ve çürümeye yazgılı ete karşı duyulan endişeyle başa çıkabilmeye dair yeni bir imkân, umut, teselli yaratır.

Diğer yandan, ölümü sonluluktan çıkararak şekil değişmesi biçiminde gerçekleşen bir sonsuzluğa bağlayan bilim, bir hakikat olarak ortaya koyduğu sonsuzluğun Tanrı merkezli paradigmanın vaadine benzer şekilde alımlanmaması gerektiği konusunda da ısrarcı davranır. “Mâddenin bekâsı[nın] bugün fennen tamâmiyle sâbit olmuş ve hiç kimse tarafından inkâr edilemeyecek bir dereceye gelmiş”<sup>921</sup> olması, insanları baki olanın “ferd” olduğu gibi bir yanılgıya da sürüklememelidir. Büchner’den devam edersek “Vücûd, ferdî olan şekli i’tibâriyle şübhesiz fânîdir. Fakat yine o şekli husûle getiren unsûr cihetiyle kat’iyyen bâkî ve lâ-yemûtdur.”<sup>922</sup>

Ferdî olan şekliyle fani olsa da unsurları bakımından baki kılınan insan, unsurlarının hayat süresince şekil değiştirmesiyle hayatın içinde de an be an ölümü deneyimler biçimde çizilir. İnsan yalnız ölürlen değil, yaşadıkça da unsurlarını tebdîl

---

<sup>920</sup> Bauman, *Ölümlülük, Ölümsüzlük*, 161.

<sup>921</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 57.

<sup>922</sup> A.g.

ve tahvîl ettiği,<sup>923</sup> Baha Tefvîk'in dediği gibi hayat bir değişimden ibaret bulunduğu için ölüm de hayata içkin kılınır.<sup>924</sup>

Hayata içkin kılınan, mütevâlî bir silsile<sup>925</sup> olarak açıklanan ölümün ferdin hayat süresince şekil değiştirmesi ve tamamen dağılarak şekil değiştirmesi olarak ayrılması ise Subhi Edhem tarafından “mevt-i unsurî” ve “mevt-i müşterek” arasındaki farkla açıklanır. Buna göre, “hüceyrelere birinin ölümü ‘mevt-i unsurî’, hüceyrenin vücûda getirdiği cem’iyyetin ölümü de ‘mevt-i müşterek’ ismini alır.”<sup>926</sup> Mevt-i müşterek, hüceyrenin vücûda getirdiği cem’iyyetin toptan dağılması anlamına geldiği için “şahsî bir ebediyyetin mevcûdiyyetini ve insânın cismen öldükten sonra rûhen yaşamakta devâm edeceğini” düşünmek de elbette büyük bir hatâ, bâtl bir itikaddır.<sup>927</sup>

Büchner’in “gâyet muğlak olan imtizâcları vâsitasıyla tefekkür ve vicdân gibi büyük mikyâsda fa’âliyetler gösteren atomların esâsen ve ezeli olarak muttasıf oldukları kuvvet”, Haeckel’in mâdde-i asabiyye olarak açıkladığı ruh, bu anlamda mevt-i müşterekle beraber ayrılır, dağılır, inkisâm eder.<sup>928</sup> Bu nedenle, Büchner’in de ifade ettiği gibi, “Tahsîl görmüş ve tenevvür etmiş insânlar arasında rûhun ebediyyeti fikri aslâ rağbet bulamamaktadır.”<sup>929</sup>

Yeni paradigmanın ışığıyla aydınlanmış insana yakışmayan ferdî ebediyet fikri, diğer yandan Fikret’in Servet-i Fünûn şiirinde de örtük biçimde ortaya

---

<sup>923</sup> A.g.

<sup>924</sup> Baha Tefvîk, “Hayat ve Mevt Hakkında,” *Hayat ve Mevt* içinde, 15-18.

<sup>925</sup> Subhi Edhem, *Hayât ve Mevt*, 40.

<sup>926</sup> A.g.

<sup>927</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 304.

<sup>928</sup> A.g.e., 57 ve Haeckel, *Vahdet-i Mevcûd*, 50.

<sup>929</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 315.

koyulduğu gibi, Tanrı fikrinin de kökeni olarak okunur: “Tabî’atın fevkindeki düşünceleri ilk insânlara bahşeden mevtir.”<sup>930</sup> Subhi Edhem’i izlersek,

Çaresiz kalan fikr-i beşer “ölüm hadisesi”nin de nihâyetini bir tatlılığa kalb etmiştir. Edyân-ı muhtelif, tarîkatlerin hemen hepsi ölümü aynı tarzda kabûl etmişlerdir. “Ölüm mechûl bir hayâta duhûldur. Ölüm idrâksiz ve rü’yâsız bir gecedir. Ölüm başka bir hayâta başlangıçtır.” Bu irâ’eler daha ziyâde tatvîl edilebilir. Fakat her ne denirse densin, ne kadar şâ’irâne yazılırsa yazılsın, nefîce beşerin hodbînîsini tatmînden ibâret kalır. Beşer hiçbir vakit hayâtda inkîta’ görmek istemez.<sup>931</sup>

Bu anlamda, Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinde Tanrı’ya savaş açmadan, Tanrı’nın kökenine dair açıklamalara girişmeden sadece hayatın Tanrı merkezli anlamlarının inandırıcılığını kaybetmesiyle, hayatı ve ölümü düşünmenin Tanrı merkezli olmaktan çıkmasıyla bir teselliye indirgenen sonsuzluk fikri, yirminci yüzyıl Osmanlı entelektüel alanına dahil olan materyalist kaynaklarla birlikte açıklanabilir bir hal alır. Fikret’in Servet-i Fünûn dönemi şiirlerinin ölüm karşısındaki kaygıyı yatıştırabilecek öte dünya inancının, bu en âlâsından umudun uzağına düşen öznesi, öte dünya itikadını eskinin tekâmül etmemiş, bugünün ise tenevvür etmemiş insanlarına özgü bâtil bir itikad olarak açıkça atama olanağına yeni paradigma bilimle kavuşur.

Öte dünyayı akılcı bir noktadan dayanaklandırarak reddederken, onu yegane sonsuzluk imkânı olmaktan da çıkararak bilim, hayatla ölüm arasındaki sınırları da kaldırarak; “mikroskopların küçüklük, teleskopların da büyüklük cihetinde nihâyetsiz olduğunu ortaya koyduğu kâinat”ın başkalaşan bir parçası olarak tanımladığı insanı,<sup>932</sup> ölüme dair korkularından kurtaran bir çıkış yolu haline gelir. Çünkü Büchner’in de ifade ettiği gibi, “gerek adem fikrinin ve gerekse şahsî hayâtın bir gün

<sup>930</sup> Subhi Edhem, *Hayât ve Mevt*, 27.

<sup>931</sup> A.g.e., 39.

<sup>932</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 73.

olup tamâmiyle inkıtâ'a uğrayacağı düşüncesinin hiç korkulacak bir ciheti yoktur.”<sup>933</sup>

“Halûk'un Amentüsü”nde, “Elbet şu mezâr ömrünü bir haşr-i ziyâ-hîz ta'kîb edecektir” ifadesiyle ortaya koyulan da insanın mezar ömrünü takip edenin artık toprak olmak değil, aydınlık bir diriliş olmasıdır.<sup>934</sup> Çünkü tenâsüh anlayışıyla ölüm, devinim içindeki tabiatı yenileyen bir kaynak, Subhi Edhem'in ifadesiyle “hayâtın mebde'i”dir. Zayıflarla dolup taşacak bir dünyanın önüne geçen, dünyayı gençlere bırakan, “topraktan dâ'imâ yeni bir hayât fışkır[masını]”<sup>935</sup> sağlayan ölümdür:

Ölüm olmasaydı, hayâtda lezzet kalmazdı. (...) Netîcede ölüm mefkûd olsaydı, bu vesî' küre bile bir sürü ihtiyar, sakat taşımaktan bîzâr kalacaktı. Enzâr dâ'imâ çirkinlikler, budalalıklar görmekten nefret edecekti. İhtiyarlık, mevki'ini, hayâtı gençliğe terk etmelidir. Cihân en taze bir hayâtın, en fa'âl bir mevcûdiyyetin hâdim-i bî-minnetidir.<sup>936</sup>

Sözü edilen bu ölüm kavramsallaştırması, Fikret şiirinde en net ifadesine

“Mâzî...Âtî”de kavuşur. Geçmişe dair bir soruşturma biçiminde kurulan şiir, geçmiş ya da diğer bir deyişle bugünün sınırı içinde düşünülmeyen, arkada bırakılanı ölümlle ilişkilendirerek geçmiş üzerinden hayatı ve ölümü anlamaya çalışır. Hayatın başkalaşımına şekillenen ve sürekli tekâmül ederek geleceği var eden işleyişi, şiirde, hem cismen hem de fikren mazinin hareketsizlikle düşünülmesine karşıt biçimde konumlandırılır.

Mâzî...O şimdi gölge iken şimdi zî-hayât  
Bir cism olan; o şimdi ölen, şimdi canlanan  
Mevcûd; evet, o dalga, o girdâb-ı hâtırât  
İnsân için nedir?.. Evet, insan ki doğmadan  
Ölmekle uğraşır, ve bu takdîre katlanır,

<sup>933</sup> A.g.e., 309.

<sup>934</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

<sup>935</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 65.

<sup>936</sup> Subhi Edhem, *Hayât ve Mevt*, 44.

Mâzîde bir ta‘ayyünü hâ‘iz midir?.. Hayır.<sup>937</sup>

Şiirin geçmişi sürekli bir devinim içinde tarif eden açılış bölümü, bu tarifi insan için de geçerli kılar. O olarak işaret edilen, bu anlamda hem geçmiş hem de insan olurken, “doğmadan ölmekle uğraşmak” Baha Tevfik’in de ifade ettiği gibi hayatla ölümü birbirinden tamamıyla ayırmanın imkânsızlığına gönderme yapar.<sup>938</sup> Bu anlamda, Servet-i Fünûn döneminde ölümlü olmanın insan olmanın zorunlu koşulu olduğunu, ölümün insanın mayasında bulunduğunu, insanın içinde ölümün de olduğu bir hayat sürdüğünü, dünyaya geldiği gün bir yandan yaşamaya bir yandan da ölmeye başladığını vurgulayan şiirlerin bakış açısı küçük bir farkla devam ettirilir. Bu fark, insanın henüz doğmadan da ölümle uğraşması, hayatla ölüm arasındaki sınırların insan ömrünü aşar biçimde kalkmasıdır. Bu sınır aşımı ise tenâsüh anlayışının beraberinde getirdiği bir farkındalıktır.

Diğer yandan değişmeden kalmanın imkânsızlığı da artık ilahi değil tabî bir takdir olarak düşünülen ölme zorunluluğuna atıfla aktarılır. “Cismen, şeklen mazide kalmak”, zamanın insanı dağıtan akışına katılmamak mümkün değildir. Çünkü “Gayr-i uzvîlerde olduğu gibi uzvîlerde de, hayât sâhibi olanlardaki gibi hayât sâhibi olmayanlarda da ebedî bir sükûnet yoktur. Her şey tebeddül eder ve topraktan dâ‘imâ yeni bir hayât fişkirir.<sup>939</sup>

Ölmek hayâtı tâzelemektir: Biz ölmesek  
Efkâr ölür; hayât-ı beşer şahs-ı fikretin  
Bir cümle-i tekâmülü... Her fikr, müşterek  
Bir sadmedir, onunla kımıldar bu hey‘etin  
Zerrât-ı bî-nihâyesi, zerrât-ı nâ‘imi;

<sup>937</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 463.

<sup>938</sup> Baha Tevfik, “Hayat ve Mevt Hakkında,” 15-18.

<sup>939</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 65.

Kevnin, hulâsa, fikr-i beşerdir munazzimi.<sup>940</sup>

Açılış bölümünün katlanılan bir takdir olarak ortaya koyduğu ölüm, izleyen bölümde hayatı tazeleyen işleyiş olarak olumlanır. Hayatı tazeleyen “mevt-i müşterek”i önceleyen “mevt-i unsurî” sadece hücreler değil fikirler bağlamında da âşikar görülür. Baha Tevfik’in de ifade ettiği gibi, tamir kabul etmeyecek hale gelene kadar gün be gün yenilenen hücrelerimizle birlikte ruhumuz ya da diğer bir deyişle fikirlerimiz de değişir, yenilenir, tekâmül eder.<sup>941</sup> Bu anlamda, her bir fikrin ortaya çıkışı, “mevt-i müşterek”e uzanan süreçte bir sarsıntı, önceyle sonrayı ayıran bir kopmadır. Diğer yandan, hep daha iyinin, kuvvetlinin hayatta kaldığı mücadele fikirler için de geçerlidir. Hayatta kalma başarısı gösteren her fikir, insanlığın tümü için de aynı sadmeyi yaratır ve ortaya çıkışının, hayatta kalışının ardından varlığın tümü için düzenleyici bir nitelik edinir, tekâmül ederek tenevvür eden geleceği yaratır.

Mâzîde kabil olsa ta’ayyün, beka, sübût,  
Âtî nasıl hayâl edilir?... Bir zekâ-şiken  
Durgunluk ihtinâk-ı melûliyle pür-sükût,  
Ancak tenebbüt eyleyen, ancak pinekleyen,  
Mensûh u münhasîf, mütenahhih, ateh-likâ  
Bir varlık... İşte çehre-i mâzî-i zî beka.<sup>942</sup>

Hayatı tazeleyen ölüm; değişimi, zekayı canlandıran hareketliliği de mümkün kılan olur. Ölüm olmasa ancak ot gibi biten, pinekleyen, silik, sönük, hırıltılı, bunamış suratlı geçmişte kalan çehre, geleceğin varlığını da ortadan kaldırır. Fikret de Subhi Edhem gibi hayat enerjisini yitirenlerle, yaşlılarla dolup taşacak bir dünyanın önüne geçen ve dünyayı gençlere bırakanın ölüm olduğunu düşünür. Ancak tekâmül etmek

<sup>940</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 463.

<sup>941</sup> Baha Tevfik, “Hayat ve Mevt Hakkında,” 15-18.

<sup>942</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 464.

için mazinin, maziye niteleyen yaşlıların varlığı da bir zorunluluktur. Herkes fikirleriyle ilerlemeye katkıda bulunacak, yarını yaratma sürecinde bir tekâmül aşaması olarak kendi ömrünü tamamlayacak ve yerini bu çizgiyi izleyecek diğerlerine, onların daha da ilerlemiş fikirlerine bırakıp, kâinata karışacaktır.

Mâzî, o bir mu'allim, o bir pîr, o bir peder,  
Hâlin tutup sınırlı elinden, ağır, sabûr,  
Âtîye doğru yedmeli... Âtî, o pür seher  
Bir ufk-ı muhtecib ki füyûzâta mehd-i nûr,  
Efkâr için sipîhr-i te'âlî bilinmeli;  
Âtî çıkınca ortaya mâzî silinmeli!<sup>943</sup>

### Darwinizm ve Terakki

“Mâzî...Âtî”de geçmiş ve geleceği tekâmül çerçevesinde birbirine dolayımlayan bilimsel paradigma, Fikret’in son dönem şiirlerinde gözlemlenen terakki vurgusunu anlamlandırmaya da olanak verir. Özellikle II. Meşrutiyet sonrası güçlenen bu vurgu, II. Meşrutiyet’in ilanını da insanın hikâyesinin sürekli gelişme üzerinden değerlendirildiği ve geçmişin bugüne ve geleceğe bir ilerleme retoriği üzerinden bağlandığı tekâmül nazariyesini doğrulayan ve geleceğe güveni perçinleyen bir olaya dönüştürür. Fikret’in son dönem şiirlerinde tenevvürle birlikte düşünülen terakki, Tanrı’nın yerini insanın aldığı, bilimle aydınlanan, özgür geleceği karşılarken, bu gelecek yine insanı temel alan bir ahlakla, sadece kuvvetli olana hayatta kalma şansı tanıyan mücadelenin de silindiği, bencilliğin yerini yardımlaşma ve dayanışmanın aldığı, insanın insanla savaşının sona erdiği insan yarattığı bir cennet olarak tasavvur edilir. Bu açıdan, dünyanın nasıl bir yer olduğunu göstermenin yanı sıra nasıl bir yer olacağını belirleyen de bilim ya da diğer bir deyişle tekâmül nazariyesi olur. Özneyi de artık olanın tersi başka bir dünyanın, yaşama kültürünün, varoluş biçiminin sadece

---

<sup>943</sup> A.g.

imgesel düzlemde tahayyül edilebilmesiyle sınırlanmaktan kurtarır. Servet-i Fünûn şiirinde hayalin, şiirin alanına itilen cennet tahayyülü, son dönem şiirinde bilim tarafından vaat edilen bir gelecek tasavvuruna dönüşür. Yine koşut biçimde, Servet-i Fünûn şiirinde tabiat içinde sürekli bir devinim, sürekli bir oluş hayaliyle dindirilen sonluluk endişesi, söz konusu son dönem şiirleri olduğunda, sürekli oluşun tenâsühle bilimsel olarak kanıtlandığı çerçevede dünyayı cennet haline getirme ülküsünün öznenin hayatını anlamlandırması, var oluşa bir anlam katmasıyla geri çekilir, yerini gelecek ümitlerine bırakır.

### İnsanın Yükseliş Hikâyesi

Geçmiş ve geleceği ilerlemeci bir anlayışla ayırıştırın “tekâmül nazariyesi”, Fikret’in son dönem şiirlerde doğrudan tarihi de ilerlemenin sözcülüğünü yapan bir hikâye anlatıcısına dönüştürür. Bu açıdan, “Halûk’un Vedâ”nda hikâyesi dinlenen “mâzînin derin sesleri” iken, hikâyede saklı biçimde var olan gelecek olur:

Bunu hürmetle dinle; mâzînin  
Bu derin seslerinde bil ki senin  
Bütün âtî-i sâkitin yaşıyor.<sup>944</sup>

Tekâmül nazariyesinin ilerlemeci tarih anlayışı, ilerlemeyi temel almayan tarih algılarına da muhalefet eder. “Tarih-i Kadim”e adını da veren bu muhalefet, tarihin durağan bir biçimde değerlendirilmesine, evrimsel ilerlemeyi yok sayarak geçmişin yüceltilmesine meydan okur.

Beşerin köhne ser-güzeştinden  
Bize efsâneler terennüm eden,  
Bize âbâ-i bî-vücûdumuzun

---

<sup>944</sup> A.g.e., 547-548.

Cevf-i mâzîde bir siyah ve uzun  
Gece teşkîl eden hayâtından  
Ninniler ihtira' edip uyutan;  
Bize en doğru ve en güzel örnek  
Diye evvel zamânı göstererek  
Gelecek günlerin geçen geceden  
Farkı yok, hükmü yok zehâbı veren;  
Ve cebîninde altı bin yıllık  
Buruşukluklarla şübheler karışık;  
Seri mâzîye, yâni rü' yâya  
Pâyı âtî denen heyûlâyâ  
Sürünen heykel-i kadîd...<sup>945</sup>

İnsanın geçmişini siyah ve uzun bir gece olarak tasvir eden Fikret, gelecek günlerin geçen geceden farkı olmadığı sanısının karşısındadır. Fikret'in tekâmül çerçevesinde terakkiye, geceyi izleyecek sabaha, aydınlık güne inancı vardır.<sup>946</sup> Öyle ki, Fikret için yirminci yüzyıl aydınlanmanın yüzyılıdır. "Sabah Olursa"da ortaya koyduğu gibi yeni yüzyılın "rûh-i amali", tenevvüdüdür.<sup>947</sup>

Alman materyalistlerinin izinde insanlığın Tanrı'ya ve geleneksel otoriteye bağlı olmaktan kurtulduğu ve tam bir olgunluğa ulaştığı yeni yüzyılı, bilim sayesinde kendisi için yeni bir hayat kurduğu devir<sup>948</sup> olarak düşünen Fikret, ayaklarını basacak sağlam zeminin verdiği güvenle tekâmül eden insanın kuracağı bu yeni hayatın da müjdecisi olur. Büchner'in "insânî üssü ilâhî üss yerine ikâme etme"<sup>949</sup> ile açıkladığı bu yeni hayat, Tanrı merkezli paradigma yerine kendini temel alan insanın "uzun bir ta'lîm ve terbiye, tadrîcî bir sûrette iktisâb edilen nazârî ve amelî bilgiler sâyesinde birçok mâni'aları atladıktan ve birçok hatâlar geçirdikten sonra", "zekâsının şiddeti

<sup>945</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 639.

<sup>946</sup> Taylor, Fikret'te de gözlemlenen bu zamansal bölünmeyi evrim çerçevesinde yine aydınlık-karanlığa vurguyla ifade eder: "Ardımızda yatan sayısız çağlar başka bir anlamda karanlıktır; onları keşfetmeye çalışırken kendi şafağımızın alacakaranlığıyla ve onun öncesinde de içinden bilinçli -ışık taşıyan- hayvanlar olarak çıktığımız geceyle karşılaşırız." Bkz. Taylor, *A Secular Age*, 326.

<sup>947</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 461-462.

<sup>948</sup> Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 25.

<sup>949</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 200.

sâyesinde”, “esîr hâlden hâkim hâle geç[mesinin], yani esâretten hâkimiyyete su’ûd et[mesinin]”<sup>950</sup> eseridir.

İnsanın esaretten hakimiyete uzanan serüveni, Fikret’in bu dönemde yazdığı “Gökten Yere” şiirinin de odağında yer alır. Aşama aşama insanın ilerleme sürecini anlatan şiir, “tabî’atin hiçbir tarafında ‘mutlak sükûn’ yoktur.”<sup>951</sup> diyen Büchner’in izinde, insanlık tarihini sürekli bir hareket içinde yansıtır. İnsanlığın yerde sürüklenmekten yükselmeye evrilen hikâyesi,<sup>952</sup> bir terakki hikâyesi olarak sunulur. Sorgulayan, araştıran insan yükseldikçe, terakki ettikçe hakikati de apaçık görecektir, tanrısal temelin yerine kendisini koyacaktır.

“Hâkim zekâ ve tecrüben artık gavâ’ile.  
“Ezdin başınla taşları, yendin denizleri;  
“Tuttun elinle berki, o gurrende ejderi,  
Tuttun ve bağladın; o senin şimdi en mutî,  
“En cânlı âletin; odur ilka-yı rûh eden  
“Esbâh-ı mümkünâta senin kudretinle, sen  
“Bî-şübhe kendi kendine bir âlem-î bedî,  
“Bir âlem-i şu’ûn u bedâyi’sin... Ey hayât,  
“Ey rûh-ı kâ’inat,  
“Taktîs edin: Beşer  
“Taktîse müstahaktır; odur Rabb-i hayr ü şer,  
“Rabb-i mümkünât!”<sup>953</sup>

Büchner’in “tabî’atin dehşetli ve helâk edici kuvvetlerini kendi emirlerimiz ve ârzûlarımız altında tutabil[me],<sup>954</sup> “tabî’atin kuvvetlerini yine tabî’ate karşı isti’ mâl e[tme]”<sup>955</sup> olarak açıkladığı muvaffakiyet, Fikret’in dizelerinde tekâmül etmiş insanın zekası ve tecrübesiyle tabiata karşı verilen savaşta kazandığı zafer şeklini

---

<sup>950</sup> A.g.e., 198.

<sup>951</sup> A.g.e., 89.

<sup>952</sup> Fikret’in son dönem şiirlerinde sıkça kullandığı sürünme izleğinin “türlerin kökenine”, “insanın türeyişine” ya da diğer bir deyişle “şeklen” evrime gönderme yaptığı da düşünülebilir.

<sup>953</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 572-574.

<sup>954</sup> Büchner, a.g.e., 82.

<sup>955</sup> A.g.e., 198.

alır. Bu zaferiyle insan da iyilik ve kötülüğü belirleyen yeni kaynak, tüm kâinatın önünde secde ettiği, mümkün olanın yeni tanrısı olur. Öyle ki, insanın zekası ve tecrübesiyle her şeyi mümkün kılacağı fikri “Halûk’un Amentüsü”nde de tekrar edilir. Zeka ve tecrübenin ürünü olan fen, her şeyi mümkün kılacak; karanlık, kara ne varsa aydınlatacak; bereketsizi bereketliye çevirecek; rahmetin gerçek kaynağı olacaktır:

Bir gün yapacak fen şu siyâh toprağı altın,  
Her sey olacak kudret-i irfânla... inandım.<sup>956</sup>

### Yükselme Mecburiyeti

Beşerin uzun gecesinin tenevvürle birlikte düşünülen aydınlık bir güne dönmesi, Fikret’in bu dönemde yazdığı birçok şiirin de merkezinde yer alır. “Gökten Yere”ye koştur biçimde, insanın yükselme emeline vurgu yapan “Ferdâ” şiiri, “Bugünün gençlerine” alt başlığıyla, sükutu değıller biçimde gençleri çağının insanı olmaya, terakki ruhuna katılmaya, çalışmaya çağırır.

Yükselmeli, dokunmalı alnın semâlara;  
Doymaz beşer dedikleri kuş, i’tilâlara...  
Uğraş, didin, düşün, ara, bul, koş, atıl, bağır;  
Durmak zamânı geçti, çalışmak zamânıdır!<sup>957</sup>

Fikret’in sürekli bir hareketle andığı çalışma, tekâmül nazariyesi uyarınca bir mecburiyet olarak da değerlendirilir. Yine “Ferdâ” şiirinde “Yükselmeyen düşer: ya terakkî, ya inhitât!”<sup>958</sup> ifadesiyle ortaya koyulan bu mecburiyet, terakki eden insanlığın devam eden mücadelesinde kimin hayatta kalacağına karar verecek olanın

---

<sup>956</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

<sup>957</sup> A.g.e., 565.

<sup>958</sup> A.g.

artık kaba kuvvet değil, tenevvür seviyesi olduğuna işaret eder. Öyle ki, kuvvete dayanan mücadele de artık asrın “rûh-i amali” olan tenevvüre katılma, tenevvür etmiş olana uyum sağlama mücadelesi haline gelir. *Darwinizm* kitabının çevirmeni Memduh Süleyman’ın da ortaya koyduğu gibi, toplumların gerilemeye tutularak gittikçe çürüyüp, tükenip yok olmamak ve evrimin bir unsuru olan gelişmeye kavuşabilmek için zamana ve çevreye uyması gerekir.<sup>959</sup> Edhem Necdet’in hayat hakkına sahip olanları “en mükemmel silahlarla mücehhez olanlar” olarak nitelerken, zayıfları “eski asırların hayatı için yapılmış eski silahları muhafaza edenler” olarak ataması gibi,<sup>960</sup> Fikret’in dizelerinde de yükselmek için yapılması gereken, eski, bâtil fikirleri terk ederek çağın yeni silahı aydınlık fikirlerle donanmaya çalışmak olur. Çünkü Abdullah Cevdet’in de medeni olmak üzerinden özetlediği mücadelede “Medeniyet-i hazıranın, medeni olmayanlara merhameti yoktur.”<sup>961</sup> Dönemin kavisi Batı medeniyeti, zayıfları, cahilleri ve ehliyetsizleri acımasızca yok etme üzerine kuruludur.<sup>962</sup>

Kaba kuvvetin reddiyle toplumların medenilik derecesine göre ıstıfaya tâbi görülmesi, Fikret’in terakki vurgusunun da önemli bir bileşeni olur. Bu mücadelede kuvvetin medenilikle, medeniliğin de Batı ile özdeş tutulması, Fikret’in “Sultânî’ye” şiirinde okulun “iştîyâk-ı fikre açık bir ufuk” olarak nitelenmesi ve Şark’ın Garb’a ilk açılan penceresi olarak övülmesinde de görülür.<sup>963</sup> Garb’la Şark’ı bir hayatta kalma mücadelesinin içine yerleştiren bakış açısı, Fikret’te acımasız bir rekabetten ziyade terakki vurgusuyla çağa uyma mecburiyetinin ağırlığını taşır.

---

<sup>959</sup> Aktaran Akgün, *Materyalizmin Türkiye’ye Girişi*, 253-254.

<sup>960</sup> Alıntıl原因 Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 221.

<sup>961</sup> Alıntıl原因 Doğan, *a.g.e.*, 179.

<sup>962</sup> Aktaran Doğan, *a.g.e.*, 180.

<sup>963</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 562.

Fikret de dönemin aydınlarından Bedî Nûri'nin "Mübadele-i Fikriye" yazısında ifade ettiği gibi insanlığın medeniyetteki gelişimini düşünce alanını imar ettiği ölçüde sağlayacağını düşünür. Maddi refahın iktisadi olarak üretilen malın çokluğuna ve bu malın serbest dolaşımına bağlı olması gibi, Bedî Nûri'ye göre düşüncenin gelişimi için de düşüncelerin çokluğu ve serbest dolaşımı gerekir. Bu nedenle, kendi ürettiği malla yetinen bir toplumun refahının artmasının mümkün olmamasına benzer biçimde, toplumların kendi ürettikleri fikirlerle yetinmesi de mümkün değildir.<sup>964</sup> Bedî Nûri'nin bilginin dolaşımına yaptığı bu vurgu, Fikret şiirinde bilginin alınıp getirilmesi olarak kurulur. "Halûk'un Vedâ'ı"nda da ifade edildiği üzere, yükselmenin karşıtı olarak atanan düşmek etrafı görememekten ileri gelirken, yükselmeyle birlikte düşünülen tenevvürü sağlayacak "ziyâ" ya da diğer bir deyişle "san'at, fen, i'timâd, i'tinâ, cesâret, ümîd", "kâ'inât-ı efkâr"ı gezip getirilebilecek şeylerdir:

Bu geçit işte böyle dar, mu'vec;  
Ey şetâretli yolcu, sen yürü, geç.  
Sen bu menhelde kalma, sıçra, atıl,  
Bir ziyâ kârbânı bul ve katıl.  
Gez, dolaş, kâ'inât-ı efkârı,  
-Dâ'imâ önde, dâ'imâ yukarı!-  
Pür-tehâlûk, hayât ü kuvvetten  
Ne bulursa bırakma: san'at, fen,  
İ'timâd, i'tinâ, cesâret, ümîd,  
Hepsi lâzım bu yurda, hepsi müfid...  
Bize bol bol ziyâ kucakla, getir:  
Düşmek etrafı görmemektendir.<sup>965</sup>

Benzer bir bakış, Fikret'in yine bu dönemde yazdığı "Promete" şiirinde de tekrar edilir. Yine gök ve yer, yükselme ve düşme zıtlığı içinde ifade edilen bilgiyi bulup

<sup>964</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 322.

<sup>965</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 546-547.

getirme mecburiyeti, şiirde ilahî üssle insani üss arasındaki rekabete de gönderme yapar biçimde “Promete” miti üzerine kurulur.

Kalbinde her dakîka şu ulvî tahassürün  
Minkar-ı âteşînini duy, dâ'imâ düşün:  
Onlar niçin semâda, niçin ben çukurdayım?  
Gülsün neden cihân bana, ben yalnız ağlayayım?...  
Yükselmek âsümâna ve gülmek ne tatlı şey!  
Birgün şu hastalıklı vatan canlanırsa... Ey  
Müştâk-ı feyz ü nûr olan âtî-i milletin  
Mechûl elektirikçisi, aktâr-ı fikretin,  
Yüklen getir -ne varsa- biraz meskenet-fiken,  
Bir parça rûhu, benliği, idrâki besleyen  
Esmâr-ı bünye-hîzini; boş durmasın elin.  
Gör dâ'imâ önünde esâtîr-i evvelin  
Gökten dehâ-yı nârı çalan kahramânını...  
Varsın bulunmasın bilecek nâm ü şânını.<sup>966</sup>

Ateşi çalıp insanlara getiren Promete'nin yaptığı kahramanlığı model olarak ortaya koyan Fikret'in bu modelin izinde yarattığı kahraman da fikre dair ne varsa bulup milletine getirendir. Milletinin gelişme ve aydınlanma arzusunu taşıyan, kendisi ile milleti arasında özdeşlik kuran biri olarak tasarlanan bu kahramanın kendisi için söylenebilecek her şey milleti için de geçerli görülür. Kendisine bakıp, kendi halini görüp milletinin içinde olduğu hali anlayarak, bu hali değiştirmek için çabalaması beklenir. Çukurda olanı semaya yükseltecek, yüzünü güldürecek, onu medeniyet-i hazıraya denk kılacak bu çaba, kahramanı da “âtî-i milletin mechûl elektirikçisi” kılar. Bilgiyle birlikte elektriğe yapılan bu vurgu, Promete'nin ateşinin elektrikle ikame edildiğini gösterir. Büchner'in de özel bir önemle andığı ve “istikbâl için pek büyük ve parlak muvaffakiyyet ufukları hazırlayan kuvvet”<sup>967</sup> olarak nitelediği elektrik, “Gökten Yere” şiirinde insanın tabiat karşısındaki zaferi bağlamında şimşeğe hakimiyeti ve bu büyük gücün insanın kullanımına vermesi ile anılırken,

---

<sup>966</sup> A.g.e., 543.

<sup>967</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 47.

“Promete”de de yükselme bağlamında hastalıklı vatanın canlanması umudunun hemen ardından şiiire dahil edilir.

### Beşerî Ahlak ve Mücadelenin Bitmesi

Bilimsel paradigmanın verdiği güvenle Tanrı merkezli paradigmaya alınan eleştirel mesafe, insan ve Tanrı arasındaki merkezîlik mücadelesini de örtük olmaktan çıkararak, netleştirir. İlahi üssün beşerî üsle ikame edilmesinin açık bir çabaya döndüğü bu süreçte, ahlakın akıbeti ise kendi başına bir mesele olarak belirir. “Kendisine güveni kazanarak tek hakikatin dünya ve bu dünyada mücadeleyle evrimleşme olduğunu kabul eden insanın yeni ahlak ve değer yargılarının ne olduğu meselesi”<sup>968</sup> yirminci yüzyıl başı Osmanlı aydınının ana tartışma konularından biri haline gelir.

Bu tartışmanın ilk sorusu, ahlakın Tanrı’yla olan irtibatının kesilmesinin ya da diğer bir deyişle tanrısız bir ahlakın mümkün olup olmamasıdır. Bu sorunun, materyalist düşünürlerin izinde, Tanrı inancının insanların tabiat kuvvetleri hakkındaki bilgisizliğinden ileri geldiği kabulü bağlamında cevaplanması, hem ahlakın doğrudan dinle irtibatının kesilmesini hem de tanrıtanımazlığın ahlaksız olmakla sonuçlanacağı önermesinin reddedilmesini sağlar.<sup>969</sup> Bununla birlikte, Tanrı inancının büyük bir hata olarak kodlandığı düzlemde tanrıtanımazlık değil bilakis Tanrı inancına sahip olmak ahlaksızlığın kaynağı haline gelir. Büchner’in de söylediği gibi, din-ahlak münâsebetinden ahlak çok zarar etmiştir; çünkü din ahlaka

---

<sup>968</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 269.

<sup>969</sup> Doğan, *a.g.e.*, 16.

mugâyirdir.<sup>970</sup> Ahlaka mugâyir olan dinin prangalarından kurtulup özgür olan insanın yeni sorusu ise şimdi ahlakı temelleyecek olanın ne olduğudur:

Peki, ahlâk ne olacak? Eğer ulvî ve mâ-fevka't-tabî'a bir kuvvet yoksa, eğer semâda herkesi muhâkeme edecek ve herkesin liyâkatine göre mükâfât ve mücâzât verecek bir Allah yoksa, uhrevî bir hayât mevcûd değilse, o zamân fazîletin ve fazâhatin ma'nâları nasıl anlaşılabilir? Kâ'inâtın bütün hareketleri a'mâ bir kuvvetin üzerine istinâd ettirildikten sonra insânların ta'kîb etmeleri lâzım gelen yolu nasıl ta'yîn edebiliriz?<sup>971</sup>

Büchner'in yansıladığı bu sorular, Osmanlı aydınlarının da soruları haline gelir. Bu minvalde, Ahmet Nebil ve Baha Tevfik *Hassasiyet Bahsi ve Yeni Ahlâk* adlı çalışmalarında iflas eden dinsel eski ahlak anlayışının yerini yirminci yüzyılın insani ahlakının alacağını, ahlakın temelini artık göklerde ve kutsal kitaplarda değil yine insanların kendilerinde aranması gerektiğini ifade eder.<sup>972</sup> Benzer biçimde, Bedî Nûri de "On Dokuzuncu Asır" yazısında ahlakın insani temelini Alman filozoflarına atıfla ortaya koyar. Bedî Nûri'ye göre, Kant ve Fichte arzu ve iradenin istiklalini ilan ederek insanın ilahi bir irade tarafından konulan ahlak kurallarına uyma mecburiyetinde olmadığını, her alanda kendi yaşamını belirleme konumuna yükselen özgür insanın kendi ahlak kurallarını kendi akli selim ve iradesine dayanarak belirleyebileceğini ortaya koymuştur.<sup>973</sup>

Tanrı merkezli paradigma tarafından bildirilen mutlak iyilik ve kötülüğün yerini insan tarafından belirlenen iyilik ve kötülüğün alması "Gökten Yere"de insanın "Rabb-i hayr ü şer" olarak tanımlanmasıyla, "Târih-i Kadîm'e Zeyl"de de "Bendedir hayr ü şerin esbâbı"<sup>974</sup> ifadesiyle ortaya koyulur. İyilik ve kötülüğü insana

---

<sup>970</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 353.

<sup>971</sup> A.g.e., 350.

<sup>972</sup> Aktaran Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 223.

<sup>973</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 268-269.

<sup>974</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 665.

bağlayan, insanı iyilik ve kötülüğün yeni tanrısı olarak atayan bu bakış açısı, ahlakı da mutlaklık çerçevesinden çıkararak, insan tarafından inşa edilen bir şeye dönüştürür. Ahmet Nebil ve Baha Tevfik'in de söylediği gibi iyi ve kötüyü değişmez metafizik mutlaklar olarak değerlendirmek yanlıştır. İyiyi ve kötüyü belirleyen insanların içinde buldukları şartlardır.<sup>975</sup>

İyiyi ve kötüyü insana, insanın davranışlarına, pratiğe bağlayan bu tutum, insanın davranışlarını şekillendiren iradeyi de ahlak tartışmasının bileşeni yapar. Büchner'in izinden gidersek insanın davranışlarını şekillendiren “irâde-i cüz'iyeye” başlıca üç tesir silsilesi tarafından şekillenir. Bunlar, “ebeveynden ve cedlerden tevârüs eden te'sîrler”, “ta'lîm ve terbiyeden, görenekten gelen te'sîrler” ve “hayâtın ve muhîtin hâricden gelen te'sîrleri”dir.<sup>976</sup> İnsanın davranışlarını yönlendiren bu tesirlerin ahlak tartışması içine alınmasının öncelikle son ikisinin insanın içinde yer aldığı örgütlenme tarafından belirleniyor olmasıyla yakın bir ilişkisi vardır. Diğer bir deyişle, “talim ve terbiye” ve “hayat ve muhit” insan eliyle olması gerekene uydurulduğu takdirde insan da iradesiyle doğruyu, iyiyi seçebilecek hale gelebilecek, kendinde temellediği ahlakıyla olması gereken hayatı sürebilecektir. Olması gerekeni; yeni, insani ahlakı belirleyense elbette akıl, ya da diğer bir deyişle insan aklının eseri bilim olacaktır. Daha genç yaşta insanlara bilime dayanan ahlak ilkeleri öğretildiği takdirde zaman içerisinde her türlü kötülükten uzak, mutlu bir toplum oluşabilecektir.<sup>977</sup> Her türlü kötülükten uzak, mutlu bir toplumun parçası olan fertlerden gelen yeni nesillerin de “ebeveynden tevârüs eden te'sîrler”le, “cedlerden tevârüs eden te'sîrler”i, tabiatlarındaki kan dökücü bencilliği yenmesi; zaman

---

<sup>975</sup> Aktaran Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 222.

<sup>976</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 341.

<sup>977</sup> Aktaran Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 31.

geçtikçe, insan tekâmül ettikçe insanın insanla mücadelesinden eser kalmaması mümkün olacaktır.<sup>978</sup>

Fikret de bu imkânın izleyicisi olur. Kötüklüklerin, savaşların, insanlık tarihini belirleyen mücadelenin değişmez bir kanun olmadığını; tekâmül eden insanın bâtil olandan, ahlaka mugayir olandan uzaklaşıp kendi ahlakını kuracağını, atalarından devraldığı kan dökücü bencilliği alt edeceğini ve dünyayı cennete çevireceğini düşünür. Son dönem şiirlerinde zayıfa acımamanın, canlı olan ne varsa yok etmenin ifadesi olarak ortaya koyulan, felaket ve elemle anılan acımasız savaşların sona erebileceği umudu, “Târîh-i Kadîm”de bir tabiat kanunu olarak insanı belirleyen mücadeleyi geçmişte yani insanın uzun gecesinde bırakmanın, bu gecenin sabahını yani “âteşîn fitne” ile anılan bu mücadeleden bağısızlaşmanın mümkün olması biçiminde aksettirilir:

İndir, ey mahşer-i cidâl, indir  
Perdeler sahne-i fecâatine;  
Sönsün artık bu âteşîn fitne;  
Hele sen, ey kadîd-i an’ane-hâh,  
Yetişir çizdiğin hutût-ı siyâh.  
Biz sabâh isteriz, sabâh; o uzun  
Geceler nâimîne hayr olsun.<sup>979</sup>

Sabaha duyulan bu inanç, diğer yandan dönemin Darwinizm tartışmalarına verilen bir cevap anlamına da gelir. Şöyle ki, Fikret’in sabaha inançla “âteşîn fitne”yi reddi, Darwinist mücadeleyi insanlığın tekâmül etmemiş geçmişine ait görmekten ziyade değişmez bir kanun olarak niteleyenlere de bir karşı çıkıştır. Bu anlamda, özellikle “Târîh-i Kadîm”, insanlık tarihini en ilkel toplumlardan en medeni toplumlara kadar

---

<sup>978</sup> Fikret’in her türlü kötülükten uzak, mutlu bir toplumun inşası için genç yaştaki insanların, özellikle de çocukların eğitimine verdiği önem, *Şermin* kitabının da çıkış fikrini oluşturur. Bkz. Tefik Fikret, “Şermin,” *Bütün Şiirleri* içinde, 575-636.

<sup>979</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 641-642.

gizli ya da açık bir saldırılar ve cinayetler tarihi olarak okuyanlara,<sup>980</sup> insanların bilim ve medeniyetteki terakkilerine bakılmaksızın karşı durulmaz hayvani hisleri dolayısıyla her zaman savaşıcağını, öldürmekten ve ölmekten zevk alacağını söyleyenlere<sup>981</sup> katılmadığını göstermenin ifadesidir. Çünkü şiirin başlığının da ortaya koyduğu gibi bu kanlı mücadele geçmiş zamanlara aittir. Geçmiş, insanın henüz yeterince tekâmül etmediği dönemleri anlamlandırma sürecinde kanlı mücadele fikrinde birleşirse de söz konusu gelecek olduğunda Fikret için bu mücadelenin daimiliğine inananlarla hemfikir olmak mümkün değildir.

Bununla beraber, Abdullah Cevdet gibi kan dökücülüğü, zayıfların elenmesi, helak edilmesi yoluyla ilerlemeyi, gelişmeyi sağlayan daimi bir hakikat olarak gören<sup>982</sup> ya da Subhi Edhem gibi ıstıfa-i tabî uyarınca sadece kavilerin hayatta kalabildiği mübareze-i hayatı canlıları güzelleştiren, toplumları yükselten bir işleyiş olarak değerlendiren<sup>983</sup> yirminci yüzyıl başı Sosyal Darwinist Osmanlı aydınlarıyla hemfikir olmak da mümkün değildir. Fikret için toplumları yükselten mücadele ya da savaş değildir. Fikret'in gelecek tasavvurunda savaşa yer yoktur. Tekâmül ettikçe terakki eden insan, insanlığın uzun gecesini sona erdirecek; kötülöklere yakın, mutsuz toplumlar yaratan köhne fikirleri yerinden söküp atacak, gerçek hürriyetin zaferini müjdeleyecektir.

...İşte en güzel müjde.  
Bu tasavvur dühûr-ı âtiyeye;  
İşte hürriyet-i hakikiyye:  
Ne muhârib, ne harb ü istilâ;  
Ne tasallut, ne saltanat, ne şekâ,  
Ne şikâyet, ne zulm ü istibdâd;

---

<sup>980</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 286.

<sup>981</sup> Aktaran Doğan, *a.g.e.*, 317.

<sup>982</sup> Alıntıl原因 Doğan, *a.g.e.*, 179.

<sup>983</sup> Alıntıl原因 Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 247-248.

Ben ben'im, sen de sen; ne rab, ne ibâd!<sup>984</sup>

İnsanın hem mübareze-i hayattan hem de yine bağlantılı biçimde Tanrı benzeri bâtil itikatlardan bağımsızlaşabileceği aydınlık günler, Fikret için aklın tekâmülüyle yakından alakalıdır. Bâtili geçmişte bırakmayı sağlayan akıl, akla dayanan ahlak vasıtasıyla mübareze-i hayatı da sona erdiren güç olacaktır. Fezanın içindeki diğer varlıklar gibi bir atom yığını olan, ıstıfa-i tabî söz konusu olduğunda hayvana eş olan insan, hayvandan tekâmül etmiş aklıyla ayrılacaktır.

Tanrı merkezli paradigmanın da insanı hayvandan ayıran ve üstün kılan bir yeti olarak aldığı<sup>985</sup> ve ilahi bir lütf<sup>986</sup> olarak atadığı akıl, Tanrı'nın çekilmesi ve bilimin bir paradigma olarak alınmasıyla birlikte bilim tarafından açıklanan, insan bedeninin iç işleyişi bağlamında incelenen ve beynin bir foksiyonu olmaktan fazlasını ifade etmeyen bir yetiye dönüşür. “Kafatasının içini dolduran yumuşak uzuv”, “insânda karaciğerden sonra en ziyâde hacimli ve ev'iyeye-i demeviyyece en zengîn olan parankima” olarak açıklanan beyin,<sup>987</sup> “husûle getirdiği iş tefekkür” olan “mâddi tereküblerden müteşekkil makine”ye indirgenir.<sup>988</sup> Bu makinenin insanı hayvandan ayıracak derecede gelişmesi ise evrimsel sürece bağlanır. Yine Büchner'in ifade ettiği gibi, “zekânın inkişâfı mâdde ve kuvvetin en zor, en zahmetli, en güç bir muzafferiyeti tabî'atin şimdilik en son mazhariyyetidir. Bu mazhariyyet binlerce asır sonra husûle gelebilmiş ve derece derece mükemmelleşerek nihâyet insân şeklinin husûlüne kadar yükselmiştir.”<sup>989</sup>

---

<sup>984</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 642.

<sup>985</sup> Güfta, *Divan Şiirinde İlim*, 30.

<sup>986</sup> Hüseyin Avni Çelik, “Kur'ân-ı Kerim'e Göre İnsanın Değeri ve Üstünlüğü,” *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11 (1993): 143.

<sup>987</sup> Büchner, *Mâdde ve Kuvvet*, 204.

<sup>988</sup> A.g.e., 236.

<sup>989</sup> A.g.e., 84.

Mükemmelleşen aklıyla insan, ahlakını da mükemmelleştirecek, hayvani geçmişinden uzaklaşıp tabiat yasalarının esaretinden kurtulacak ya da diğer bir deyişle Darwinist mücadele artık sadece tabiatla sınırlı kalacaktır. Büchner'in de ortaya koyduğu gibi, "artık insanlar tabîîlik ve vahşet halinde bulunmadıkları için medeniyetin aslâ tahammül edemeyeceği zulüm ve işleri de bırakacaklardır."<sup>990</sup> "Medeniyet terakki ettikçe ahlâkın seviyesi yükseldikçe cinâyetler de azalacaktır."<sup>991</sup> "Eski vahşetin, tuğyânın gürültü ve kavgaları yerine sükûnet ve hilmîyyet kâ'im olacak, insânlar temeddün ve terakki ettikçe kendi hod-bînîlerini umûmî menfa'ate tevfiik etmekte bile büyük bir zevk duyacaklardır."<sup>992</sup>

Büchner'in izinde Osman Nûri'nin "Tekâmül-ü Tabiat-Terakki-i Âlem" yazısında da söylediği biçimde, içinde bulunulan medeniyet çağında maddi fenlere ve tecrübeye dayanan bilimler, insanlık için geçerli olanın sevgi ve kardeşlik olduğunu, bilgisizliğin ise insanı hayvanlık seviyesine indiren düşmanlığa ve kanlı çatışmalara neden olduğunu göstermiştir. Bir gün gelecek bilgisizlikten kurtulmuş, akılları aydınlanmış olan insanlar arasında ayrılıklar kalkacak, birlik ve dayanışma sağlanacaktır.<sup>993</sup> Fikret'in "Halûk'un Amentüsü"nde ifade ettiği gibi, insanlar tek bir vatanda birleşecek; tek bir milletin, insanlık milletinin ferdi olacak; insanları birbirinden ayıran tüm yapay kimlikler ortadan kalkacak; insan sadece insan olacaktır:

Toprak vatanım, nev'-i beşer milletim...İnsân  
İnsân olur ancak bunu iz'ânla, inandım.<sup>994</sup>

---

<sup>990</sup> A.g.e., 279.

<sup>991</sup> A.g.e., 285.

<sup>992</sup> A.g.e., 356.

<sup>993</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 281.

<sup>994</sup> Tefvik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

İnsanlar arasındaki çatışmanın biteceğine, hayatta kalmak için bir diğerine hayat şansı tanımayan düzenin sona ereceğine ve insanların tekâmül etmiş izanlarıyla, zekalarıyla hayvani içgüdülerini bastırıp kan dökücü olmaktan çıkacağına inanç, Fikret’le beraber dönemin Sosyal Darwinizm karşıtı diğer Osmanlı aydınları tarafından da taşınır. Örneğin Ali Rıza Seyfi, “Hayatı Nasıl Düşünmeliyiz?” yazısında Fikret gibi mücadeleyi geçmişe ait kılarak gelecekte mücadeleye yer olmadığını söyler. Ali Rıza Seyfi’ye göre, insan ilim, irfan ve olayları yönlendirme noktasında en üstün araç olan iradesiyle eski dünyayla kıyaslanmayacak derecede daha yaşanır ve daha mutlu bir dünya kurabilecek,<sup>995</sup> Fikret’in “Halûk’un Amentüsü”nde söylediği gibi “dünyâ insânla cennete dönecek”tir.<sup>996</sup> Çünkü, Ali Rıza Seyfi’den devam edersek, birkaç yüzyıl önce çocuk gibi arkasını ve önünü göremeyen insanlık, artık büyümeye başlamış ve olgunluk çağına gelmiştir. Herkes tarafından bilinen “Altta kalanın canı çıksın” sözü şefkat, merhamet ve fedakarlığın olmadığı, her şeyin dişle, tırnakla ve pençeyle elde edildiği geçmişe aittir ve orada kalmıştır.<sup>997</sup>

Büchner’in de vaat ettiği geleceğin dünyası, askeri çatışmaların bittiği, ulusal nefretlerin azaldığı ve militarizmin zayıfladığı bir yerdir. Gelecekte çatışma evrensel uyumla, şahsi talihsizlik genel mutlulukla ve genel nefret evrensel sevgiyle yer değiştirecektir.<sup>998</sup> Fikret’in “Halûk’un Amentüsü”nde ifade ettiği biçimde, insanlar kardeş olacak, hayat hakkını bir diğerinin ölümüyle kazanmayacak, şiddeti sona erdiren şiddet olmayacaktır:

Ebnâ-yi beşer birbirinin kadesi... Hulyâ!

---

<sup>995</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 279-280.

<sup>996</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

<sup>997</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 279-280.

<sup>998</sup> A.g.e., 102.

Olsun, ben o hulyâya da bin cânla inandım.

İnsân eti yenmez; bu teselliye içimden  
-Bir ân için ecdâdımı nisyânla- inandım.

Kan şiddeti, şiddet kanı besler; bu mu'âdât  
Kan âteşidir, sönmeyecek kanla, inandım.<sup>999</sup>

Fikret'in olmuş olanın tam tersi olduğu için hulya da olsa inandığı, ecdadının geçmişini hatırlasa da düşlediği bu yeni düzen, Büchner için insanların artık yaşamak için mücadeleye karşı mücadele edeceği bir düzendir. Bu yeni mücadele ise zulüm ve istibdatla değil, akılla, kanunla sürdürülecektir.<sup>1000</sup> Edhem Necdet'in de belirttiği gibi, insanlık ilerledikçe ve hayvani mücadelenin etkisi azaldıkça, medeni insanı vahşi insanlardan ayıran adalet, hak ve hukuk düşünceleri de ağırlığını arttırmıştır ve arttırmaya devam edecektir.<sup>1001</sup>

İnsan yapımı kanunu tekâmül eden insanın hayatını düzenleyecek yeni mekanizma olarak atayan görüşlerle birlikte Fikret'in hulyasına da gönderme yapar biçimde, insanın tekâmül etse de hayvani geçmişinin ve tabiatının etkisinden sıyrılamama ihtimalini gözetenler için de kanun önemli bir meseledir. Tekâmül etse de bencil kalmaya devam edecek insanı dizginleyecek olan yine kanun olacaktır. Memduh Süleyman'a göre bencilliğin önüne geçmek ancak bütün toplumsal gelişmelerin temeli ve esası olan hak, hukuk, adalet temelinde serbest muhakeme ve bilimsel terbiyeyle mümkündür.<sup>1002</sup> Ya da Bedî Nûri'nin de ortaya koyduğu gibi, menfaat ve hırsları için mücadele eden insana karşı tek çare toplumsal hayatı belirli kurullarla idare etmektir.<sup>1003</sup> Benzer biçimde, Edhem Necdet için de mücadele bir

---

<sup>999</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

<sup>1000</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 56.

<sup>1001</sup> Aktaran Doğan, *a.g.e.*, 326.

<sup>1002</sup> Aktaran Akgün, *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*, 255.

<sup>1003</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 320.

tabiat kanunudur. Bundan kaçış yoktur. Ancak asıl olan mücadelenin keyfililiğinin ve kuralsızlığının ortadan kaldırılmasıyla mücadelenin hak, adalet ve eşitlik şartlarına bağlı olarak belirli kurallar çerçevesinde yapılmasıdır.<sup>1004</sup>

Fikret için mücadele değişmez bir tabiat kanunu olmadığından, insan tekâmül ettikçe mücadelenin de ortadan kalkacağına duyulan inançla hak-hukuk da yine gelecek bağlamında değerli kılınır. Bu değer, “Halûk’un Amentüsü”nde insan tenevvür ettikçe, hakkın da zulmetin yerini alması, uzun gecenin hakla aydınlanması biçiminde verilir:

Zulmet sönecek, parlayacak hakk-ı dirahşân  
Birdenbire bir tâbiş-i Bürkânla, inandım.<sup>1005</sup>

Benzer biçimde, “Millet Şarkısı”nda da “kuvvet=hak” denklemi, yine aydınlanmaya ve yükselmeye inançla reddedilir. İnsanlığı ayaklar altına alan alçaklık zulümle, zulüm de kuvvetle eşleştirilirken; hak, geceyi izleyen sabaha hakim olacak ve insanı yerden kalkarak yükseltecek güç olarak konumlandırılır:

Zulmün topu var, güllesi var, kal’ası varsa,  
Hakkın da bükülmez kolu, dönmez yolu vardır;  
Göz yumma güneşten, ne kadar nûru kararsa  
Sönmez ebedî, her gecenin gündüzü vardır.

İnsanlığı pâ-mâl eden alçaklığı yık, ez;  
Billâh yaşamak yerde sürüklenmeye değmez.<sup>1006</sup>

“Millet Şarkısı”nın temel yapısını tekrar eden “-Dârülfünûn Marşı için- Bir Güfte”de de zillet ve zulmet birlikteliği, yükselme ile karşıt verilir. İnsanı alçaltan ve tenevvürden uzak tutarak karanlığa boğan cehalet ve zulmün, hakkın kuvvet

---

<sup>1004</sup> Aktaran Doğan, *a.g.e.*, 327.

<sup>1005</sup> Tefik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 541-542.

<sup>1006</sup> *A.g.e.*, 488.

bulmasıyla sona ereceği düşünülür. İnsanların kötülükten uzak, mutlu yaşayabilmesi için tek şart hakkın yüzünün gülmesi olur:

Yükselmeli...Artık yetişir zillet ü zulmet;  
Parlatmalı her nâsiye bir neyyir-i fikret;  
Cehl ölmeli, zulm ölmeli, hak bulmalı kuvvet;  
Hakkın yüzü güldükçe gülümser beşeriyet...<sup>1007</sup>

Fikret'in terakki inancının II. Meşrutiyet'in ilanıyla perçinlenmesi, insanın hikâyesinin sürekli gelişme üzerinden değerlendirildiği tekâmül nazariyesi uyarınca II. Meşrutiyet'in Osmanlı'nın tekâmülü açısından önemli bir merhale olarak görülmesinin izleyenidir. Ancak 1912'den sonra yazdığı şiirlerde, özellikle de "Doksan Beşe Doğru", "Revzen-i Mahlû", "Rübâb'ın Cevâbı" ve "Hân-ı Yağma"da Fikret'in terakkiye olmasa da II. Meşrutiyet'in bir merhale olduğuna inancını kaybettiği görülür.<sup>1008</sup> II. Meşrutiyet'in verilen tüm sözlere rağmen istenen aydınlanma ve özgürleşmeyi sağlayamaması; İttihad ve Terakki kadrolarının kanlı savaşları körüklemesi; hakkı hukuku kendi lehine işletmesi; kendini var etmeye çabalamaya, kendi yararını gözetmeye devam etmesi; Fikret için herhangi bir terakkinin söz konusu olmadığını ortaya koyar. Yine de Fikret'in gelecek güzel günlere inancı tamdır. Öyle ki, hayatla beraber ölümün anlamını belirleyen de artık bu inançtır.

### Ölümün Yerini Alan Hayat

Fikret'in son dönem şiirlerinde temelsizlik halini sona erdiren bilim, önceki kısımda da tartışıldığı gibi, öznenin kendi varlığını tekâmül bağlamında okumasını, kaînâtın

---

<sup>1007</sup> A.g.e., 490.

<sup>1008</sup> Sözü edilen şiirler için sırasıyla bkz. a.g.e., 649-651, 657, 652-656, 661-662.

sürekli tekâmülü çerçevesinde konumlandırmasını sağlayan yeni bir anlayış ortaya koyar. Servet-i Fünûn dönemi şiirinde temelsizlik deneyimiyle derin bir anlamsızlığa terk edilen, sonlu olması dışında bir anlam taşımayan hayat da böylelikle yerini bilim tarafından anlamlı kılınan hayata bırakır. Özne hayatını düşündüğünde artık sadece sonluluğu değil bütün bir kâinatın tekâmülünü görmekte; hayatını yarını yaratma sürecinde bir tekâmül aşaması olarak kendi süresini tamamlamakla ve yerini bu tekâmül çizgisini terakki ederek izleyen diğerlerine bırakıp, kâinata karışmakla anlamlandırmaktadır.

Yirminci yüzyıl Fikret şiirine terakki vurgusunun bileşeni olarak dahil olan bu yeni hayat kavramsallaştırmasının görünür olduğu ilk şiir “Hayât”tır. Yüzyıl başına ait olan, 1901 tarihli bu şiir, sonluluk olarak ölümle terakki inancı arasındaki gerilimi ortaya koyan bir geçiş metni olarak değerlendirilebilir. Servet-i Fünûn şiirinin iki tezat eğilimini taşıyan, gayretle ve umutla yükselme çabasıyla umutsuz bir sessizlikle yok olup gitme çatışması üzerine kurulan şiirde, gayret ve umutla yükselmeyi dayanaklandıracak temelin yokluğunda hayat da ölümle, “ömr-i beşer” “iniş”le tasavvur edilir.<sup>1009</sup> Bununla birlikte, gayret ve umutla yükselme inancını yine Halûk’a göndermeyle içeren şiir, Halûk nedeniyle sözü edilen iniş tasavvurunu da “zehir” olarak nitelendirir:

Hayır, bu zehrime sen vâris olma, evlâdım;  
Yarın, ümîd ediyorlar ki, bir genişçe adım,  
Bir atlayış, - ne diyorlardı pek de anlamadım,-  
hayâtı kurtaracak;  
Beşer...bu şimdi muazzeb sürüklenen meflûc,  
Adım adım edecek zirve-i halâsa urûc...  
İnan, Halûk, ezeli bir şifâdır aldanmak!<sup>1010</sup>

---

<sup>1009</sup> A.g.e., 455.

<sup>1010</sup> A.g.e., 456.

Sahiplenmeden, diğerlerinin ümidi olarak aktarılan terakki, yerlerde sürünen insanın gelecek zamana atıfla geniş bir adım atarak, bir atlayışla hayatı yenilemesi, kurtarması, kendisi yükselirken hayatı da yükseltmesi biçiminde ortaya koyulur. Ancak henüz temellenemediği için anlaşılmayan, paylaşılmayan yükselme, terakki ümidi yine Servet-i Fünûn ruhuna uygun olarak ancak bir şifa, boş bir teselli, ancak bile bile aldanma olarak ifade edilir.

Aldanmayı ümitle yan yana getiren bir diğer şiir olarak “Ümîd Ölmez!” de yine bilimsel paradigmanın kabulüyle aldanma içeriğinin yerini sahiplenmeye bıraktığı değişim güzergahına ışık tutar. Aldanmayı, ümidi meşrulaştıran “Ümîd Ölmez!”de, “fani beşer”in tek tutamağı ölümsüz ümid olur:

Ölmek nedir şebâb için?... Ümmîd ölür mü hîç?  
Fâni beşer o çeşme-i Hızırın zülâlini  
Bir ân tecerrü etmese her dem zevâlini  
Ta’cil eden şu neşg-i hayâtında mündemic  
Hâ’in sümûma karşı nasıl, hangi kuvvetin  
Nûşâbe-çîn-i feyzi olur? Hangi cân-firîb  
Ezhâr-ı tesliyetle eder şûre-i nasîb  
Enzâr-ı hadşe-dârını tatmîn? O cennetin  
Mahrûmu kalmasın beşeriyet ki bî-huzûr  
Eylar şu köhne berzahı pek neş’esiz mürûr!<sup>1011</sup>

İnsanın her an sona erişini hızlandıran hayatın zehirlerine karşı koymasını sağlayan, ona kuvvet, huzur, neşe veren ümit, şiirde toprağa bakınca çoraklık, ölüm değil çiçekler, canlılık görmeyi mümkün kılan olur. Toprağın “Toprak” şiirinde olduğu gibi, yine ölüm ve hayat birlikteliğiyle anıldığı şiirde, hayatı, canlılığı temsil eden çiçekler, yine aldatici teselliye göndermeyle ele alınsa da teselliye olumsuzlayan bir tutumdan ziyade ümidi olumlayan bir tutum söz konusudur. Öyle ki, öte dünyaya da herhangi bir gönderme yapmayan teselli, ölümün verdiği sonluluk hissine karşı insanın kendi çaresini kendi bulacağına da bir işarettir. Şiirin “ölmek nedir?”

<sup>1011</sup> A.g.e., 531.

sorusunu şebâba, gençliğe atıfla kurduğu da düşünülürse sonluluk huzursuzluğunu, sıkıntısını alt edecek çareyi ümitli gençler bulacaktır.

Gençlerin sonluluk sıkıntısını değilleyen bir ümitle birlikte düşünülmesi, Fikret'in son dönem şiirlerinde geleceğin imarıyla görevlendirilen gençlerin ümitsizliğe, "ye's"e savaş açmasıyla da desteklenir. Örneğin "Dârü'l-Mu'allimîn Marşı"nda, yeni paradigmanın sunduğu hakikatleri kendine bayrak yapmış, bilginin, fikrin ışığıyla aydınlanmış gençler, gelecek günlerin geçen geceden farklı olduğunu söyleyen kutsal ümidin verdiği güvenle ümitsizliğin de düşmanı olarak konumlandırılır:

Fikr ordusuyuz, meş'al-i irfânla mücehhez;  
Âyât-ı hakikat okunur râyetimizde.  
Ye'sin ebedî hasmıyız, ümmîd-i mu'azzez  
Rehberlik eder meşyet-i zî-fikretimizde...

Cehlin, gecenin hâdimiyiz, hâdim-i ilmiz;  
Fikr ordusu, feyz ordusu, nûr ordusuyuz biz.<sup>1012</sup>

Ümit ya da ümitsizliği ölüm ya da sonluluğa gönderme yapmadan değerlendiren "Dârü'l-Mu'allimîn Marşı"nın da ortaya koyduğu gibi, temelin verilmesiyle beraber ölümün hayat üzerindeki belirleyiciliği, baskınlığı da sona erer. Hayatın ölüm ya da sonluluk tarafından anlamlandırılmaktan çıkmasıyla beraberse sonluluğun ümitsizliğinin, elemnin yerini terakkiye duyulan inanç, ümit, neşe alır. Bu anlamda, sonlu bir hayatın anlamı ve değerini atamakta başarısız olan ve bu başarısızlığın ümitsizliğini ve elemni şiirin merkezine yerleştiren Servet-i Fünûn şiirleri, hayatı ve ölümü anlamlandıran yeni paradigma yerleştiğinde yerini ölüm hakikatinin elemi tarafından değil anlamlı bir hayat tasavvuru tarafından belirlenen bir şiire bırakır.

---

<sup>1012</sup> A.g.e., 491.

Fikret'in bu dönemde yazdığı “İzler” şiiri, ölümün belirleyiciliğini nasıl yitirdiğini ve yerini yeni paradigma tarafından anlamlandırılan hayat tasavvuruna nasıl bıraktığını görmek için önemli bir metindir. Servet-i Fünûn döneminde insanın kendi başına çıktığı ve sürekli örselendiği bir yolculuk, bir yürüyüş olan ve mezarda son bulan hayat tasavvuru, söz konusu “İzler” şiiri olduğunda kendini temel alan, kendi izlerini takip eden insanın yürüyüşünü inat ve sabırla sürdürdüğü ve yolunun ansızın açılan bir uçuruma değil yüksekteki belli bir hedefe, bir minbere çıktığı yeni bir hayat kavramsallaştırması ortaya koyar. Bu kavramsallaştırmada, elemin yerini müjde alırken mezarlığı gören göz de gökyüzündeki güneşe çevrilir.

Yürürdüm biraz güç, biraz bî-huzûr  
Dikenlik, çetin, taşlı bir sâhadan;  
Önüm bir yokuş, hep çakıl, hep diken,  
Yürürdüm fakat ben mu'annid, sabûr.

Bu yol böyle sâ'iddi bir minbere:  
Cevânib mehâbetli bir makbere,  
Fezâsında al bir güneş mübtesimdi...

Mübeşşer adımlarla ettim mürûr  
Demin muztarib geçtiğim sahâdan;  
Yolum aynı şey: hep çakıl, hep diken;  
Yürürdüm fakat ben mübeşşer, vakûr.

Geçerdim basıp birtakım izlere;  
Eğildim biraz dikkat ettim yere:  
O izler benim, hep benim izlerimdi.<sup>1013</sup>

Şiir kişinin “ben”ini insanlıkla özdeş okumaya da izin veren şiirde, insanlığın yükselme hikâyesi, güçlkle, huzursuzlukla süren zorlu bir yolculuk olarak tasvir edilir. Yolculuğun güçlüğüne rağmen vazgeçmeyen insanlık, arkasında ölümler, heybetli mezarlıklar bırakarak, gözünü arkada bıraktıklarına değil ileriye, ilerinin aydınlığına çevirerek, inat ve sabırla yükselme mücadelesine devam eder. Mücadele

---

<sup>1013</sup> A.g.e., 458.

devam ettikçe; zaman geçtikçe; insan tekâmül, terakki ettikçe; huzursuzluk, elem yerini müjdeli adımlara bırakır. Bu adımlarsa insanın kendi adımlarıdır. İnsan tekâmül ettikçe aslında gittiği her yolu kendisinin çizdiğini, Tanrı'nın yolunu izlerken bile aslında kendi yaratısını takip ettiğini fark eder. Bu farkındalıkla, kendi yolunu; kendini, kendi aklının ürünü bilimi temel alarak yeniden çizecek olan insan, henüz gerçekleşmemiş olsa da minbere yükselecek, tahta kendini yerleştirerek kendi hutbesini okuyacaktır.

İnsanın kendini temel alarak yükselişini anlatan “İzler”, terakkiyle elemin terki arasında kurulan ilişkiyi de yeniden ortaya koyar. Elemin terki, diğer yandan, yirminci yüzyıl başı Osmanlı aydınlarının da yine tekâmül çerçevesinde tartıştığı meselelerden biridir. Bu tartışmada Osmanlı aydınının vardığı sonuç, insanların tekâmül ettikçe elemden kurtulacağı ve gelecekte mutlulukların elemlelere üstün geleceğidir.<sup>1014</sup> Örneğin her gün biraz daha iyiye gitme anlamına gelen “meliorizm” kavramını tanıtan Ali Rıza Seyfi'ye göre, tekâmülle birlikte terakkinin de gösterdiği gibi pesimizm devri artık geçmiştir. Tarihsel süreç içinde her alanda göze çarpan hızlı gelişmeler, meliorizmin doğruluğunu, elemin geçmişe ait olduğunu göstermiştir.<sup>1015</sup>

Elemin geçmişe aitliği, “Bir Kız Mektebi İçin” şiirinde, ölümle değersizleşen hayat algısına dair eleştiriyle ortaya koyulur. Fikret, bu şiiriyle Servet-i Fünûn dönemi şiirlerini belirleyen temelsizlik haliyle ve bu temelsizliğin beraberinde getirdiği elemle de hesaplaşmaya çalışır. Tarihin yine bir hikâye anlatıcısı olarak konumlandırıldığı şiirde vurgulanan, dünyanın fani de olsa imar ve hürmete layık olduğu; hayatı ancak düşünmeyenlerin boş bir seyahate benzeteceği, ancak dünyaya boş gözle bakanların kendi kendini aldatacağıdır:

<sup>1014</sup> Aktaran Doğan, *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*, 189.

<sup>1015</sup> Aktaran Doğan, *a.g.e.*, 279-280.

“Yükselmek isteyenlere pervâz için fezâ  
“Dâ’im güşâdedir... Yaşamak hem vazîfedir,  
“Hem haktır âdemoğluna. Herkes, küçük büyük,  
“Mihmâmıdır ribât-ı hayâtın; fakat bilir,  
“Herkes bilir bugün ki, o mihmâna bir çürük  
“Me’vâ-yi bî-karâr olan âlem hakikaten  
“Fâni de olsa hürmete, i’ mâr ü hürmete  
“Lâyık bir âşiyân-ı pederdir. Düşünmeyen  
“Teşbîh eder şu varlığı boş bir seyâhate;  
“Heyhât! O köhne lâne-i mevrûs, odur bugün  
“İnsân için penâh-ı mukadder; hep ondadır  
“Dinler, rehâlar, an’aneler; ondadır bütün  
“İnsânlığın havârik-ı irfânı. Aldatır  
“Dünyâya boş nazarla bakan kendi kendini...<sup>1016</sup>

Hayatın öncelikle bir vazife olarak anlamlandırıldığı şiirde, bu vazife yükselme izleğiyle terakkiye bağlanır. İnsan, tekâmül ettikçe terakki eden kâinatın bir parçası haline geldiğinde, hayat da bu terakkinin sürebilmesi adına bir vazifeye dönüşür. “Mâzî...Âtî” de hatırlanırsa insanın yarını yaratma sürecinde bir tekâmül aşaması olarak kendi ömrünü tamamlaması gerekir. Hayatının anlamı, vazifesi budur. Vurgunun terakkiyi sağlamak adına yaşamakta olması ise bakışın da ölüme değil hayata yöneldiğini gösterir. Öyle ki, hayata dönen bakış insanın birbirinin düşmanı olduğu, ölmek için öldürdüğü mücadeleyi de reddederek, hayatı aynı zamanda bir hakka da dönüştürür.

Hayatın ve dünyanın anlamını ve değerini belirleyen sonluluk olmaması, hayatla beraber dünyanın ölüme rağmen anlam ve değer kazanması, hayat ve ölümün şiirde fani de olsa imar ve hürmete layık görülmesi olarak ortaya koyulur. Fert ölümlü olsa da, ferdin dünyadaki hayatı sonlu olsa da aklın yolunu izleyenler bu hayatın boş ya da anlamsız olmadığını bilir; dinlere, dehalara, geleneklere bakıp insan fikrinin adım adım nasıl terakki ettiğini görür; terakkiye dünyayı imar ederek katılarak kendini aldanmaktan kurtarır. Öyle ki, “Sabah Olursa”da da ortaya

<sup>1016</sup> Tevfik Fikret, *Bütün Şiirleri*, 567-568.

koyulduğu gibi, söz konusu vatanın imarı, tenevvürü olduğuunda terakkiye inançla  
ferdî ölüm de anlamını yitirir:

siz, ey fezâ-yı ferdânın  
Küçük güneşleri, artık birer birer uyanın!  
Ufukların ebedi iştiyâkı var nura.  
Tenevvür.... asrımızın işte rûh-i amali;  
Silin bulutları, silkin zılâl-i ehvâli,  
Zıyâ içinde koşun bir halâs-i meşkûra  
Ümidimiz bu: ölürsek biz, yaşar mutlak  
Vatan sizinle, şu zindan karanlığından uzak!<sup>1017</sup>

Öznenin ferdî varlığını insanlık bağlamında değersizleştirmekten ziyade ferdi  
insanlığın bir parçası kılarak onu anlamlandırmaya çalışan bu bakış, “Bir Kız  
Mektebi İçin”de de olduğu gibi düşünmek ve görmeyi de yine yeni paradigmanın  
sunduğu hakikatlerin farkında olmakla eşleştirir. Tekâmül temelinde bütün bir  
insanlık, hatta tümünden bir oluş tarihinin parçası kılınan özne, bu tarihi görebildiği,  
anlayabildiği takdirde hem kendisinin, hem hayatının hem de dünyanın anlamını da  
görür, anlar.

Ölümlü olmanın hayatı değersizleştirmemesi, hayatın değerinin insanlık tarihi  
göz önüne alınarak okunması gerektiği, Fikret’in bir önceki kısımda da tartışılan  
“Gökten Yere” şiirinde de vurgulanır. İnsanın esaretten hakimiyete uzanan terakki  
süreci anlatılırken altı çizilen, insanın ölümlülüğünü bu terakkiyi mümkün kılan  
ölümsüz yaratıcılığı ile telafi etmesi, “fâni beşer”in aynı zamanda “hallâk-ı lâ-yemût”  
olmasıdır:

“Hallâk-ı lâ-yemût,  
“Fâni beşer, yolunda ezelden hazırlamış  
“Bir zirve-i rehâ. Su semâvâta fırlamış  
“Mağrûr u muhteşem kuleler sence pek bülend,  
“Pek şânlı, pek sûtûde eserlerdir. Eskiden,  
“Tâ mehd-i hilkatinde, henüz yerde sürtünen

<sup>1017</sup> A.g.e., 461-462.

“Bir za’f-ı mahz iken yine sen böyle hod-pesend  
Eflâke tırmanırdın: Ok attın; kanat, balon,  
“Her vasıtayla uçmaya uğraştın; işte son  
“Verişlerin de gösteriyor: Kasdın, i’tilâ,  
“Her lâhza i’tilâ ve teceddüd. Zamân zamân  
“Düştün; ne baş, ne kol, ne kanat kaldı; nâ-gehân  
“Bir darbe-i cenâh ile bir hamle, bir daha,  
“Yükseldi nâsiyen yine ulvî bulutlara.  
“Fâniyyetin ve gâyet-i aczinle kapkara  
“Bir leyl-i iştibâhın içinden sönük, alîl  
“Birkaç şuâi reh-ber edip sırr-ı hilkati  
“Tahkîka yol bulan nazarın her hakikati  
“Bir gün bedâhетен görecektir...<sup>1018</sup>

İnsanı insanlık tarihi bağlamında anlamlandıran “Gökten Yere”de de görüldüğü gibi, insanlığın amacı hep yükselme ve yenilenme olmuştur. İnsan henüz yerlerde süründüğü, zayıf olduğu zamanlardan itibaren adım adım kurtuluşun zirvesine tırmanmış, ölümlü olsa da ölümsüz bir yaratıcıya dönüşmüştür. Ölümlü ve güçsüz oluşuna bakmadan adım adım hakikate yaklaşmış, aklıyla bir gün her şeyi apaçık göreceğini göstermiştir.

Bu anlamda, ölüme giden yolu tersine çeviren yükselme imgesi, Fikret’in temelsizlik halinin sonunu da net bir biçimde ortaya koyar. Servet-i Fünûn dönemi şiirinin gayretle ve umutla yükselme çabasıyla umutsuz bir sessizlikle yok olup gitme; didinip, mücadele arzusuyla huzurlu bir uykuya dalış arasında kalan öznesinin müteredditliğini sona erdiren temelin verilmesi olur. Öyle ki, bu temel, görüldüğü gibi, şiirin dili açısından da belirleyicidir. Servet-i Fünûn döneminin temelsizliğinde nisbilenen hakikatin özne merkezli dili, son dönem şiirleriyle birlikte etkisizleşir. Mutlağı söylemeyi mümkün kılan yeni paradigma bilim, Servet-i Fünûn döneminin tuzla buz olup parçalanan hakikatini yeniden bütünler, tek parça haline getirirken dili de yeniden tekleştirir. Mutlağı söyleyemeyen öznenin kendini, kendi hissini temel alan öznel dili yerini herkes tarafından paylaşılan tek bir dilin meşruluğuna bırakır.

---

<sup>1018</sup> A.g.e., 572-574.

Bu meşruluk, Tanrı merkezli paradigmanın belirleyiciliğini yitirdiği dünyevileşme sürecinde öznenin merkeze yerleşiminin, bir temel haline gelişinin Fikret şiirinde kazandığı meşruluğun da ifadesi olur.

## SEKİZİNCİ BÖLÜM:

### SONUÇ

Tevfik Fikret'in şiirleri ne bütüncül, statik, pürüzsüz bir dönemin cismanileştiği; kendileri de bütüncüllük, statiklik, tekillik arz eden eşsiz birer temsil ne de tarihselleştirmelerden bağımsız kendi kendine ortaya çıkmış zaman üstü birer varlıktır. Bu nedenle, bu tez, Fikret'in şiirlerini kendi tarihselliği içinde ele alırken, aynı zamanda müstakil bir şairin üretimleri olan bu şiirlere kendi özerkliğini tanımaya ve Fikret şiirini bu ikiliği koruyan bir yapı içinde değerlendirmeye çalışmıştır.

Bu yapının ilk boyutu, Fikret'in şiirlerini kendi döneminin edebî eğilimleriyle kurduğu ilişki bağlamında okumaktır. Bu nedenle de bu tez, bu şiirlerin içinde üretildiği edebî ortama dair dışsal bakış açılarını sorgulamayı ve şiirlere, döneme dair varsayımların gölgesinde, bu varsayımları doğrulamak üzere değil, şiirlerden yola çıkarak, şiirlerdeki parçalılığı, dinamikliği, pürüzleri dikkate alarak bakmayı denemiştir. Fikret'in şiirlerini tekleştirilmiş bir anlatının parçası haline getirmek yerine kendi çelişkileri, gelgitleri, açılım ve kapanımlarıyla çoklu okumaların ağında değerlendirmenin yolunu açacak olanın bu tip bir işleyiş olduğu düşünülmüştür.

Bu işleyiş vasıtasıyla bu tez, öncelikle on dokuzuncu yüzyıl şiirine dair değerlendirmeleri belirleyen modernleşme anlatısına mesafe almaya çalışmıştır. Batı-dışı modernlik, geç kalmış modernlik, sonradan modernlik, zoraki modernlik gibi kavramlara vurguyla on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı şiirinin modernlikle kurduğu

kendine özgü ilişkiyi, izlediği kendine özgü güzergâhı anlamlandırmak yerine şiirlere giydirilen bir kılıf haline gelen bu anlatı, şiirlerin olası başka şeyler söyleme ihtimalini de tıkamaktadır. “Batı”nın modernlik sonrası bir bütün, “Doğu”nun ya da Osmanlı’nınsa modern öncesi bir başka bir bütün olarak kabul edildiği bu anlatı, modernlikle yakalanan paylaşımın üstünü örtmektedir. Osmanlı şiirinin modernlik denilenle nasıl bir ilişki kurduğuna, modernliğin yerinden edici ve yeniden inşacı niteliğini nasıl taşıdığına, Tanrı’nın çekildiği bir dünyanın özgürlüğü ve gücüyle beraber sıkıntılarını nasıl deneyimlediğine dair söyleyeceklerini de bastırmaktadır. Batı’yla kurulan ilişki, tek taraflı bir taklide, model almaya, öteki gibi yazma ve hissetme arzusuna ya da başka bir nazirecilik geleneğine indirgendiğinde sözü edilen kendine özgünlüğün anlaşılacağını ileri sürmektedir. Oysa burada asıl önemli olan model alarak ya da değil şiirin artık kendi kendini belirlemenin mücadelesini veriyor olmasıdır. Diğer bir deyişle, Batı’yı aşkın bir insanîyetin kurucusu ya da temsilcisi olarak görmenin asıl dikkat çekici yönü insanîyetin kurulan bir şey olduğunu görme halidir. Çünkü sözü edilen mücadele tam da bu farkındalığın ya da tam da bu farkındalığı da beraberinde getiren Tanrı’nın çekilişinin bir sonucudur. Öznenin hem kendisini hem de içinde yer aldığı toplumu ya da dünyayı kendi başına kendinden hareketle kurmak zorunda kalması ve bunu sağlayacak gücü kendinde bulmasıdır. İnsanı içinde yaşadığı dünyayla beraber anlamlı kılan, kendisine ve tümüyle hayata dair sorulara cevap veren paradigma yıkılmıştır ki yeni bir şiir, insanın model alarak ya da değil kendi kendine kurduğu bir şiir söz konusu olmuştur. Bu bağlamda, bu tez, bu “yeni” şiirin modele ne denli yaklaştığını saptamanın değil; şiirin bu yıkımın hem cennetini hem de cehennemini nasıl deneyimlendiğini anlamının peşine düşmüştür. Öyle ki, bu noktada da hem Tanrı’nın çekilişine dair bir güzellemeden hem de Tanrı’nın çekilişi öncesine dair bir nostaljiden kaçınmaya çalışmıştır.

Tanrı'nın çekilişiyile insanın kendi temelini kendi vermesinin güzellemesinden kaçınmak için modernliği bir başarı hikâyesi olarak gören okumalara mesafe almayı denemiştir. Bu süreçte, öncelikle klasik Osmanlı şiirine ve bu şiirin öznellik biçimine bu tip bir hikâyenin kaynaklık ettiği bir anakronizmle bakmamaya çalışmıştır. Osmanlı şiirini bağlı olduğu paradigma çerçevesinde ele alarak, kendini modernliğin güzellemesini yapmak için bu şiirin “yokluk”larına, “eksiklik”lerine dair bir eleştiri olarak kurmamıştır. Yine bu doğrultuda, Tanzimat döneminin modernleşmeci paradigma taraftarlarının dünyevileşmeyle her yerdeliğini kaybeden Tanrı merkezli paradigmaya değil bu paradigmanın ürünü “eski” şiire açtıkları savaşı da olduğu gibi kabul etmek yerine tarihselleştirmeye çabalamıştır. “Eski” şiirle Tanrı arasındaki bağı ilk kez dillendiren Servet-i Fünun çevresini de bu tarihselleştirme çerçevesinde değerlendirmiştir.

Bu tezde, özellikle öznenin merkeze hareketini birey olma yönünde gelişen çizgisel bir hikâyeye dönüştürmekten de imtina edilmiştir. Bu süreçte, Cemal Kafadar'ın izinde, değişik zamanlarda ve bağlamlarda, kişilerin benlik algısının ve bireyliklerini yaşama biçimlerinin değiştiği düşünülmüş; kendilerini aşan yapılarla kâh uyuşarak kâh didişerek iç içe yaşayan insanların gelgitli hikâyesi benimsenmiştir.<sup>1019</sup> Yine bu doğrultuda, Talal Asad'ın izinde, modernliğin İslam'a öznel içsellik, yani daha önce var olmayan bir özellik getirdiği varsayımından da uzak durulmuştur. Öznel içsellik denilenin gerek ibadetlerde gerekse tasavvufta İslami gelenek tarafından da içerilmesinden hareketle, modernliğin beraberinde getirdiği özneliğin başkılığına, yeniliğine vurgu yapılmış; bu yeni özneliğin ahlaki özerklik ve estetik öz-yaratıcılıkla ilişkisine dikkat çekilmiştir.<sup>1020</sup> Bununla birlikte, Tanrı'nın çekilişinin yine çizgisel biçimde bir yerinden etme bağlamında

<sup>1019</sup> Cemal Kafadar, *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2007), 21.

<sup>1020</sup> Asad, *Sekülerliğin Biçimleri*, 265.

kavramsallaştırılması gibi bir zorunluluk da öngörülmemiştir. Fikret'in temelsizlik deneyiminin beraberinde getirdiği arayışlara dikkat çekilmiş ve öznenin bilimsel paradigma vasıtasıyla kendini temel alması bu arayışların çıktığı yollardan biri olarak okunmuştur.

Fikret şiirinin bir başarı hikâyesi olduğu ya da Fikret'in bir kahraman olduğu önermesi de modernliğin beraberinde getirdiği anti-kahramanlıkla yerinden edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, Fikret'in özellikle son şiirlerindeki devrimci ton, bu şiirleri önceleyen dönemlerin sıkıntıları bağlamında anlamlandırılmıştır. Son şiirlerde insanın bir temel haline gelişi, Nietzsche'nin izinde "Tanrı'nın ölümü"yle Tanrı'nın yerine vicdanın, usun otoritesinin geçirildiği; duyuyüstü dünyanın yerini tarihsel ilerleme fikrinin aldığı; ebedi mutluluk hedefinin çoğunluğun dünyadaki mutluluğuna dönüştüğü; dinsel tapınmaların bir kültür yaratma ya da uygarlığın yayılması idealleriyle korunduğu ya da Tanrı'ya özgü olan yaratıcılığın, insan eylemlerinin ayırıcı niteliğine dönüştüğü bir boşluk doldurma edimi çerçevesinde okunmuştur.<sup>1021</sup> Öyle ki, özellikle son bölümde yirminci yüzyıl başı Osmanlı entelektüel alanının hareketliliğine belki olması gerekenden fazla yer ayırarak, söz konusu boşluk doldurma ediminin Fikret'e özgü, istisnai bir hal olduğu önermesinin de altı oyulmaya çalışılmıştır.

Diğer yandan, bu tez, Tanrı'nın çekilişi öncesine dair bir nostaljiden de kaçınarak, modernlikle birlikte geleni bir yozlaşma olarak kuran anlatılara da paye vermemiştir. Fikret'in "Türk milletinin din, gelenek, örf ve adetlerinden kopması", bir eleştiri biçiminde kurulmamıştır. Tanrı'nın hayatı anlamlandırarak, dünyayı aydınlatacak tek ışık, paradigmayı belirleyecek tek temel olması gibi bir zorunluluğun Fikret şiirine dair değerlendirmeyi yönlendirmesine izin verilmemeye

---

<sup>1021</sup> Martin Heidegger, *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*, Çev. Levent Özşar (Bursa: Asa Kitabevi, 2001), 25.

çalışılmıştır. Bilimle birlikte temeli vermenin neşesi nasıl Fikret'inse Tanrı'yla birlikte temelin kaybının yası da tamamen Fikret'indir.

Fikret'i kendi dönemi bağlamında okumaya çalışan bu tezin bu tarihselleştirme çabasıyla birlikte şiirlere müstakil bir şairin üretimleri olarak tanıdığı özerklik ise Fikret'in hayatı ve mizacına dair değerlendirmelere mesafe alınarak kurulmuştur. Sözü edilen hayat ve mizaç anlatılarının kaynağının biyografik metinler olduğu düşünülürse bu metinlerden edinilen bilgilerin öznelliği; Fikret'i bir başkasının gözünden ya da bilincinden görmenin, bir başkasının geriye dönük anlatısından bilmenin güvenilirliği; şiirlerin değerlendirilmesi sürecinde tanıdık beyanlarından yararlanmayı engellemiştir. Tanıdık beyanlarının güvenilirliğine dair kuşku bir yana şiirleri gerçek hayatın bir temsili ya da izdüşümü olarak okumak yerine şiirlerin kurmaca niteliği ön plana alınmıştır. Öyle ki, şairle şiirin içinde görünür olan öznelliği ayırma gerekliliğinin izinde şiirlerdeki sesi Tefik Fikret'le özdeşleştirmekten kaçınılmıştır. Bu süreçte, Andrews'un da belirttiği gibi, şiirlerin sanatsal bir edimin ürünü oldukları; belli bir yer, zaman ve kültürdeki, belirli motivasyonları taşıyan, belirli bir kişinin yarattığı kurmaca bir gerçekliğe denk düştükleri ve bu nedenle de metinsel gerçekliğin parçası olan metin-içi bir sesin sözleri olarak değerlendirilmeleri gerektiği göz önüne alınmıştır.<sup>1022</sup> Bununla birlikte, bu tezin şiirleri tarihselleştirmeye yönelik çabası, mizaca dair belirlenimlerden imtina etmeyi de beraberinde getirmiştir. Fikret'in özü gereği ya da kalıtımsal olarak sahip olduğu düşünülen karamsarlık, gerçeklikten kaçış, hayalcilik, ahlak duygusu, aşırı duyarlılık, içe kapanıklık, cesaretsizlik, yalnızlık, şekil hassasiyeti, inançsızlık benzeri özellikleri yerine tarihsel koşullara odaklanmak daha çekici gelmiştir.

---

<sup>1022</sup> Andrews, *Şiirin Sesi*, 20.

Tarihsel koşullarsa II. Abdülhamid dönemi istibdadıyla sınırlanmamıştır. Örneğin Servet-i Fünûn şiirinin özneliği ya da romantik şiire yönelimi politik sansüre ya da politik baskının beraberinde getirdiği içe kapanmaya, fildişi kuleye çekilmeye indirgenmemiştir. Servet-i Fünûn şiirinin yeni dili de istibdat sansürünün kelime haznesini daraltmasına bağlanmamıştır. Yine bu doğrultuda, Yeşilyurt projesiyle birlikte muhayyel mekân şiirleri de istibdat okumasının belirleyiciliğinden çıkarılmaya çalışılmıştır.

Bu nedenle, yüz yılı aşkın bir süredir gündemde kalan, çeşitli vesilelerle sürekli anılan bir şair ve fikir adamı olan Tevfik Fikret'e dair yeni bir şeyler söyleme çabasıyla ortaya çıkan bu tez, farklı okumalarla da hesaplaşmak zorunda kalmıştır. Cenâb Şahabeddin'in de ifade ettiği gibi, zamanların tesirinden doğan maddî ve manevî bütün muhitler, terbiye, yaş, mizac, her şey tenkidi etkilese de<sup>1023</sup> bu tezin müttekidi en azından seçebildiği söylemlere mesafe almış ve olası başka bir okumanın peşine düşmüştür.

Bu doğrultuda, Tevfik Fikret'in şiirlerine dair olası bir okuma öneren bu tez, bu şiirleri parçası olduğu on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı şiiriyle birlikte dünyevileşme ve dünyevileşmenin dışavurum kavramı ölüm bağlamında değerlendirmeye çalışmıştır. Fikret şiirini, Tanrı'nın şiiri belirleyen bir temel olmaktan çıkmasıyla temelsizliğin sıkıntısını çeken, dünyevileşen şiirinin içinde devineceği paradigmayı kendi kendine kurmaya çalışan on sekizinci yüzyıl sonrası Osmanlı şiirinin bir parçası olarak okumayı denemiştir. Bu süreçte, 1880'lerden 1915'e kadar takip ettiği Fikret şiirinin hızlı dönüşümünü ise modernliğin durağanlığı reddeden tavrına koşut değerlendirmiş, Fikret şiirinin modernliğini önce şiiri ardından da öznenin kendisini belirleyecek, anlamlandırarak temeli verme mücadelesi bağlamında tartışmıştır.

---

<sup>1023</sup> Alıntılıyan Bilge Ercilasun, *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*, 100.

Bu tartışmanın da gösterdiği gibi Fikret'in ilk dönem şiirleri, öznenin merkezinde yer aldığı dünyevi bir şiiri Tanrı'nın dünyasından çıkmadan, Tanrı merkezli hakikatle uzlaşmaya çalışarak yazmaya dair çabalarla şekillenir. Bu çabalar, Mirsâd-Malumât döneminde de devam eder. Bu dönemde, Recaizâde Mahmud Ekrem'in romantik" şiir kuramının merkezine öznenin yerleştiği dünyevi şiiri hakikilik ilkesiyle güvenceye almaya dair önerisi, Fikret şiiri için belirleyici olur. Bu süreçte, hakikiliği dünya içinde tanımlasa da dünyanın hakikatini Tanrı'ya bağlamaya devam eden bu öneri, Tanrı'nın dizgeye belli bir işlev üzerinden dahil edildiğini de açık eder. Öyle ki, Tanrı'nın belirlediği bir şiirden Tanrı'nın konumunu kendisi belirleyen bir şiire geçiş, söz konusu ölüm olduğunda Tanrı'nın belirleyiciliğinde yaşanan bu sarsıntıyı net bir biçimde görünür kılar. Dünyevi olanı Tanrı'yla birlikte düşünüyormuş gibi görünen şiirin ölümden bahsettiğinde Tanrı merkezli paradigmanın kavramsallaştırmalarını yok sayma ya da işlevselleştirme biçimi, Fikret şiirinde Tanrı'nın çekilişinin de ilk işaretlerini verir.

Tanrı'nın sadece şiirden değil hayata dair tüm alanlardan çekilmeye başladığına dair bu işaretler, izleyen Servet-i Fünûn döneminde Tanrı'nın belirleyiciliğinin külli iflasına evrilir. Fikret'in Servet-i Fünun dönemi şiiri sadece şiiri değil her şeyi tanımlayan, belirleyen, anlamlandıran ya da kısaca temellendiren Tanrı'nın çekilişinin beraberinde getirdiği çatışma ve çıkmazlarla şekillenir. Bu dönemde Fikret şiiri, temelin yokluğunda bir temel olarak kendine yönelen öznenin kendini temel almanın temelsizliğiyle karşılaşmasının şiirine dönüşür. Tanrı'nın yerinden çekilişiyle Tanrı'nın yerine talip olan ancak bu talebi dayanaklandırmayan öznenin ölüm kaygısı da yine bu süreçte sonsuzluğun kaybı, sonluluğun elemi olarak şiirlere yansır. Tanrı'nın çekilişinin beraberinde getirdiği sonluluk belirleyici bir güç edinirken, Fikret şiiri öznenin kendisini meşru biçimde temel almasının ancak

sonluluğun elemiini, hayatın anlamsızlığını yenmenin yolunu bulduğunda mümkün olacağını işaretlerini verir.

Öyle ki, yirminci yüzyıl şiiirleriyle birlikte bilimin her şeyi tanımlayan, belirleyen, anlamlandıran bir paradigma olarak kabulüyle Fikret şiiiri bu imkâna kavuşmuş olur. Hakikate dair muhtelif açıklamalarla sınırlanmaktan çıkıp mutlak hakikati söyleyebilen öznenin bir temel olarak meşruluğunu bilimsel paradigma sağlar. Hayatı ve ölümü yeniden anlamlandırarak, sonluluğun elemiini yenmeyi mümkün kılmanın yolunu verir. Fikret şiiirinin artık sadece kendisi olan bir dünyanın sadece beden olan öznesi, maddenin mahvedilemezliğiyle sonsuzluğa erişmiş ve tekâmül eden bir kâinatın belli bir aşaması olan varoluşunu gelecek aydınlık günlere umutla anlamlandırmış olur.

## KAYNAKÇA

- Abdullah Cevdet. "Tevfik Fikret Bey Merhum." *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 35-42. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Adorno, Theodor W.. *Edebiyat Yazıları*. Çev. Sabir Yücesoy ve Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Adorno, Theodor W.. *Kültür Endüstrisi - Kültür Yönetimi*. Çev. Elçin Gen, Nihat Ülner ve Mustafa Tüzel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Ağır, Ahmet. *Türk Şiirinde Yabancılaşma: Teorik Bir Yaklaşım*. Ankara: Grafiker Yayınları, 2012.
- Akay, Hasan. *Servet-i Fünûn Şiir Estetiği: Cenab Şahabeddin'in Gözüyle*. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 1998.
- Akçay, Mustafa. "Gazzali Düşüncesinde Ölüm ve Kabir Hayatı." *Ekev Akademi Dergisi* 23 (2005): 85-102.
- Akgün, Mehmet. *Materyalizmin Türkiye'ye Girişi*. Ankara: Elis Yayınları, 2005.
- Akif Paşa. "Mersiye." *Ölüm Şiirleri* içinde, Haz. Hasan Ali Kasır, 51. İstanbul: Denge Yayınları, 1998.
- Akyıldız, Olcay. "Kuramdan Romana Recaizâde Mahmut Ekrem: Doğu-Batı ve Romantizm-Realizm Eksenlerinde Talîm-i Edebiyat ve Araba Sevdası." Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 1996.
- Akyüz, Kenan. *Tevfik Fikret*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, 1947.
- Altıntaş, Ramazan. "Kelâmî Epistemolojide Aklın Değeri." *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2001): 97-129.
- Altuğ, Fatih. "Namık Kemal'in Edebiyat Eleştirisinde Modernlik ve Öznellik." Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2007.
- Andrews, Walter G.. *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı: Osmanlı Gazelinde Anlam ve Gelenek*. Çev. Tansel Güney. İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.
- Ariés, Philippe. *Western Attitudes Towards Death from the Middle Ages to the Present*. Londra: Marion Boyars, 1976.
- Aristotle. "Karasafralılık." *Cogito: Melankoli Özel Sayısı* 51 (2007): 108-125.

- Armağan, Yalçın. *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Arslan, Hulusi. “Maturîdî’ye Göre Evren ve İnsanın Yaratılış Hikmeti.” *Düşünce-Yorum Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi* 2 (2009): 71-90.
- Asad, Talal. *Sekülerliğin Biçimleri: Hristiyanlık, İslamiyet ve Modernlik*. İstanbul: Metis Yayınları, 2007.
- Ateş, İbrahim. “Ölüm ya da Ölümsüzlüğe Göç.” *Vakıflar Dergisi* 19 (1985): 11-25.
- Ayvazoğlu, Beşir. *Kuğunun Son Şarkısı*. İstanbul: Ötüken Yayınları, 1999.
- Badiou, Alain. *Sonlu ve Sonsuz*. Çev. Murat Erşen. İstanbul: MonoKL Yayınları, 2011.
- Baha Tevfik ve Ahmed Nebil. “Bizim Sözlerimiz.” *Vahdet-i Mevcûd: Bir Tabî’at Âliminin Dîni* içinde, Haz. Remzi Demir, Bilal Yurtoğlu ve Ali Utku, 23. Konya: Çizgi Kitabevi, 2014.
- Baha Tevfik. “Hayat ve Mevt Hakkında.” *Hayat ve Mevt* içinde, Haz. Remzi Demir, Tuba Uymaz ve Ali Utku. 15-18. Konya: Çizgi Kitabevi, 2014.
- Bahammam, Ahmed S.. “İslâmî Bir Perspektiften Uyku.” Çev. Faruk Özdemir. *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2013): 361-375.
- Banarlı, Nihad Sami. *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: MEB Devlet Kitapları, 1971.
- Batislam, H. Dilek. “Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm.” *Folklor/Edebiyat* 34 (2003): 186-199.
- Bauman, Zygmunt. *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*. Çev. Nurgül Demirdöven. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.
- Bayrak, Özcan. *Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Mekân ve Algı*. İstanbul: Kesit Yayınları, 2013.
- Bazin, Louis. “Osmanlı Mezar Taşlarında İslamiyet Öncesinden İzler ve Yenilikler.” *Osmanlılar ve Ölüm* içinde, Haz. Gilles Veinstein, Çev. Ela Güntekin, 27-51. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Beiser, Frederick C.. *The Romantic Imperative: The Concept of Early German Romanticism*. Cambridge ve Londra: Harvard University Press, 2006.
- Berfin Bahar: Tevfik Fikret Özel Sayısı* 90 (Ağustos 2005).
- Berkes, Niyazi. *The Development of Secularism in Turkey*. Montreal: McGill University Press, 1964.
- Berlin, Isaiah. *Romantikliğin Kökenleri*. Haz. Henry Hardy. Çev. Mete Tunçay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2010.

- Berman, Marshall. *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Bülent Peker ve Ümit Altuğ. İstanbul: İletişim Yayınları, 1994.
- Bilgegil, M. Kaya. *Tevfik Fikret'in İlk Şiirleri*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları, 1970.
- Bilim ve Ütopya Tevfik Fikret Özel Sayısı* 174 (Aralık 2008).
- Bozkurt, Nebi. "Mezarlık," <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=290519&idno2=c290326#1> [09.04.2014].
- Budak, Ali. *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı: Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*. İstanbul: Bilge Yayıncılık, 2008.
- Büchner, Louis. *Mâdde ve Kuvvet*. Çev. Baha Tevfik ve Ahmed Nebil, Haz. Kemal Kahramanoğlu ve Ali Utku. Konya: Çizgi Kitabevi, 2012.
- Calinescu, Matei. *Modernliğin Beş Yüzü: Modernizm, Avangard, Dekadans, Kitsch, Postmodernizm*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Küre Yayınları, 2010.
- Coşkun, Ahmet. "Kur'an-ı Kerim'in Dünya ve Ahirete Bakışı." *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4 (1987): 267-283.
- Çakır, Ömer. "Türk Edebiyatında 'Taziyetnâme'." *Türklük Bilimi Araştırmaları* 19 (2006): 269-291.
- Çamdibi, H. Mahmud. "Varlıklar Aleminde İnsanın Yeri ve Sorumluluğu." *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 3 (1985): 339-343.
- Çelik, Ahmet. "Kur'an'a Göre Ahiret İnancının Bireysel ve Toplumsal Yönü." *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 16 (2001): 173-195.
- Çelik, Hüseyin Avni. "Kur'ân-ı Kerim'e Göre İnsanın Değeri ve Üstünlüğü." *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11 (1993): 136-169.
- Çetinkaya, Hüsamettin. "Türk Aydın Geleneği Bağlamında Tevfik Fikret." *Bilim ve Sanat* 32 (Ağustos 1983): 10-14.
- Deleuze, Gilles. *Kant Üzerine Dört Ders*. Çev. Ulus Baker. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.
- Dellaloğlu, Besim F.. *Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 1995.
- Demir, Kâmuran. "Şair Tevfik Fikret'in Eserlerini Yakmalı." *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940 içinde*, Haz. Nuran Özlük, 269-271. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Demiralp, Oğuz. "Hülya ile Sevda." *Cogito: Melankoli Özel Sayısı* 51 (2007): 181-191.

- Demirci, Mehmet. "Ölümdeki Hayat: Tasavvuf Düşüncesinde Ölüm." *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi* 4 (2000): 9-16.
- Diken, Bülent. *Nihilizm*. Çev. Aylin Onacak. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Dilçin, Cem. "Gazel." *Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı II: Divan Şiiri* 481-482 (1992): 78-247.
- Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1997.
- Diné, Daniel. "Gerilnamaz." *Ölümü Düşünmek* içinde, Haz. Vladimir Jankelevitch, Çev. Yılmaz Ruhi Demir, 11-34. İstanbul: MonoKL Yayınları, 2012.
- Doğan, Atila. *Osmanlı Aydınları ve Sosyal Darwinizm*. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2006.
- Duman, M. Zeki. "Modernitenin Ölümsüzlük Stratejisi." *Civilacademy* 2 (2008): 97-108.
- Eco, Umberto. *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 2012.
- Eldem, Edhem. *İstanbul'da Ölüm: Osmanlı-İslam Kültüründe Ölüm ve Ritüelleri*. İstanbul: Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi Yayınları, 2005.
- Enginün, İnci. *Yeni Türk Edebiyatı: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- Ercilasun, Bilge. *Servet-i Fünûn'da Edebî Tenkit*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1981.
- Ergün, Mehmet. "Çağının Aynasında Bir Sanatçı: Tevfik Fikret." *Doğrultu* 2 (Ağustos 1976): 11-22.
- Ergüven, Abdullah Rıza. "Tevfik Fikret ve Gözlemci Yöntem." *Yaba* 25 (Kasım 1982): 3-5.
- Erol, Kemal. *Modern Türk Şiirinde Aşk, Ölüm ve İntihar*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.
- Ertaylan, İsmail Hikmet. "Fikret ve Hayatı." *Tevfik Fikret: Düşünce Dergisi: Nüsha-i Mahsûsa (1918)* içinde, Haz. Seval Şahin, 105-189. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2005.
- Ertaylan, İsmail Hikmet. *Tevfik Fikret: Hayatı, Şahsiyeti ve Eserleri*. İstanbul: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti Yayınları, 1963.
- Erten, Mevlüt. "Kuran'da Ölüm Panoraması (Kıyamet Suresi 26-30. Ayetlerine Yeni Bir Bakış)." *C.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* 1 (2011): 193-214.
- Eşref Edip. *Beş Cepheden Kırk Muharririn Tenkitleri*. İstanbul: Asarı İlmiye Kütüphanesi Neşriyatı, 1943.

- Even-Zohar, Itamar. "Yazınsal Çoğuldizge İçinde Çeviri Yazının Durumu." *Çeviri Seçkisi 2: Çeviriyi Düşünenler* içinde, Haz. Mehmet Rifat. Çev. Saliha Paker. 191-201, İstanbul: Dünya Kitapları, 2004.
- Ferry, Luc. *Homo Esteticus: Demokrasi Çağında Beğenin İcadı*. Çev. Devrim Çetinkasap. İstanbul: Pinhan Yayınları, 2012.
- "Fikret'i Bir İrticaa Bayrak mı Yapmak İstiyorlar?" *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 309-310. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Fikret, Nâzıma. "Mektup," *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 286-288. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Londra: Harvard University Press, 2008.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholy." *The Nature of Melancholy: From Aristotle to Kristeva* içinde, Haz. Jennifer Raden, 283-294. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000.
- Freud, Sigmund. *Haz İlkesinin Ötesinde - Ben ve İd*. Çev. Ali Nihat Babaoğlu. İstanbul: Metis Yayınları, 2011.
- Furst, Lilian R.. "Lighting Up Night." *A Companion to European Romanticism* içinde, Der. Michael Ferber, 505-522. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Gasché, Rodolphe. *The Idea of Form: Rethinking Kant's Aesthetics*. California: Stanford University Press, 2003.
- Gencer, Bedri. *İslâm'da Modernleşme: 1839-1939*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2012.
- Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.
- Gökalp, Halûk. "İslam Felsefesinin ve Kelâmının Divan Şiirine Yansımaları: Tevhid Kasidelerinde İsbât-ı Vâcib." *Osmanlı Araştırmaları* 27 (2006): 47-82.
- Gökalp, Ziya. "Tevfik Fikret ve Rönesans." *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 361-363. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Gökçek, Fazıl. *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. *100 Soruda Tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1985.
- Gönel, Hüseyin. "Divan Şiirinde Sevgiliye Dair." *Turkish Studies* 3 (2010): 208-222.
- Güfta, Hüseyin. *Divan Şiirinde İlim*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2004.

- Güfta, Hüseyin. "Divan Şiirinde Vakt-i Seher." *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (Klâsik Türk Edebiyatının Kaynakları Özel Sayısı)* 15 (2010): 93-137.
- Gürbilek, Nurdan. "Yazarın Kibri." *Mağdurun Dili: Denemeler* içinde, 113-144. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Haeckel, Ernst. *Vahdet-i Mevcûd: Bir Tabî'at 'Âliminin Dîni*. Çev. Baha Tevfik ve Ahmed Nebil, Haz. Remzi Demir, Bilal Yurtoğlu ve Ali Utku. Konya: Çizgi Kitabevi, 2014.
- Hamadeh, Shirine. *Şehr-i Sefa: 18. Yüzyılda İstanbul*. Çev. İlknur Güzel. İstanbul: İletişim Yayınları, 2010.
- Hasan Âli. "Fikret'in Fikir Hayatımızdaki Tesiri." *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 88-90. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Hatemi Senih. "Fikret ve Çocuklarımız." *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 34-35. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Hayber, Abdülkadir ve Hüseyin Özbay, Haz. *Muallim Nâci'nin Şiirleri*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Heidegger, Martin. *Nietzsche'nin Tanrı Öldü Sözü ve Dünya Resimleri Çağı*. Çev. Levent Özşar. Bursa: Asa Kitabevi, 2001.
- Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çev. Kaan H. Ökten. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2008.
- Higgins, Kathleen. "Ölüm ve İskelet." *Ölüm ve Felsefe* içinde, Haz. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, Çev. Nur Küçük, 85-106. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.
- Holbrook, Victoria R.. *Aşkın Okunmaz Kıyıları*. Çev. Engin Kılıç ve Erol Köroğlu. İstanbul: İletişim Yayınları, 2005.
- Hoog, Armand. "Who Invented the Mal du Siécle?" *Yale French Studies* 13 (1954): 42-51.
- Hühn, Peter ve Roy Sommer, "Narration in Poetry and Drama." *Handbook of Narratology* içinde, Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid ve Jörg Schönert, 228-241. Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2009.
- Irmak, Erkan. "İki Cihan İçinde Muallim Nâci." *Yeni Yazı* 10 (2011): 208-227.
- İbn Sina, "Ölüm Korkusundan Kurtuluş." *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, Haz. Kaan H. Ökten, 147-151. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- İbnü'l Arabî. "Fütuhât 2." *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, Haz. Kaan H. Ökten, 152-153. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.

- İnalcık, Halil. *Şâir ve Patron: Patrimonyal Devlet ve Sanat Üzerinde Sosyolojik Bir İnceleme*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2005.
- İsen, Mustafa. *Acıyı Bal Eylemek: Türk Edebiyatında Mersiye*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1994.
- İsen, Mustafa ve Muhsin Macit, Haz. *Türk Edebiyatında Tevhidler*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı, 1992.
- İsmail Habip. "Fikret'in Şiir Mevzuunda Yaptığı Yenilikler." *Türk Basınında Tefik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 178-183. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- İsmail Müştak. "Hitabe." *Türk Basınında Tefik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 185-189. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Kafadar, Cemal. *Kim Var İmiş Biz Burada Yoğ İken*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2007.
- Kahn-Lyotard, Laurence ve Nicole Loraux. "Ölüm – Yunan Mitleri." *Antik Dünyada ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü II* içinde, Yön. Yves Bonnefoy, 877-884. Ankara: Dost Yayınları, 2000.
- Kahramanoğlu, Kemal. *Divan Şiiri: Değişen Dünyada Kaybolmuş Paradigma*. Konya: Çizgi Kitabevi, 2006.
- Kalpaklı, Mehmet. "Divân Şiirinde Aşk." *Osmanlı Divân Şiiri Üzerine Metinler* içinde, Haz. Mehmet Kalpaklı, 454-455. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Kâni, Recep. "Büyük Şair Tefik Fikret'in Heykelini Ne Vakit Dikeceğiz?" *Türk Basınında Tefik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 267-269. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Kant, Immanuel. "Aydınlanma Nedir?" Sorusuna Yanıt." *Seçilmiş Yazular* içinde, Çev. Nejat Bozkurt, 213-221. İstanbul: Remzi Yayınları, 1984.
- Kant, Immanuel. *Critique Of Judgment*. Çev. Werner S. Pluhar. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987.
- Kaplan, Mahmut. "Divan Şiirinde Ölüm Düşüncesi." *Köprü* 76 (2001): 100-111.
- Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri I: Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2008.
- Kaplan, Mehmet. "Şinasi'nin Türk Şiirinde Yaptığı Yenilik." *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar I* içinde, 228-229. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2006.
- Kaplan, Mehmet. *Tefik Fikret: Devir-Şahsiyet-Eser*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2007.

- Kaplan, Ramazan. *Klâsikler Tartışması: Başlangıç Dönemi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1998.
- Kazancı, F. Asiye Şenat. “Mevlana’nın Ölüm Algısının Kur’anî Arka Planı.” *Şarkiyat İlmî Araştırmalar Dergisi* 2 (2009): 67-79.
- Kellehear, Allan. *Ölümün Toplumsal Tarihi*. Çev. Tuğçe Kılınç. Ankara: Phoenix Yayınevi, 2012.
- Kerman, Zeynep. *1862-1910 Yılları Arasında Victor Hugo’dan Türkçeye Yapılan Tercümelere Üzerinde Bir Araştırma*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1978.
- Keskin, Hasan. “Kur’an’da Meleklerin Hz. Âdem’e Secde Etmesinin Anlamı.” *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2002): 108-125.
- Kindi. “Üzüntüyü Yenmenin Çareleri.” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, Haz. Kaan H. Öktem, 144. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Kocakaplan, İsa, Haz. *İki Cihan Arasında: Muallim Nâci*. İstanbul: Kapı Yayınları, 2007.
- Koçak, Orhan. “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme.” *Toplum ve Bilim* 70 (1996): 94-153.
- Kolcu, Ali İhsan. *Ondokuzuncu Asır Türk Edebiyatında Alphonse de Lamartine Tercümelere ve Tesiri*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları, 2006.
- Kolcu, Ali İhsan. *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. Konya: Salkımsöğüt Yayınları, 2011.
- Kolcu, Ali İhsan. *Türkçe’de Batı Şiiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Devirlerinde Batı Edebiyatından Yapılan Şiir Tercümelere Üzerinden Bir Araştırma, 1859-1901*. Ankara: Gündoğan Yayınları, 1999.
- Kolcu, Ali İhsan. *Yokluk Fikri ve Âkif Paşa’nın Adem Kasidesi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2002.
- Korkmaz, Ramazan. “Servet-i Fünûn Edebiyatı.” *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* içinde, Ed. Ramazan Korkmaz, 119-164. Ankara: Grafiker Yayınları, 2007.
- Köni, Yunus Kâzım. “Tevfik Fikret ve Promete.” *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 282-286. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Köprülü, Fuad. “Tevfik Fikret ve Âhlakı.” *Edebiyat Araştırmaları II* içinde, 301-316. İstanbul: Akçağ Yayınları, 2004.
- Kurnaz, Cemal. “Vuslat Yolculuğu.” *Turkish Studies* 3 (2010): 448-461.
- Kurt, Çiğdem. “Edebiyatı Yeniden Şekillendirmek: Ahmed Şuayb’ın Edebiyat Eleştirisi.” Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2008.

- Kut Günay ve Edhem Eldem, “Rumelihisarı Şehitlik Dergâhı Mezarlığının ve Mezar Taşlarının Özellikleri.” *Rumelihisarı Şehitlik Dergâhı Mezar Taşları* içinde, 69-116. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2010.
- Küçük, Bekir Harun. “Early Enlightenment in Istanbul.” Doktora Tezi, University of California-San Diego, 2012.
- Laqueur, Hans-Peter. *Hüve’l Baki: İstanbul’da Osmanlı Mezarlıkları ve Mezar Taşları*. Çev. Selahattin Dilidüzgün. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1996.
- Lee, Susanna. *A World Abandoned by God: Narrative and Secularism*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- Levend, Ağâh Sırrı. *Divan Edebiyatı*. İstanbul: Enderun Kitabevi, 1980.
- Levinas, Emmanuel. *Tanrı, Ölüm ve Zaman*. Çev. Işın Ergüden. Ankara: Dost Yayınları, 2011.
- Löwy, Michael ve Robert Sayre. *İsyân ve Melankoli: Moderniteye Karşı Romantizm*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Versus Kitap, 2007.
- Lukacs, Georg. *Roman Kuramı*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları, 2003.
- Mardin, Şerif. “Tanzimat ve Aydınlar.” *Makaleler III: Türkiye’de Din ve Siyaset* içinde, 272-273. İstanbul: İletişim Yayınları, 1998.
- Markus, Gyorgy. “Kültür Toplumu: Modernliğin Kuruluşu.” *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek* içinde, Der. Gillian Robinson ve John Rundell, Çev. Ertuğrul Başer, 29-50. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- McKusick, James C.. “Nature.” *A Companion to European Romanticism* içinde, Der. Michael Ferber, 413-433. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Mermutlu, Bedri. *Sosyal Düşünce Tarihimizde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları, 2003.
- Militan: Tevfik Fikret Özel Sayısı* 8-9 (Ağustos-Eylül 1975).
- Miller, J. Hillis. *The Disappearance of God: Five Nineteenth-Century Writers*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.
- Montaigne, Michel de. “Denemeler.” *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, Haz. Kaan H. Öktem, 181-184. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Moore, Fabienne. “Early French Romanticism.” *A Companion to European Romanticism* içinde, Der. Michael Ferber, 172-192. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.

- Murphy, Peter ve David Roberts. *Dialectic of Romanticism*. Londra ve New York: Continuum, 2006.
- Narlı, Mehmet. *Şiir ve Mekân*. Ankara: Hece Yayınları, 2007.
- Nemoianu, Virgil. "Sacrality and the Aesthetic in the Early Nineteenth Century." *A Companion to European Romanticism* içinde, Der. Michael Ferber, 393-413. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. "İşte Böyle Dedi Zerdüş." *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, Haz. Kaan H. Öktem, 213-217. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Okay, Orhan. *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005.
- Okay, Orhan. *Beşir Fuad: İlk Türk Pozitivist ve Natüralisti*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2012.
- Onan, Necmettin Halil, Haz. *Namık Kemal'in Talim-i Edebiyat Üzerine Risalesi*. Ankara: Milli Eğitim Basımevi, 1950.
- Öner, Necati. "Allah İnancı." *Diyanet Dergisi* 5 (1978): 261-265.
- Önertoy, Olcay. *Edebiyatımızda Eleştiri: Tanzimat ve Servet-i Fünûn Dönemleri*. Ankara, Ankara Üniversitesi DTCF Yayınları, 1980.
- Özgül, M. Kayahan. *Divan Yolundan Pera'ya Selamete: Modern Türk Şiirine Doğru*. Ankara: Hece Yayınları, 2006.
- Öztürk, Murat. "Mâtemin Keyfini Çıkarmak: Klasik Türk Şiirinde Ölümlere Duyulan Sevinçler." *Turkish Studies* 1 (2012): 1803-1824.
- Öztürk, Veysel. "Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hâmid'in Şiirinde Romantik Öznellik." Doktora Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2010.
- Paden, William E.. *Kutsalın Yorumu*. Çev. Abdurrahman Kurt. Bursa: Sentez Yayıncılık, 2008.
- Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Leyla ve Mecnun Yayıncılık, 2003.
- Panofsky, Erwin. "Satürn ve Melankoli." *Cogito: Melankoli Özel Sayısı* 51 (2007): 192-211.
- Parkes, Graham. "Ölüm ve Ayrılma." *Ölüm ve Felsefe* içinde, Haz. Vladimir Jankelevitch, Çev. Yılmaz Ruhi Demir, 165-194. İstanbul: MonoKL Yayınları, 2012.
- Parla, Jale. *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.
- Parla, Jale. *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2012.

- Pyrhonen, Heta. "Genre." *The Cambridge Companion to Narrative* içinde, Der. David Herman, 109-127. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Recaizâde Mahmud Ekrem. "Zemzeme (Üçüncü Kısım) Mukaddime." *Bütün Eserleri II* içinde, Haz. İsmail Parlatır, Nurullah Çetin ve Hakan Sazyek, 281-288. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.
- Recaizâde Mahmud Ekrem. *Elhân–Takdîr-i Elhân: Her Güzel Şey Şiirdir*. Haz. Tülin Arseven. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi, 2008.
- Recaizâde Mahmud Ekrem. *Ta'lîm-i Edebiyat*. Haz. Murat Kacıroğlu. Sivas: Asitan Yayıncılık, 2011.
- Rigby, Kate. *Topographies of the Sacred: The Poetics of Place in European Romanticism*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2004.
- Roberts, David. "Yüce Teoriler: Modernlikte Akıl ve Tahayyül Gücü." *Tahayyül Gücünü Yeniden Düşünmek* içinde, Der. Gillian Robinson ve John Rundell, Çev. Ertuğrul Başer, 244-265. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.
- Safranski, Rüdiger. *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*. Çev. Ali Nalbant. İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 2013.
- Saraç, M. A. Yekta. *Osmanlı'nın Şiiri*. İstanbul: 3F Yayınevi, 2006.
- Sazyek, Hakan. "Talîm-i Edebiyat'ın 'Hatime'si Üzerine." *Turkish Studies* 1 (2013): 2227-2239.
- Schimmel, Annemarie. *Tanrı'nın Yeryüzündeki İşaretleri*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2004.
- Schopenhauer, Arthur. "İrade ve Tasarım Olarak Dünya." *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, Haz. Kaan H. Öktem, 202-213. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Sertel, Sabiha. *İlericilik-Gericilik Kavgasında Tevfik Fikret*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları, 2006.
- Sertel, Zekeriya. "Tevfik Fikret Hakkında Bir Anket." *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 279-280. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Simmel, Georg. "Ölümün Metafiziği Üzerine." *Ölüm Kitabı: Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri* içinde, Haz. Kaan H. Öktem, 218-224. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010.
- Starobinski, Jean. *Aynada Melankoli*. Çev. Mehmet Emin Özcan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları, 2007.
- Stebler Çavuş, M. Zeliha. "Türk Edebiyatında Mersiyeler." *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* 38 (2008): 131-138.

- Steiner, Richard. "Ölüme Karşı: Elias Canetti Örneği." *Ölüm ve Felsefe* içinde, Haz. Jeff Malpas ve Robert C. Solomon, Çev. Nur Küçük, 41-51. İstanbul: İthaki Yayınları, 2006.
- Strauss, Jonathan. "The Poetry of Loss: Lamartine, Musset, and Nerval." A *Companion to European Romanticism* içinde, Der. Michael Ferber, 192-208. Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2005.
- Subhi Edhem. *Hayât ve Mevt*. Haz. Remzi Demir, Tuba Uymaz ve Ali Utku. Konya: Çizgi Kitabevi, 2014.
- Sürelli, Bahadır. "XVIII. Yüzyıl Osmanlı Şiirinde Değişim ve Sünbülzâde Vehbî'nin Şevk-engîz'i." Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi, 2007.
- Şardağ, Rüştü. "Tevfik Fikret." *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 260-262. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Şinasi. *Müntehabat-ı Eş'arım: Divan*. Ankara: Akba Kitabevi, 1945.
- Taburoğlu, Özgür. *Dünyevi ve Kutsal: Modernlerin Maneviyat Arayışları*. İstanbul: Metis Yayınları, 2008.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi, 2001.
- Tansel, Fevziye Abdullah. "Muallim Nâci ile Recaizâde Ekrem Arasındaki Münakaşalar ve Bu Münakaşaların Sebep Olduğu Edebî Hadiseler." *Türkiyat Mecmuası* 10 (1951-1953): 159-200.
- Tarakçı, Celal. *Muallim Nâcî*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1994.
- Tarhan, Abdülhak Hâmid. "İlk Tab'a Mukaddime: Birkaç Perişan Söz." *Bütün Şiirleri II* içinde, Haz. İnci Enginün, 31-36. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1997.
- Tarım, Rahim. "Servet-i Fünûn Edebî Topluluğunun 'Yeşil Yurt' Özlemi." *Kitaplık* 93 (2006): 77-86.
- Tarlan, Ali Nihad. *Divan Edebiyatında Tevhidler: Fasikül III*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları, 1936.
- Taşcı, Özcan. "Kant'ın Vernunft (Akıl) ve Verstand (Zihin) Arasında Yaptığı Ayırımın Kelâm'daki İzlerine Dair Bir Araştırma." *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi* 3 (2006): 196-216.
- Tavukçu, Orhan Kemal. "Türk Edebiyatında Ölüm Şiirlerinin Üslup Özellikleri." *Uçmağa Varmak Kitabı* içinde, Haz. Emine Gürsoy-Naskali, Gülden Sağol-Yüksekkaya, 139-156. İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2009.
- Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge MA ve Londra: Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

- Teber, Serol. *Aşiyandaki Kahin: Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası*. İstanbul: Okuyan Us Yayınları, 2002.
- Tekeli, İlhan. "Türkiye'de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı." *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık* içinde, Der. Tanıl Bora ve Murat Gültekingil, 19-42. İstanbul: İletişim Yayınları, 2004.
- Tevfik Fikret. *Bütün Şiirleri*. Haz. İsmail Parlatır ve Nurullah Çetin. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.
- Tevfik Fikret. *Dil ve Edebiyat Yazıları*. Haz. İsmail Parlatır. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1987.
- Thomas, Sophie. *Romanticism and Visuality: Fragments, History, Spectacle*. New York, Londra: Routledge, 2008.
- Thompson, C. W.. *Walking and the French Romantics: Rousseau to Sand and Hugo*. Bern: Peter Lang AG, European Academic Publishers, 2003.
- Tuğcu, Emine. *Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Tynyanov, Yury. "The Literary Fact." *Modern Genre Theory* içinde, Der. David Duff, 29-49. Harlow: Longman, 2000.
- Uçman, Abdullah. *Muallim Nâci*. İstanbul: Timaş Yayınları, 1998.
- Uludağ, Süleyman. "Ahsen-i Takvîm." <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=020178&idno2=c020158#1>, [09.04.2014]
- Uludağ, Süleyman. "Basîret." <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=050103&idno2=c050084#1>, [09.04.2014]
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *KırkYıl*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2008.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2004.
- Uşaklıgil, Halid Ziya. *Mensur Şiirler–Mezardan Sesler*. İstanbul: Özgür Yayınları, 2002.
- Uysal, Zeynep. "'Modernleşen' Türk Edebiyatına Bir Bakış." *Tarih ve Toplum* 81 (1999): 127-137.
- Ülger, Mustafa. "19. Yüzyıl Osmanlı'da Felsefî Tercüme Faaliyetlerine Bir Bakış." *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2 (2008): 297-306.
- Ülken, Hilmi Ziya. *Türkiye'de Çağdaş Düşünce Tarihi*. Konya: Selçuk Yayınları, 1966.
- Van Hout, Georges. "Ölüm Üzerine Düşünceler." *Ölümü Düşünmek* içinde, Haz. Vladimir Jankelevitch, Çev. Yılmaz Ruhi Demir, 35-51. İstanbul: MonoKL Yayınları, 2012.

- Vâ-Nû. "Tevfik Fikret'in Eserlerini Yakmalı İmiş." *Türk Basınında Tevfik Fikret 1924-1940* içinde, Haz. Nuran Özlük, 274-275. İstanbul: 3F Yayınevi, 2008.
- Wordsworth, William ve Samuel Taylor Coleridge. "Preface." *Lyrical Ballads* içinde, Haz. R.L.Brett ve A.R.Jones, 233-259. Londra, New York: Routledge, 1991.
- Yalom, Irvin. *Güneşe Bakmak: Ölümle Yüzleşmek*. Çev. Zeliha İyidoğan Babayiğit. İstanbul: Kabcacı Yayınevi, 2008.
- Yeniterzi, Emine. "Divân Şiirinde Ölüme Dair Bazı Hususlar." *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 5 (1999): 115-139.
- Yetiş, Kâzım. *Talim-i Edebiyat'ın Retorik ve Edebiyat Nazariyatı Sâhasında Getirdiği Yenilikler*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1996.
- Yıldırım, Ali. "İslam'ın Tabiat Anlayışı ve Divan Şiirine Yansımaları." *İlmî Araştırmalar* 7 (2004): 155-173.
- Yıldırım, Cavit. "Tarih Bilinci, Edebiyat Bilimi ve Tevfik Fikret Sorunu." *Sanat ve Edebiyat* 19 (1 Aralık 1982): 27-31.
- Yüksel, Süheylâ. "Şairlerimizde Anne Hasretinin Sembolü Olarak Mezar." *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi* 2 (2011): 12-17.