



KORKUT ATA TÜRKİYAT ARAŞTIRMALARI DERGİSİ
Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi
The Journal of International Turkish Language & Literature Research

Sayı/Issue 11 (Haziran/June 2023), s. 700-714.
Geliş Tarihi-Received: 05.04.2023
Kabul Tarihi-Accepted: 17.05.2023
Araştırma Makalesi-Research Article
ISSN: 2687-5675
DOI: 10.51531/korkutataturkiyat.1277698

**Güzel Kavramının Şiirde Oluşturduğu Hiyerarşi
Çerçevesinde Modern Türk Şiirinin İlk İki Dönemi**

The First Two Periods of Modern Turkish Poetry in the Frame of the Aesthetic Hierarchy

İlknur TATAR KIRILMIŞ*

Öz

19. asırdan itibaren Türk edebiyatındaki şiir birikimi, sanatın hitap edeceği kesimle ilgili bir değişimin materyaline dönüşür. Bu durum İslam'daki güzel kavramının tesiriyle klasik şiirde var olan hiyerarşik dizgeyi dağıtmaya başlar ve kelimelerin çağrışım kabiliyetini başka bir eksene çevirir. Tanzimat'tan Servet-i Fünun'a kadar, geleneksel şiir telakkisinde batın ile ilişkili bu ilham merkezi, hürriyet ve yeni tabiat alımlamasıyla tasfiye edilmeye başlanır. Modern olarak nitelendirilebilecek şiirdeki yeni yönelişin mimesisi, pozitivist akıl ve onun yücelttiği değerler hiyerarşisidir. Şinasi'nin şiirinde doğrudan aktarılan ve yüceltilen yeni ufuk, büyük bir beğeniyle başka şairler tarafından taklit edilir. Bazı şairlerde kararsız bir eğilimle devam eden bu değişimin Servet-i Fünun şiirinde bilinçli bir tercihe dönüştüğü gözlemlenir. Dolayısıyla bu farklılık edebî türlerde, özellikle şiirde sözün başlayacağı ilk noktayı ve anlamın okurda tamamlanmasını somut anlamla sınırlı kılar. Bu çalışmada, şiirin bilişsel merkezinin modern ile teması neticesinde yaşadığı değişim, eskiyi temsil eden "güzel" kavramına odaklanılarak Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemi üzerinden değerlendirilmeye çalışıldı. Çalışmanın metodolojisi için Geleneksel Edebiyat teorisinin birikimi dikkate alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Güzel kavramı, estetik hiyerarşi, modern Türk şiiri.

Abstract

Poetry experience, which has a large period of time in Turkish literature and gathered around the divan, turns into the material of a reckoning about the origin of art and the segment it will address, since the 19th. century. This situation begins to disintegrate the hierarchical system created in classical poetry under the influence of the concept of "beautiful" in Islam and turns the connotation ability of words into another axis. From the Tanzimat to the Servet-i Fünun, this center of inspiration, which is associated with the traditional poetry, begins to be eliminated with the concept of "freedom" and the new "nature". The mimesis of the new orientation in poetry, which can be described as modern, becomes the positivist mind and the hierarchy of values it exalts. The new horizon that Şinasi directly conveys and exalts in his poetry is imitated with great admiration. This change, which continues with an unstable tendency in some poets, turns into a conscious choice in the poetry of Servet-i Fünun. Therefore, this difference limits the first point where the word begins and the completion of the meaning in the reader to the concrete in literary genres, especially in poetry. In this

* Doç. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Samsun/Türkiye, e-posta: ilknur.tatar@omu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2155-7062.

research, the change experienced by the cognitive center of the poem as a result of its contact with the Modern was tried to be evaluated through the Tanzimat and Servet-i Fünun periods, focusing on the concept of "beautiful" representing the old. In this study, traditional literary theory was used as a methodology.

Keywords: The concept of the beautiful, aesthetic hierarchy, modern Turkish poetry.

Giriş

19.asırdan itibaren Türk edebiyatında büyük bir zaman dilimine sahip olan ve divan etrafında toplanan şiir birikimi, sanatın hitap edeceği kesimle ilgili bir değişim yaşar. Tanpınar tarafından "medeniyet krizi" olarak da nitelendirilen zihinsel değişimin zorunluluğu, bir yandan şiir diline hücum edilmesine öte yandan şiirde temsil bulan medeniyet telakkisinin eleştirel bir boyutta ele alınmasına sebep olur. Edebiyat -dönemin sosyal hadiselerinin baskısıyla- topluma hitap etmenin bir aracına dönüşür ve bu durum özellikle şiirdeki şekli yapıların zorunluluğu ve sözcüklerin çağrışım kabiliyeti etrafında başka bir tercihi kendiliğinden başlatır. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde ismi zikredilmese de edebiyatın "güzel" kavramı etrafında şekillenen yansıtma merkezi tasfiye edilmeye başlanır.

Bugüne kadar yapılan birçok araştırmada modern Türk şiirinin ilk iki dönemi Batılı edebiyatın kıstaslarına uyumu çerçevesinde incelenmiş, kendi medeniyet dairesinin ana eksenini "güzel" kavramıyla mevcut ilişkisi ve değişimi etrafında değerlendirilmemiştir. Şiirin mücerretle irtibatı olarak düşünülebilecek "güzel" kavramı geleneksel şiirde hiyerarşik bir yapı oluşturmuştur. Modern şiirin tesiriyle şiirin soyutla ilişkili bu alanı bazı kavramlarla -hürriyet ve yeni gerçeğin tasviri anlayışı- ikame edilir.

"Cemâl" kelimesinin sanat felsefesindeki ifadesi olarak kullanılan "güzel", Türk edebiyatında mimesisi şekillendiren önemli kavramlardan birisidir. Bakara sûresinden atıfla, bedî' sözcüğü Allah'ın ilk ve eşsiz yaratma gücünü işaret eder (2/117). "Bir edebiyat terimi olarak bedî', edebî sanatlarla örülü ifadenin lafız bakımından kusursuz, mâna bakımından mâkul ve aynı zamanda bir âhenge sahip olmasının usul ve kaidelerini inceleyen ilim demektir." (Hacımüftüoğlu, 1992, s. 320). Zihinsel olarak mükemmeli temsil eden adresle edebiyattaki kusursuzluğu birleştiren "bedî" kavramı ile "güzel" arasında bir ilişki bulunur. Dolayısıyla Türk sanatının ufku bu merkeze göre konumlanmış ve burayla irtibatı mertebesinde değerli görülmüştür. Fârâbî, güzelliğin Allah'a mahsus olduğunu O'nun güzelliğinin kendi özüne ait olmasına karşılık diğer varlıklardaki güzelliklerin birer arazdan ibaret bulunduğunu belirtir (2020, s. 41). Aziz Thomas Aquinas'a göre "güzel" kavramı, orijinal modele uygun veya mükemmel olmalıdır. Çünkü şeyler hakikatlerinden yani gerçek şekillerinden ne kadar uzaklaşırlarsa o kadar çirkinleşirler. Bir diğer husus ise aslıyla orantılı oluş ya da ahenkli olma (1998, s. 154). Estetik çerçevede düşünüldüğünde edebî esere hiyerarşik anlatma düzeni olarak yansıtılan bu yapı, Türk edebiyatında divanın tertip edilme düzeninde veya mesnevinin anlatı planında açık bir şekilde görülür. Düşüncede veya kelimenin anlam dünyasında mücerred işaret eden "güzel", sanatçının zihninden eserin düzenleniş şekline yansır ve bu dizge vasıtasıyla hem şairin hem de okurun zihninde mükemmelin adresi yüceltilir.

Klasik dönemde şairin zihninin "güzel"le irtibatlı olması, kendi adıyla var olmayı gereksiz bir hâle getirdiği gibi "divan" şeklinde anonim bir isimlendirmeyi eserinde tercih etmesinde de müessir olur. Klasik Türk şiirinin uzun geçmişinde şair, hayatı boyunca yazdığı bütün şiirleri divanında toplar ve eserlerini kronolojik değil, yine geleneğin öngördüğü -güzel'i başlangıç yapacak- şekilde tasnifler. Ömer Faruk Akün, divandaki şiirlerin dizilişini "değerler silsilesi" olarak nitelendirirken "güzel" in eserin yapısında ortaya çıkışını dolaylı yoldan izah etmiş olur. Bu bilgiye göre şair divanında değerler silsilesinin en üst makamı olarak ilk önce tevhîd ve münâcât manzumeleriyle Tanrı'ya

yönelir. O'na karşı yakarışlarını ifadeden sonra na't ve mi'râciyyeleriyle şiirini Hz. Muhammed ile devam ettirir. Bunun ardından dört halife ile İslâm ve tarikat büyükleri hakkındaki manzumeleri sıradaki yerlerini alırlar. Daha sonra ise bu defa dünyevî makamların en üstününü temsil eden hükümdara ve onu takiben de sırasıyla sadrazam, vezir, şeyhülislâm ve diğer yüksek mevki sahipleri için yazılmış şiirlere sıra gelir (1994, s. 397).

Şiirde tercih edilen bu anlatı planı devlet yönetiminde de benimsenen bir düzenlemenin başka bir izdüşümüdür. Şiirin muhatabı sarayın seçkin okurlarının yer aldığı divan meclisleri "ezelî hiyerarşi"yi düşündürecek şekilde toplanmaktadır. Divan sözcüğünün lugavî ve ıstılâhî ma'naları etrâfında zamânla bir istiâre oluşmuş, şuûraltı ile aktarılagelen bir geleneğe dönüşmüştür:

"Ezelî olan, Allâh'tır, ebedî olan da O'dur; O, Evvel'dir, Âhir'dir de. Her şeyin başıdır, Allâh; ondan gelen her şey tekrâr ona dönücüdür. Büyük küçük tüm kâinât koca bir meclis/dîvân halkasını andırır; meşhûr ta'bîriyle 'habbeden kubbe' tüm kâinât dâirevî bir dönüş hâlinindedir. Bu dâimâ dönen kâinât dîvânının başı ve esâs mihverî, Allâh'tır. İslâm geleneklerine göre ezeli hiyerarşi çerçevesinde bu koca dîvânın Allâh'tan hemen sonra gelen ikinci temel üyesi, onun kulu ve resûlü Muhammed'dir, o, Allâh'ın habîbi, sevgilisidir." (Dağlar, 2016, s. 168).

Bu tespitlere göre Osmanlıda, İslâm medeniyetinin neredeyse tamâmı dîvân ve tedvîn geleneği üzerine binâ edilmiştir (Dağlar, 2016, s. 170). Klasik şiirin şekil özelliklerinin büyük oranda muhafaza edildiği 19. asırda, Şinasi ve Namık Kemal'in şiirleri yeniliğin temsilcisi olarak kabul edilmiştir (Tanpınar, 1988; Kaplan, 1997; Okay, s. 2013). Bu şairlerin şiirlerinde yücelik hususu başka kavramlarla ifade edilmeye başlanmıştır. Nurettin Topçu'nun "vazifeye karşı hürriyet tepkisi" olarak tespit ettiği hususlarla modern Türk şiirindeki çözülüşün sebepleri arasında benzerlikler bulunur. Topçu, hür oluşları bahanesiyle yer yer mecburiyetleri inkâr eden genç zümrelerin kutsal ödevlerini birer birer çiğnediklerini ve bütün ödevlerin başında gelen itaat ödevini eski bir put gibi devirdiklerini belirtir (2014, s. 28). Topçu'nun toplumsal hayata yönelik tespitlerinin bir benzerini edebiyat için -daha mutedil bir dozda- Orhan Okay yapar. Okay, geleneksel dinî düşüncenin değişmesinde "demokrasi ve hürriyet algısı ile teknolojik gelişmelere açılmanın" etkili olduğunu düşünür (2013, s. 27). Bahsi edilen durum, şairin şiirini tasarlamasını değiştirmeye başladığı gibi kelimelerle olan alışverişini de farklılaştırır. Bununla beraber klasik şiirde doğruyu ve iyiyi işaret eden değerlere yapılan atıflarla yüceltilen "güzel" kavramı bu yüzyılda varlığını koruyamaz duruma gelir. Tanzimat'tan itibaren "özgürlük" ve "tabiat" algısının şiirde oluşturmaya başlattığı değişimi, estetiği kuran bir unsur olarak "güzel" kavramı ile değerlendirmek mümkündür. Ziya Paşa'nın "Terkib-i Bend"inde "güzel" ile bağlantılı ikili bir âlem tasavvuru bulunur. Şinasi'nin "Münacat"ında ise dinî terminolojiyi çağrıştıran kelimelerle rasyonel düşünme yüceltilir ve dolayısıyla şiirdeki yapı nesre doğru yaklaşır. Şairin Mustafa Reşit Paşa'yı övdüğü kasidesindeki kelime tasarrufu bu niyeti belirgin bir şekilde ortaya çıkarır. Namık Kemal'in "Hürriyet Kasidesi"nde beklenenin ve idealize edilenin toplumsal kurtuluş olduğu açıktır. Bu tecrübeler, şiirdeki hiyerarşik anlatı planını dağıtır ve Sadullah Paşa'nın "Ondokuzuncu Asır Manzumeleri"nde rasyonel düşünme bir övgüye dönüşür. Tefik Fikret ile yeni şiiri oluşturan estetik değerler, Sadullah Paşa'nın övdüğü sanayileşmenin insana kazandırdığı dünyanın sanat anlayışına yaslanır ve şiirin yapısındaki değerlerin dizilimi bütünüyle değişir. Bu çalışmada "güzel" kavramının şiire yansıyan tesiri ve dağılışı bahsi edilen şairlerin şiirlerinden örneklenerek gösterilmeye çalışıldı. Bahsi edilen hususun ortaya çıkarılması için Türk edebiyatında bu alana yönelik çalışmaların yanı sıra geleneksel edebiyattaki zihinsel birikimin anlaşılması için Anande

Coomaraswamy, Ray Livingston gibi Doğu estetiğini daha büyük bir coğrafyadan yorumlayan teorisyenlerin geleneksel edebiyatla ilgili görüşlerine ilgisi doğrultusunda başvuruldu.

“Güzel” Kavramının Şiirdeki Anlatı Hiyerarşisinden Ayrılması Olarak Tanzimat Dönemi Şiiri

19. yüzyılın ikinci yarısına ulaşan Türk şiirinde eski şiiri kuran prensiplerin bir önceki yüzyıla nazaran bütünlük arz etmediği birçok araştırmada ortaya konulmuştur. Bu dönem şairlerinin düşünce olarak geleneğini eleştiren ve değişmeyi arzulayan eğilimleri eski nazım şekillerinin içinde bir süre devam eder. Şinasi'nin şiirlerinden itibaren klasik Tanrı inancından ayrılma ve dolayısıyla tasavvufi bir remz olarak bâtın ile ilişkili kelimelerin şiirde kullanılma alışkanlığı değişir (Parlatır, 2012, s. 46). Şinasi'den önce Akif Paşa'nın “Adem Kasidesi”ndeki karamsarlık, şüphe ve cevapsız sorularının kendisinden sonra gelen şairleri etkileyen bir yönünün olduğunu burada hatırlatmak gerekir (Okay, 2013, s. 28). Bununla birlikte modern Türk şiirinin ilk dönem şairlerinin büyük bir çoğunluğu dini merkeze alan şiirler yazmıştır: “Tanzimat Devri I. Kuşak şairlerinden İbrahim Şinâsî Efendi, Namık Kemal ve Ziya Paşa, II. Kuşak şairlerinden Recâizâde Mahmûd Ekrem, Muallim Nâcî ve Abdülhak Hâmîd Tarhan, diğer dinî türler yanında münâcât türlerinde de şiirler kaleme almışlardır.” (Çalışkan, 2016, s. 104). Dinî düşüncenin edebî esere yansıyan hiyerarşik yapısı Şinasi'nin tasarruflarıyla bozulmaya başlar. Orhan Okay, şairin *Müntehabat-ı Eş'ar* adlı divançesinde naat yazmamış olmasını ve “Münâcât”ında Allah'ın niteliklerini övme şeklini bir deizm işareti olarak görür. Zira Şinasi “Kitâpsız görünür sun'-ı sâni-i ezeli” dizesinde bu yönünü açıkça göstermektedir (Okay, 2013, s. 28). Bu tespitin şiirin şekillenmesine yönelik kıstasları gevşetmeye başlattığı düşünülürse değişen asıl hususun şairin düşünme alışkanlığındaki kırılma olduğu iddia edilebilir. Bu değişim, şiiri kuran değerlerdeki aşamalı düşünme eylemini dağıtmaya başlattığı gibi şiirin tasarlama merkezinin rasyonalist bir merkeze taşınması girişimini olanaklı bir hâle getirir. Burada bahsi edilen şahadet sözcüğünün akılla birlikte düşünülmesi, İslamiyet'e göre hakikatin algılanma adresinin, kalp makamının, şiirde geçmemesi yeni bir bakışın habercisi olarak kabul edilir (Gökmen, 2019, s. 303). Fakat bu dönem şairleri dinî içerikli şiir anlayışına şekil açısından oldukça bağlıdır:

“Tanzimat öncesi Tevhîd ve Münâcâtlar, şeksiz şüphesiz Allah'a inanan bir toplumun ve toplumuyla çelişmeyen şairlerin ürünüyken, Tanzimat sonrası kaleme alınanlar, Batı tesiriyle şüphenin ve aklın öne çıktığı felsefî görüşlerin sağanağı altında savunma refleksiyle yaşayan, bir yanıyla Doğulu, diğer yanıyla Batılı düalist bir fikre sahip olan aydınların ve şairlerin ürünüdür. Batılı tarzda pek çok bilim dalının ortaya çıktığı bu devir ve sonrasında, bir şeyin varlığı bilimsel verilere, delillere ve gözlemlere dayanılarak kanıtlanması bir yöntem olarak belirlemiştir. Bu yöntemin bu devirden itibaren din bilimleri ve din ile ilgili alanlara da uygulanmaya başladığı görülür.” (Çalışkan, 2016, s. 128).

Ziya Paşa, bilindiği üzere zevk bakımından klasik şiirde mükemmel, doğru ve iyi değerlerini temsil eden “güzel” kavramına Şinasi'den daha çok bağlıdır. Bu açıdan şairin “Terkib-i Bend”inde bahsi edilen değerler tenâsüp vasıtasıyla görünür hâle gelir. “Terkib-i Bend”deki kelimeler, sonsuzluk fikriyle ilişkili olarak iki âlemi işaret etmek üzere düzenlenmiştir. Şairin bilişsel olarak bağlı olduğu bu merkezin kökenini Kutadgu Bilig'e kadar götürmek mümkündür. Yusuf Has Hacıb'in eserinin tertibinde yer alan ilk üç başlık, -Yüce Tanrı'nın Övgüsünü Söyler, Peygamber Aleyhisselam'ın Övgüsünü Söyler, Dört Sahabenin Övgüsünü Söyler.- hem sonsuzluk düşüncesinin edebî eserdeki ilk kaynağını ve dolaylı olarak “güzel”in alımlamasının şiirde öncelenmesini açıkça gösterir.

XVI. yüzyılda Anadolu'da, Rûhî-i Bağdadî'nin "Terkib-i Bend"iyle Türk şiirinde ünlenen bu şiir şeklinin toplumsal sorunlar, tasavvuf ve felsefe ile ilgili konular etrafında yazıldığı dikkate alınırsa bu şiir hem şairin zihinsel hazır bulunuşluğunu hem de bunu müşahhas bir şekilde göstermesi açısından bu araştırmaya elverişli bir veri hâline getirir. Şairin düşünce dünyası ile geleneğin büyük oranda birlikte yürüdüğü terki-i bendde, şekli manada beyit sayısındaki kısıtlamalar -beş ile 10 arası-vasita beytinin zorunluluğu (Yavuz, 2006, s. 10) gibi hususlar, şairin tamamen özgür olmadığını gösterdiği gibi mazmunlarla sözün anlatılması mecburiyeti, bu araştırmanın odağındaki "güzel"i göstermeyi olanaklı kılar. Teknik yönden eserlerdeki üstün söyleyişin "nazire" kanalıyla yeniden düşünülmesi ve dolayısıyla yeniden yazılmasını yine aynı kavramın şiirde öne çıkarılması olarak düşünülebilir. Bu anlamda Ziya Paşa'nın Rûhî-i Bağdadî'nin "Terkib-i Bend"ine nazire olarak yazdığı metninde nazire sahasındaki teknik detaylar (Uzun, 2011, s. 289) görülebileceği gibi şairin sözünün ufkunu görme imkânı verir. Ziya Paşa'nın "Terkib-i Bend"i, kendi döneminde klasik üslupla yazmak isteyen şairleri Bağdatlı Ruhi'den daha ziyade etkilemiş ve eserine nazireler yazılmıştır. Muallim Naci'nin,

"Üstâd-ı sühandir, biliriz, Hazret-i Rûhî
Muhtârımız ammâ ki bizim mîr-i Ziyâ'dır" (1997, s. 41)

değerlendirmesinde görüleceği üzere Ziya Paşa, döneminde yazdıklarıyla klasik şiir anlamında etki yaratan bir şairdir. Bu tesirin "Terkib-i Bend" in iyi yazılması kadar içeriğinde yüceltilen merkezle yakın bir ilişkisi bulunur:

"Sâkî getür ol badeyi kim mâye-i cândır
Ârâm-dih-i akl-ı melâmet-zede-gândır
O mey ki olur saykal-i dil ehl-i kemâle
Nâ-puhtelerin aklına bâdî-yi ziyândır
Bir câm ile yap hâtırı zîrâ dil-i vîran
Mehcûr-i harâbât olalı hayli zemândır
Sâkî içelim aşkına rindân-ı Hüdâ'nın
Rindân-ı Hüdâ vâkıf-ı esrâr-ı nihândır
Sâkî içelim rağmuna softi-yi harîsin
Kim maksadı Keşer emeli hûr-i cinândır" (Göçgün, 1987, s. 50)

Yukarıda "Terkib-i Bend" den alıntılanan parçada okurun birikimi dikkate alınır ve dolaylı bir çağrışım yoluyla "güzel" e ulaşılır. Metinde tenasüp oluşturacak şekilde alkol sarhoşluğuyla ve hakikat bilgisinin insana verebileceği duygulanım arasında mecazlı bir iletişim bulunur. Görüldüğü üzere bu şiirin ilk beytinde, "Ey içki dağıtan! O, toplumda kınanmış, ayıplanmış kimselerin aklını meşgul eden ve gönlüne ferahlık veren canın mayası, özü olan içkiyi getir." (Göçgün, 1987, s. 51) açıklamasında olduğu gibi meyhaneye ortamında sakiden içki istenmektedir. Bu içkinin ayıplanmış kimselerin gönüllerine ferahlık veren özelliğinin olması, gerçek anlamından ziyade mecaza bağlanma arzusunu ilk beyitte düşündürür. Bu açılımı sağlayan kelime ise "mâye-i cân" terkibidir. Şiirin devamında daha da zenginleşen ima, kastedilen ikili anlam dünyasını okurun önünde kurmaya devam eder: "O içki ki, olgun kimselerin gönül cilasıdır, onların ruhuna neşe verir; ham, olgunlaşmamış kişilerin aklına ise, zarar getirir. Uzun zamandır meyhaneden ayrı düştüğüm için, yıkık olan şu gönlümün hatırını bir kadehle yap: onu, sunacağın bir kadeh içki ile şenlendir." (Göçgün, 1987, s. 51). İkinci ve üçüncü beyitlerde, meyhanede içkinin tesiriyle kederlerin sarhoş olarak askıya alınması meselesi baskın bir anlatımı kurmak üzereyken dördüncü beyitte istiarenin gücüyle şiirin yansıtma merkezi belirgin bir forma kavuşur: "Ey içki dağıtan! Kendilerini Allah'ın yoluna adanarak, bu dünyadan vazgeçmiş kalender insanların aşkına içelim; çünkü onlar, kâinatın İlâhî sırlarını bilen - yüce - kimselerdir." (Göçgün, 1987, s. 51).

“Terkib-i Bend”in alıntılanan kısmındaki meyhaneye ve içki kanalıyla hakikat bilgisinin sarhoşluğu arasında kurulan benzerlik ilişkisi, ancak aynı kültür ve dil birikimine sahip okurla temas kurduğunda anlamını tamamlayabilir. Bu açıdan bakıldığında, Oliver Leaman’ın Meşşai okulunun şiire bakışına yönelik tespitleri ile Ziya Paşa’nın şiirinde oluşturduğu ikili anlamı düşündürme tercihi anlaşılır hâle gelir. Muhayyile, burada bir duyu organı fonksiyonunda, yaşanan dünya ile ruhun ait olduğu âlem arasındaki dolayımı sağlamaktadır:

“Berzah, aynı evlerdeki verandanın hem dışarıya hem de içeriye ait olması gibi, her iki âleme aittir. Bu iki şekilde anlaşılabilir. Bazıları bu muhayyel âlemin nesnel olduğunu ve gerçekliğin daha yüksek mertebeleriyle bağlantılı olduğunu, bu yüzden de sanatın ancak bu üst varlık mertebelerine iştirak ederek ve bu vesileyle kendisini saflaştırarak, böylece aşağıdaki üreme ve çürüme âlemine değil, üstteki İdeler âlemine bakarak kutsal bir sanat olarak bir öneme sahip olabileceğini düşünür.” (2019, s. 139).

Divan edebiyatında, şiirde ikili anlamı dikkate alma ve okurla aynı mana etrafında bir araya gelme temayülü geleneksel estetik kuramcılarının göre insanın bizzat kendisiyle açıklanabilecek bir durumdur: “Geleneksel estetikçiler, insanın madde ve ruhun tözsel bir birliği olduğuna inanırlar, sanat zorunlu olarak insanın tüm ihtiyaçlarına hizmet etmelidir.” (Raphael, 1977, s. 28).

“Terkib-i Bend”de ikili (zâhirî ve bâtinî) dünya anlayışıyla şiirin okurla estetik düzeyde bağlantı kurmasının öznellikten ayrılan yönüne de işaret etmek gerekir. Hayal, burada bilgi kaynağı olması dolayısıyla bulunmaktadır. Okurun meyhanede sakinin sunduğu içki ve sarhoşlukla hakikatin insana verdiği şaşkınlığı birleştirebilmesi için Hz. Musa’nın Tur Dağı’nda Allah’ı görmek istemesi tecrübesinden veya buna benzer bir kıssadan haberdar olması gerekir. Bir diğer husus ise şiirde kullanılan benzetim sisteminin ikili bir düşünmeye elverişli olması ve bunu otomatik olarak yapabilme işlevini hayalin ortaya çıkarmasıdır (Starr, 2015, s. 252). Görüldüğü üzere Ziya Paşa devrinin şairleri içinde “Dine bağlılığı ve İslâm’ın esaslarına olan inancıyla Şinasi ile karşılaştırıldığında şüphe götürmez bir mümindir. Ancak kötümser mizacı, Batı dünyasını az çok tanımış olmaktan doğan kıyasları ve hür düşünce telakkisi onda zaman zaman derinleşen bir iç çatışmayı doğurmuştur.” (Okay 2013, s. 29). Burada bahsi edilmesi gereken diğer bir özellik şiirin mimesis olarak metafiziğe yaptığı göndermedir ki Ziya Paşa’nın “Terkib-i Bend”inde bu durum açıkça görülmektedir. Şairin iki âlemi düşünerek şiirinde kurguladığı bu tercihin müsebbibi sayılacak Yunan filozofu Platon’a bir gazelinde iltifat etmesi, yansıtma ilkesine bağlılığına işaret eder:

*“Diyâr-ı küfrü gezdim beldeler kâşaneler gördüm
Dolaşım mülk-i İslâm’ı bütün vîrâneler gördüm
Bulundum ben dahi Dârü’ş-şifâ-yı Bâb-ı Âlî’de
Felâtun’u beğenmez anda çok dîvâneler gördüm
Huzûr-ı küşe-i meyhaneyi ben görmedim gitdi
Ne meclisler ne sahbâlar ne işret-hâneler gördüm”* (Göçgün, 1987, s. 100)

Ziya Paşa’nın yukarıdaki şiirinde işaret ettiği “Felâtun’u beğenmez” lerden birisi Sadullah Paşa’dır. Şairin “Ondokuzuncu Asır Manzumesi”nde belirttiği üzere Felatun aklıyla dünyaya bakmanın geçerliliği kalmamıştır:

*“Ne Atlas âlemi hâmil ne Zühre fâil-i küll
Değil ukul-i Felâtun usûl-i tekvînât”* (Akyüz, 1985, s. 78)

Sadullah Paşa, yine aynı şiirindeki “Yıkıldı belki esâsından eski mâlûmât” dizesiyle klasik şiirde bilginin hiyerarşik olarak düzenlenen değerler sistemini ters yüz etmek ister. Bu manzume, aynı zamanda bilginin yansıtma merkezinin rasyonel akıl

olması gerektiğini ilan etmesi açısından önemlidir. Sanayi İnkılabının insanlığa sunduğu kolaylıkların yüceltilmesi, değer olarak klasik şiirde ima edilen merkezin farklılaşmasını başka bir açıdan ortaya koyar. Dolayısıyla mükemmel, doğru ve iyinin idealize edilmesiyle mârifetullahı ulaşmak fikrinin yüceltilmesi terk edilir ve böylelikle “güzel”in işaret ettiği olumlu özellikler rasyonel aklın uhdesine devredilir:

“Münever eyledi ezhânı intişâr-ı ulûm
Mükemmel eyledi noksân-ı feyz-i matbûât” (Akyüz, 1985, s. 79)

Klasik dönemde, şairin eserine ilahiyatın merkez seçilmesinin belirtilerinden birisi de sanatın öznellikten uzak olmasıdır: “Müslüman açısından, sanat bireysel, sübjektif ilham ya da duygulanımların etkisinden kurtulduğu ölçüde ilahi olanı hatırlatan önemli bir dile dönüşür. Bu sanatın en belirgin özelliği göklerin güzelliği gibi gayri-şahsi olmasıdır. İslam sanatı, bu açıdan bakıldığında, onu ortaya koyandan bağımsız görünen bir mükemmellik sergiler.” (Koç, 2010, s. 39).

Sanatın gayrişahsi olmasının ve şairin kendi beninden uzaklaşarak insan olmaya yakın durmasının gerekçelendirilmesini Ananda Coomaraswamy şu şekilde yorumlar: “Kendini mesleğine adanmış insan mükemmelliği bulur... Tanrı’ya duası ve övgüsü ile kendi işinde olan insan kendisini mükemmelleştirir. Bu şekilde düşünüldüğünde, bir sanat olarak çalışmak, yalnızca araçların üretimi değil, aynı zamanda insan için mümkün olan en iyi eğitimidir.” (Akt. Rapael, 1977, s. 34).

Şiir yazmaya dair gelenek çerçevesinde yukarıda belirtilen görüşler, XIX. asırdan itibaren şiirin şahsî bir hüviyet kazanması gerektiği yönünde değişmeye başlar ve dönüşüm sebebiyle şair bazı kavramlara yönelir. Bu durumu ortaya çıkaran kavramlardan birisi “hürriyet” fikridir. Namık Kemal’in,

“Ne yâr-ı cân imişsin âh ey ümmîd-i istikbâl
Cihânı sensin âzâd eyleyen bin ye’s ü mihnetten” (Kaplan, 1988, s. 39).

beytinde söz ve sözün işaret ettiği anlam, ikili bir âlemi düşünmeye elverişli olarak kurulmamıştır. Şairin bir başka şiiri, “Murabba”da -Şinasi’nin dini çağrıştıran kelimeleri sosyal meselelerin ifadesinde kullandığı gibi- yine benzer bir tasarruf görülür:

“Sıdk ile terk edelim her emeli her hevesi.
Kıralım hâ’il ise azmimize ten kafesi.
İnledikçe eleminden vatanın her nefesi,
Gelin imdada diyor, bak budur Allah sesi.” (Çetin, 2020, s. 300).

Namık Kemal’in “özgürlük” kavramına verdiği kutsal anlamın devrinde yükselen değerlerle yakın bir ilgisi bulunur. “Modern insan için ‘rasyonel düşünce’ gerçek anlamına insanın özgürleşmesi hedefine yönelik olarak işlev gördüğünde erişmektedir.” (Tatar, 2003, s. 75). Rasyonel düşünmenin ilk aşaması özgürleşme, Tanzimat nesli için en öncelikli mesele olduğu gibi bir sonraki nesil -Servet-i Fünun- şairlerinde de önemlidir. Özellikle Tefik Fikret’in “Sis, Kamîs-i Yusuf” başlıklı şiirlerinde gizli bir unsur olarak, Hüseyin Cahit Yalçın’ın *Edebiyat Anıları*’nda ise doğrudan ifade edilmiştir. “Hürriyet”, Hüseyin Cahit’in Mithat Paşa’yı övdüğü için sürgüne gönderilen dayısından öğrendiği bir kelimedir:

“Dayım, benim gözümde büyük bir şeref aynasıyla parlıyordu. Rodos’ta Namık Kemal Bey, onları evlât gibi kabul etmiş, düşünsel eğitimleriyle uğraşmış. Baskı yönetimine karşı olduğu için sürgüne giden, orada Namık Kemal Bey’in evladı gibi büyüyen bir dayı... Ağzından çıkan bütün sözler dosdoğru yüreğime işliyor, ruhuma sınıyordu. O, benim için bir peygamber gibiydi. Benim ruhsal varlığımın gerekseme

duyduğu bir besini bana getiriyordu, bana yeni bir ülkü inancı getiriyordu. Evet, tam doğru kelimesi budur: Yeni bir din, yurt ve özgürlük aşkı..." (1975, s. 45).

Modern Türk şiirinin ilk döneminde "hürriyet" kavramı, klasik şiir anlayışından öznel bir anlatıma doğru ilerleyen yolu açar. Bir diğer tasarruf ise tabiata yönelik yeni bakış açısıdır. Bu dönemde, Abdülhak Hamit Tarhan'ın tabiat karşısında hayretler içinde kalması ve tabiatın ruhunda oluşturduğu coşkuyu ilahi bir hikmet olarak görmesi yenilik olarak kabul edilir (Tanpınar, 1988, s. 541).

*"Ne âlemdir bu âlem akl ü fikri bî-karâr eyler,
Hep icâzât-ı Kudret piş-i çeşmimden güzâr eyler,
Ser-â-ser nûrlardır renklerle istitâr eyler,
Semâvî handelerdir gökyüzünden Hâk nisâr eyler,"* (Akyüz, 1985, s. 151)

Alıntıda görüleceği üzere tabiatla ilgili izlenimlerin dinî içerikle birleştirilerek inancın somut bir hâle gelmesi hem çağın hem de panteizmin bir özelliğidir. Orhan Okay, şairin şiirlerindeki bu özelliği Batı ile olan etkileşimine bağlar:

"Şiirlerinde, tabiat karşısında zaman zaman âdeta mistik diyebileceğimiz olağanüstü bir vecd hâlini yaşayan Abdülhak Hamid'le beraber, hemen bütün on dokuzuncu yüzyıl Türk yazarlarının tanıdığı Rousseau'yu da hatırlamak gerekecektir. Ziya Paşa'nın bu romantik Fransız filozofundan Emil'i tercüme ettiğini ayrıca onun İtiraflar'ından ilham alarak Defter-i Âmâl'i yazmaya başladığını biliyoruz. Henüz kalabalık şehirlerin ve büyük sanayiın doğurduğu problemleri yaşamayan Osmanlı toplumunda, şehir hayatına karşılık köy hayatının, tabiatın yüceltilmesi, Rousseau'dan kaynaklanan bir tema olmalıdır." (2013, s. 35).

Modern Türk şiirinin ilk döneminde yer alan bir diğer şair Rezaizade Mahmud Ekrem, neslinin diğer temsilcileri gibi eski ile yeniye bünyesinde muhafaza eder. Şairin Zemzeme III'te güzel kavramını ele alan görüşlerinin klasik şiir anlayışıyla benzer olduğu ileri sürülebilir:

"Demek olur ki âsâr-ı edebiye ve husûsan şiir güzel addolunabilmek için kendisinde fikir ve hayâl ve hisse müteallik bir iyi şey bulmak lâzımdır. Maamâfih yalnız fikir ve hayâl ve his cihetiyle güzel olması vâ-hayfâ ki bir eserin makbuliyetine kifâyet etmiyor! Şiirde elfâzı hatta kavâfiyi ve hatta evzân-ı malûme içinde mevzûun tabîatına en çok muvâfakat eden vezni hüsn-i intihâbda muvaffakiyet şartından mâ'adâ his ve tasavvurdaki hüznün veya şâdiye rikkat veya şiddete -kasvet veya şa'sa'aya ve daha bin türlü hâle göre ifâdeye etvâr-ı beyân içinde en yakışır olan tavır ve rengi iktisâb ettirmek dahi iktizâ eder ki bu şerâiti ifâde erbâbına rehberlik edecek yine hüsn-i tabiattır." (1997, s. 287).

Görüleceği üzere "güzel" olarak nitelendirilebilecek bir şiirin hem şekli hem de içerik yönünden bütünlük arz etmesine işaret edilmesi, tanımlardan uzak duran Türk şiir kültüründeki alışkanlığın kırılması açısından önemlidir. Bu metnin dikkat çeken bir diğer yönü şaire rehberlik edecek karakterin önemsenmesidir. Şiirde karşılaşılan hüznün ve sevincin gerçek bir şekilde anlatılmasına dair işaret, Türk edebiyatı için yeni bir değerlendirmedir fakat şairin tabiatının önemsenmesi ise gelenekte aranan bir hususiyettir. Bu ifadeden hareketle Rezaizade Mahmud Ekrem'in "Şuarâ" suresindeki şair anlayışından uzak olmayı önemsenmediği ve iyiliğin merkezini ilahi anlamla birlikte düşündüğünü gösterir. Şairin gelenekle irtibatının devam ettiğine dair diğer bir delil, Zemzeme I ve Zemzeme II'nin "Tevhîd" ile; Zemzeme III'ün ise "Na't" ile başlamasıdır ki "hüsn-i tabiat" ilkesinin dayandığı dinî merkezi göstermesi açısından anlamlıdır:

*“İlâhî pâdişehler pâdişâhu
Ne hayret-bahştır sun'un ilâhî!*

*Ezelde cilve-i fermânın olmuş
Vücûdun masdar-ı izzet-penâhî.*

*Ne kudrettir edip tedvîr arzı
Kılan vâreste cûşişden miyâhu!”* (Parlatır, Çetin ve Sazyek, 1997, s. 157)

Yapılan alıntılara rağmen Recaî-zade Mahmud Ekrem'in bütün şiirlerinin İslam merkezli “güzellik” telakkisinden hareketle oluştuğunu ileri sürmek mümkün değildir. Eğlenceden / mehtaptan bahseden bir gazelinde birdenbire tasavvufi göndermeler içeren beyitlere rastlanır (Aslan Ayar, 2018, s. 181). Bu hususiyet devrinin bazı şairleriyle ortakır.

Güzel'in Şiirdeki Yeni Adı Estetik veya Servet-i Fünûn Şiiri

Modern Türk edebiyatının ilk döneminde sosyal meselelerin anlatılması ihtiyacı şiirin diline sadeleşmeyi getirir ve dolaylı yönden halkın okur olmasını talep eder. Uzun bir süre devam etmeyen bu değişim, klasik şiirin şekil anlayışını ve kelime hazinesindeki tasarruflara bağlılığı zayıflatır. Dağılma olarak nitelendirilebilecek bu değişimin ikinci dalgası Servet-i Fünûn şairleri tarafından gerçekleştirilir. Tevfik Fikret'in şiirlerindeki “güzel” telakkisi, bir önceki dönemin bazı şairlerinin eserlerinde görülen “bedî” ile ilişkili bir unsur değildir. Şiire yansıtılan dünyanın ifadesi için kullanılan kelimeler ve bu kelimelerin işaret ettiği “iyi, doğru, mükemmel” kavramlarının İslam ile ilgisi bulunmaz. Tevfik Fikret'in inanç merkezli olduğu düşünülebilecek “Kamîs-i Yûsuf” başlıklı şiirinde bile müşahedeye dayalı bir anlatım söz konusudur. Bu şiirdeki içerik ile Namık Kemal'in “Hürriyet Kasidesi” arasında benzerlik kurmak mümkündür:

*“O yanda kâfile-i müjde-âver-i ihvân
Kamîs-i Yusuf'u hâmil, mübeşşir ü şadân,
Yürür şitâb ile; her gün biraz yakın getirir
O tâze nûkhet-i cân-bahşı pîr-i mehcûre
Günün birindeki bir tûde ebr-i nâmiye-bâr
Verip havâlî-i Ken'ân'a incilâ-yı bahâr”* (2001, s. 302)

Fikret, bu şiirinde II. Abdülhamid'in rejimine karşın Yusuf ve Yakup istiaresiyle de “baskı, geri kalmışlık, cehalet gibi olumsuz kavramlar altında bunalan, adeta gözleri kör olan, hayatiyetini kaybetme noktasına gelen, ama yine de geleceğe dair umudunu diri tutan, özlediği ideal yaşama düzenine olan ümidini kaybetmeyen toplumu vermek istemiştir.” (Çetin, 2000, s. 117). Bu şiirde, hürriyet düşüncesinin Namık Kemal'in şiirine göre daha kapalı bir dille ifade edilmesi devrinin siyasî baskısının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. “Hürriyet Kasidesi” ile “Kamîs-i Yûsuf”ta yüceltilen değer, monarşinin yıkılması ve toplumun özgür olmasıdır. Fikret'in şiirindeki Yusuf kıssası, inancın üstünlüğü ve ilahi adalet düşüncesini okura hatırlatmak yerine hürriyetin beklenmesi ümidini inşa etmek üzere kullanılmıştır. Yine aynı şiirde bu yazının başında bahsi edilen tabiat tasvirleriyle bâtnî düşünme alanı yüceltilmez:

*“Dökerdi rahmet ü behçet o hâk-i meftûre,
Erişti kâfile-i müjde-âver-i ihvân.
Sürünce gömleği Ya'kûb uyûn-i bî-ferine
Önünde geldi bütün arz u âsumân yerin;
Bütün tabî'at o dem kıldı secde-i şükran!”* (2001, s. 302).

Tabiat, Tevfik Fikret'in sanat anlayışının önemli bir nesnesidir. Şairin parnasyen akımın tesiriyle tabiatı resmi yapılacak bir tasvir unsuruna dönüştürdüğü gerek Mehmet Kaplan'ın (1987) gerekse İbrahim Kavaz'ın (1996) çalışmalarında detaylı bir şekilde incelenmiştir. Fikret, poetikasının bir detayı olarak geleneğin getirdiği eşya ve tabiata bakış tavrını bilinçli bir şekilde bıraktığını "Musâhabe-i Edebiyye" başlıklı şiirinde gösterir:

*"Kanatlı nağme..', Bu ta'biri siz beğenmediniz
Değil mi?.. Hikmete pek uymuyor; fakat şâ'ir
Kanat verir neye isterse, bir nihâyetsiz
Kanat hazînesidir hücre-i hayâli anın,
Zamân olur ki bir âsûde-rûh manzaranın
Remîde hâtır olup hâlet-i sükûnundan,
Ne sihreder bilemem, nâgehân kanatlanarak
Önünde uçmaya başlar bulut, çiçek, yaprak!" (2001, s. 149).*

Şairin hayalle olan alışverişini öznel bir düşünme alanına taşıyan bu girişimi, şiirde toplumsal hafızayı temsil eden mazmun anlayışına yapılan bir tenkit olarak düşünülebilir. Yine Fikret, Servet-i Fünûn mecmuasında aynı başlıkta yayınlanan bir yazısında istiarenden uzak duruşunu gerekçelendirir: "Benim bilişime göre isti'are edebiyâtın, en 'adi demeyim ama en orta halli mebâhisindedir, 'gibi' edât-ı teşbihinin suver-i isti'mâlini ta'yin etmek nev'inden bir şey; gâyeti birkaç kâ'ide birkaç unvan, birkaç misâl ki en kahramanı: Raeytü eseden fi'l hamâm!" (1312, s. 51).

Tevfik Fikret'in "Tevhîd" başlığı ile yazdığı bir şiiri ve bir metni de bulunur. "Tevhîd" şiirinin klasik tevhîdin yazılış şekliyle uyumlu olmadığı ilk bakışta göze çarpar. Zira Fikret'in şiirindeki beyit sayısı ve tevhidin bölümlenmesi açısından farklıdır (Tarlan, 2019, s. 118):

*"Ey meh-i enver-i sipîhr-ârâ
Lem'a-i rahmet-i Cenâb-ı Huda
Zulmet-i şeb dokundu sevdâma
Merhamet kıl şu kalb-i şeydâma
Sevmiyor zulmet-i dil-i zârım
Olsa nûrun olur meded-kârım" (2001, s. 27)*

"Tevhîd" başlıklı şiirin yukarıda alıntılanan ilk üç beytine bakıldığında bölümlenmesine yönelik yapılan tanımlamaya uymadığı görülür: "Tevhidlerin ilk bölümü daha ziyade didaktik olur. İkinci bölümde Allah'ın kemal ve kudretinden söz edilirken hayretten doğan bir heyecan görülür ve şair bu duyguları ortaya koyarken tabii olarak lirizme yönelir. Üçüncü bölümde beşerin aczi, günahkârlığından kaynaklanan korku ve heyecanın ifadesi lirizme daha çok imkân verir." (Uzun, 2012: 25). Bu şiirde yer alan ilham merkezinin Şinasî'nin "Münâcât"ını hatırlatacak bir üslupta olduğu belirtilebilir. Bu yönüyle Fikret'in değişimi devam ettirdiği gözlemlenir:

*"Kudretin akli etmede hayran
Hikmetin zihni kılmada velhân" (2001, s. 28)*

Şairin mensur olarak yazdığı "Tevhîd" in klasik söyleyişe daha bağlı olduğu ileri sürülebilir fakat bu bir şiir değildir. Metnin yayınlanma tarihinin 13 Haziran 1307(1891) olduğu da düşünülürse Tevfik Fikret'in şairliğine bütünüyle yansıtılacak bir temayül olmadığı ileri sürülebilir:

"Allah!... Ey meâli direng-âver-i hayal; ey zâtı pâki berter-i her fikr ü her meâl; ey bî-zevâl rahmet-i gülzâr-ı fitrata revnak-dih-i kemâl Allâh-ı zül-celâl.

Ey mübdi-i yegâne! Senin hikmetinledir... hükmünledir ki âlemde bu hayât, hayâtta bu füyûzât rû-nümâdır." (2001, s. 51).

Klasik şiir anlayışında şairin ilhamını idare eden din telakkisinin Servet-i Fünûn döneminde değişime uğrayarak yeni bir kavrama dönüştüğünü yine Tefvik Fikret'in şiirleriyle değerlendirmek mümkündür. Zira poetikasını şiir olarak yazmış olması ve bu yolla şiirin ilham merkezine yönelik tanımlama yoluna gitmesi bu iddiayı beslemektedir. Yeni şiirin ilham merkezi, Ziya Paşa'da olduğu gibi ilahi bir anlayışa değil, peri sözcüğüyle ilişkili yeni bir âleme bağlıdır. Yansıtma merkezindeki değişimi yine Tefvik Fikret'in "Perî-i Şî'rime" de adlı şiiri net bir şekilde gösterir:

*"Günler geçer ki paslı bulutlarla kasvetin
Bir âhenin siper gibi örter semâmızı;
Ben ağlarım bu sıklletin altında, bir sızı
Tâ kalbimin içinde çukurlar açar, derin..."* (2001, s. 383)

Servet-i Fünûn döneminde, şiirin ilhamla olan ilişkisinin peri ile ilişkilendirilmesi yeni gibi görünürse de bu kelimenin şiirde oldukça eski bir geçmişi bulunmaktadır. İlham perisi, Antik Yunan'da "Muse (peri)", Cahiliye döneminde ise "cin" olarak nitelendirilir. Divan edebiyatındaki adı hatif-i gayb, "sesleneni görünmeyen öğüt verici, yol gösterici, şiir ilham edici, görünmeyen ilahi ses" olarak kullanılır (Mengi, 2005, s. 188). Yine başka bir değerlendirmede peri güzel bir melek olarak da nitelendirilir: "Müslüman toplumlarda peri cinle, cinlerin aslının melek olduğu inancı ile irtibatlandırılmıştır. Türk halkı arasında peri genellikle cin taifesinin güzel ve zararsız kısmına verilen addır ve bu sebeple güzelliğin simgesi olmuştur. "Perî-rû, perî-peyker, perî-çehre" gibi sözler yüz güzelliğini anlatmak için kullanılır." (Bozkurt, 2007, s. 232).

Şiir ve ilham söz konusu olunca "kâhin" ve "karin" sözcüklerinin çağrıştırdığı anlamlar da bu konuya dâhil olmaktadır. "İnsanla beraber olan ve ondan hiç ayrılmayan ruhani dost (melek veya şeytan)" anlamına gelen karin İslamî bir terimdir. Kâhin ise geçmişte karin'e göre daha şümüllü bir kelimedir: "Kâhinler cinleriyle görüştüktan sonra kafiyeli ve secili cümleler kurarlardı. Hem kafiye hem tekrar yönüyle şiire benzerken vezinsiz olması bakımından da ayrılırdı." (Güleç, 2014, s. 13). Görüldüğü üzere Tefvik Fikret, şiirini ilham açısından yeni bir merkezle ilişkilendirmez fakat yansıtma eksenini değiştirir. Bu değişiklik, Cahiliye dönemindeki Arap şairlerin ilhama bakışına benzer. Şairin "ilham perisi vasıtasıyla madde dünyasının ötesinden faydalanabilmesi için savaş, gazap, korku, içki, arzu, özlem, aşk, acı, keder, şiddetli heyecan gibi" duyguları ilham perisiyle ilişkilendirmesi de bu duruma uygun bir tasvirdir (Pala, 2010, s. 302). Şair, "Perî-i Şî'rime" de perinin kendisini öldürmedikçe şiirinin ilhamını alamadığını itiraf eder. Perinin şairle olan iletişimi ise Pala'nın da belirttiği gibi korkulu bir tecrübedir:

*"Ba'zen sesinde öyle derin bir inilti var,
Bir hadşe var ki rûhumu karşında titretir;*

*Hind'in zehirli guncelerinden nümûnedir
Ba'zen yanaklarındaki muhrık parıltılar."*

*"En ber-güzûde şî'ri fakat böyle bir zamân
İlham edersin; işte mükâfât-ı mihnetin!"* (2001, s. 383)

dizelerinde görüldüğü gibi Fikret, Cahiliye dönemindeki şairin ilhamı için çektiği eziyetlere benzer bir durumdan sonra şiirini yazabilir. Bu durumun cin değil, ilham perisi şeklinde nitelendirilmesi, Fransız şiiri kanalıyla Türk şiirine taşınan Antik Yunan tesiri olarak yorumlanabilir.

Fikret'in *Rûbab-ı Şikeste*'sinin başında okurlarından "Bütün âlâm ü fecâyî'le geçen günlerimin / İki üç katredir ancak silecek mâtemini." şeklinde istediği teselli temennisinin kusursuzluğun adresindeki "güzel"e bir göndermesi bulunmaz. Aynı neslin bir diğer ismi Hüseyin Cahit Yalçın'ın "Hikmet-i Bedayi" başlığıyla *Servet-i Fünûn*'da yayınladığı seride bilişsel olarak Batı'nın estetik kıstaslarının alındığı Doğu'nun ise bilgi merkezi olarak görülmediği açıkça müşahade edilir (Kumsar, 2021). Dolayısıyla "güzel"i anlatmaya yönelik şekli tercihler olsa bile içerik olarak rasyonel bakış açısının metne yansıdığı görülmektedir ve bunu yeni bir kelimeyle (estetikle) ifade etmek gerekmektedir:

"Eşhas-ı vekayiin muhiti tasvir olunurken bu tasvirin haddi, derecesi ne olmalıdır? Mesela mektepli bir genci yazın, bir pazar sabahı, o ana kadar hiç görmemiş olduğu Büyük Ada'ya götürüp iskele başına bıraktık. O gün oradan alacağı teessürü izah için tabii iskele başının hâlini tasvir etmemiz lazımdır. Fakat bu tasviri ne derecede yapacağız? Maksudumuz bu gencin üzerinde hâsıl olacak teessürü göstermekten ibaret olduğu cihetle bu nokta-i mühimmeyi derpiş ederek onun derece-i istidatı dâhilinde tasvirde bulunmalıdır." (Kumsar, 2020, s. 105)

Halef Nas, Fikret'in şiirindeki insan ve tabiata bakışın farklılaşmasının sadece ona has olmadığını, dönemin diğer isimlerinin de benzer özellikler taşıdığını belirtir:

"Abdulhalim Memduh, Sakızlı Ohannes ve Nurettin Ferruh'un estetik ve sanata dair tariflerinden sonra Tefvik Fikret, Cenap Şahabettin, Hüseyin Cahit ve Rıza Tefvik estetik değerlerle beslenen bir bakışla bedî ve beyan kaidelerinden ayrı bir edebiyatın tesisine çalışmışlardır. Bu mevzuda terk edilen sadece eski kaideler olmamış, Recaizade M. Ekrem'in Talim-i Edebiyat'taki güzellik anlayışı ve tarifleri de bırakılmaya başlanmıştır. Ancak durum bununla sınırlı kalmamış edebiyatın tarifi estetik ölçüler dâhilinde yapılıncaya edebiyatın ahlakla ilişkisi de sorgulanmıştır." (2019, s. 78)

Tefvik Fikret'in kendi nesli üzerindeki tesiri ve şiir hakkındaki görüşleri dikkate alındığında, *Servet-i Fünûn* dönemi şiir dilini yorumlamak için onun eserlerinden yola çıkmak yeterlidir. Şairin zihnindeki tasarlama merkezinden şiirine yansıttığı dünyanın kendisinden önceki nesilden büyük oranda farklı olduğu görülür. Şair, parnasyen ekole bağlılığının bir tezahürü olarak tabiat veya herhangi bir eşyayı şiirinde mücerrede ulaşmak için kullanmaz (Kaplan, 1987, s. 19). Fikret'in şiirlerinin ufku tabiatta dolaşır ve sonra şaire geri döner. Dolayısıyla şiirlerinde "güzel" kavramı sanatın işçilik kısmında kalır ve bu "güzel" in okura, İslam ile bağlantılı mükemmeli, iyiyi veya doğruyu hatırlatması beklenmez. Bu değişimi "güzel" kavramı yerine "estetik" ile tanımlamak daha yerinde bir tespit olacaktır.

Sonuç

Şairin bilişsel eğiliminin şiirin tasarlanması ve yazılmasında bir etkiye sahip olup olmadığı hususu şiirin tarihsel geçmişinde somut bir veri alanı oluşturur. Bâtın ile ilişkili olarak, insanın beden ve ruh olarak şiirde temsil edilme temayülü kelimelerin bu ikili dizgeyi düşündürecek şekilde tasnif edilmesi ihtiyacını doğurmuş ve klasik şiirde buna yönelik önemli bir birikim oluşmuştur. Türk şiirinde şairin sanatsal yönden varoluşunu uzun bir zaman bu merkezde tutan anlayış, 19. asırda modernizm tesirinde değişmeye başlamıştır. Bu farklılaşma, "güzel" kavramının şiirde oluşturduğu hiyerarşik akışı bozmuş ve şairin "ben" ile olan çabası idealize edilmiştir. Sosyal meselelerin tazyikiyle şiirde somutlaştırılmış bir dile giderek ihtiyaç artması neticesinde şiirin mevcut anlam dünyası bazı kelimelerle -başta "hürriyet" olmak üzere- değiştirilmeye başlanmıştır. Dönemin edebî akımlarının tesiriyle şiirin kelime dünyası, tabiat kanalıyla yeniden soyut düşünmeye açılırsa da bu açılışın yüceliği çağrıştıran yönü klasik şiirdeki birikimden oldukça farklıdır.

Tanzimat'tan Servet-i Fünûn'a kadar geleneksel şiir tecrübesini sosyal konularla değiştirme düşüncesi belirgin bir niyet olarak bazı şairlerin şiirinde -İbrahim Şinasi, Namık Kemal ve Sadullah Paşa- görünürken bazı şairlerin eserlerinde -Ziya Paşa, Recai-zâde Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit Tarhan- daha dağınık bir görünüm arz eder. Ziya Paşa'nın "güzel"e bağlı hiyerarşik düşünme ve bu eğilimi eserine yansıtma hususunda nesli içinde öne çıktığı, diğer iki şairin ise "güzel"i anlatma ve bunu eserinde göstermeye yönelik çabasının daha zayıf olduğu gözlemlenir.

Servet-i Fünûn şairi Tevfik Fikret ile şiirin sesi yeni bir arayışa girer. Bu yönelişin "güzel" kavramıyla ilişkili olmadığı gibi metafiziği çağrıştıracak kelimeleri de tasfiye ettiği ileri sürülebilir. Yeni şiirin yansıtma merkezi, eşyayla ilgili müşahedenin esas alındığı bir odak etrafına toplanır. Gözlemlemenin başarılı bir şiire dönüşmesinde ilham perisinin devreye girmesi ise şairin antik zamanı esas alarak düşünme alışkanlığına tekrar dönme arzusu içinde olduğunu düşündürmektedir. Klasik şiir dilindeki mecazı mecburî kılan iki âlemi şiirde tutan anlayış, sosyal meseleler ve parnasyen eğilimin tesiriyle zayıflar ve yeni bir yansıtma merkezi şiirin kelime dünyasını yönetir. Gözlemin esas alındığı yeni şiir dilinde "güzel" in işaret ettiği dünyanın kelimeleri "estetik" ile ilişkili olarak değişir. Bu farklılaşma, öznenin varlığını inşa etme ve onun duyuşunu yüceltmeyi önceler.

Kaynaklar

- Ak, Coşkun (1990). Ziya Paşa'nın Terkib-i Bend'i. *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakülteleri Dergisi*, V(2), 77-84.
- Akün, Ö. F. (1994). Divan Edebiyatı. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 9, s. 389-427). İstanbul: TDV Yayınları.
- Aktan Küçük, D. (2014). *Tanrısal Sessizlikte Yankılanana İnsan Sesi: Tevfik Fikret Şiirinde Dünyevileşme ve Ölüm*. Doktora Tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Akyüz, K. (1985). *Batı Tesirinde Türk Şiiri Antolojisi (1860-1923)*. İstanbul: İnkılâp Yayınevi.
- Aslan Ayar, P. (2018). Gece'yle Görünür Olan: Recai-zade Mahmut Ekrem'in Şiir Estetiği. *Gazi Türkiyat*, 23, 173-200.
- Aydın, A. (2019). *Divan Şairlerine Göre Divan. Klasik Türk Edebiyatının Ses ve Anlam Dünyası Bildiri Kitabı (Prof. Dr. Halûk İpekten Anısına)*. Düzce, 463-491.
- Bozkurt, N. (2007). Peri. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 34, s. 232-233). İstanbul: TDV Yayınları.
- Çalışkan, A. (2016). Bir Tür Olarak Münacât ve İbrahim Şinâsî Efendi'nin 'Münacât'ının Tahlili. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, The Journal of International Social Research*, 9(3), 88-139.
- Çetin, N. (2020). *Tanzimat Dönemi Şiir Çözümlemeleri*. Ankara: Yade Akademik.
- Çetin, N. (2000). Yeni Türk Şairinin Yusuf ve Züleyha Hikâyesi Duyarlılığı. *Türkoloji Dergisi*, XIII (1), 109-143.
- Dağlar, A. (2016). İsimlendirme Hengâmesinde Bir İsim Savunması: Divân Edebiyatı. *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi*, (Prof. Dr. Mine Mengi Özel Sayısı), 2(5), 164-179.
- Farabi (2020). *İdeal Devlet*. (çev. Arslan, A.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Göçgün, Ö. (1987). *Ziya Paşa*. İzmir: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

- Gökmen, Ü. (2019) Batılı Paradigmaların Dönüştürücülüğü Bağlamında Tanzimat Şiirinde Deist Etkiler. *Humanitas*, 7(14), 296-317.
- Güleç, İ. (2014). İslam'da Şiir ve Şair Algısına Dair Kimi Tespitler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 13, 1-22.
- Hacımuftüoğlu, N. (1992). Bedî. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 5, s. 320-322). İstanbul: TDV Yayınları.
- Hayber, A. ve Özbay, H. (1997). *Muallim Nâcî'nin Şiirleri*. İstanbul: MEB.
- Kaplan, M. (1997). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kaplan, M. (1987). *Tevfik Fikret –Devir- Şahsiyet*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kartal, A. (2001). Türkçe Mesnevilerin Tertip Özellikleri. *Bilig*, 19, 69-119.
- Kavaz, İ. (1996). Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Tabiat. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(8), 363-383
- Kumsar, İ. A. (2021). *Servet-i Fünun Yazıları I Estetik (Hikmet-i Bedâyi)*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Koç, T. (2010). İslam Geleneği ve Estetik. *Eskiyeni*, 16, 35-47.
- Leaman, O. (2019). *İslam Estetiğine Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Livingston, R. (1998). *Geleneksel Edebiyat Teorisi*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Mengi, M. (2005). Divan Şairinin Görünmez Seslenicisi Hatif. *Osmanlı Araştırmaları (Prof. Dr. Mehmed Çavuşoğlu'na Armağan- I)*, XXV, 187-201.
- Nas, H. (2019). *Türk Edebiyatında Estetiğin Doğuşu*. Ankara: Hece Yayınları.
- Okay, O. (2013). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Öztürk, V. (2014). On Dokuzuncu Yüzyıl Görsel Çağı ve Osmanlı Yeni Şiiri. *Monograf*, 2, 12-42.
- Pala, İ. (2010). Şair. *TDV İslam Ansiklopedisi* (C. 38, s. 302-304). İstanbul: TDV Yayınları.
- Parlatır, İ. vd. (2001). *Tevfik Fikret Bütün Şiirleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Parlatır, İ. (2012). *Recaî-zade Mahmud Ekrem*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parlatır, İ. ve diğerleri. (1997). *Recaî-zade M. Ekrem bütün Eserleri II*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Starr, G. (2015). *Theorizing Imagery, Aesthetics, and Doubly Directed States. Cognitive Literary Studies*. New York: Oxford University Press.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tarlan, A. N. (2019). *Divan Edebiyatında Teohidler ve Muamma*. İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Taşkent, A. (2012). *Güzelin Peşinde Farabi, İbn Sînâ ve İbn Rüşd'de Estetik*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Tatar, B. (2003). Mircea Eliade'nin Modern Rasyonel Düşünceyi Eleştirisi. *Bilimname*, 2, 75-83.
- Tevfik Fikret (1312). *Musahebe-i Edebiyye*. *Servet-i Fünun*, 12(390), 51-53.
- Topçu, N. (2014). *Türkiye'nin Maarif Dâvası*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Rapael, R. (1977). Aesthetic Theories of Ananda Coomawamy. *Indian Literature*, 20(6), 28-50.
- Uzun, M. (2012). Tevhîd. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 41, s. 24-26). İstanbul: TDV Yayınları.
- Uzun, M. (2011). Terkib-i Bend. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 40, s. 487-489). İstanbul: TDV Yayınları.
- Yalçın, H. C. (1975). *Edebiyat Anıları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yavuz, İ. (2006). *Türk Edebiyatında Terkîb-i Bend ve Tercî-i Bendler (XVII-XIX. yy.)*. Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Üniversitesi.