

## BİR ŞAİRİN «SON ARZU»SU

HASAN AKAY

Bütün insanların istekleri, arzuları, hayalleri ve idealleri vardır. Fakat sanatkarlar, mütefekkir ve şairler sözkonusu olunca işin kaynağı daha derine iner, yücelir, genişler veya daha da derinleşir. Çünkü sanatkar ruhlar diğer ruhlardan daha farklı, daha üstün niteliklere sahiptir. Onların kendi benleriyle birlikte içine dahil oldukları nesli ve cemiyeti olduğu kadar, insanlığı temsil kabiliyetleri de mevcuttur. Bu üstün niteliklerin sahibi olduklarını bizzat kendileri de ifade etmişlerdir. Sanat eserlerinde, onları ibdâ eden şahsiyetlerin «arzu»larına, gündelik isteklerden, sonsuz bir hayat veya ölümsüzlük tasavvurlarına hatta geniş anlamıyla ideallerine kadar -gizli veya açık- işaretler ve belgeler bulunmaktadır. Yeni Türk Edebiyatı sahası içinde düşünülecek olursa, Hâmid'in, Recaiâde'nin, Namık Kemal'in, Nâci'nin; Servet-i Fünûncuların hemen hepsinin, M. Rauf, H. Ziya, T. Fikret, Cenab Şahabeddin, H. Cahid, H. Suad, Ayın Nâdir (Ali Ekrem) v.d.nin; M. Akif, Yahya Kemal, Ahmet Hâşim, Tanpınar, Asaf Hâlet, Necip Fazıl, Cahit Sıtkı, O. Veli, Sezai Karakoç, B. Necatigil, Dağlarca ve daha nicelerinin idealleri tahlil edilebilir. Düşünce adamlarının ideallerini de hayâtî arzular, uğruna bir ömür harcanmış müthiş ve mâsum ve vazgeçilmez «istek»ler olarak hesaba katmak lazımdır. Yunus Emre, Mevlânâ, Niyazî-i Mısri, İbn Arabî vb. şahsiyetlerin yani tasavvufî öz ve çehrelî isteklerin (hatta hiçbir isteği olmama ve isteksizlik halindeki isteklerin) de başka bir büyük damar olduğunu hatırlayalım. Maksudumuz «Ben İsterim Ki...» şeklindeki ifadelerin temsil gücü olduğu nisbette kuvvet ve taraftar kazanacaklarına, insan ruhunda kabul göreceklarine işaret etmektir, yoksa böyle bir boyutlu araştırmaya girmek değil. Üzerinde durmak istediğimiz «arzu», kendi şiir dünyasına, ha-

yat görüşüne olduğu kadar, neslinin ve bir edebiyat çığırının hasasiyetlerine tercüman olacak, hatta temsil edebilecek nitelikte olduğuna inandığımız bir Servet-i Fünûn dervişinin, yani Cenab Şahabeddin'in «son arzu»sudur. Burada hemen hatırlatmak gerekir ki bu «son» sıfatında -yerine göre- mutlaka acı, trajik ve derin bir yan vardır. Çünkü gündelik veya belli bir zamanı içeren isteklerin sonuncusu değil, hayatın bitişi ânında, ölümün soğuk nefesinin ruhta ve tende hissedildiği ândaki son arzudur. Ve bilhassa idam mahkumuna sorulan müthiş soruya muhatap olan son tattır. İşin şakaya gelir yanı yoktur. Şair, cehennemî bir dakikada cennet hayâlî kurmuş, arzunun güzelliği ve hayâlî cazibesi yanında hayatın son ânı ile ilgili gerçeğin (ölüm veya idam veyahut intiharın) trajik kokusunu birleştirerek tesir gücünü artırmıştır. Ancak bu yine de ten ve can damarlarında bir «çağlayan» yaratmamıştır.

Cenab'ın estetik anlayışı, resim-mûsiki-şiiir arasında kurmak istediği terkip, tabiata, varlığa ve varlık ötesine, hattâ aşk, din ve edebiyat kavramlarına bakış tarzı bakımlarından dikkate değer bir manzume olan *Son Arzu*'da mehtaplı gece, aşk ve saadet içinde birlikte ölmeyi arzulayan şair ve sevgilisinin özlemine çektikleri muhayyel, musavver, ihtişamlı ve şairâne bir aşk âlemi, kozmik bir tabiat dekoru halinde, âhenk paralelizmine varan kuvvetli müzikal tertiplerin büyük tesiriyle duyurulmak istenmiştir. Manzumede fonetik paralelizmin hemen her türüne âit tanzim kadar, aynı gramer yapısının bilhassa dilek kipleinin daha çok mısra başlarında tekrarıyla meydana gelen, dil mûsikîsinin ve çağrışımların da telkin ettiği bir nevi iç âhenk kendini hissettirmektedir. Manzumenin başlığında geçen s, ş, r, z, n konsonantları (bilhassa s alliterasyonu) şiiir boyunca mısralardan mısralara hareketliliği değişen bir ritimle akıp gitmektedir. Fonetik paralelizm seviyesinde bu konsonant-vokal tertiplerinin tekrarı; s, r ses-sizi ile a, e, ü seslilerinin tertibi; assonans ve alliteratif yapı tertibi yanında konsonans ve alliterasyonun birlikte bulunduğu ses

1 *Cenab Şahabeddin'in Bütün Şiirleri* (haz. Mehmet Kaplan v.dğr), İstanbul 1984, s. 147; *Servet-i Fünûn*, nr. 272, 16 Mayıs 1312/28 Mayıs 1896. Bundan sonraki notlarda iki kaynak kısaltılmış olarak (Birincisi için *CŞBŞ*, ikincisi için de *SF*.) verilecektir.

yapısının tekrarı; ana seslere katılan sesler ile çağrışımların bir-biri içinden gelişerek çıkan imajlarla uyuşması, bütün bunlar şiirin tek bir düşünce veya arzunun nağmeli tahassüsünü verecek tarzda tablolaştırıldığı intibacı uyandırmaktadır. Müstezad tarzında yazılmış olan manzumedeki şiir cümlelerinin tertibi ile takti'lerin değişen hareketliliği ve tonunun da bunda rolü vardır. Bunlar; daha çok manzumenin ilk dört mısraı ile 15-20. mısralarında kuvvetli bir şekilde duyulmaktadır. Öteki mısralarda ise -öncekilerle birlikte- şairin din ve âhiret kavramlarıyla alakalı fikirleri, sonraki şiirlerinin ve bilhassa Münacât'larının özünü oluşturacak ihsaslar hâlinde, kendini belli etmektedir. Buna benzer bir hayal âleminin veya sun'î cennet fikrinin diğer manzumelerde de devam ettiğini göreceğiz. Şair, Teşne-i Teb manzumesinde<sup>2</sup>, insanın hayat mâcerâsını sembolik bir tarzda anlatmayı tecrübe etmişti, burda ise bitmek bilmeyen bir gecede yorgun, susuz, yaralı hâliyle sürekli yürümek zorunda olan hasta seyyahın eser yoktur, burda bir bakıma hayatın sonuna gelmiş bir insanın hayâlî cennet arzusunun, gerçek anlamlarından soyulmuş olan dîni kavramların da katkısıyla, şâirâne bir atmosferde tasviri vardır. Buna Teşne-i Teb'deki hasta seyyahın, hasta ve bitkin hallerinde bir serap gibi gördüğü düş ve hayaller de diyebiliriz. Şairin bu görüşünün devamını kardeşi Ali Nusret'e ithaf ettiği Saadet<sup>3</sup> manzumesinde görüyoruz; saadet serap görmektir -ona göre-. Hakikat-i Sevdâ'da<sup>4</sup> da bu bakış ve görüş şeklinin izlerini görmekteyiz.

Son Arzu; Aks-i Mâh, Meşcere-i Saadet, Âb u Ziya ve Leyâl-i Zâhire gibi gece âlemini konu edinen manzumelerin biraz mâhiyet ve şekil değiştirmiş, başka bir yoldan ifade edilmiş veya bunların idealize edilmiş bir şeklidir diyebiliriz. Resim-mûsiki ağırlığı üzerinde bir karar merhalesi olarak gördüğümüz Leyâl-i Zâhire'-

2 CŞBŞ, s. 94.

3 SF. nr. 369, 26 Mart 1314/7 Nisan 1898; CŞBŞ, s. 237-238.

4 SF. nr. 339, 28 Ağustos 1313/9 Eylül 1897; CŞBŞ, s. 210. Cenab'ın 1337/1921 yılında *Peyâm-Sabah*'ta neşredilmiş olan «Mesut Kimdir?», «Hayatta Maksat», «Saadet Yolu», «Saadet ve Para», «Bedbinlik ve Nikbinlik», hatta «Saadet-i Zevciyye» başlıklı makaleleri, onun Son Arzu, Saadet, Hakikat-i Sevdâ gibi manzumelerinde dile getirilmek istenen saadet anlayışıyla alakalı düşünce ve duygularının yorumu mahiyetindedir. Tematik bir tahlilde bu daha açık bir şekilde ortaya çıkabilir.

den sonra, aralarında istediği tarzda denge ve terkip kurabilmesine rağmen, daha çok simbolistlerin anlayışına uygun düşen tasvirin müzikal anlayışa nisbeten daha fazla hakim olduğu Son Arzu manzumesindeki muhteva, anlatım ve ilham tarzını şair, Nisfulleyl<sup>5</sup> müstezadında da tekrar eder. Bu klasik müstezad tarzındaki manzumede, tıpkı Riyâh-ı Leyâl isimli manzumesinde olduğu gibi, müzikal yapıya ağırlık verilmiştir. Son Arzu'daki pitoresk ağırlığın devamını müşahade ettiğimiz ve imajları bakımından da onun kadar dikkate değer olan Tuhfe-i Rebi<sup>6</sup> manzumesi aynı muhtevadadır. Aslında Son Arzu'da olduğu gibi, hayalinde ve zihninde tasavvur ederek yarattığı güzelliğe tutkun olan şair, ışık, renk, ses, mûsiki vb. ile arasında münasebetler kurduğu mehtaplı gece âlemini işleyen manzumelerinde, saf şiirin nümûnelerini araştırmaya başlar. Tabiat unsurlarını saf bir şekilde işlemeyi tecrübe eder. Âb u Ziyâ ve Son Arzu bu bakımdan da dikkate değer manzumelerindedir. Son Arzu'da şairin tasvir gücünün arttığı, resim ve renk, mûsiki ve hareket, muhteva ve şekil tertibi bakımından estetiğine uygun önemli bir merhale kaydettiği görülmektedir. Burda şair, âdeta edebî bir bahar mevsimi tasvirine geçmiştir; bir bakıma mevzu, tasvir tarzı, ilham ve işleyiş bakımından tekamül göstermektedir. Sonbahar, kış, bahar mevsimlerinin işlenişinde daha çok insanla ve tabiatla alâkalı imajların ördüğü bir şair karakteri de gittikçe belirginleşmektedir. Şairin âhiret inancı bulunmadığı için öte âleme âit düşünce ve hayalleri, dünyevî âlemin sınırlarını aşamayan, bütün saadet ve aşk, zevk ve haz özlemlerinin ufkunu ve atmosferini oluşturan bir «son arzu»da toplanmış gibidir; onun, «Ölüm» adlı makalesinde<sup>7</sup> de belirttiği gibi, ahiret inancının önünde korkunç «cevf-i ebediyet» imajı vardır, «aldanmak» mastarıyla özetlediği insan hayatının «mevtin siyah eli» altında kıvrandığına inanır ve bu kasvetli hayalin baskısından kurtulmak için kiminin para, kimininse aşk maymuncuğuyla kurtuluş veya teselli yolu aradığını belirtir; işte bu sebeple onun Son Arzu şiirinde aşk ve ölüm veya intihar düşüncesinin maymuncuğu yakalanabilmektedir. Ölümün

5 *Mekteb*, nr. 38, 6 Haziran 1312/18 Haziran 1896; *ÇŞBŞ*, s. 154.

6 *ÇŞBŞ*, s. 152.

7 Cenab Şahabeddin, *Evrâk-ı Eyyâm*, İstanbul 1331, s. 56-58.

«siyah eli» karşısında şair, kendisinin asırlar gibi ezildiğini hissediyor. «İnsâniyetin âşiyân-ı hakikisi mezardır» diyen şair şöyle bir soru da sorabilmektedir : «Zeka, servet, muhabbet, şan ve şeref; bunları anladık, sonra ne var : Bir kürek toprak, ebedî bir tokluk, ebedî bir yokluk getiren bir kürek toprak... değil mi?» Şairin, şiir, aşk, edebiyat arasında kurduğu alâka da bu bakımdan dikkate şâyandır. Divan-ı Kadı Burhaneddin'e yazdığı takdim yazısında<sup>8</sup>, «Bilhassa şaire aşk, bütün cihanın fevkinde bir cihan verir» diyor, «şairin aşkında bir hassa-i ibdâiyye vardır : Aşk bir meşime-i şiir olur. Seven şair için aşkın ucunda şiirin ebediyeti başlar. Sevdiğini şair aşkı ile şiir arasında bir tahta iclâs eder ki eğer hakikaten şairse bu tahtgâh bir âbide-i ebediyettir... Şiirini aşka benzetmek : Seven şair bundan başka bir gaye gözetmez ve aşkıdan bir nefise-i edeb vücûda getirdiği dakika onun için vuslatın fevkinde bir dakika-i vuslattır...» Son Arzu manzumesi, bu düşüncelerin yansıdığı bir manzume olması yanında, hayat, tabiat, metafizik, estetik anlayışı bakımından da mühimdir. Sevgiliyle kendisinin aşk ve saadet içinde birlikte ölmek arzularını, şair, ikisini içine alan bir dilek kipi kategorisinde verirken, birdenbire sanki kendilerinin dışında bir çift adına dilekte bulunuyormuşcasına ifade tarzını değiştirir ve «onlar» adına şiiri bitirir. Bu da dikkate değer bir yapı değişikliği olarak ortaya çıkar. Şimdi bu mühim manzumeyi aynen aktarmak istiyoruz :

Birlikte terk-i cism edelim mevte bir gece  
Mest-i garâm iken;

Kursun bahar, rûhumuz üstünde gizlice  
Bir türbe-i semen!

Olsun tuyûr-ı rûhumuza havza-i türâb  
Bir lâne-i şegaf;

Tâ haşre dek mesîremiz olsun pür-âb ü tâb  
Bir sâhil-i sadef!

Olsun şeb-i kıyâmete dek hem-sürûdumuz  
Bir cûy-ı nağme-hîz;

8 *Divan-ı Kadı Burhaneddin* (naşiri : Fredfield Godsel), İstanbul 1338/1922, s. 7-14.

Kalsın sular lebinde dil-i yek-vücûdumuz  
Mes'ûd u hande-rîz!

Tev'em sürûşlar gibi ayn-ı cenâh ile  
Uçsun hayâlimiz!

Gezsin hadika-i ebediyyette el ele  
Âmâl-i bâlimiz!

Âvîze olsun âlem-i şevkinde onların  
Bir bedr-i mübtedî;

Bir bûse-i muzî tuta fevkinde onların  
Bir mâh-ı sermedî!

Edebiyatımıza Abdülhak Hâmid'in Sahra adlı eseriyle girdiği kabul edilen, tabiat içinde yaşayan insanların mesut olduğu fikrine pek inanmayan hattâ bu konudaki makalesinde<sup>9</sup> karşı görüşü ileri süren Cenab, Son Arzu'da tabiattan alınmış ve dîni kavramların çağrışımlarından yararlanarak zenginleştirilmiş muhtelif unsurların tasviriyle örmeye çalıştığı bir ebedî bahar tasavvuruna yükselmek arzusundadır. Bu sözkonusu tasavvurun başlangıç yerinde, Servet-i Fünûn nesli sanatkârlarının hemen hepsinin üzerinde durdukları temlerden biri olan hayâlî intihar fikrinin bulunması oldukça dikkate değer bir yorum anahtarı vermektedir. Vuslat ile ölümün iç içe anılması, âdeta bir nevi aşk intiharıyla sonsuz balayına çıkılması ümidi veya hayâlinin dimağ şevkiyle şiddetlenen arzusunu ifade ettiği gibi, gerek eski edebiyatımızda gerekse batı edebiyatında -ve bilhassa Shakespeare'de- rastladığımız, hakiki aşkın ancak ölümle sonsuza dek yaşayacağı düşüncesini; hattâ Mevlânâ'nın «şeb-i vuslat» dediği, ancak mânevî ve ilâhî kaynağından soyulmuş bir ebedî düğün; bütün kâinatı, tabiattan alma unsurlarla ve muhteşem ışıklarla bezenmiş büyük bir saray içindeki mûsikili aşk yuvasından ibaret bir sanat âlemine doğuş veya diriliş fikrini de ifade ve telkin etmektedir. Ancak bu, müslüman mütefekkirlerin, mistiklerin veya şairlerin şiirlerinde ifadesini bulan ebedî bir âleme diriliş olmadığı gibi, ruhun aşk veya inanç ile dirilişi de değildir. Hatta Tolstoy'un ünlü Diriliş'in-

<sup>9</sup> Cenab Şahabeddin, «Abdülhak Hâmid-Sahra I», *Peyâm-Edebi İlave*, aded : 49-6, 18 Eylül 1335; aded : 50-7, 25 Eylül 1335/1919.

deki gibi rûhî bir arınma da değildir. Bu manzumenin, bunların hepsinden daha çok, Baudelaire'in «Âşıkların Ölümü» şiiriyle yakın bir münasebeti vardır. Ayrıca onun «sun'î cennet» düşüncesiyle de yakından ilgilidir. Fakat Baudelaire'e nazaran Cenab'ın ağzı -kendi ifadesiyle- «bir masal çiğnemektedir»<sup>10</sup>.

Cenab'ın anlayışı, dindar bir kimsenin anlayışından çok farklı bir surette kendini ortaya koymaktadır. Dindar, yaşadığı hayatı mânâlı bulur; imânı ona hayat, tabiat, kainat, ölüm ve ölüm ötesi hakkında sağlam bir görüş ve hassasiyet, idrak ve yaşayış ufku verir. Bu bakımdan din ile şairâne hayaller arasında fark vardır. Dindar bir şairin de hayal âlemi vardır, hassasiyetinin kaynağı farklı olduğundan hayal âleminin ufku ve derinliği veya şekli ve tefsiri farklılık arzeder, hattâ aynı unsurları kullanmış, aynı estetik başarıyı göstermiş, aynı estetik beğeniye sahip bile olsalar, semantik yorumları farklı olacaktır; çünkü dindar bir şair, hayal ve tasavvurlarını dinin yerine ikâme edemez. Son Arzu'da ise şair, şairâne hayallerini dinin yerine ikâme etmektedir. Bunda, güzelliği din hâline getirmiş batılı sembolistlerin de tesiri olduğu muhakkaktır. Hayalleri, şairi, kalbinin ve dimağının hasretini çektiği bir âleme doğru cezbetmektedir. Bunda dîni inancın kaynaklık ettiği bir özlem söz konusu değildir, hattâ dîni inanca zıt bir şey, intihar söz konusudur. Bu cezbediş, Servet-i Fünûn devrindeki sosyal şartların da sevkiyle çok işlenmiş bir tem olan kaçış fikrini, hayâli ülkelere kaçış düşüncesini temelde ifade eden sembolik bir mahiyet arzettiği gibi (bu tem hemen bütün Servet-i Fünuncular tarafından işlenmiştir, daha sonra en kuvvetli ifadesini ıstırap haline gelmiş bir duygu olarak Haşim'in «O Belde» ve «Yollar»ında bulacak, ruhun sonsuzluk ıstıyakı olarak Y. Kemal'in Açık Deniz'inde mânevi kaynaklı çöşkun bir ihtirasın olgun meyvesi haline gelecek, hatta Nâzım'da -S. Fünuncuların Yeni Zelanda'sına karşılık Rusya, yani -bir başka ülkeye kaçışla sürüp gidecektir), içinde Tanrı'yı bulamamanın ruh haline tekabül eden değişik bir arzuyu da ifade etmektedir. Şair idama mahkum birine sorulacak soruyu kendisine sormuş gibi cevap vermiştir.

10 CŞBŞ, s. 542.

Son Arzu'nun yapma cennetinde âhîret inancı yoktur, çocuk sahibi olma düşüncesi yoktur, mest oluş, kendinden geçiş anlamı dışında ayyaşlık ve sarhoşluk, içki âlemi veya şarap gibi şeyler de yoktur. Verlaine ve Baudelaire'deki gibi uyuşturucu, alkol vb. şeylerin düş âlemi yaratacak ortamı da söz konusu değildir<sup>11</sup>. Nağme, ışık, büse, zevk, saf aşk arzusu var, ama diğer şiirlerinin aksine gölge yoktur; kederli hayata karşılık olarak kullanılan gölgelerin bulunmayışı ise anlatılan şeye uygundur, çünkü saadet ve sevinç âlemine tekabül eden unsur ışıktır, daha çok dolunay ışığı. Bir de kozmik zaman, âdeta ebedî bir âleme mes-tâne geçiş zamanı sözkonusudur.

Son Arzu'da şair, yanında bulunduğunu tasavvur ettiği, ama diğer şiirlerinin aksine- vasıflarını ve hallerini tasvir etmediği muhayyel bir sevgili ile birlikte, âdeta yaşanması cehennem gibi görülen bir hayatın hayal kırıklıklarından ebediyen kaçıp kurtulmak, aşkla mest oldukları bir saadet ânını yine hayâlî bir intihar veya ölüm vasıtasıyla dondurmak istemektedir. Şiirde, arzuların birlikteliği, dilek kipleriyle ifade edilen isteklerin birlikteliği uğruna birlikte ölmek hayali vardır, ama bunlar aslında tek yanlı isteklerdir; şairin kimden istendiği meçhul dilekleri kendi adına olduğu gibi, sevgilisi de meçhul veya gerçeği olmayan bir sevgilidir. Son dört mısırada şair, kendisini hadisenin dışında bırakmış, başkaları adına bir teşrih ve tedavi ustası kesilmiş sanat-kâr bir gözlemciden farksızdır. Burda şair, sevgiliyle birlikte olmasını tabîi gördüğü hayâlî intiharını objektif bir tarzda müşahede edermiş gibi bir ifade kullanır. Böylece on altı mısra boyunca, hemen bütün unsurları müzikal bir akış hâlinde tasvir edilen ebedî bahar masalı, bir müşahedecinin gözüyle gerçek gibi gösterilmeye çalışılmıştır. Şiirin mânâ ve sentaksındaki değişikliğin, böyle bir saadet âlemi umarak intihar edenlere bir masal âleminin, daha doğrusu bir şiir âleminin sultanı gibi -hiç olmazsa kendi şiiriyle- «dedikleri, diledikleri yerine getirilsin ve onların bu şevk âleminde yalnız ebedî ışıklar bulunsun» şeklindeki şair fermânının teselli verici emrine uygun düşen bir arzusunun da ifadesi olarak bir fonksiyonu bulunduğu görülebilir. Eğer şair, Mü-

11. Şiirlerde geçen bade, aşk ve büse badesidir, bilinen içki değil. Zaten «Hilâl-i Ahzar» başlıklı makalesinden de bu anlaşılmaktadır.



nâcât II<sup>12</sup>'deki gibi, dileklerini Eski Yunan'ın güzellik tanrıçasından veya sanat putperesti olarak «ilâh-ı zevk u elem»den istiyorsa, o takdirde son dört mısradaki ifadeler bunlara aittir. Aşk içinde mest iken birlikte intihar ederek geçilen bir hayâlî dünya cenneti tasavvurunun -Hâmid'in tanrıyı bir çocuk gibi tasavvur edişindeki vb. Eski Yunan veya Batı kaynaklı küfür ifadelerini saymazsak- edebiyatımızda ilk olarak Son Arzu ile girmiş olduğunu söyleyebiliriz. Üç «Münacât»ı da bununla birlikte ele alınmak şartıyla tabii ki.

Şiirdeki birkaç orijinal imajla birlikte, «mest-i garâm, mevte terk-i cism etmek, baharın ruhlar üstünde kurması istenilen türbe-i semen, havza-i türâb, cûy-ı nağme-hîz, tev'em sürûşlar, hadîka-i ebediyyet, bûse-i muzî, mâh-ı sermedî» gibi tabirlerin, -müzikal tertipleri, fonetik imkanları ve diğer şiirlerde sık sık rastlanacak tekrarları dışında,- şairin estetiğinin fikir zemînini oluşturan hayat görüşü hattâ zihninin işleyişini işaret eden ilham tarzı bakımından da dikkate değer tarafları vardır. Bunu, yayınlanmamış manzumelerinin de yardımıyla daha iyi tespit etmek mümkündür.

Manzumedeki «mevte cismi terk» isteği, dünyevî zevk içinde her şeyi unutuşun sürekli hâli veya uyku hâline duyulan, suçlu bir fiilin meyvası olacak hasretin göstergesidir. Aksi takdirde -inançsız da olduğundan- intihar etmesi gerekirdi, samimi bir arzu olarak kabul edilirse. Servet-i Fünûnculardan hiçbiri, üzerinde durdukları mühim temellerden biri olan bu hayâlî kaçış veya intiharı gerçekleştiremeyeceklerdir. Başta Cenab ve Rauf olmak üzere onlar, içlerinde ağzı açık bir hiçliğin zaman zaman katlanılmaz boyutlarda genişleyen ve derinleşen daha çok siyah bir uçurum çağrısını duyuyorlardı. Nağme, ışık, ses ve renk arayışları estetiklerine sinen bu duygunun ezici ağırlığının hafifletilmesini ifade etmekteydi. Hâmid'de ve nisbeten Ekrem'de rastlanan felsefi, metafizik, dünyayı aşan bir semâvî endişeler âlemine yabancıydılar. O yüzden tabiat, kainat, sanat görüşleri de farklıydı. Cenab gibi şahsiyetler için, aşkın mestliğinden uzak kalmak şöyle dursun, dünyevî zevklerden ebediyyen ayrı kalmak korkusu da

bir başka ölümdür. Hattâ ölmeyi arzulayışlar bu tür ölüm yanında teselli sığınağı durumuna geçer.

Tabiata ve eşyaya, insana ve beşerî şeylere dâima refakat eden imaj servetinin kaynağındaki sevgiliden ayrılık, şair Cenab'a eziyet verir, onu ağlatır. Şair, muhtevaca Son Arzu'ya oldukça benzer olan başlıksız bir manzumesinde de<sup>13</sup> gördüğümüz gibi, hem ayrılık acısı tatmamak, hem de mecburiyet haline gelen ölümünü kendinden geçmiş bir halde idraksiz olarak ihsaslarıyla yaşamak arzusu duyar ve genç iken ölüp gitmek ister. Şairin ölürlen nasıl bir hal içinde, nelerle ilgili özlemler içinde, hangi arzularla can vermek istediğini diğer şiirlerine bakarak daha iyi anlayabiliriz. Devrinde nerdeyse bir moda halini almış Kitâbe-i Seng-i Mezar manzumelerini bir yana bırakıyoruz. Şair, sevgilinin sarı saçlarını gözyaşlarıyla mest bir şekilde öperken, onların ıtrı ile ölmek istediğini<sup>14</sup> belirtiyor, zülfü «ziyâ-yı reyhân»<sup>15</sup> olan bu sevgilinin yine sarı olan zülflerinin kendisine kefen olduğu takdirde bile, bu ölümün «bir müzehheb firâş» olacağını söylüyor. Yeter ki, «tâ ebed billûr-ı kalbi itr-ı aşkı saklasın»<sup>16</sup>. Çünkü «İlkbahar bütün bir muhabbettir. Rüzgâr âdetâ dudaklarımızı arar ve bûse-i ıtrı ile sizi sarhoş etmeye çabalar!»<sup>17</sup>. Şair, «İtr-ı cismin bu şeb meşâmında / Beni çıldırtan içkiler gibidir»<sup>18</sup> diyor. Sevgiliye ait şeylerin kokusuyla sarhoş olmak veya bahtiyar olarak ölmek konusu, -Baudelaire'in bazı şiirlerindeki ilham tarzını ve Sully Prudhomme'un «Senin gözyaşlarıyla muattar olarak ölenler bahtiyardır ey kız» ifadesindeki imajı<sup>19</sup> andırır şekilde- şairin diğer manzumelerinde de tekrar tekrar işlenmiştir.

Şair, «ebedî sevda mey»i ile vecde garkolarak muhabbetinden ölürlen, evet döşeğinde ölürlen titreyen ellerini uzatarak sevgilinin gözyaşlarını siler. Ayrılık korkusu yüzünden genç yaşta ölme-

13 *CŞBS*, s. 191.

14 *CŞBS*, s. 169.

15 *CŞBS*, s. 352.

16 *CŞBS*, s. 518.

17 *CŞBS*, s. 520.

18 *CŞBS*, s. 423.

19 *SF*, nr. 415, 4 Şubat 1314.

yi arzulayan şairin arzusu gerçekleşirse, «zulmet-i hicranı»<sup>20</sup> hissettirmeyecektir. Çünkü bu sevgili, ancak aşkından ölecek olana âşık oluyor ve ağlayarak sevmeyi seviyor; böylelikle onun yüzünden ölen, can çekişen muâşıkının en büyük en can-fedâ âşıkası oluyor<sup>21</sup>. Şairde, «mestî-i saadet»leri dudak dudağa iken ölmek<sup>22</sup>, böylece ruhlarını birleştirmek fikri de vardır ve bunun zemini yine Son Arzu'da bulunmaktadır. Şair, kendisi için can fedâ edilmesini isteyen sevgiliye hasretinden ölürken «kurbân-ı bahtiyâr» olarak gideceğini ve aşkıyla kendisini öldüren bu kanlı eli, bu kanlı pençeyi öpmekten geri kalmayacağını<sup>23</sup> söylemektedir. Şairin, «ruhumuz üstünde bahar, gizlice bir türbe-i semen kursun»<sup>24</sup> isteği de bu ölüm ânındaki hâliyle alâkalıdır. Son Arzu'da geçen, «birlikte mesut olarak ölmek» fikri daha sonraki şiirlerinde de meselâ, Temâşâ-yı Hazân'da<sup>25</sup> tabiatta müşâhede edilecektir; bu mevsimde yılın -yani sonbaharın- cismi, tabiatın geniş yatağında can çekişir gibi görülecektir, artık tabiat, gözleri saadete hasret ve açık olarak giden bir vücudun, sevilen birisinden gözlerini meshederek kapatması veya perde çekmesini arzulaması gibi, karların perdesinin kışın kutsal huzurunun inmesini beklemektedir. Burda, bazı beşerî dinlerde karı-kocanın beraber ölmelerinin dînî bir vecîbe gibi görüldüğünü, bunun bir arketip olarak kabul edildiğini de hatırlayalım. Son Arzu, gerçekte ölümle bitmiyor, bir öte fikri vardır şiirde, ancak bu âhiret inancıyla alâkalı değildir. Ayrıca şiirde geçen haşır, şeb-i kıyâmet, hadîka-i ebediyyet, mâh-ı sermedî gibi ifadelerin İslâm dînindeki âhiret fikriyle alâkası olmadığı gibi, başka bir semâvî din ile de hiçbir münâsebeti yoktur. Arap alfabesindeki bazı harfleri âriyeten alarak resim yapan Matisse gibi, şair Cenab da, dînî kavram ve fikirleri tabiata uygulamış, buradan da mitolojideki Kayser<sup>26</sup> gibi, ebedî bir bahar veya gençlik âlemi masalına ait unsurlarla, kozmik bir mekan ve zaman içinde bir efsânevî ebediyyet bahçesi tasvir etmek istemiştir.

20 *CŞBS*, s. 191.

21 *CŞBS*, s. 178.

22 *CŞBS*, s. 189.

23 *CŞBS*, s. 567.

24 *CŞBS*, s. 147.

25 *CŞBS*, s. 219-222.

26 *CŞBS*, s. 268.

Burada, sanatın veya güzelliğin tanrı olduğu fikrine sahip sembolist anlayışın da büyük rolü olduğuna işaret edelim.

Şair, yalnız vücutların değil, ruhların da ölüm sayesinde birleşeceği fikrine sahiptir. Onun «Kalsın sular lebinde dil-i yek-vücûdumuz/Mes'ûd u hande-rîz» ifadesi gibi, aynı şarkıyı söylemek, ikiz melekler gibi aynı kanatla uçmak şeklindeki tasavvurları<sup>27</sup>, diğer şiirlerinde açıklık kazanmaktadır. Şair, birlikteliği karşılayan «hem» takısıyla bunu genişletir, «Hem-teessür, hem-âşiyân, hem-dem/Çeşm-i hasrette çifte yaş gibiyiz»<sup>28</sup> der. Hatta şair, ölüncem kemiklerin de birleşeceği masalını uydurur: «Bir kalb-i sermedî ile bir aşk-ı bî-hudûd/Bir cevvi-i bî-hudûd u müşemmesde, yek-vücûd»<sup>29</sup>. Bu, birlikte ölüncem sonsuz bir oynaş içine girmek arzusundan başka bir şey değildir. Bu, kendilerini «müebbed bir bahâra veya ebedî bir şebâba» namzet<sup>30</sup> görmektir. -Ölüncemden sonra yeni bir hayatta varolma (transandance) veya öte duygusu denen, bütün insanlığa has temel bir duygunun işlenmiş olması da şiire beşerî bir güç kazandırmaktadır. Ancak bu yine de mânevî veya mâverâi olmayan- dünyevî bir ebedîliktir. Yoksa mü'minlerin cennete genç olarak gireceklerine, ebediyyen genç olarak cennete yaşayacaklarına dair hadis-i şerif ile yani Müslüman inancındaki cennet mefhumuyla hiçbir alakası yoktur. Şair, dinî inançları ve kavramları diğer mısralarında olduğu gibi burada dünyevî olan şeyler için kullanıyor.

Şair, Batılı kültür ve sanat akımlarının tesiriyle bir nevi tabiat veya aşk dinine inanıyor görünmekte ve şiirlerinde bununla ilgili imajlar kullanmaktadır. Onun bu temâyülünü daha açık bir şekilde yayımlanmamış şiirlerinde de müşahade etmek mümkündür. Cenab, gün ışığından daha kıymetli ve nur ırmağı dediği sevgili saçında, el, yüz, kalp vb. uzuvlarını yıkadığını, güzellik mabedinde gözlerinin secdeye kapandığını, gözleriyle alınının ve dizlerinin hürmetle eğildiğini, bütün bunların ise ay'ın sisler içinde yükselişi gibi bir yerde yapıldığını<sup>31</sup> belirtmekten çekinmiyor.

27 *CŞBŞ*, s. 147.

28 *CŞBŞ*, s. 560.

29 *CŞBŞ*, s. 528.

30 *CŞBŞ*, s. 541.

31 *CŞBŞ*, s. 393-398, 369. Bu motifin kaynağı, kanaatimize göre, Kadı

«Gam mâbedi»<sup>32</sup>, «saçların kubbe-i harîri», «güzellik mâbedi», «aşk mâbedi» gibi imajlar kullanması da aynı temâyülün nereye kadar sürdürüldüğünü göstermektedir. Ona göre «ıyd-i a'sâb olan his»<sup>33</sup>, «güldüren, ağlatan mu'cize»<sup>34</sup> aşk'tır. Dîni kavramların tabiata aktarılışına daha başka örnekler<sup>35</sup> -ister pitoresk isterse müzikal ağırlıklı olsun- bulmak mümkündür; meselâ bu dimağa göre her kavak «bir minâre-i nûr»dur, her orman «bir ince mescid-i zer»<sup>36</sup>dir. Görüldüğü gibi, Cenab'ın kullandığı imajlar, hayaller ve söz konusu ettiğimiz zihnî ve dimâğî metod, Servet-i Fünûncuların asla gerçekleşmeyecek olan bir saadet ülkesi tasavvurlarının oldukça dışında kalan -Batı kaynaklı- beşerî bir tabiat dîni inancının tam ortasında yer alır. O âdeta insan-tabiat-aşk'tan oluşmuş felsefi din tesisine kalkışmış sanatkâr görünümü verir. Gerçekte bunlar «aşk» kelimesiyle özetlenebilir. Bir nevi aşk abdesti alan şair intihar ile bu muhayyel dîne sevgilisiyle birlikte girmek ister, ama kendi yaptığıyla yine kendisi istihzâ ediyormuşçasına bu girişi beceremez. Bu arada, M. Rauf'un aşk yüzünden intihara teşebbüs ettiğini, Fikret'in ise «kör olası hânede bulunan evlâd

Burhaneddin'in «ışk» (aşk) redifli iki gazeli, daha doğrusu iki gazelden alınan şu beyitlerdir :

«Kanıla dest-mâz aluram lebleriyiçün;  
Tâ bir düğâne rast kılam ez berâ-yı ışk.»  
«Işkın ahıtdı kanımı vü la'l-i leblerün,  
Arş ider özüni ki benem hûn-behâ-yı ışk»

(bkz. *Kadı Burhaneddin Divanından Seçmeler*, (Hazırlayan : Ali Alpaslan), Kültür Bakanlığı Yay. 1000 T. E., s. 90.) Dikkat edilirse iki şairde de ortak hususlar : a) Aşk abdesti almak, b) Sevgilinin, aşğının kanlı gözyaşını görünce -ancak o zaman- onu sevmiş olması. (Bu konuda şu yere de bakılabilir : A. N. Tarlan, «Kadı Burhaneddin'de Tasavvuf», *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, İst. 1959, c. IX, s. 27-32). Cenab, aşka has ibadet şekli tasavvurunun izleri bulunan bir yazısında (*Peyâm-Sabah*, nr. 667-11097, 11 Teşrin-i Evvel 1336-1920), aşkın din ile ilgisi, alnın uzun secdelerde eğlenerek aşk nûruna yükselmesi, bu sermedî lezzeti tatması, dudakların yalvarışlarla o lezzeti arayışı -ve dimağın bir anlık baharı hissetmesi veya bu arayışlarla melûl ve hasta olması- konusunu kendi -Don Juan- şiirinin bir çeşit yorumu tarzında işlemektedir.

32 *CŞBŞ*, s. 369

33 *CŞBŞ*, s. 380.

34 *CŞBŞ*, s. 366.

35 *CŞBŞ*, s. 147, 280, 393, 405.

36 *CŞBŞ*, s. 398.

ü iyâl» yüzünden intihara teşebbüs edemediğini hatırlatmak isteriz. M. Rauf, belki bunun da sevgiyle, edebî bir hiçlik ideali olan ve «hep»ten eser bulunmayan bir «yokluk fikrine, yokluğun bile bulunmadığı bir hiçlik fikrine»<sup>37</sup> saplanacaktır. Nitekim Cenab da aynı hiçliğe ve yokluğa bulanmıştır<sup>38</sup>. Aslında Servet-i Fünûncuların hiçbirinde Hâmid'deki şiddetli büyük ihtiraslar, metafizik ve mâverâî düşünce ürperişleri, ölüm terleyişleri yoktur. Coşkulu, fırtınalı bir ummanı andıran Hâmid'in ruhu yanında Servet-i Fünûncularınki, sâkin ve estetik görünümüne ruhlarının meftun olduğu bir saf gölü andırır. Hâmid, ulvî, uhrevî, Servet-i Fünûncular ise semâvî veya dünyevî bir hayata akraba bir ruha sahiptirler. Hâmid'in eserinde bir ruh atmosferi meydana getiren, âdetâ birden fışkıran tabîi ve tabiatüstü güçler, muhteris arzular, onların eserinde bir masal tablosu hâline veya kısır bir hayâtîyete ve canlılığa dönüşür. Karamsar, zayıf iradeli, estetik ruhlu, zevklere tutsak Servet-i Fünûnculara ancak sanat ve hayal perileri karşılık veriyordu. Bu perilerin Hâmid'in tayflarıyla veya Shakespeare'in hayâlet ve cinleriyle gerçekte bir alâkası yoktur. Onların muhayyel beldelere, saadet ülkelerine kaçış arzuları ve bunların sanatkârâne tasvirleri dışında, rûhî atılım ve yücelişlere sebep olacak planlarına rastlayamıyoruz. Bu bir nevi Fikret'deki gibi agoradan âşiyâna sığınıştan ibarettir. Yoksa Y. Kemal'in, ufku farklı bir medeniyetten «kendi gök kubbemiz» altına dirilişi değildir. Hayat ve hakikat, Servet-i Fünûncuları müthiş bir bedbinliğe itmiş, onları ölüme ve bir yokluk ideali olan Nirvana'ya kadar sürüklemiştir. M. Rauf, «yokluk içinde yok olmak» ister, içinde «hayâtı ve tabiatı oluşturan şeylerden, mevcûdâta âit şeylerden hiçbir şey bulunmayan bir yer»<sup>39</sup> ister. Cenab da insansız bir tabiat dilemektedir. Bu, dünyevî şeylere dîni kıyâfetler giydirmek sûretiyle yaratılmak istenen ve sonu hiçlikten ibaret olan bir sun'î cennet arzusundan başka bir şey değildir. Ancak Cenab, Rauf gibi tek başınalık içinde değil, sevgili ile birlikte bu yokluğa

37 *Siyah İnciler*, (Splin başlıklı yazı), s. 104, 107, 258, 259.

38 Peyâm-Sabah, nr. 1137-11567, 2 Şubat 1338-1922 (*Divan-ı Kadî Burhâneddîn*'in takdim yazısı, «Kadî Burhaneddin, Şiiri ve Divanı» alt başlığını taşımaktadır.)

39 *Siyah İnciler*, s. 104-105. (Bu fikire Baudelaire'in «Hiçlik Arzusu» şiirinden de varmış olabilir Cenab.)

karışmak emelindedir. Gerçekte Cenab da, umutsuz, gizli ve İblisçe bir kararlılıkla, Mûnacât'ında<sup>40</sup> güzellik tanrısına karşı onca yakarışına rağmen, kendi cehennemini çağırıştır. Son Arzu'yu kendi içinde değerlendirdiğimiz takdirde, kime edildiği ve kimden istendiği meçhul bir dua fikri vardır. Burda vasıta putlaştırıldığı için de dua putu diyebiliriz buna. Şair, yine de, hiçbir şey bulamamanın hiçbir teselliye yer bırakmayan nasipsizliğine karşı şiiriyle kalıcı bir serap saadeti mükâfatı vermek niyetindedir; manzumenin son mısralarındaki ifade değişikliği de bunu destekler niteliktedir.

Şimdi şekil bakımından eski, hayal ve tasavvur bakımından yeni olan bu saf şiir tecrübesinde, şairin, aşk, ölüm, tabiat, ebediyet ve ışık unsurlarını içiçe işlediğini belirterek bunlara bağlı dileklere biraz daha yakından bakalım. Bir gece, aşk mestliği içinde iken sevgilisiyle birlikte intihar etmek isteyen şairin, hepsi de istek ifadesi taşıyan emir şeklindeki fiil cümlelerinin zincirleme akışının telkiniyle tek ve büyük bir cümle olarak kabul edebileceğimiz on dört mısraında tasvir edilen arzuları nelerdir? Şair, vasıfları belirtilmeyen bir baharın, ruhları üstünde gizlice yaseminden bir türbe kurmasını istemektedir. Burda «ruhlarımız» yerine «ruhumuz» kelimesinin kullanılması, öldükten sonra ruhların birleşmesi fikrinin mahsûlü bir tasarruftur. Toprak hayzasının, bu birleşmiş ruh kuşları için çılgınca bir aşk yuvası olması istenmektedir. İsteğin devamı ise şöyledir : Güzellik ve parıltı dolu bir sade sâhil mahşer gününe, insanların kabirlerinden doğrulacağı haşr gününe kadar mesîremiz olsun; Kıyâmet gününe kadar söyleyip duracağımız şarkımız, şırıldayan, şarkı söyleyen bir ırnak hâlini alsın; birleşmiş gönlümüz suların dudağında -yâni sahilde- gülüşler ve mutluluklarla dolu olarak kalsın; hayâlimiz ikiz melekler gibi aynı kanatla uçsun; gönül arzularımız ebediyet bahçesinde el ele dolaşsın. Sonra, bu arzuları gerçekleştiren ikiz gönüllerin şevk âleminde yeni doğmuş bir aydan âvize yakılsın ve -meh-tap olduğu için- ışıklar saçan bir bûse, onların üstünde sermedi bir dolunay tutsun.

Dikkat edilirse, ruhları, gönülleri, hayalleri birleştiren şair, onlar için aynı şarkıyı söyleyip aynı kanatlarla uçarak saadet içinde geri dönecekleri bir aşk yuvası kurmak istemiştir; kainâtın âdetâ balayı yaşanan bir büyük ev halinde tasavvur edilmesi de bu isteğe refakat etmiştir. Yedinci mısradan, haşr vaktine kadar mesire olması istenen parıltı ve neşe dolu sade sâhil hayâli de dînî bir inancın tabiata aktarılışından ibarettir. Başka bir ifadeyle bu, «Kabir, cennet bahçelerinden bir bahçe veya cehennem çukurlarından bir çukurdur» hadisi ile alâkalıdır; fakat şair bunu, dînî ve mânevî kaynağından soyutlayarak kendi hayâlindeki bir tasavvur için «kullanmış»tır. Bir nevi kabir âlemi olan muhayyel tabiat dekoru için beşerî hayaller kullanan şair, dînî inançlarla alakalı kavramları asıl anlamlarından soyutlayarak kullanmanın yanında, dine ters düşen -ve batı kültüründen öğrenip benimsediği- ifâdeleri de, hem de öbürleriyle birlikte, istiâre etmektedir (11-14. mısralar). «Hadîka-i ebediyet, âlem-i şevk, sürûşlar, mâh-ı sermedî» gibi imajlar da dînî sahadan alınma kelimelerdir, ama şair, İslâmiyet'teki âhîret inancına, öldükten sonra dirilişe inanmadığı gibi meleklerle, Kitab'a, Peygamberlere de inanmamaktadır. İkiz melek ifadesi ise, Servet-i Fünûn mecmuasındaki tablolar da görüleceği üzere, Batılı ressamın, Batılı heykeltıraşın veya Hristiyan inancındaki kavramları kullanan sanatkarların eserlerinden, daha çok da Batılı ressamın bahar tablolarında resmettikleri efsâne, masal veya ilham perilerinden alınmış bir tanımdır. Nihayet sinestezi durumu açığa çıkan ve «bûse-i muzî» gibi orijinal bir imajın da yer aldığı son kısım, bize bu sun'î cennet arzusunun dünyevî bir semâvîliği aşmadığını gösterir. Bu dindışı cennet tasavvurunda kabir azabı, sorgu-suâl, diriliş, hesap, sırat, cennet, Rabbin rızası, nîmetler, hürîler, cehennem velhasıl hiçbir dînî kaynaklı unsur yoktur. Var gibi görünen kavramlar, ise dînî anlamı, hakikati veya mâhiyeti yok edilmiş ve yaldızlanmış kabuklardan veya hayâtiyeti gitmiş mumyalı cesetlerden farksızdır. Zengin çağrışımlarından istifade edilmiş olmasına rağmen manzume, sembolist bir gözlemcinin tablosu intibahı uyandırmaktadır. Yalnız bu çok aydınlık gece tablosuna, musikî ile alâkalı kelimelerin ve fonetik paralelizme varan seslerin -mısralar boyunca yansıtılmasıyla elde edilen- seyelânî ile duyurulmaya çalışılan bir âhenk sindirilmiştir. Şair, dil mûsikisinin de tesiriyle böyle bir tabloyu



canlıymış gibi hareketli göstermeyi amaçlayan bir büyücü tavrına bürünmüş görünür. Cenab'ın, son şiirlerine kadar hemen bütün manzumelerinde bazı değişikliklerle ortaya çıkacak olan hayâlî tabiat veya aşk dininin ilk ve mühim tezahürü Son Arzu'dadır, diğerleri bunun açılımından ibaret sayılabilir. Şunu da belirtmek gerekir ki, -batılı modelleri gibi- semâvi dinlere hatta bâtil inançlara âit şeyleri kullanan Cenab, manzumelerinde sadece sesleri, kelimelerin telaffuz âhengini, müzikal tertipleri değil, kavramları da çağrışım, telkin ve terennüm vasıtası olarak kullanmıştır. Bunların herbiri, üzerinde düşünülmüş, tertiplenmiş şeyler olarak şiire girmiştir, başka bir ifade ve mukayeseye, Hâmid'in şiirlerinde olduğu gibi kendiliğinden ve tabii olarak mısralara geçmemişlerdir. Bu, onun estetiğine bağlılığından kaynaklanır.

Son Arzu manzumesindeki ayışığı ile mûsikî arasında kurulan yakın ilişkiyi, en uç noktasına kadar uzatarak ele aldığımız takdirde, şairde ay ışığının mûsikîye ve neş'eye tekabül ettiğini veya onun yerine geçtiğini; mûsikînin hayatın ağır yüklerini hafifletmesi gibi, ay ışığının da tabiatın yorucu gerçekliğini yumuşattığı fikrinin benimsendiğini söylememiz mümkündür. Burda şairin mizacının aksedişi de görülebilir o zaman. Çünkü bu mizaca göre<sup>41</sup>, felâket sözleri bile tebessümle örtülüdür, yani yüz aydınlığı ile. Şairin ruhu, tabiatı da hassas kılmaktadır. Cenab, -Baudelaire ve Samain gibi- kendi varlığının çevresinde dolanıp durur aslında, mistiklerdekine benzer tarzda tabiatın kendini aşan sembolik veya mânevî anlamına nüfûz etmekten uzak kalır. Bunu makalelerinden olduğu kadar şiirlerinden de anlamak mümkündür. Cenab, «mâvi bir girdâb» ile «siyah bir uçurum» arasında<sup>42</sup>, insan bulunmamış olsaydı gökyüzü daha güzel olurdu belki<sup>43</sup> fikrini ileri sürerken, mânevî anlamından soyulmuş bir tabiattaki saflık masalını özlemektedir. İtikâdı aşk olan, kendi beniyle bazen peri bazen huri gibi hayâl ettiği sevgiliyi melek olarak düşünen şaire göre, insansız dünya, içinde sükût ve ses mezâmîrinin okunduğu şiir mabedinde sevgili sanılan Kâbeye dönüldüğü ve hakikat cehenneminden uzaklaşıldığı için cennet görünümünü kazanacak-

41 CŞBŞ, s. 242.

42 CŞBŞ, s. 510-511.

43 CŞBŞ, s. 512.

tır. Burda ise Kâbe, cennet, hûri, melek gibi kavramlarla birlikte andığı sevgiliden başka bir insan unsuru bulunmayacak, aksi takdirde dünya gülşen görünümünde bir cehennemden farksız olacaktır. Şair, yeryüzünün tahrik edici eliyle yaralandıkça göğün mesut çehresine dönmek, yaralarını onun mesut saffetine leffetmek, âsûde bir limesine zahmını sarmak<sup>44</sup> ister. Yarasını sarmak istediği küçük ve uzun dilim, ay ışığına tekabül eden mûsikiden başka bir şey değildir; ancak melûl his nağmelerini resmeden veya sembolleştiren, solgun titreyişli bir ay ışığıdır ki inleyen nağme kesilen mısralarını ona sararak sevgiliye sunmak istediği bir his hâlinde ifade edilir<sup>45</sup>. Bir mü'minin Allah için yaptığı şeyleri, şair nerdeyse Hâlik'e benzettiği<sup>46</sup> sevgili için yapmaktadır. -Cenab'ın şiirlerinde din unsuruyla alâkalı olarak cennet, cehennem, Kâbe, melek, hûri, gayya, mahşer, mâbet gibi kelimelerin hemen hepsinin aşk, şiir, sükût, sevgili, ışık gibi unsurlarla anılarak bir imaj dünyası oluşturduğunu da hatırlatalım.- Şairde sevgili, hemen bütün tabiat ve sanat unsurlarıyla birlikte kendini hissettiren bir varlıktır; o, bütün tabiatı âdeta geniş aşk yuvası gibi gösterir şaire, hatta canlılık ve hayat olarak gördüğü nağmeleri bile, sevgili sözlerinden ibaret saydıracak kadar. Bütün bunların kaynağında, kendileri üzerinde bir peri tesiri yapan Batılı sanatkarların eserleri ve bilhassa sembolizm yatmaktadır. Servet-i Fünûn tasvir ve şiirinde, Mallarme'nin, Rimbaud'nun, Verlaine'in vb. şiirlerindeki benzer tarzda ve bilhassa mitolojideki su perilerinin -Servet-i Fünûn mecmuasında yer alan tablo ve resimlerle beraber- bol bol anılması, sembolizmin bir yansımasıdır denilebilir. Cenab'ın çok okuduğunu, Batılı akım ve eserleri çok yakından takip ettiğini, kültürünün hayattan çok kitaptan geldiğini de düşünürsek bu daha iyi anlaşılacaktır.

Yeni bir tasavvuf anlayışı kurmak hevesindeki şairin sembolik denilebilecek anlatımında, kullandığı imaj ve sembollerin ha-

44 *ÇŞBŞ*, s. 513.

45 *ÇŞBŞ*, s. 232.

46 Hâmid'in tesiriyle yazıldığı görülen bir uzun manzumede, bu fikrin ilk şekli veya zemini ortaya atılmıştır. Cenab, «Bir Verem Kızın Hasbihali Yahut Yâd-ı Mâzî» adlı şiirinde, bir dilber için «Baktı bana âşıkâne baktı/Hâlık sanki cihana baktı» deyişi Hâmid'in tesiriyle bu görüşü benimsediğini gösteriyor. Cenab'ın şiiri için bkz. *ÇŞBŞ*, s. 8-14.

yâtiyete sahip bir mânevî kaynağı yoktur. «Kendi varlığının bâ-tınî boyutuna yönelenler, tabiatı bir sembol ve mânevî bir aydınlığa kavuşturabilecek saydam bir gerçeklik olarak görebilirler ve onu gerçekten bilip anlayabilirler»<sup>47</sup>. Cenab ise tabiatı temâşa ederek orda görülen işaret ve sembollerin mânevî ve aşkın kaynaklarını keşfe çıkan eskilerin tam tersine mânevî zeminden yoksun şeyleri sırf estetik bakışla keşfe çıkar, kendi ruhunu, hattâ «rûh-ı tabiat» dediği şeyi temâşa eder ve ötesine geçemez. Varlığının bâtınî boyutuna yönelerek eser veren eskilerden bu zıt bakışı ile ayrılır ki bu da onun orijinal denen yanlarından birini meydana getirir. Başka bir ifadeyle şairin tabiatında eski edebiyatımızda, hattâ Hugo'nun tesirinde kalmış olan Hâmid'in eserindeki gibi, ilâhî sırların ve mânevî gerçeklerin yansıması yoktur. Onun tabiat görüşü, bazen Hâmid'deki gibi panteist bir intibâ uyandırırsa da, daha çok dindışı (profanlaştırılmış)dır, yalnız o, -Baudelaire, Gide gibi sanatkârların veya bizde kendilerinden sonraki nesillerin, meselâ O. Veli ve arkadaşlarının, Nazım Hikmet'in hattâ A. İlhan'ın yaptıkları tarzda- dînî inanç ve kavramları maksadını daha iyi anlatmaya yarayacak bir metot, bir nevi fon olarak kullanır. Cenab'ın «ruh-ı tabiat» dediği şey, kendisine hiçbir mânevî işaret vermediği gibi, tabiatüstüne götürecek bir ışık da göstermez. Cenab'ın kendi hayâline göre oluşturmak istediği bir semâvîliği, bir tabiatüstücülüğü vardır ve Hâmid'in tabiat anlayışındaki güçlerle hiçbir alâkası ve yakınlığı bulunmayan bu semâvî âlem, ancak şairin -tabiatı ve içindekileri kendi ruh adesinden- temâşa ediş ve idrak ediş hallerinin musavver görünümünden ibarettir. Çünkü tabiatdaki tezâhürler, şaire göre idrak edilmiş halleriyle vardır. Tabiata şairin ruhu bir görünüm kazandırmaktadır. Bu yüzden şair gördüğü şeylerin, kendi ben'inin dışına çıkıp -varlığının bâtınî boyutuna yönelip- bunlarda mukaddes ve mânevî bir mâhiyet veya hususiyet aramaz, fakat bu din-dışına itilmiş tabiata dînî bir gerçeklik kazandırmak ister. Bir başka ifadeyle, şair, nesnel gerçeklik denen şeyi kendisinin ötesine geçen aşkın bir gerçekliğin sembolü olarak idrak etmediği halde bunu kutsal kılmak arzusundadır. Baudelaire de kendisine «şeytan» der ve bu, şeytanın kendi içinde idrak edilmiş olan hâli ile beliren

47 S. Hüseyin Nasr, *İnsan ve Tabiat* (çev. Nabi Avcı), İstanbul-1982, s. 124.

sembol, mistiklerin aşkın (transandantal) sembolleriyle zıttır; bu sebeple de sembollerin kaynağı şuuraltında aranmaktadır. Aslında sembolizmin anlamını bütünüyle kavramak demek, bir bakıma her yerde Rabb'i görmek, böylece her şeyi kutsal kılmak demektir. Bu yüzden sembolizmi anlayabilmek, metafizikî uyanıklığa ve tüm sembollerin kaynağı olan Saf Varlık ile uyum içinde olmaya bağlıdır»<sup>48</sup>. Cenab'ın tabiat, aşk, din konusundaki görüş açısını ve estetiğinin mühim kaynağını ortaya koyan, müzikal hayallerle fonetik imkanların başarılı bir terkip oluşturduğu bu şirden sonra, onun kadar mühim bir başka şiirini ayrıntılı bir şekilde ele alarak estetiğinin dolayısıyla müzik gibi şiir fikrinin olgunlaşmasını, gelişmesini takip edelim.

Cenab'ın hayâlî cennet tasavvuru devrindeki şahsiyetlerin tasavvurlarından farklı ve tamâmen kendine has bir düşüncedir. Bu tasavvurun kaynağını ortaya koymak da mümkündür, ancak biz bunun sadece şairin kendi şiirlerinin genel havası bakımından bir anlamı olup olmadığına göre değerlendirilmesinin daha yerinde olacağı kanaatindeyiz. Cenab'ın «bezm-i neşât» düşüncesinin aşk ve zevke cezbeli tutkunluk bakımından Kadı Burhâneddin'in şiirlerinde işlenen duyguya (ancak burada Cenab'ın Kadı'nın şiirlerini incelerken tamamen beşerî açıdan yaklaşmış olduğunu ve Ali Nihat Tarlan'ın tasavvufî tesir ve şerhiyle hiçbir bakımdan yakınlığı bulunmadığını da hatırlatalım) akraba olduğunu söyleyebiliriz. Cenab'ın -Y. Kemal'in veya eski şiirimizin aslî temlerinden birini teşkil eden «bezm» veya «meclis» temsiliyle hiçbir alâkası bulunmayan- «bezm-i neşât» düşüncesini Peyâm-Sabah'taki bir makalesinde incelemiş olan Tokadizâde Şekib'in sözleri çok yerinde tespit etmektedir. Şekip şöyle diyor :

«Gülgün emellerin harîm-i huzûzunda sermedî bir mest-i garâm ile terennüm eden semâvî bir şâirimiz vardır : Cenab... Onun likâ-yı hissinde pür-şevk bir hayâtın rakîk, rengin neşveleri güler, her darbe-i kalbinde erganûn-ı aşkın ilâhî bir nağmesi titrer... Bu şâd, mes'ud şâirimizin hayâlî bir adn-i saâdeti vardır ki hûrîlerini kudret-i şâiriyyeti, çiçeklerini revnak-ı fikri, mûsikisini harîr-i hâmesi ile vücûda getirmiş, semâlarının renk ve nûrunu âfâk-ı

48 *İnsan ve Tabiat*, s. 174. Ayrıca bkz. s. 135-138.

hissinden vermiştir. Onu cennetinden hiçbir kuvvet ayıramaz... Cenab öyle şen, mes'ud bir şairdir ki, ufk-ı hayâtından dâimâ penbelikler saçılır, mecrâ-yı beyânından dâimâ naîm-i hayâlin selsebîl-i neşâtı taşar»<sup>49</sup>. Şekib, onun mizacına ışık tutacak bir değerlendirmeye de yapmaktadır : O ince bir ruhtur. Hiç yâsemîn demetiyle insan dövülür mü? Onun zarîf ayakları âteşin çöllerde dolaşamaz, güzergâhında ipek gibi yumuşak çimenler arar... Onun nâzik hilkatinde huşûnet, meşakkatlere tahammül gücü yoktur. «Savaşı sevmeyişi veya karşı çıkması da bu yaratılışın tabîi bir mahsûlü olarak görülebilir belki de. Cenab, «insanın mükedder rûhunu hakîkatin siyah, dikenli sahrâsından bir müddet uzaklaştırıp hayâlî âlemlerin âfâk-ı reng ü nûrunda dolaştıracaktır... Onun şevki, ince heyecanlandırıcı bir mûsikî-i garâmdır, sevdâlı bülbüllere tâ'lim-i elhân eder, gençliğin rûhunu ra'seler içinde bırakır... Onun rûhu, ezeli bir rakîk-i zevkin tesiriyle ilelebed bî-karârdır. Tahassüsüne şerîk olabilecek ruhları da bî-karâr eder»<sup>50</sup>. Cenab, Hakikat-i Sevdâ'da<sup>51</sup>, Unutulmayan Saniye'de<sup>52</sup> hayâtın kalbin boşluğunu ancak aşkın örteceğini söyler ve aşkla sarhoş olduğunda semâvî bir vecd duyduğunu belirtir ki bu «hayât-ı kebûd»dur. Cenab'ın «hayâlini zaman zaman geçici zulmetler ihâta edebilir. O zulmetlerde şehrâyîn gecelerinin âsâr-ı şâhmânîsi vardır. Tâir-i fikri, karanlıklarda dolaşırken güzergâhında sehâbî izler kalır, kanatlarından rengârenk nûrlar serpilir. Diyebilirim ki bu pür-neşât şâirimizin reng-i mâtemi de penbedir»<sup>53</sup>.

49 «Üstad-ı Mükerrrem Cenab Şahabeddin Beyefendiye», *Peyâm-Sabah*, nr. 653-11083, 27 Eylül 1336-1920.

50 Aynı makale.

51 *CŞBŞ*, s. 210.

52 *CŞBŞ*, s. 211.

53 Tokadizade Şekib, «Üstad-ı Mükerrrem Cenab Şahabeddin Beyefendiye», *Peyâm-Sabah*, nr. 653-11083, 27 Eylül 1336-1920.