



Ardahan Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

ROMANTİZM VE TANZİMAT ŞİİRİNDE ROMANTİK ALGI

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Doktora Tezi

Ardahan, 2021

ROMANTİZM VE TANZİMAT ŞİİRİNDE ROMANTİK ALGI

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı
Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

Doktora Tezi

Ardahan, 2021

KABUL VE ONAY

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK tarafından hazırlanan “Romantizm ve Tanzimat Şiirinde Romantik Algı” başlıklı bu çalışma, 11.01.2021 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Mutlu DEVECİ (Başkan)

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ (Danışman)

Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK

Prof. Dr. Ceval KAYA

Dr. Öğr. Üyesi Taylan ABİÇ

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

[]

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Ardahan Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”** kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / Ardahan Üniversitesi Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

21/01/2021

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

(1) Madde 6. 1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulunun** gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

(3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, **tezin yapıldığı kurum** tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, **ilgili kurum ve kuruluşun önerisi** ile **enstitü** veya **fakültenin** uygun görüşü üzerine **üniversite yönetim kurulu** tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez **danışmanının** önerisi ve **enstitü anabilim dalının** uygun görüşü üzerine **enstitü** veya **fakülte yönetim kurulu** tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.

Öğr. Gör. Betül HASTAOğLU ÖZBEK

TEŞEKKÜR

Romantizm ve Tanzimat Şiirinde Romantik Algı adlı bu çalışmanın konusuna karar verildiği tarihten bitirilişine kadar geçen yıllar içerisinde, gerek bireysel gerekse sosyal yaşantımda, olumlu ve olumsuz birtakım gelişmeler yaşandı. Yol ayrımları, önemli kayıplar, depremler derken bu duruma, bir de pandemi gibi tüm dünyayı etkileyen bir süreç eklendi. Bütün bunların varlığı, çalışmanın yazılış sürecinde aksamalara ve tezin planlanandan daha geç bir tarihte bitirilmesine neden oldu. Zorlu serüvenimde bana destek olan ve teşekkür etmem gereken çok kişi var. Şunu belirtmek isterim ki hayatımda teşekkür etmem gereken kişilerin sayıca fazla olduğunu görmek ve bu süreçte asla yalnız kalmadığımı bilmek, benim için ayrı bir mutluluk kaynağıdır. Öncelikle, hiç tanımadığı bir öğrenciyi bile yarı yolda bırakmayan, ışığımı kaybetmeme izin vermeyen ve kendi ışığıyla sadece benim çalışmalarımı değil, birçok insanın düşüncesini aydınlatan saygıdeğer hocam Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ’a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Bana hep destek olan sayın Prof. Dr. Ahmet BURAN’a; klasik şiirleri yorumlamamda benden yardımlarını esirgemeyen Prof. Dr. Ali YILDIRIM’a, Arş. Gör. Ayşegül Akdemir’e; yazılarıma yön veren Prof. Dr. Mutlu DEVECİ’ye; varlığını her zaman hissettiren yüksek lisans hocam Dr. Öğr. Üyesi Ahmet ÖZPAY’a; beni akademisyenliğe teşvik eden lisans hocam Dr. Öğr. Üyesi Sadık ARMUTLU’ya ve doktora sürecimi tamamlamamda emeği olan tüm hocalarıma katkıları için çok teşekkür ederim.

Ailemin varlığı ve sevgisi olmasa hiçbir şey tamamlanmazdı. O yüzden en çok da nazımı çekenlere; elimi hiç bırakmayan, çıkar yol bulamadığımda bana çözümler sunan sevgili eşime; çalıştığım sürelerde benden ayrı kalmayı göze alan neşe kaynağım kızıma; bana her zaman destek olan ve hakkını asla ödeyemeyeceğim canım anneme; yüzümü hep güldüren, can özüm ablama; hayatımı anlamlı kılan ağabeyime; sevgileriyle yüreğimi dolduran teyzelerimle onların çocuklarına; ikinci ailem olan Özbek ailesine ve tüm sevdiklerime çok teşekkür ederim. Kimi zaman tezime katkıları bulunan, sayıları buraya sığmayacak kadar çok olan sevgili arkadaşlarım, sizler de iyi ki varsınız.

Tüm koşullara rağmen akademik hayata devam etmemi sağlayan ve beni motive eden en temel destek ise babamın, “Ne kadar okumak istersen oku, ben arkandayım kızım”

deyişidir. Bu söz, en zorlu zamanlarımda, zihnimin duvarlarına çarparak çınlayan bir çalgı gibi beni kendime getirip yola hep devam etmemi sağlamıştır. Şimdi, babamın yokluğunda bile tezimi bitiriyorsam, bu, onun bana olan inancını boşa çıkarmamak adınadır. Dolayısıyla da tezimi, ruhumun mimarı olan sevgili babamın anısına ithaf ediyorum.

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK



ÖZET

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK. *Romantizm ve Tanzimat Şiirinde Romantik Algı*, Doktora Tezi, Ardahan, 2020.

Aydınlanma Çağında yaşanan birtakım sosyal, siyasal ve bilimsel gelişmeler, sonuçları itibariyle tüm dünyayı etkiler. Bu gelişme ve değişmelerde, Fransız İhtilali ile Sanayi Devriminin payı büyüktür. Sanayi Devrimi ile ilahlaştırılan akıl, zamanla sıkıcı ve geleneksel inançları öteleyen bir akıl tutulmasına dönüştükçe insanlar, yeni fikir ve açılımlara ihtiyaç duyarlar. Aklın bu hegamonik, kahhar üstünlüğünden, tek yönlü baskısından kaçış, devrin ruhunu daha kalbî ve geleneksel duyuşlara doğru iterek romantizmin oluşumuna zemin hazırlar.

18. yüzyılda, duyguları önemseyen yönüyle klasisizme tepki niteliğinde Batı'da filizlenen romantizm akımı, müzik, resim ve edebiyat gibi sanat dallarında gelişerek kısa sürede farklı coğrafyalara yayılır. Almanya, İngiltere, Fransa, Rusya, Polonya, İtalya, İspanya gibi Osmanlı Devleti de romantik rüzgâra kapılan ülkelerden biri olur. Yıkılma ve dağılmanın eşiğine gelmiş bir devlet olarak Osmanlı Devleti, bu dönemde, olumsuz gidişatını düzeltmek adına çareler bulmaya çalışır. Ancak ne yazık ki kaybedilen topraklar, iç ve dış müdahaleler, ayaklanmalar, işgaller ve devletin yıkılma tehlikesi, insanları büyük bir kaosun içine sürükler. Bireysel ve toplumsal izlekleriyle romantizm, 19. yüzyıla bedbinlik içerisine giren Osmanlı sanatçılarının ilham kaynağı durumuna gelir.

Tanzimat dönemi şairleri, eserlerinde, aşk, ölüm, inanç eksenli alışılmış konuların yanında doğaya, benliklerine ve melankoliye yönelerek bireysel romantizmi etkin kılarlar. Batılı düşünceleri hayata geçirip millî bilinci uyandırmak içinse özgürlük, vatan, millet, egemenlik, hak, adalet, eşitlik ve kanunları yepyeni bir algıyla ele alırlar. Ahlâk, sosyal sorunlar ve tarihe yönelişi anlatan, kahramanlık dolu şiirleriyle ise romantizmin toplumsal vurgusunu güçlendirirler. Romantizmi, şiirin sadece içeriğinde değil, dil, biçim ve ölçüsünde de hissettirirler. Ayrıca eserlerine hayal gücü, düş ve ironiyi yerleştirip gerçekliğin zırhını delerek kendilerine yeni bir dünya kurgularlar.

Anahtar Sözcükler: Romantizm, Tanzimat, şiir, edebiyat, doğa, aşk, ölüm, melankoli, doğa algısı, vatan, millet, ironi.

ABSTRACT

Betül HASTAOĞLU ÖZBEK. *Romanticism and Romantic Perception in Tanzimat Poetry*, Ph. D. Dissertation, Ardahan, 2020.

Some social, political scientific developments in the Enlightenment Age affects the entire world with their repercussions. The French Revolution and the Industrial Revolution play an important role in these developments and changes. Intelligence, deified with the Industrial Revolution, gradually turns into an eclipse of reason repelling grave and traditional beliefs, so, people begin to need new ideas and developments. Escape from the hegemonic, dominant superiority, unidirectional pressure of intelligence prepares a ground for the emergence of romanticism by pushing the spirit of the age towards heartfelt and traditional sensations.

In the 18th century, the romanticism movement, beginning to emerge in the West as a reaction to classicism by attaching importance to emotions, spread over various geographies in a short span of time as it developed in diverse branches of art such as music, painting, and literature. Like Germany, England, France, Russia, Poland, Italy, and Spain, the Ottoman Empire becomes one of the countries caught in the wind of romanticism. On the brink of collapse and disintegration, the Ottoman Empire attempts to find solutions to remedy its negative course in this period. However, unfortunately, lost lands, internal and external interventions, riots, invasions and the danger of the collapse of the state drag people into a great chaos. With its individual and social themes, Romanticism becomes a source of inspiration for the Ottoman artists being in a pessimist mood in the 19th century.

Poets of Tanzimat Reform Period incorporate individual romanticism in their works by leaning towards nature, self and melancholy in addition to more traditional subjects such as love, death, and belief. And they deal with freedom, nation, sovereignty, right, justice, equality and laws with a brand new perception in order to bring Western ideas to life to awaken national consciousness. They also strengthen the social emphasis of romanticism with their heroic poems illuminating morality, social problems and orientation towards history. They make romanticism felt not only in the content of the poem but in its language, form and meter. Moreover, these poets formulate a new world

for themselves by incorporating imagination, dream and irony in their works to pierce through the armor of reality.

Keywords: Romanticism, Tanzimat, poetry, literature, nature, love, death, melancholy, perception of nature, homeland, nation, irony.



İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	
ETİK BEYAN	
TEŞEKKÜR	
ÖZET	7
ABSTRACT	8
İÇİNDEKİLER	10
ŞEKİLLER	13
ÖN SÖZ	14
1. BİRİNCİ BÖLÜM	16
ROMANTİZM	16
1.1.ROMANTİZMİN KAYNAĞI VE ANLAMI	16
1.2. ROMANTİZMİN GELİŞİMİ, ALGILAR VE TANIMLAR	17
1.2.1. İngiltere’de Romantizm	20
1.2.2. Almanya’da Romantizm	23
1.2.3. Fransa’da Romantizm	25
1.2.4. Diğer Ülkelerde Romantizm	29
1.3. ROMANTİZM VE ŞİİR	33
1.4. İÇERİK VE NİTELİK OLARAK ROMANTİZM	36
1.4.1. Bireysel Romantizm	36
1.4.2. Toplumsal Romantizm	41
1.5. ROMANTİK ŞİİRDE BİÇİM VE DİL	43
2. İKİNCİ BÖLÜM	45
TANZİMAT DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK ŞİİRİNDE ROMANTİK ALGI	45
2.1. ERKEN DÖNEM ROMANTİK ALGI: BÜYÜSÜ BOZULMAMIŞ DÜNYA	45
2.2. ORTA DÖNEM ROMANTİK ALGI: BÜYÜSÜ BOZULMUŞ DÜNYA	51
2.3. GEÇ DÖNEM ROMANTİK ALGI: UYANIŞ/ ÖNROMANTİZM	58
3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	64
TANZİMAT ŞİİRİNDE ROMANTİK ALGI	64
3.1. BİREYSEL ROMANTİZM	75

3.1.1. Ben'in Keşfi	76
3.1.2. Hayal Gücü ve Düş	93
3.1.3. Doğa Algısı	106
3.1.3.1. Canlı Bir Varlık Olarak Doğa	109
3.1.3.2. Özdeşlik Kurulan Doğa	125
3.1.3.3. Tanrının Yansıması Olarak Doğa	143
3.1.3.4. Sığınılan Bir Varlık Olarak Doğa	151
3.1.4. Tanrı Anlayışı ve Dinî Ögeler	158
3.1.4.1. Varlıklara Yansıyan Tanrı	161
3.1.4.2. Yakarılan/Dua Edilen Tanrı	171
3.1.4.3. Merak Edilen ve Varlığı Sorgulanan Tanrı	176
3.1.5. Ölüm	197
3.1.5.1. Gerçek Bir İstirap Kaynağı Olarak Ölüm	199
3.1.5.2. Merak Edilen ve Anlamlandırılan Ölüm	213
3.1.6. Aşkın Romantizmi	228
3.1.6.1. Aşkın İnsanî Boyutu: Beşerî aşk	231
3.1.6.1.1. Mutluluk Kaynağı Olarak Aşk	232
3.1.6.1.2. Hüznün Gölgesindeki Aşk	242
3.1.6.2. Aşkın İnsanı Aşan Boyutu: İlahî Aşk	252
3.1.7. Melankoli: Hüznün Verdiği Haz	259
3.1.8. Tanzimat Şiirindeki Bireysel Romantizmin Değerlendirilmesi	275
3.2. TOPLUMSAL ROMANTİZM	276
3.2.1. Özgürlük	278
3.2.2. Millet/Milliyet	292
3.2.3. Vatan Sevgisi/Düşüncesi	303
3.2.4. Devlet ve Egemenlik	317
3.2.5. Hak/Hukuk/Adalet	320
3.2.6. Kanun/Yasa	325
3.2.7. Eşitlik Düşüncesi	330
3.2.8. Ahlâk	334
3.2.9. Sosyal Sorunlar	340
3.2.10. Tarih Algısı/ Geçmişten İlham Alma	344

3.2.11. Kahramanlık	351
3.2.12. Tanzimat Şiirindeki Toplumsal Romantizmin Değerlendirilmesi	359
4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM	362
TANZİMAT DÖNEMİNDE ŞİİR VE ROMANTİK UNSURLAR	362
4.1. ŞİİR VE ŞAİR HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELER	362
4.2. LİRİZM VE SEMBOL	370
4.3. İRONİ VE OYUN	378
4.4. DİLİN SADELEŞMESİ	390
4.5. BİÇİM, ÖLÇÜ VE UYAK	401
SONUÇ	408
KAYNAKÇA	418
Ek 1: Orijinallik Raporu	438
Ek 2: Muafiyet İzni	439
ÖZGEÇMİŞ	440

Şekiller

Şekil 1: Ben'in Keşfini Sağlayan Unsurlar



ÖN SÖZ

Romantizm, 19. yüzyılın başlarında, Batı’da ortaya çıkıp anlam kazanan ve kısa zamanda tüm dünyayı etkileyen önemli bir akımdır. Romantizm üzerine çok sayıda açıklama ve yorum yapıldığı halde akımın kapsadığı anlam alanının genişliği, içeriğinin yeterince netleşmemesine neden olur. Akımın içeriğinin belirlenmesi ve Türk şiirindeki ilk yansımalarının incelenmesi, sadece romantik dönemin değil sonrasındaki süreçlerin bilinmesi adına da gerekli görünmektedir.

Romantizm ve Tanzimat Şiirinde Romantik Algı adlı bu çalışmaya başlandığında daha iyi fark edilen bir durum da hem romantizmin hem de Tanzimat döneminin sınırlarını tayin etmedeki güçlülüdür. O nedenle tezde asıl konuya geçilmeden önce romantizm akımının Batı’daki oluşumu ve gelişmesinden bahsedilmiştir. Romantizmin anlamı, ortaya çıktığı ülkelerdeki durumu ve içeriği hakkında bilgi verildikten sonra Tanzimat döneminden önce Türk edebiyatında romantik bir algının ne derece var olduğu konusuna değinilmiştir. Daha sonra ise Tanzimat Dönemi hakkında genel bir açıklama yapılarak Tanzimat şiirinde romantik algı konusuna geçilmiştir. Tanzimat şiirinin romantik yönelimleri, içerik bakımından anlatıldıktan sonra ise dil, biçim, ironi ve lirizm gibi unsurlarına yer verilmiştir. Böylece birinci bölümde ifade edilenler, üçüncü ve dördüncü bölümlerde Tanzimat şiiri örnekleri üzerinden uygulamalı olarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Türk edebiyatı tarihlerinde Tanzimat dönemi, 1839’da Tanzimat Fermanı’nın ilanı ile başlatılıp II. Meşrutiyetin ilanı ile sona erdirilse de bu dönemin başlangıç ve bitiş tarihleri hususunda kesin bir sonuç çıkarmak zordur. Çünkü modern anlamdaki edebî uyanışın 3 Kasım 1839’dan önce başladığını, bu çalışmada olduğu gibi pek çok kaynakta da görmek mümkündür. Başlangıcı ve sonucu kesin bir tarihle ayrılamayan ve aşağı yukarı 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılı kapsayan bu zaman aralığında 350’den fazla şairin yetiştiği bilinmektedir. Birçok şairin eser kaleme aldığı ve edebiyat tarihlerinin fikir birliği sağlayamadığı bir çağın incelenmesi, birtakım zorluklarının yanında pek çok tartışmayı da beraberinde getirecektir. Nitekim sayıları verilen şairlerin hepsine değinilse dahi bu kadar netameli bir dönemin eksiksiz anlatılması, tez için verilen süre zarfında mümkün olmayacaktır. Durum böyle olunca tezin sağlıklı bir

çerçevede yol alması ve belli bir yöntemle ilerleyebilmesi için edebiyat tarihlerinde isimleri sıkça geçen, 19. yüzyıl sanatçıları içerisinde ön plana çıkan ve şiirlerinde ağırlıklı olarak romantik unsurları kullanan şairlerin çalışmaya alınması, daha uygun görülmüştür.

Romantizm ve Tanzimat Şiirinde Romantik Algı başlıklı bu tezde, Tanzimat şiirine yansıyan romantizm, ben'in keşfi, düş ve hayal gücü, doğa, aşk, ölüm, Tanrı algısı ve melankoliyle bireysel; özgürlük, milliyet, devlet, vatan, adalet, hak, hukuk, kanunlar, tarih ve ahlak konularıyla da toplumsal yönden ele alınarak incelenmiştir. Ayrıca şiirdeki biçim ve dil algısının da değiştiği, gerçekliğin ise ironiyle estetize edilmeye çalışıldığı anlatılmıştır.



1. BİRİNCİ BÖLÜM

ROMANTİZM VE TANZİMAT ŞİİRİNDE ROMANTİK ALGI

1.1.Romantizmin Kaynağı ve Anlamı

Dünya edebiyatında romantizm sözcüğünün yaygınlaşması ve sanat terimi haline gelmesinden çok önce, “romantik” ifadesinin kullanıldığı görülür. Romantik, sözcük olarak İtalyanca “romanezesco”dan gelir ve çoğu kez “roman ve hikâyeye benzer, romanvarî” anlamını taşıyan “romanesk” terimiyle ilişkilendirilir. Bu süre zarfında romantik ile romanesk sözcükleri karıştırılarak birbirinin yerine kullanılır fakat zamanla ikisi arasındaki fark belirginleşir ve romantik sözcüğü gerçek anlamıyla eser ve değerlendirmelerde yerini alır.

Longman Sözlüğü, romantik sözcüğüne, “güçlü sevgi duyguları” (Longman, 2007, s. 791) ve “Bir kimsenin eylemlerini çok hayalî bir dünya fikrine dayandırması” (Longman, 2007, s. 791) ifadeleriyle yer verirken Oxford Sözlüğü, “sevgi ifadesiyle karakterize etmeye elverişli, gerçekliğin ötesinde idealize görünümü düşündüren ve bir kişinin sevgi duygularını kolayca gösteren” (Oxford Dictioanaries, 2014) şeklinde açıklık getirir. Amerikan Sözlüğünde ise “yaratıcı ama pratik; düşsel”, “gerçeğe dayalı olmayan; idealize veya hayali” (Amerikan Heritage Dictionary, 2015) tanımlarının verildiği göze çarpar. Açıklamalardan da anlaşıldığı gibi romantik sözcüğü, sözlüklerde, aşk ve hayal unsurlarıyla bağdaştırılarak yer almaktadır. Avrupa kıtasında daha sonraki dönemde ise insanın doğadan kopmadığı kutsal zamanlara ve tarihteki ihtişamlı günlere duyduğu özlemin etkisiyle sözcüğe; “eski şövalyelik romanlarını, saz şairleri çağını anımsatan” (Claudon, 1988, s. 8) anlamının verildiği görülür.

O dönemde Latince'den türeyen dillere “romance languages” (Urgan, 2003, s. 502) denilmektedir ve halkın bu dillerde; doğa, aşk, özlem gibi konulara yer vererek oluşturduğu eserler de “romantik” sıfatıyla nitelenmektedir. Alman romantizminin önemli ressamlarından olan Caspar David Friedrich gibi bazı sanatçılar, gizemli manzaraları, ıssız ormanları ve mezarlıkları eserlerine yansıtır (Özgenç Erdoğan, Ertop, & Özdemir, 2020, s. 177). Böylece doğa, güzelliğinin yanı sıra gizemli ve ürkütücü yönleriyle de eserlere konu edilerek romantik bulunur.

Saz şairleri dönemindeki anlatılarda olağanüstülükler, doğanın yücelik ve kutsallığı yer almaktadır. Romantik sanatçılar da bu anlamda saz şairlerinin eserlerinden ilham alırlar. Büyüsü bozulmamış bir dünya olarak düşündükleri saz şairleri dönemindeki anlatıların özelliğini sanata yansıtmayı amaçlayanlar, doğal manzaraları betimlerken “romantik” ifadesini kullanmaya başlar.

J. J. Rousseau, Shakespeare gibi güçlü sanatçıların, sözcüğe eserlerinde yer vermesiyle birlikte “romantik” ifadesi, giderek daha çok benimsenir. 18.yüzyılda artık iyice yaygınlaşıp sıfat olarak günlük dile de girer. Bir görünümü veya hayali niteleyen sözcük, Senancour’un “melankolik ve nostalgik” (Claudon, 1988, s. 8) duyguları ifade ederken kullanmasıyla anlam genişlemesine uğrar. Almanya’da Orta Çağ’ın ruhunu yansıtan birtakım nesneler, görüntü ve ifadeler, romantik bulunurken zamanla şiirler de aynı kategoriye girerek böyle betimlenir. Schlegel, Schiller ve Tieck gibi sanatçılar, romantik şiirden sıkça bahseder.

Romantik sözcüğünün romantizm adıyla ilk kullanılışı konusunda ise farklı görüşler bulunmaktadır. *Ansiklopedik “izm”ler Sözlüğü*’ne göre romantizm terimini ilk kez “Alman şair ve yazarı Friedrich von Schlegel (1772-1829)” ile “1829’da Fransız yazarı Stendhal” (Karamanoğlu, 2006, s. 273) kullanır. Ancak *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*’nde, sözcüğü yazınsal bir akım anlamıyla dile getiren ilk kişinin Madame de Staël olduğu söylenir. Daha sonra Stendhal, *Racine ve Shakespeare* isimli eserinde bu terime yer verir ve böylece “romantik” ifadesi, yerini “romantizm”e bırakır. Coşumculuk adıyla Türkçeye çevrilen akım, aslında insanlığın varoluşundan beri süregelen bir niteliğine yapılan vurgudan ibarettir. Bütün –izm’ler gibi romantizm de 1800’lü yıllardan itibaren dünyadaki düşünsel gelişim doğrultusunda daha güçlü bir vurguya dönüşür ve -izm haline gelir.

1.2. Romantizmin Gelişimi, Algılar ve Tanımlar

Romantik sözcüğünün yaygınlık kazanıp sanatçılar tarafından benimsenmesiyle akımın temelleri atılmaya başlar. Romantik duyusun bir akıma dönüşmesi ve birçok ülkeyi etkisi altına alması ise kısa zamanda gerçekleşir. Bu zaman içerisinde de akım, gelişim gösterdiği her ülkede kendisine yeni anlamlar katarak zenginleşir.

Belirli bir süre tanım karmaşası yaratan romantizm, anlamlandırmaya çalışan hemen herkesin haklı sayılabileceği terim hâline gelir. Öyle ki Ernest Berbaum, “Romantizm

önce duyguların, sonra da hayal gücünün edebiyatta yeniden dirilişi” derken Theadore Wattsdunton, akımın, “şaşıрма ve hayran kalma yeteneğinin şiirde yeniden canlanması” olduğunu söyler. C.H. Herford ise Romantizmi, “hayal gücüne dayanan duyarlılığın olağanüstü gelişmesi” şeklinde ifade eder. Walter Pater, “güzelliğe garipliğin eklenmesi”; Lucas, “bilinçdışının bir başkaldırısı” olarak açıklar (Urgan, 2003, s. 503). Romantizm, iç dünyasını sorgulayan şairin çevreye hayretle bakması ve bu “şaşıрма” ile birlikte düşünce ve duygu süzgecinden geçirip “hayal gücü”nde yeniden şekillendirdiği verilere hayran kalmasıdır. Aynı zamanda, bilincin dışına atılan ya da baskılanan birtakım duyguların da gün ışığına çıkmasıdır. Kısacası romantizm, barındırdığı bu düşünce, duygu ve izlenimlerin tamamıdır; hayata başka bir açıdan bakma ve onu yeniden anlamlandırmadır;

“‘Romantizm’ kavramı elle tutulur, gözle görülür dünyanın ölçülebilirliğinin ötesine geçen metafizik-idealist değer ve güçlere atıfta bulunur. Erken dönemin Romantizmi, ‘eleştirel aklın eleştirisi’ni yapan ve ‘dünyanın büyü’sü’nün bozulmasına karşı çıkan; hatta onu yeniden büyülemek isteyen bir isyandan gücünü alır. Yine de Romantiklerin düşünceleri, sanatın alegorisi ve ‘anlamı bir giz perdesinin ardında saklama’ kaygısı nedeniyle hayli bulanıktır. Bu muammayı anlaşılır kılmak adına edebiyat eleştirmeni Rene Wellek, ‘Romantik’ diye nitelenen yazarların paylaştığı üç norm tespit edilebileceğini belirtmiştir. Bunlar şiirsel bakış için gereken muhayyile/hayal gücü, dünya görüşü için gereken doğa ve şiirsel üslup için gereken sembol ve mitostur. Bu tanım doğrultusunda Romantizm, edebi anlamına kavuşarak, yaşamı şiirselleştirmek ve destansılaştırmak diye yorumlanacaktır. Bu yaklaşım, aynı zamanda insanı şairleştirmek ve kahramanlaştırmak anlamına da gelecektir elbette.” (Aksakal, 2015, s. 15).

Romantikler, hayatı bir sır perdesinin arkasından görme eğiliminde oldukları ve eserlerini bu içgüdüyle besledikleri için anlamı da bulanıklaştırırlar. Onların asıl amacı, gerçek haliyle tat alamadıkları yaşamın kendisini dönüştürerek estetikleştirmek ve şiirselleştirmektir. Dolayısıyla da romantik şair, hep görünenin ötesini merak eder ve sorgular, bilinmeyen öte bir dünyayı keşfe çıkar. Bu keşif, hep yeniden ve yeniden tekrarlanır çünkü sanatçıların amacı, keşfe ulaşmaktan ziyade o heyecanı duyumsamaktır.

Bazı araştırmacılara göre de romantizm, var olan düzene ve klasisizme tepki olarak ortaya çıkar. Fransız eleştirmenlerden bazıları ise romantizmin asla tam olarak tanımlanamayacağı ve sadece hissedilebileceği yönünde yorum yaparlar. Hatta çok ikna edici değilse bile romantizmin özünün protesto olduğunu kabul etmek, diğerlerini bir araya getirebilecek en etkili tanımdır derler (Riasanovsky, 1992, s. 69). Akımın, bir

şeylere tepki olarak çıkması fikri bir bakıma doğru da sayılır çünkü romantikler, edebî eserlerdeki mevcut tüm kuralları yıkmayı amaçlayarak kendilerine serbest bir alan yaratırlar. Bu noktada sanat ve edebiyatta köklü bir değişim olduğunu kabul etmek gerekir; “Demek oluyor ki, Victor Hugo’nun tartışmalı ama çarpıcı cümlesini hiç duraksamadan benimseyebiliriz. Romantizm, ‘edebiyatta devrim’dir.” (Claudon, 1988, s. 21). Böylece romantizmden sonra tüm Dünya edebiyatındaki şekil ve içerik, artık kabuklarından ve alışılmış düzeninden çıkmaya başlar.

Romantizmin Orta Çağ’a dönüş isteği şeklinde yorumlanması ise eksik bir tanım olur. Çünkü sanatçıların eğilimi, geçmişi olduğu gibi tekrarlamak değildir. Onlar, Ortaçağ’ın gotik üslubundan etkilenirler ve tarihin şanlı günlerine özlem duyarlar. Daha doğrusu tarihsel süreçlerin önemli anlarını eserlerinde dile getirerek geçmişten güç alırlar. Böylece tarih, romantikler için ilham unsuruna dönüşür. Yine de bunu modernliği gölgeleyecek boyuta vardırılmazlar;

“Romantizm deyince genel olarak soğuk Rasyonalizme karşı duyguların öne çıkarılması, bir makine gibi görülen ve matematikle zapt edilen doğanın karşısında, aşkının yeri olarak gizemli doğanın yüceltilmesi anlaşılır. Romantik şairlerin ve yazarların yapıtlarında Ortaçağ’a özgü temaları işlemeleri de buna eklenince Romantizmin geçmişi yücelten, modernliğe karşı bir akım olduğu da düşünülebilir. Oysa tam tersine, Romantizm edebiyatta biçim ve içerik açısından Ortaçağ’a dönüş olsa da, bu onun aynen tekrarı değil, onun içerdiği olanakların modern edebiyatta üretici biçimde yeniden değerlendirilmesi, böylece Antik ile Modern arasındaki karşıtlığın kaldırılmasıdır.” (Heine, 2006, s. 20).

Romantik sanatçının amacı, doğayla insan arasında bir denge kurmak olduğu gibi edebiyatta da uç noktaları ortadan kaldırarak düzen oluşturmaktadır. Onların bu arzularının içerisine “Antik ile Modern arasındaki karşıtlığın kaldırılması” gibi dönemsels etkileri de ilave etmek mümkündür.

Romantizmin ortaya çıkmasında ve geniş kitleler tarafından kabul görmesindeki en büyük etken, hiç şüphesiz 1789 Fransız İhtilali’dir. İhtilalin patlak vermesine zemin hazırlayan düşünceler ile sosyal, politik ve bilimsel gelişmeler, romantizmin doğuşunu da tetikler. İhtilal ile birlikte mutlak otorite sanılan katı kuralcı zihniyetin yıkılması ve kilisenin gücünü kaybetmesi, özgürlük, adalet, eşitlik ve sağduyu gibi toplumsal konuların ortaya çıkmasını; bu kaotik ortamın yarattığı huzursuzluk ve çekilen acılar ise melankoli, umutsuzluk, lirizm gibi bireysel duyguların güç kazanmasını sağlar. Romantizmin gelişim sürecinin daha iyi anlaşılması için akım olarak ortaya çıktığı ülkelerdeki durumunun incelenmesi gerekmektedir.

1.2.1. İngiltere’de Romantizm

Klasisizmin hâkim olduğu dönemlerde İngiliz sanatçılar, edebî esere yönelirken aklı ön planda tutar. Yine bu akımın bir özelliği olarak eserlerde, katı kuralların dışına çıkılmaz ve duygular ihmal edilir. 18. yüzyılın başlarında İngiltere’de kurulan *Duygu Okulu*, bu anlamda bir yeniliğin habercisi olur. Klasik dönemin katı akılcı zihniyetine karşı çıkan okulun kurucusu, Anthony Ashley Cooper ile okulun mensupları; “sanatın özü olan insan tecrübesinde duygunun düşünceden daha evrensel ve önemli olduğunu” (Kantarcioglu, 2009, s. 94) vurgulayarak sanatta duygunun ön plana çıkmasını sağlarlar. Böylece *Duygu Okulunun* sanatçıları, İngiltere’de romantizmin temellerinin atılmasında önemli bir girişimi başlatmış olurlar.

Romantizmin özellikleri sadece edebiyat alanında görülmez. Dönemin ünlü ressamaları da vahşi doğa manzaralarını resmetmeye yönelir ve böylece romantik bir duyuş ortaya çıkar. Klasik dönemin idealize edilmiş manzaraları yerine; “1760 ve 1770’lerde İngiltere ve Roma’da bir grup sanatçı, dönemin Neo-Klasik üslubuna uymayan resimler yaparak Romantizmin temellerini atmaya” (Şenyapılı, 2004, s. 6) çalışırlar. Bu dönemde romantik doğa manzaraları, fırtınalı denizler ve gökyüzü, ıssız ormanlar, sıkça resmedilir. William Blake, William Turner ve John Constable gibi güçlü isimler, romantik anlayışla resimler yaparak akımın gelişmesine katkı sağlar. Romantik ifadesi yaygınlık kazanınca İngiliz sanatçılar; “şatoların ve kentlerin garip vahşi çekiciliğini, vahşi doğa görünümlerini romantik bulur” (Alkan, 2006, s. 58) ve bu tür manzaraları, romantik sözcüğüyle dile getirirler.

18. yüzyılın son otuz yılını İngiliz edebiyatında *önromantik* dönem olarak kabul etmek mümkündür. Buradaki asıl romantik dönem ise 1798’de, Wordsworth’ün halk edebiyatı özellikleri gösteren *Lirik Balatlar*’ını yazmasıyla başlar. Bu eser, dönemin tartışmasız en önemli yapıtı olarak kabul edilir ve edebiyatta devrime işaret ettiği söylenir (Wu, 2007, s. 327). Eserin önsözü ise romantizmin niteliklerini ortaya koyması bakımından akımın bildirisi olarak kabul edilir. Sonrasında da birçok İngiliz romantiği, uzun uzun doğa betimlemeleri yaparak edebiyatta doğanın farklı bir yorumla ele alınmasına öncülük eder.

Mina Urgan’ın ifadesine göre İngiliz romantikleri, Orta Çağ’a ve Elizabeth Çağına duydukları özlemi eserlerinde sıkça dile getirirler ve “gotik” sözcüğüyle o dönemi

özdeşleştirirler. Aynı zamanda halk edebiyatına yönelip çeşitli balatlar yazarlar. Evrenin ve aklın sınırlarının ortaya konduğunu, artık bunlar hakkında çözümlenemeyen bir gizemin kalmadığını düşündükleri için hayal gücünü ön plana çıkarmaya ve öznellikten yararlanmaya çalışırlar. Doğaya farklı gözlerle bakıp onu yeniden yorumlarken şiir diliyle konuşma dili arasındaki ayrımı ortadan kaldırırlar ve dili sadeleştirmeye uğraşırlar (Urgan, 2003, s. 503-512).

Romantizmin gelişmesinden çok önce İngiliz şair Young; “İlkbahardan nefret ederim; mayısın çiçekli ve neşeli manzaralarına başımı çevirip bakmam bile. Selam sana ey gece! Selam size ey karanlıklar!..” (Perin, 1942, s. 12) diyerek melankolisini güçlü bir şekilde dile getirir. Ruhunu dolduran derin kedere ilkbaharı yakıştırmaz. Onun karanlık duygularına tercüman olacak en güzel vakit, gecedir ve bu nedenle karanlık geceyi hasretle selamlar. Akımın lirik ve karamsar duygu dünyası, İngiltere’de ortaya çıkmadan önce, eserlere yansımış olur. Zamanla gelişerek güçlü bir etki yaratan romantizmin temel özellikleri, böylece birçok şiirde dikkati çeker. Hayata hayal gücünün gözleriyle bakan William Blake, Tanrı’nın güzelliklerinin insana yansıdığını şu mısralarla dile getirir;

“Çünkü bağışlamanın insan yüreği vardır,
Merhametin insan yüzü,
Sevgide tanrısal insan biçimi vardır
Ve Huzurda insan kılığı”

(Urgan, 2003, s. 547)

Şair, Tanrı’ya has özelliklerle insana özgü olanları bir arada, iç içe vererek doğayla insanı kucaklaştırır. Merhamet ve bağışlama gibi Tanrı’ya ait güçlü duyguların insanlara sindiğini; sadece insanda var olabileceği düşünülen sevgi, huzur gibi duyguların ise aslında Tanrı’dan geldiğini vurgulamak ister. Ona göre “bağışlama”, “merhamet” ve “huzur” birleşince mükemmellik tamamlanacaktır. Sanatçı, Tanrı’nın güzelliklerinin bütün canlılara yansıdığını düşündüğü için ayırım yapılmadan her varlığın bir tutulması ve sevilmesi gerektiğini de sezdirir. Doğayı canlılığıyla ele alan ve şiirlerinde ona farklı özellikler yükleyen Wordsworth ise “Tintern Abbey” isimli şiirinde şunları söyler;

“Bırak da ay
Her zaman ışıldasın tepende sen tek başına yürürken;
Ve sisli dağ rüzgârları özgürce essin
Senin üstüne”

(Urgan, 2003, s. 584)

Şair, seslendiği kişiye kendisini doğaya bırakmasını söyler. Ay üzerinde ışıldasın, dağ rüzgârları özgürce sana doğru essin diyerek doğadaki hiçbir canlının yalnız

kalmayacağını hatırlatmak ister. Benliğini doğaya bırakan insanın özgürlüğe ve huzura kavuşacağını ifade eder. Çünkü doğadaki her varlık, özgürce hareket edebilmektedir ve insan da doğanın uyumuna katılırsa bu ahengin bir parçası olur. Wordsworth, şiirinde doğa ile insanı bütünleştirerek anlatır ve doğadaki güzelliği, kendi ruhunda yakalamaya çalışır. Çünkü doğa, “bir ana, bir öğretmen ve iyi edici bir kudret” olma özellikleriyle insana zarar vermez, yol göstericilik yapar (Uysal, 1993, s. 6). Sık sık afyon alan Coleridge ise yine bu gecelerden birinde gördüğü karabasanları ve hissettiklerini, “The Pains of Sleep” isimli şiirinde melankolik bir biçimde dile getirir;

“Üçüncü gece, kendi keskin çılgılığım,
Bir cehennem düşünden beni uyandırınca,
Garip ve yabansı acılara yenik düşüp,
Bir çocuk gibi ağladım.”
(Urgan, 2003, s. 597)

Şair, her insanın içinde çocuksu duygular taşıdığını vurgulamak isterken melankoliden yararlanır. Romantizmin hüznünü, “gece, çılgılık, cehennem, düş, garip, yabansı, ağlamak” sözcükleriyle korku, ürperti, gizem yaratarak güçlü bir şekilde yansıtır. Zaten akımın bir penceresi de gizeme açılmaktadır. Şairin duyumsadığı acı, alışkın olduğundan çok farklı “garip ve yabansı”dır. Aslında burada bir anlamda kendine geliş ve fark ediş de vardır. Sanatçı, çocukluğuyla yüzleşir ve özbenliğini fark eder.

Romantik sanatçılar, akımın etkisinde kalırken sadece doğa, aşk, hüznün gibi konuları ele almazlar; özellikle Wordsworth, Coleridge, Shelley ve Byron, devrimin rüzgârına kapılıp özgürlük, adalet, hürriyet, eşitlik kavramlarını sonuna kadar savunarak edebiyata kazandırır. Percy Bysshe Shelley’in yaşadığı dönemin İngiltere’sini eleştiriyle anlattığı şu dizeleri, düşüncelerini ve romantik yönünü yansıtmaları bakımından yerinde bir örnektir;

“Yaşlı, deli, kör, hor görülen ve ölmekte olan bir kral,
Prensler, sıkıcı (insan) ırklarının tortusu akan,
Halkın küçümsemesine rağmen -çamurlu bir kaynaktan gelen çamur-
Ne gören ne hisseden ne de bilen hükümdarlar
(...)
Çapulcu öldüren ve avlayan bir ordu,
Kullananlar için iki ucu keskin kılıç görevi görür.”
(Shelley, 2004, s. 79)

Shelley’e göre kral artık yaşlanmış, gücünü kaybetmiş ve krallık artık sadece bir sembole dönüşmüştür. Halk aç ve çıplak, ordu ise acımasız ve devlet yanlısıdır. Ezilen ve özgürlüğü elinden alınan halkı düşünen hiç kimse yoktur. En önemlisi de kişilerin

elinde özgürlükleri yoktur. Ordu, her türlü kişisel hakka el koymuştur. Halkın sefil olmasına üzüldüğü için de şair, içinde bulunduğu dönemi ve ülkenin başındakileri hiç çekinmeden eleştirir. Ordu, ülkeyi kim yönetiyorsa onun yanında yer almaktadır ve halk, giderek güçsüz düşmektedir. Toplumun yaşadığı eziyet, Shelley gibi romantik şairleri, derinden sarsar ve bu nedenle eserlerinde sık sık ezilen halkı ele alırlar.

Romantizm akımının çeşitli konularında eserler kaleme alan İngiliz sanatçıları, düz yazıdan çok şiir alanında öne çıkarlar ve romantik eğilimlerini, şiirle ortaya koyarlar. Tüm sanatçılar, akımı anladıkları gibi yorumladıkları için ortak bir görüşte birleşemezler. Bazıları, romantizmi şekil bakımından özgürlük olarak algılamak kimileri geçmişe bir dönüş; bir kısmı da tabiata yönelik şeklinde yorumlar. Duygu okulu ile başlayan hareketlenme, gün geçtikçe bütün sanatçıları etkisi altına alır ve Fransız İhtilali de gerçekleşince romantizmin zeminini oluşturan özgürlük, adalet, eşitlik gibi kavramlar ile vatan sevgisi ve millî değerler ön plana çıkar. İngiliz romantiklerini belirli bir çerçeveye oturtmak mümkün olmasa da romantizm döneminde bu edebiyatın Shakespeare, Shelley, Coleridge, Lord Byron, Wordsworth gibi güçlü sanatçılar yetiştirdiği unutulmamalıdır.

1.2.2. Almanya’da Romantizm

Romantizm, Almanya’da, çeşitli toplulukların kurulmasıyla başlar. 1772 yılında Göttingen kentindeki genç sanatçılar, Aydınlanma döneminin katı akılcı tavrına ve klasisizme tepki olarak “Sturm Und Drang” (Fırtına ve Atılım) adlı hareketi başlatırlar. Onlar, doğadaki her şeyin akılla açıklanamayacağını, aklın yanında duyguların da önemli olduğunu vurgularlar; “Sturm Und Drang hareketi doğaya, hayal gücüne, duygulara, dehaya, akıl dışı güçlere, bireyciliğe doğru attığı adımlarla rasyonalist tutumu kırmıştır.” (Aydın, 2012, s. 6). Bu hareket ile sanatçılar, gerçek hayatı, eserlere olduğu gibi değil dönüştürerek aksettirirler ve okur, dünyaya sanatçının gözünden bakmaya yönelir. Bu grup içerisinde, romantizm akımının önemli temsilcilerinden olan Friedrich Schiller (1759-1805) de vardır. Schiller’in “Alman Sanatı” isimli şiiri, dönemin lirizmi ve romantizmin niteliklerini yansıtmaları bakımından dikkate değerdir;

“Bunun için dağlardan coşan sel gibi gelir,
Bunun için kızıl bir alev gibi yükselir,
Alman ozanlarının türküsü göğe kadar;
Kendi iç zenginliği, bolluğuyla taşarak,
Kalbin derinliğinden kaynayarak, coşarak,

Kuralların sıkı bağlarını parçalar!”
(Behramoğlu & İnce, 2002, s. 95)

Alman ozanlarının türküsü, gücünü, dağlardan coşarak gelen sulardan, doğa ananın verimli topraklarından alır ve o güçle kızıl bir alev gibi göğe kadar yükselir. Bu zengin ve bereketli doğa, ozanın duygularını da coşturarak tüm kuralları, sınırları aşmasını sağlar. Kuvvetini doğadan alan şair, artık onu kuşatan bütün bağlardan koparak özgürleşir. Doğa unsurlarını ve halk edebiyatı öğelerini içinde barındıran bu lirik şiirde Schiller, kalbi önceleyerek aklın ve toplumun katı kurallarından sıyrılmak gerektiğini vurgular. Şiirinin güç ve köklerini halk unsurlarına dayandığını da göstermiş olur. Kendisini romantik olarak adlandırmadığı halde eserlerindeki hissî ve ahlakî öğeler sayesinde birçok romantik sanatçıyı da etkiler.

Daha sonra Alman romantizmi, “Die Romantik, Die Romantische Schule” (Perin, 1942, s. 15) denilen bir grup tarafından şekillendirilir. Bu gurubun içinde pek çok önemli sanatçı yetişir; “Alman romantikleri, aşağı yukarı 1767 ile 1781 yılları arasında doğmuşlardır. Yazmış oldukları eserler, 1795’ten 1816’ya kadar olan zaman zarfında intişar etmiştir.” (Perin, 1942, s. 16). Bu aydınlar, yirmi bir yılı kapsayan bir dönemde verdikleri eserler sayesinde Almanya’da romantizm akımının gelişmesini sağlarlar. Dönemin ünlü ressamı Caspar David Friedrich de akımdan etkilenerek romantik manzaraların yer aldığı eserler meydana getirir.

Romantizm denilince akla gelen önemli bir isim olan Goethe, akıma atfettiği “klasik=sağlıklı, romantik=hasta” (Claudon, 1988, s. 8) nitelemesiyle tanınır. Oysa *Genç Werther’in Acıları* isimli eser, büyük oranda romantizmin özelliklerini taşır ve kısa zamanda tüm halkı etkisi altına alarak akımın gelişmesine katkı sağlar. Goethe, yanında stajyer olarak çalıştığı bir avukatın nişanlısına âşık olur. Bu aşk yüzünden çektiği sıkıntıları dile getirerek aşkını ölümsüzleştirmek ister. Aynı zamanlarda yakın bir arkadaşının evli bir kadına olan aşkı nedeniyle intihar etmesi de onu derinden etkiler ve bunun üzerine eserini kaleme alır. Anlatının sonunda romanın başkışısı Werther, intihar eder. Eser, 25 yaşındaki Goethe’nin meşhur olmasını sağlayarak döneme damgasını vurur. Daha sonra aşk acısı yüzünden çekilen ıstıraplar ve derin melankolinin hızla yayılan bir akım gibi toplumu sarması üzerine birçok intihar vakası görülmeye başlar.

Sturm Und Drang hareketi ve Die Romantik döneminden sonra Kant’ın görüşlerinden de etkilenen bir grup sanatçı, 1798 yılında Berlin’de romantik bir topluluk kurar. İçlerinde Friedrich Schlegel, Friedrich von Hardenber (Novalis), Friedrich Schelling,

Friedrich Schleiermadner gibi isimlerin de bulunduğu topluluk, daha sonra Jena kentine taşınır. Grubun üyeleri, Schlegel kardeşlerin çıkarmış olduğu *Athenaeum* adlı dergide yazmaya başlar; “Jena yazarlarına göre romantizm, naif bir dünyayla düşünce dünyasını bir arada veriyordu. Böylece, tüm sanatlar bir analize tabi tutulmalı, hatta yeniden sorgulanmalıydı.” (Aydın, 2012, s. 8). *Athenaeum* dergisi etrafında toplanan sanatçılara göre, edebî eserde sadece akıl değil, duygular da harekete geçirilmelidir. Şiire duygular katılırken sınırsız bir hayal gücü kullanılmalı ve imgelerden örülü bir dünya oluşturulmalıdır. 1800 yılında derginin kapanmasıyla dağılan romantikler, sonrasında da birtakım eserler kaleme alırlar ve “Bu düşünürlerin romantik yazını oluşturan yapıtları ağırlıklı olarak 1798-1804 arasında ortaya çıkmış” (Dellaloğlu, 2010, s. 14) olur. Jena romantiklerinden hemen sonra Heidelberg şehrinde Achim d’Armin ve Clemens Brentano’nun içinde bulunduğu bir grup sanatçı, romantik eserler vermeye başlar fakat bu hareket de uzun süre devam etmez.

Şüphesiz Alman romantizmi, İngiliz veya Fransız romantizmi kadar etkileyici olamaz ancak topluma belirli bir bakış açısı ve zihniyet kazandırması bakımından önem taşır; “Alman romantizmi, İngiltere’de ve Fransada olduğu gibi, kendi milletinin edebiyat tarihini derin bir lirizmle ve zengin bir dramla her ne kadar süsliyememişse de, buna mukabil lisaniyat (Philologie) sahasında jermanistik (Germanistik) denilen ilmin, folklor’un doğmasına yardım etmiş, edebiyatın esaslarını değiştirmiş, Orta Çağ’ın sanat telakkisini ihya etmiş, nazarlarını yabancı ufuklara doğru tevcih etmiş ve bu suretle 1813’de gerçekleşecek olan Alman kurtuluşunu hazırlamıştır.” (Perin, 1942, s. 17). Bu nedenle bir ekol kuramasa dahi Alman romantizminin, uyandırdığı düşünceler sayesinde toplumun gelişimine ve edebiyata büyük bir katkı sağladığı muhakkaktır.

1.2.3. Fransa’da Romantizm

Fransız edebiyatında özgürlük, adalet, eşitlik gibi düşünceler, Fransız İhtilalinden önce sorgulanmaya başlar. Belirli temalar etrafında birleşen aydınlar, birtakım sorulara cevap arayarak anlaşılamayan konulara açıklık getirmeye çalışırlar. Çeşitli fikir akımlarının belirleyici bir rol oynadığı bu atmosferde, 18.yüzyılın sonlarına doğru Fransız İhtilali de baş gösterince soylular, hâkimiyetini yitirir ve burjuva sınıfı, değer kazanır. Romantizmle birlikte sanatta da bir anlamda devrim yapılmış sayılır; “Romantizmin devrimle yakın bir ilişkisi vardır: bireyin var olana karşı hoşnutsuzluğu, kurulu düzen içinde sıkıntısı, kutsala, sonsuza ya da yalnızca bir başka şeye olan sevgisi nihayet somutlanmaktadır.”

(Claudon, 1988, s. 16). Fransız İhtilali, bireyin mevcut düzen içindeki sıkıntısını fark etmesini ve yenilik arayışlarına girmesini sağlar.

Önemli bir süreçten geçen Fransız toplumu için yenilik arayışı, giderek tüm alanlara sirayet eder. İhtilalle başlayan değişim çabası, kısa zamanda aydınları da etkileyerek romantizmin oluşması için gerekli ortamı hazırlar. Hepsinin yanı sıra milletin ruh halini yansıtan bir edebiyatın filizlenmesini sağlar ve böylece ihtilal, mevcut Fransız edebiyatının yerine “marşlardan, türkülerden ve medhiyelerden ibaret olan bir edebiyat” oluşturur (Perin, 1942, s. 19). İhtilal döneminde ortaya çıkan ve millî ruhu uyandıran bu edebiyat, fazla uzun sürmez ama Fransız romantizmine zemin hazırlayacak yankıyı yaratmaya yeter.

Cevdet Perin, Fransız romantizminin hazırlık devresi olan *Preromantizm* dönemini üçe ayırır. Birincisi ihtilale kadar devam eden, içinde J.J. Rousseau gibi önemli aydınların yer aldığı dönemdir. Akım henüz Fransa’da bilinmezken Rousseau, eserinde şunları söyleyerek tam bir romantik tavır sergiler; “Kalbimi her zaman rikkate getiren bu güzel manzaraları, bu ormanları, gölleri, konuları, kayalıkları ve bu dağları artık bir daha göremeyeceğim.” (Perin, 1942, s. 21). O, daha oradan uzaklaşmadan, bir daha göremeyeceğini düşündüğü yerler için üzüntü duyar. Romantik sözcüğünü de bugünkü anlamına yakın şekilde 1776- 1778 yılları arasında yazdığı *Bir Yalnız Walker Reveries* adlı eseriyle ilk kez Rousseau kullanır. Sonrasında Fransız Akademisi sözcüğü kabul eder ve “Romantik, umumiyetle insana şiirlerdeki ve romanlardaki manzaraları tahayyül ettiren yerlere denir.” (Perin, 1942, s. 10) şeklindeki ifadesiyle anlamlandırır. Kendisini romantik olarak nitelendirmeyen Jean-Jacques Rousseau, bu dönem edebiyatına lirizmi ve hüznü getirir; ondan sonra yetişen pek çok sanatçıyı da etkileyerek edebiyata damgasını vurur. Fransız İhtilalinden sonra bazı Fransız aydınları, ülkelerini terk etmek zorunda kalır ve başka ülkelere yerleşirler. Gittikleri yere edebiyatlarını da götüren sanatçılar, eserlerinde vatanlarına, aile ve sevdiklerine duydukları özlem ile çektikleri ıstırabı dile getirirler. Bu kişiler arasında Madame de Staél ve Chateaubriand da vardır. Chateaubriand, diğer romantik sanatçıları da cezbedecek nitelikte eserler kaleme alır; “Çünkü Atala ve René adındaki romanları ile bu muharrir Fransız edebiyatında bir devrin kapanmasına ve yeni bir devrin açılmasına vesile olmuştur. Daha doğrusu bu iki kitap, iki edebî devrin arasında, yani klasik edebiyatla romantik edebiyat arasında bir köprü vazifesi görmüştür.” (Perin, 1942, s. 22). Bu iki eserden özellikle René, kısa sürede insanları etkileyerek kuvvetli yankılar uyandırır. *Preromantizmin* üçüncü döneminde ise XVIII. Louis, tahta çıkar ve başka

ülkelere sığınanlar, yurda döner. Umudunu ve cesaretini yitiren halkın psikolojisi, eserlere yansır. Sanatçılar, geçmiş güzel günleri dile getirerek avunmaya çalışırlar. Alexandre Soumet, Alexandre Guiraud, bu dönemde yetişir ancak en önemli isim, 1820 yılında yazdığı *Meditations* isimli eseriyle Lamartine olur. Romantizme geçişi sağlayan asıl isim de Lamartine'in kendisidir. Onun “Göl” isimli şiiri, sadece Fransız edebiyatında değil, Türk edebiyatında da birçok şairi etkiler;

“Ebedî gecesinde bu dönüşsüz seferin
Hep başka sahillere doğru sürüklenen biz
Zaman adlı denizde bir gün, bir lahza için
Demirleyemez miyiz?”

Ey göl, henüz aradan bir sene geçti ancak,
Seyrine doymadığı o canım su yanında
Bir gün onu üstünde gördüğün şu taş, bak
Oturdum tek başıma!”

(Behramoğlu & İnce, 2002, s. 542)

Canlılar, engel olunamaz biçimde ölüme doğru yol almaktadır. Şaire göre deniz gibi olan zamanın akışına müdahale etmek imkânsızdır. İnsan da sahile vuran balıklar gibi rüzgârla oradan oraya sürüklenir. Bir an olsun durup dinlenmek isteyen şair, zamanı dondurmak, kendi deyimiyle “demirlemek” ister. Fakat vakit, geçmiş ve sevgili, o gemiyi çoktan terk etmiştir; sonrası hep hüznün ve yalnızlıktır. Zamanı sonsuz bir deniz olarak düşünen Lamartine, göl ile kendi ruhu arasında ilişki kurar ve o eşsiz suya demir atarak orada kalmayı arzular. Sanatçı, Elvire (Julie Charles) ile yaşadığı yasak aşkını bir yıl sonra kaybetmiş olmanın yarattığı hüznle “Göl” adlı şiirini kaleme alır. Şiir boyunca da hayatın geçiciliğini vurgular; “Lamartine, on altı dörtlükten meydana gelmiş olan bu uzun şiirini insanın fâniliği teması üzerine kurmuştur. Zamanın sürekli bir akış hâlinde oluşu, bu akış karşısındaki insanın aczi, gerçekten yaşanmış bir sevgiyi ölümsüzleştirme arzusu, hatıraların zamanla unutulması, yaşanan zamanın kıymetinin bilinmesi, yalnızlık, tabiata sığınma gibi muhtevayı teşkil eden diğer konu ve temalar, hep bu ana temaya bağlıdır ve bunun çevresinde gündeme getirilmiştir.” (Çetişli, 2006, s. 172). Hayattaki güzel anların kısa sürmesi ve insanın yakasını bırakmayan tek gerçeğin ölüm olduğu düşüncesi şaire ağır gelir ve o, her şeyden kaçarak doğaya sığınmaya çalışır.

Klasik eserler, Fransızların içinde bulunduğu ruh halini yeterince yansıtamaz. Onların yaşadığı sıkıntıların, özlemlerin, hayal kırıklığının bir çığlığı gibi kopan Lamartine'in şiirleri bu yüzden etkili olur. Toplum, böyle bir şiire hasrettir. Romantizmin patlak vermesi artık kaçınılmazdır. İçlerinde Alfred de Vigny ve Victor

Hugo gibi isimlerin de bulunduğu birkaç genç sanatçı, *Fransız İlham Perisi* adında bir dergi çıkararak Lamartine'in izinden gider. Bu dergi, uzun soluklu olmasa da romantizmin netlik kazanması açısından büyük bir adım sayılabilir. Lamartine de eserleriyle gençlere destek verir. Giderek edebî eserlerde aklın yerine duygu ve ihtiraslar geçer. Yine bu dönemde bir araya gelip şiirler okuyan başka topluluklar da vardır. O topluluklara katılan Felix Arvers'in "Sonnet" isimli şiiri büyük yankı uyandırır. Shakespeare'in eserleri de tercüme edilmeye başlayınca akım, engellenemez bir boyut kazanır. Onun dramlarından etkilenen Victor Hugo, 1827'de *Cromwell* isimli dramını yazar. Eserin önsözü ise Fransız romantizminin manifestosu özelliğini taşıması yönüyle edebiyata damgasını vurur. Alfred De Musset de melankolik şiirleriyle bireysel romantizmin güçlü isimlerinden biri olur. Şairin melankolik kişiliği, "Hüzün" adlı şiirinde çok net görünür;

"Gücüm, hayatım, nem varsa kaybettim;
Kaybettim, ah, dostlarım, neş'emi;
Kalmadı hatta kibirim azametim;
Oydu vehmettiren dâhiliğimi."
(Behramoğlu & İnce, 2002, s. 624)

Musset, hayat karşısındaki sevincini ve yaşamın içinde yer alma isteğini kaybedince dahiliğine dair olan kudretini de yitireceğini düşünür. Artık ne kibri kalmıştır ne de onuru... Hüzün, damarlarına kadar yayılmaktadır ve şair, bir çıkış yolu bulamayarak melankoliye batmaktadır. Çünkü sanata ve şiir yazmaya yönelmesini sağlayan onun bu yaşama sevinci ile gücüdür. Mevcut şartları değiştiremeyeceğini anlayan sanatkâr bir ruhun tarifsiz hüznlerle dolması ise kaçınılmazdır. Musset'in eserlerinde romantizmin güçlü izlekleri bulunur; "Acı, umutsuzluk, ruh hastalığı, cehennem, gözyaşı, başkaldırı, içe dalma, fırtınalı iç yaşam, aşk, olup bitenler konusunda kendini sorgulama, ölüm, kaygılı gençlik, yıkılmış bir mazi, doğa, söylen, sonsuzluk, İncil vb. daha pek çok izlek ve imgeyle doludur yapıtı." (Aktulum, 1999, s. 153). Sanatçının eserleri her ne kadar klişe söylemler barındırsa da romantizmin tüm özelliklerini taşıması bakımından dikkate değerdir.

Romantizm, Fransa'da da güzel sanatların birçok dalını etkiler. Eugène Delacorix ve Theodore Gericault, bu dönemde romantik resimler yapan önemli ressamlardır. Tüm bu gelişmeler, Fransız romantizmini önemli bir noktaya taşır. Akım, burada diğer ülkelerden daha sonra görüldüğü halde hepsini geride bırakacak derecede ilerler. Şüphesiz bunun bazı sebepleri vardır; "Fransız romantizmini romantik akımın temsilcisi durumuna getiren asıl etken, kendine has nitelikleri olan Fransız tecrübesidir." (Aydın, 2012, s.

9). Bu tecrübeyi ise yukarıda anlatılan gelişmeler ile “büyük İhtilalin ardında bıraktığı sosyal yaralar, bireysel yıkılış, tükeniş ve hayal kırıklıkları ve buna bağlı olarak Asrın Hastalığı diye nitelenen melankolik, depresif, marazi, yabanıl ve izole bir ruh halinin pençesine düşmüş bir neslin doğuşu” (Aydın, 2012, s. 9) oluşturur. Sonuçları itibariyle evrensel nitelikli olan Fransız İhtilali, sadece Fransız edebiyatında değil birçok ülkede önemli yankılar uyandırır ve romantizmin gelişmesine temel oluşturur.

Kaynakların çoğu, romantizmin Fransız edebiyatından önce İngiliz edebiyatında ya da Almanya’da başladığını ileri sürer. Bu yargı, büyük ölçüde doğrudur ancak İngiltere ve Almanya’da başlayan akım, asıl gelişimini Fransa’da gösterir. Bugün bile romantizm denilince akla ilk olarak J.J. Rousseau, Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand gibi isimler geliyorsa akımın altın çağını yaşamasında Fransız edebiyatının büyük bir payı olduğu kesindir. Dolayısıyla romantik eğilime akım özelliğini kazandıran, Fransız edebiyatı sanatçılarıdır. Romantik duyuş, duygusal ve bireysel izlekler, edebiyatın her döneminde kendisini hissettirmiştir. Ancak romantizme yön veren asıl eğilim, toplumsal romantizmdir. Bunu güçlü bir şekilde gerçekleştiren ve bugüne taşıyan da hiç şüphesiz Fransız edebiyatıdır.

1.2.4. Diğer Ülkelerde Romantizm

İtalya, İspanya ve Rus edebiyatında da romantizmin etkileri görülür. Ancak bu ülkelerdeki akım, Almanya, İngiltere ve Fransa’da olduğu gibi vurucu bir etki yaratacak kadar gelişip güçlenemez; daha sınırlı ve yerel kalır.

İtalya’da 18. yüzyılın sonlarında başlayan romantizm akımı, Aydınlanma Çağına ve bu dönemin düşüncelerine tepki olarak gelişir. Romantikler, her şeye akılla yaklaşılmasını doğru ve gerekli bulmaz. Çünkü onlara göre akıl, din ve Tanrı konularını açıklamakta yetersiz kalmaktadır. Bu nedenle özellikle edebiyatta duyguların ön plana çıkarılması ve bazı soyut kavramların his ve hayaller yoluyla anlamlandırılması gerekmektedir. İtalyan romantikleri için duygulara hayat vermesi bakımından edebî türler içerisinde şiir çok önemlidir; “Onlara göre şiir, manevi yaşamın, iç dünyanın en yüce anlatımıdır, yani bireysel duygunun özgürce gözler önüne serilişidir. Bu nedenle, onlar, insanın iç dünyasının en derin ve saf duygularını yansıtan, yapaylıktan ve taklitten arınmış ilkel şiiri yüceltirler.” (Kuray, 1986, s. 224-225). Sanatçılar, bireyin sesini yansıtmaya çalıştıkları şiir ile toplumun sesini de duyurmaya uğraşarak millî bilinç ve birlik ruhunu oluşturmaya gayret ederler. Akım, İtalyan edebiyatında; Alfieri, Alessandro Manzoni, Giacomo gibi sanatçıların eserleriyle

gelişir. Şiirleriyle edebiyata yeni bir soluk getiren Leopardi, ölümü arzuladığı “Kendi Kendine” adlı şiirinde hüznünü melankoliye vardırır;

“Acı ve sıkıntıdır yaşam;
Başka hiçbir şey değil ve çamurdur dünya.
Sus artık. Son bulsun bu kez her türlü umudun.
Sunmadı yazgı elle tutulur hiçbir şey ölümden
başka emrine insanoğlunun. Küçümse kendini,
Doğa’yı, o çirkin iktidarı, gizliden gizliye yönetir
İnsanlığı, herkesin zararına olacak biçimde
Ve tüm evrenin sınırsız yararsızlığını.”

(Adabağ, 2016, s. 115)

Leopardi, yaşamaktan yorulduğunu ifade ettiği dizelerinde hayatın kaçınılmaz sonu olan ölümün kendisine verdiği umutsuzluğu ve kederi açıkça hissettirirken tüm kötülüklerin sorumlusu da doğadır, der. Şair, sonsuzluk çağrışımlarıyla bilinen doğayı, her kötülüğün ardındaki “acımasız güç” olarak görmektedir. Leopardi’nin şiirlerinde doğa, oldukça önemli bir yer tutar; “Doğa ile olan ilişkisi felsefesinin temelini oluşturur. Çünkü onunki, peşinen söyleyelim, bir yaşam felsefesidir. Şiiri de öyle. Baştan sona yaşamsal savların öne çıktığı bir şiir.” (Adabağ, 2016, s. XV). Dolayısıyla da sanatçı, doğayı, şiirlerinde kimi zaman anaç yapıyla kimi zaman da kötülük kaynağı olarak ele alır. Zaten Romantizm de doğayı hem iyileştirici hem de yıkan, yok eden tarafla ele almaktadır.

Aydınlanma Çağını ve 19.yüzyılda romantizmi yaşayan İspanyol edebiyatı, 1989’dan sonra çağdaş bir edebiyat halini alır. Bu dönemin en önemli ismi olan Antonio Machado’nun şiirlerinde, bireysel ve toplumsal romantizmin izleri görülür. “Savaş”ı anlattığı şiirinde İspanya’ya olan hislerine yer vererek vatani için duyduğu üzüntüyü dile getirir;

“Kinden garazdan bir elle, ey canım İspanya
-Denizler arası, denize inen, enli lir-
Çizildi üstüne savaş bölgeleri bir bir,
En yığılı dağlar, ovalar, siper her kaya.”

(Behramoğlu & İnce, 2002, s. 950)

Lir gibi estetik bir enstrümana benzeyen İspanya için savaş planlarının yapılması, bu sanatsal ülke üzerine savaş bölgelerinin kurgulanması, şairi derinden yaralar. Taşlar yerinden oynayacak, yüzyıllar içinde oluşmuş dağlar, güzelim ovalar yerle bir olacaktır; dolayısıyla Machado’nun şair ruhu, bu eleme dayanamaz ve savaşı, romantik bir üslupla şiirine konu eder.

Rusya’da romantizm, Avrupa’da gösterdiği gelişim sürecinden farklı bir doğrultuda ilerler. Avrupa’da büyük tepki toplayarak gözden düşmeye başlayan burjuvazi, aynı dönemde Rusya’da önem kazanmaya başlar;

“Dönemin Rusya’sına baktığımızda ise burjuva ilişkilerinin yeni yeni oluşmaya başladığını görürüz. Bu yüzden Rus edebiyatında ciddi bir trajik tepkiden söz edemeyiz. Ancak bu dönemki Rusya’da feodalizm ve toprak köleliği vardır ve Rus romantizmde bunlara karşı güçlü bir eğitim sözkonusudur. Dolayısıyla gelişmiş Avrupa ülkelerinde yaygın olan genel romantik ilkeler ve kuramlar Rus ortamında dönüşüme uğrar. Rus edebiyatında romantizm ülkenin tarihsel gelişimine koşut ve toprak köleliğine karşı giderek etkinleşen kurtuluş hareketiyle bağlantılı olarak doğar.” (Olçay, 2008, s. 369).

Romantizm, Rus edebiyatında toprak köleliği ve tarihsel süreç ile ilişkilendirilir. Napolyon’a karşı gösterilen mücadelenin kazanılması ve halkın içine girdiği ruh hali de akımın gelişmesi için uygun ortamı oluşturur.

Rus edebiyatına romantizmi getiren isim, 19. yüzyılda, Vasili Jukovski olur. Sanatçı, toprak sahibi zenginleri över ama halkın, köylünün iyi yürekliliğini de anlatır. Fakat onu farklı kılan, “eleji ve balad”larıdır; “Jukovski, eleji ve balad türündeki şiirleriyle ilk defa Rus okurlarına alışılmamış içtenlikle kendi iç dünyasının kapılarını açar ve hissettiklerini doğal, ezgili ve zengin bir dille anlatır ("Lüdmila", "Ailos 'un Savaşı", "Aziz Yohannes Akşamı")” (Olçay, 2008, s. 371). Böylece Rus edebiyatında yerli bir edebiyat şekillenmeye başlar.

Ondan sonraki dönemde Aleksandr Sergeyeviç Puşkin yetişir. Sanatçı, benimsediği ve yansıttığı değerlerle dikkati çeker; “Rus edebiyatının kurucularından biri olarak kabul edilen, yaşadığı dönemde sevilen bir ‘hürriyet şairi’dir.” (Mahmudova, 2009, s. 60). “Sibirya Madenlerinin Derinliklerinde” isimli şiiriyle de her insanın özgürlüğüne kavuşması gerektiğini belirten şair, toplumun kanayan yarasına parmak basar;

“Düşecek ağır prangalar
Ve yıkılan zindanların kapısını
Aşarak sevinçle girecek içeri özgürlük
Ve kardeşleriniz uzatacak kılıçlarınızı.”
(Behramoğlu & İnce, 2002, s. 1491)

Aleksandr Puşkin’e göre insanlık, bir gün kendi prangalarından kurtulacak ve ebedî özgürlüğüne kavuşacaktır. Kırık dökük hayaller, özgürlük sayesinde bir umuda erişecek ve bu durum, insanlar için yepyeni bir ışık kaynağı olacaktır. Çekilen tüm sıkıntıların son bulması, çok yakındır; kazanan yine kardeşlik olacaktır. Eserlerinde özgürlüğü şiddetle savunan sanatçı, bu anlamda toplumun sesi olabilmeyi başarmış milli bir şairdir.

19. yüzyıl, Polonya için oldukça hareketli ve karışık geçer. Burada da mevcut düzen sorgulanmaya ve Fransız İhtilalinin etkileri görülmeye başlar. 1795'te üçüncü ve son kez bölünen Polonya halkından birçok kişi, yurtdışına ve Fransa'ya göçer. Polonyalılar, hem Rusya, Avusturya gibi ülkelerin düşmanı olması hem de güçlü özellikleri sebebiyle Napoleon'un yanında olmayı tercih ederler. Emeklerinin karşılığını da Varşova Grandüklüğünün kurulmasıyla aldıklarını düşünürler ancak işler, bekledikleri gibi gitmez. Napoleon'un Leipzig'te savaşırken ölmesi, Polonyalıların umutlarını söndürür ve ülke, polis devleti haline gelerek Rusya'ya bağlı bir krallık olur. Baskıcı yönetime tepki olarak halkta pek çok dalgalanma ve tepkisel hareketler ortaya çıktığı gibi kültürel ve ekonomik etkinlikler de devam eder. Bu kaotik ortamda, insanlar, duygularına kulak vermeye başlar. Klasizm, halkta uyanan yeni duyguları dile getirmekte artık yetersiz kalınca, romantizmin gelişmesi kaçınılmaz olur. 1818'de Brodzinski'nin yazdığı "Klasik ve Romantik Düşünce ve Polonya Şiirsel Ruhu Üzerine" adlı çalışma ile 1822'de Adam Mickiewicz'in yazdığı "Baladlar ve Romanslar" adlı eser, Polonya romantizmini başlatır;

"Bildığın ölü gerçekler, halkın bilmedikleri
Dünyayı bir tozda, her yıldızın parıltısında görürsün de
Bakmazsın mucizelere, bilmezsin yaşayan gerçekleri
Bir yüreğin olsun ve bak o yüreğinin derinliklerine!"
(Yüce, 2002, s. 111-112)

Sanatçının, duyguları öncülleyen tavrı, tüm romantikliğiyle son dizelerine siner. Aslında insanın mucizeleri uzaklarda aramaması, bulmak için sadece içine, kalbine bakması yeterlidir. Böylece Polonya, yeni bir sürece girer; "Özellikle, Polonya romantizminde, 'Mesihçilik', Mickiewicz'in kimliği ile tümleşmiş olarak döneme damgasını vurur." (Yüce, 2002, s. 94). Şairin, Polonya'nın diğer Avrupa ülkelerinin kurtarıcısı olacağına inanması, Mesihçilik olarak yorumlanmaktadır. *Atalar* adlı eserinde, dinî öğelerle birlikte bu düşüncesini de belirgin bir biçimde işler. Onun dışında Slowacki, Antoni Malczewski, Maurycy Mochnacki gibi sanatçılar da romantizm ekseninde eserler verirler.

Coşumculuk adıyla da bilinen romantizm, en nihayetinde biçim ve içerikte birtakım kalıcı sonuçlar doğurur; "Tüm Avrupa'da etkisini güçlü bir biçimde duyuran coşumculuk, uzun süredir oluşumunu derinlerde sürdüren, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında giderek belirginleşen bir akımın yüzeye çıkmasından başka bir şey değildir ve bunun sonucunda, kuralların katı kalıbı aşılmış, öznelliğe yönelişle doğaya dönüş özdeşleşmiş, imgelemin kanatlanışıyla yazınsal biçim ve içerik bir yeniden doğuş çağına girmiştir." (Vardar, 2005, s.

300-301). Bu evrensel özellikleriyle akım, İngiltere, Almanya ve Fransa'dan sonra Avrupa'ya ve tüm dünyaya yayılarak hızlı bir şekilde birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır. İngiliz edebiyatında William Blake, William Wordsworth, Lord Byron, Walter Scot; Alman edebiyatında Klapstok, Lessing, Schiller, Goethe; Fransız edebiyatında ise Jean-Jacques Rouesseau, Victor Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Musset, Mme de Stael; İtalyan edebiyatında Alfieri, Alessandro Manzoni, Giacomo Leopardi; İspanyol edebiyatında Antonio Machado; Rus edebiyatında Vasili Jukovski, Aleksandr Puşkin gibi sanatçılar, romantizmin gelişmesini sağlayan isimler olmuştur.

İngiliz edebiyatında Orta Çağa dönüş arzusunu ve o dönemin ihtişamlı günlerini dile getirerek gotik bir üslup oluşturan sanatçılar, romantizmi şiirle örtüştürüp bu türe ağırlık vermişlerdir. Alman edebiyatında ise akım, düzyazıda da kendisine yer bulurken asıl ününe kavuştuğu Fransız edebiyatında şiir ve romanın yanı sıra tiyatro metinlerine dahi sızarak en geniş etki alanına ulaşmıştır. Romantik şiirlerle İtalyan edebiyatında Aydınlanma Çağında savunulan düşüncelere tepki gösterilirken İspanya'da savaşın etkileri ve acıları, Rusya'da halkın duyguları ve özgürlüğün önemi vurgulanmaya başlamıştır. Polonya'da ise ülkenin geçirdiği karışık dönemlerin etkisiyle daha çok duygu ağırlıklı bir edebiyat gelişmiştir. Denilebilir ki romantizm, görüldüğü her ülkede o coğrafya ve atmosferin ruhuyla şekillenerek özgünleşmiştir.

1.3.Romantizm ve Şiir

Romantizmin en iyi ifade aracı olan edebî tür, hiç şüphesiz duygularla örülen şiirdir. Romantikler, kendilerini daha iyi ifade etmelerini sağladığı için şiire ayrı bir kıymet verirler. Kendi duygu ve düşüncelerini, hayal süzgeçlerinden geçirerek yeni bir formda sunmayı şiirle başarırlar.

Shelley, Schiller, Goethe, Victor Hugo gibi sanatçılar, edebiyatta, sanatta ve hayatın her alanında mevcut olan kuralların, insanın ruhunu öldürdüğünü düşünürler. Bu nedenle şiirde de eski ve kuralcı geleneği reddedip yerine yenisini getirmeye çalışırlar. Yeni değerleri, kendi tecrübelerinden yararlanarak kurgulamak istedikleri için özgünleşirler. Onlar için en önemli husus, insanın kendisidir ve insanî değerlerden uzaklaşan şiir, edebî sayılamaz. Böylece sanatçılar, kendi tecrübelerinden yola çıktıkları bir edebiyatı oluştururlar; “Romantisizm, toplumun eskimiş insan tecrübesinden ve gerçeklerinden koparak fosilleşmiş değerlerinin yerine insanın kendi tecrübesinden kaynaklanan taze ve sadece

kendisini oluşturan tecrübe içinde geçerli ve gerçek, dogmatik olmaktan uzak değerler yerleştiren bir akım olarak doğmuştur ve bu özelliğini hâlâ yaşatmaktadır.” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 96). Şiir ise romantizmin, insanın duygu ve düşüncelerini temel alan, her türlü basmakalıp yargıdan uzak tutumunu yansıtabileceği bir türdür. Duygu ve düşüncelerin, özgürce aktarılmasını sağlayan en uygun tür de şiirdir.

Ancak yine de romantikler, edebî türler arasında ayrım yapmayı doğru bulmamaktadır. Tam tersi, türler arasındaki keskin ayrımların kalkmasını savunanlar bile vardır. Romantik sanatçıların şiir hakkındaki açıklamaları ise bu türü ayrı tuttuklarından değil, akımın özelliklerine uygun görmelerindendir. Onların şiire verdiği önemi göstermesi bakımından Shelley’in düşüncesi dikkate değerdir; “Shelley’e göre, bir hikâye veya romanı şiirden ayıran özellik, şiirin özde evrendeki ahlâk düzenini ve tabiattaki dinamik oluş sürecini verdiği halde, bir hikâyenin evrendeki ahlâk düzenini ve ritmin bir kesitini ifade etmesidir. Hikâye, zaman ve mekândaki kaosu verdiği halde, şiir kaosa düzen getirir ve evrendeki ilahi düzen ve ahengi sanatın ifade ortamında zamana taşır.” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 111). Şiir, kendi içindeki düzeni nedeniyle doğaya benzemektedir. Sadece doğa konusunu düşünürsek bile şiirin, geneli ya da bütünü ifade edebildiğini söylemek mümkündür. Sanatçı, gerek imge ve sembollerle gerekse istediği ölçüde, içerisinde bulunduğu duygu hâlinin tamamını şiirine yansıtabilmektedir.

Romantik düşüncedeki birçok sanatçı, türler arasındaki ayrımın kalkmasını istemekle kalmaz, şiirdeki katı kurallara da karşı çıkar. Bu algı etrafında birleşen Alman romantikleri, Atheneum adlı derginin 116 numaralı fragmanında, romantik şiiri şöyle tanımlarlar; “Orada denir ki, romantik şiir, ilerici bir evrensel şiirdir. Amacı yalnızca bütün ayrılmış şiir türlerini yeniden birleştirmek ve şiiri felsefe ve retorikle temasa sokmak değildir. Şiir ile düzyazıyı, deha ile eleştiriye, sanatsal şiirle doğa şiirini biraz karıştırmak, biraz kaynaştırmak, şiiri canlı ve girişken, yaşamı ve toplumu da şiirsel kılmak ister ve bunu yapacaktır da...” (Safranski, 2013, s. 59-60). Böylece duyulara daha iyi hitap edebilen, gerçekçi bir şiir oluşturulabilecek; sanatçı ile okurun arasına giren mesafe de azalacaktır.

Ünlü Alman romantiklerinden ve Atheneum dergisinin kurucularından olan Friedrich Schlegel, önemine dikkat çektiği şiirin çok yönlülüğünün ve anlamını okurun çözebileceği bir derinliğinin de bulunması gerektiğini söyler. Üstelik doğallığının yanı sıra kendi iç dinamiği ve belli bir niyetinin olmasını ister. Sanatçıya göre bu türün unsurlarının bağımsız olabilmesi de önemlidir; “Şiir cumhuriyetçi bir konuşmadır; tüm

öğelerinin özgür yurttaşlar olduğu ve katılımcı (mitstimmen) olabildiği, kendi kanunu ve amacı olan bir konuşma.” (Schelegel, 2018, s. 37). Felsefeyle iç içe olması gereken şiir, böylece bir amaç doğrultusunda hareket edebilecek ve kendi özgürlüğünü sürdürebilecektir. Novalis’e göre de şiir, felsefeyle ilişkilidir ancak toplumun sesi olma noktasında ondan daha işlevseldir;

“Nasıl ki felsefe, sistem ve devlet aracılığıyla bireyin güçlerini kainatın ve geriye kalan insanlığın güçleri ile eşleştiriyor, güçlendiriyor –bütünü bireyin, bireyi bütünün organı yapıyorsa –tat alımları dikkate alındığında- şiir de böyledir. Bireysel zevkin nesnesi Bütün’le kaimdir ve bir bütün olarak zevkin nesnesi de bireydir. Felsefenin olası bir hal olarak gördüğü toplumsal bütünlüğün en güzel ve dolaysız biçimine ancak şiirle ulaşılır, ki bu da sempatinin doruk noktasıdır. İşte bu noktada artık herkes için, her şey keyif vericidir. –Bu keyif tabii ki bizim bildiğimiz keyif değildir. Gerçek poetik tat –alışılmış olduğu gibi zayıflatmak yerine güçlendirir.” (Novalis, 2003, s. 14).

Şiir, estetik imkânlarıyla toplumsal bütünlüğe doğrudan ulaşabilir. Bunun için de şiirin nitelikleri önemlidir; “Şiirselleştirilen her şey canlı bir birey gibi olmak zorundadır.” (Novalis, 2003, s. 20). İçerisinde canlı öğeler taşıyan şiir, böylece asil ve yüce değerleri barındırmalı, birey ve toplumun zevk nesnesine dönüşmelidir. Bu anlamda eserine bir sihirbazın kıvraklığıyla yaklaşması gereken şair, başlamak için de doğadan ilham almalıdır.

Goethe ise şiirin Tanrı’dan bir armağan olduğunu düşünür ve bu anlamda ilhamı çok önemser; “En güzelini şair sezgi, içgüdü ve ilham marifetiyle yaratır; akıl ve şuur sadece ikinci dereceden, yardımcı bir rol oynar. Eğer şair bunları çok zorlarsa, o zaman sanat eserine zarar vermiş olur.” (Mommsen, 2019, s. 148). Onun için şiir, herhangi bir dayatma olmaksızın şairin içinden geldiği gibi yazmasını ama estetik kaygıyı da göz ardı etmemesini gerektiren bir türdür.

Schelling’e göre ise şiir, mitolojiden beslenmelidir; “Şiirin içeriğin ya da maddenin biçimlendirici olması gibi ve sanatın dar mânâda formun biçimlendiricisi olması gibi, mitoloji de mutlak şiirdir, deyim yerindeyse tek yürek tek vücut şiirdir. Mitoloji ebedî maddedir ve tüm form olağanüstü bir şekilde çeşit çeşit ondan ortaya çıkar.” (Schelling, 2020, s. 99). Mitoloji, şiire sadece anlam boyutuyla sızmaz aynı zamanda biçime de yön verir. Varlıkların oluş sebebine dair açıklamalar içeren mitoloji, dolayısıyla şiire de kaynaklık etmiş olur. Şiir türünde sonluyla sonsuz iç içe geçmeli, birbirine eklenmeli ve mistik öğeler yer almalıdır. Ancak bu sayede sanat, ölümsüz olabilecek, daha çok insanı kucaklayabilecektir. Gerçek hayatta evinden (doğadan) kopan modern insan, uzaklaştığı

dünyayı şiirinde kurarsa mutluluğu yakalayabilecek ve böylece kendi güvenliğini de sağlayabilecektir.

Romantikler, yapısı gereği coşkulu bir duyuş tarzını barındıran şiirin, insanın çeşitli durumlarını lirik bir üslupla aktarması gerektiğini savunurlar. Çünkü onlar için sezgi, akıldan önce gelmektedir. Daha doğrusu, aklın tek başına bir anlam ifade etmeyip sezgi ile sentezlenince insanı doğruya ve gerçeğe ulaştırabileceği vurgulanmaktadır. Kişinin benini ortaya koyması ve toplumsal konuları bile bireysellikle öne çıkarmasını sağlaması bakımlarından şiir, onlar için oldukça değerlidir.

1.4. İçerik ve Nitelik Olarak Romantizm

Romantizm, bir ekol olmaktan çok belirli varlıkları, konu ve durumları algılama biçimidir. Romantik sanatçı, insanın kendisini tanıyıp anlamlandırmasının yanı sıra Tanrı, diğer insanlar, doğa ve diğer varlıklarla olan ilişkilerini de düzenlemeye çalışır. Dış dünyaya kendi bakış açısıyla yönelerek yeni anlamlar yükler ve eserlerine öyle aktarır. Ancak romantikliğin akım özelliği kazanmasındaki en önemli vurgusu, toplumsal boyutudur. Bu dönemde hüznün, aşk, şehvet, özlem, melankoli, doğaya dönüş, ölüm korkusu, büyük şehir bunalımı, kentten kırsala göç etme isteği, mevcut ortamdan kaçma ve ütopyik bir mekâna ya da geçmişe sığınma gibi bireysel duyumsamaların yanında özgürlük, eşitlik, adalet, tarih bilinci, geçmişe yönelme gibi önemli toplumsal düşünce, eğilim ve izlekler ortaya çıkar.

1.4.1. Bireysel Romantizm

Sanatçıların, diğer fertleri ve toplumu ilgilendiren sorunları düşünmeksizin içlerinden gelen duyguları, romantizm bağlamında, coşkulu bir şekilde dile getirmeleri bireysel romantizmi oluşturur. Daha önce de varolan bu durum, akımla birlikte artarak nitelik kazanır. Ancak bireysel konular içerisinde birtakım değişiklik ve yenilikler görülür.

Lirizm, aşırı melankoli ve aşk, en başta akla gelecek romantik konulardandır. Romantik eserlerin hepsinde bulunması gereken en temel unsur, “kişisel duyguların ilham yoluyla coşkulu ve etkili anlatımı” (Güncel Türkçe Sözlük) anlamına gelen lirizmdir. Bu sebeple lirizmi ayrı bir konu olarak değerlendirmek yanlış bir tutumdur. Lirizmden yoksun olan şiirin romantik olması düşünülemez. Romantik sanatçı, şiiri boyunca coşkuyu elden bırakmamaya çalışarak duygularını dile getirdiği için lirizm, akımın temel özellikleri

arasında yer almaktadır. Kadın ise lirizmi tetikleyen bir varlıktır ve bu nedenle şiirde yüceltilerek kimi zaman felsefe ile özdeşleştirilir; “Novalis’in düşüncesinde sık sık ortaya çıkan bir boyut, kadın ile felsefenin birbirine benzetilmesidir. Aslında felsefe tüm romantikler için biraz kadındır.” (Dellaloğlu, 2010, s. 54). Romantiklere göre kadın, insan hayatında etken bir rol oynar ve bu nedenle öznedir; erkek ise edilgen konumda düşünüldüğü için nesne olarak nitelendirilir. Hem ilham kaynağı hem de cazibe merkezi olarak görülen kadın, romantizm ile şiirde önemli bir yer edinmiş olur ve 19. yüzyılda romantik kadın sanatçıların arttığı görülür.

Bireysel duyumsamaların ve lirizmin içerisinde aşk da güçlü bir duygu olarak belirir. Novalis’e göre, “Aşk, dünya tarihinin son hedefi- evrenin amentüsü”dür ve bu sebeple her türlü duygunun başında gelir. Alman şair Tieck ise bir şiirinde aşkı şöyle tanımlar;

“Aşk, tatlı tınılarda düşünür,
Yalnız tınılardan hoşlanır,
Çünkü fikirler ona fazla uzak durur,
İstedığı her şeyi güzelleştirir.”
(Huch, 2005, s. 180)

Aşk, içten gelen samimi duyguların bir göstergesi olduğundan doğaldır ve onu herhangi bir şekle, kalıba sığdırmak mümkün değildir. Şaire göre de içinde bir fikir barındırmayan, kalpten gelen saf ve temiz duyumsamalar anlamına gelen aşkın varlığı, olumsuz her koşulu değiştirebilecek güce sahiptir.

Romantizm, geliştiği dönemde, sanatçıların ruh halleri ve filizlendiği ortamın kaotik etkisiyle melankolik duyumsamaları önemser. “Çağın Hastalığı” olarak nitelendirilen bu durum, hemen hemen tüm sanatçılarda kendisini hissettirir. Aşırı melankolik ruh hallerini esere yansıtıp toplumu etkileyen sanatçılar, melankoliyi, eseri besleyen bir kaynak olarak düşünerek estetize ederler. Böylece eser, okuru karanlığına sürüklemeyiz; aksine onun içinde gizlediği, bastırdığı elemle yüzleşmesini sağlar. Yaşanan zorluklar karşısında güçsüz düşen insan ruhunu tazeler; “Melankoli, içe dönük bir ara verıştır, insanı yeni olana, yeni bir yaşama ve yeni etkinliklere hazırlar.” (Dellaloğlu, 2010, s. 97). Kaostan bunalan bireye, yeni bir oluşum için gerekli olan gücü verir, onun potansiyelini açığa çıkarır. Ancak melankolinin aşırılığa ulaşması ve üst seviyelere yükselmesi, birçok sanatçının intihar etme girişimlerine sebep olur ve intihar vakaları, giderek artış gösterir. Sanatçılar, ya yakınlarının ölümüyle sarsılır ya da intihara yönelmelerine neden olacak derecede ölümü arzular. Ölüm, bir korku olmaktan çok arzulanan ve merak edilen bir olgu haline gelir. Hayal ettikleri gibi bir dünya kuramayan, istedikleri huzuru

bulamayan ve özgürce yaşayamadıklarını düşünen sanatçılar, mevcut şartları değiştiremedikleri için ölümü bir kurtuluş yolu olarak görür. Bu intiharlar, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* isimli meşhur eserinden sonra daha da sık görülmeye başlar. Hayalle gerçeğin çatışmasından doğan olumsuz sonuçları kaldıramayanlar, çareyi intiharda, ölümdede ararlar. Alman romantiklere ilham olan ve Goethe ile yakınlığıyla da bilinen Friedrich Schiller, "Genç Kızın Yakarışı" isimli şiirinde, yaşadığı hayattan artık zevk alamayan bir genç kızın bu dünyadan gitmek için yalvarışını dile getirir;

"Kalbim öldü, bomboş bu dünya.
Hiçbir şey vermiyor artık arzulara.
Yanına al çocuğunu ne olur kutsal varlık,
Tattım yeterince yeryüzü mutluluğunu ben,
Yaşadım, sevdim!"

(Behramoğlu & İnce, 2002, s. 96)

Şair, genç kızın ağzından hayata karşı takındığı tavrı ortaya koyarak kendi kayıtsız duygularını dile getirir. Her türlü heyecanı ve neşeyi tadan kızın, artık yaşamak için gösterecek gayreti ve sevinci kalmamıştır. Ancak onu bu duyguya iten asıl sebep, sevgilisinin ölümüdür. Ölüm, geride kalanları bir açmaza sürükler ve ölen kişinin sevenleri için yaşamak, artık bir işkenceye dönüşür. Yapılan hiçbir eylem, ona zevk vermez. Kız, mutlu olması gereken durumlarda olamaz; üzülmeye gereken anlarda ise hayattan el etek çekmek ister çünkü dünya, ona fazlasıyla ağır gelmektedir. Sevgilisinin ardından yas tutan bu kız için hayatın bir anlamı kalmaz ve o da ölmek ister. İngiliz edebiyatında ise Shakespeare, 66. Sonesinde insanlığın değer algılarının değişmesine ve toplumun bozulmasına üzülmeye bu dünyanın yaşanmaya değer bir yer olmadığını savunur;

"Vazgeçtim bu dünyadan tek ölüm paklar beni,
Değmez bu yangın yeri, avuç açmaya değmez.
Değil mi ki çiğnenmiş inancın en seçkini,
Değil mi ki yoksullar mutluluktan habersiz,
Değil mi ki ayaklar altında insan onuru."

(Behramoğlu & İnce, 2002, s. 856)

Şair, fakirlerin mutluluğa layık görülmediği; onur, merhamet, vicdan gibi iyi duyguların unutulduğu bir dünyayı yangın yerine benzeterek buradan göçüp gitmek ister. Çünkü insan onurunun dahi ayaklar altına alındığı bir dünya için çaba harcamaya, yorulmaya değmeyeceğini düşünür. Geriye onu huzura erdirecek tek bir şey kalır; o da ölümdür. Mevcut şartları değiştiremeyince ideal bir dünya tasarlamaktan kendilerini alamayan romantikler, gerçek hayatı dönüştürüp mükemmelleştirerek anlatırlar. Bunun için de

kimi zaman gerçeğin sınırlarını zorlar, kimi zaman da hayal âlemlerine dalarak bu sınırları aşarlar. Bu nedenle kimi zaman doğaya, kimi zaman da ütopyalarına sığınır. Evren, kendi içinde ahenkli bir bütün oluşturur. Bu çokluktan oluşmuş teklikte mükemmel bir uyum söz konusudur. Romantik sanatçı, eserinde bu ahenkli uyumu yakalayıp doğadaki düzeni kurabilen kişidir. Ancak o zaman ilahî güzelliğe ulaşabilecektir.

Romantiklere göre Tanrı, bağımsız bir varlık değildir. O, evrenin bütününe yayılan, sinen güzelliştir ve bu uyumun bir parçasıdır. Wordsworth'e göre sanatçı, eserinde tabiattaki güzelliği yakalayarak ilahî bir boyuta yükselir; "Tabiat, Neoplatonik anlamda Tanrı'nın formlarının maddede vücut bulmasından oluşmuştur ve gerçektir. O halde bir sanat eseri, tabiattaki bu formların bu kusursuzluğunu verebilmelidir." (Kantarcıoğlu, 2009, s. 110). Sanatçının çokluktan oluşan bu tekliği ve güzelliği kurabilmesi için kendi içine yönelmesi ve özel anları yakalayabilmesi gerekir. Böyle özel anlar, daha çok onun tabiat ile baş başa kaldığı durumlarda ortaya çıkar ve romantik birey, içine yönelerek bilinçaltının derinliklerine iner, kendisini keşfeder. Aslında nasıl biri olduğunu, neler hissettiğini, arzularını, özlemlerini, hüznlerini duyumsar. Çünkü ancak kendisini anlayarak tüm insanlığı kucaklayabilir, parçası olduğu evreni yorumlayabilir. Isaiah Berlin, konuya şu şekilde açıklık getirir; "Doğadaki her şey canlıysa ve biz kendimiz de onun en benlik bilinçli temsilcilerinden başka bir şey değilsek, o zaman sanatçının işlevi, kendi içini aramak, özellikle de içinde hareket eden karanlık ve bilinçsiz güçleri karıştırmak ve en acılı ve şiddetli iç savaşımın sonucu bunları bilinç düzeyine çıkarmaktır. Bu Schelling'in öğretisidir. Bunu da doğa yapmaktadır." (Berlin, 2010, s. 121). Özündeki iyilikleri ve bilinmeyenleri ortaya çıkarmaya çalışan insan, sanatına da bunu yansıtmayı başardığı takdirde mükemmelliğe ulaşacaktır. Victor Hugo, "Şairin Görevi" isimli şiirinde doğa ile şairi birleştirerek ikisinin birbirini tamamlayan varlıklar olduğunu ifade eder;

"Haydi ormanlara git, haydi sahillere git!
Kendi tatlı şarkını oralarda beste!
Yaprakların ve gök gibi mavi dalgaların
Şarkılarıyla, ilahileriyle birlikte.
Tanrı seni bekliyor kutsal bir yalnızlıkta;
Tanrı ne çokluklarda, ne kalabalıklarda;
İnsan küçüktür, nankördür ve beyhudedir.
Her şey kırlarda titreşir, kırlarda ah çeker.
Doğa büyük bir çalgıdır, büyük bir lirdir,
Şair ise o büyük lirin kutsal yayıdır."

(Hugo, 2011, s. 52)

Yaprakların ve dalgaların kendi özel şarkısını dinleyen şairin ruhu ilhamla dolar. Kalabalıklar içerisinde Tanrı'ya ulaşamaz; ona ancak doğanın güzelliklerinden ulaşılabilir. Şehir içinde yaşayan insan, kişisel özelliklerini unutmaya başlar ve karakter olarak gittikçe bozulur. Oysa kırlarda her şey doğallığını korumaktadır ve insanî özelliklerini kaybetmeye başlayan insan, arınıp özüne dönmek için doğaya sığınmalıdır. Dolayısıyla da şair, “haydi ormanlara”, “haydi sahillere” diyerek insanlığa seslenir ve onları doğaya yönlendirir. Bu dizeler, doğada Tanrı'nın güzelliklerini bulan ve insanların zaman zaman doğal ortamlarda kendilerine yönelerek tazelenmeleri gerektiğine inanan romantiklerin doğa algısını net bir biçimde vermektedir. Victor Hugo, büyük bir çalgı olarak düşündüğü doğanın tek başına bir anlam ifade etmeyeceğini, onun güzelliklerini dile getirecek birine ihtiyaç olduğunu belirtmek için şairi de o çalgının yayı olarak nitelendirir.

İnsanlık tarihinin ilk zamanlarında doğa ile insan arasındaki iletişim daha güçlüdür. Ancak zamanla değişen yaşam tarzıyla insanlık; sosyal, siyasal ve teknolojik birtakım gelişmelerin de etkisiyle doğadan ve dolayısıyla kendisinden uzaklaşır. Doğadan kopmak demek, insanın kendisine yabancılaşması, içinde yaşadığı dünyaya yaban kalması demektir. Bu durumdaki bir varlık, özüne ulaşamaz ve gereksinimlerini duyumsayamaz. Romantikler, insanın zamanla kaybedip unuttuğu bu öz varlığını açığa çıkarmasını isterler; “Romantiklik, insan varoluşunun belirli birtakım yanlarını, özellikle de insan yaşamının ortaya çıkan resminin, fena halde çarpıtılmış olduğu, büsbütün dışarıda bırakılan içsel yanlarını görmüştür.” (Berlin, 2010, s. 164). İnsanın bu içsel yanlarını incelemesini ve kendi özüne yönelmesini istemesi noktasında romantik akım, varoluşçu bir çizginin oluşmasına da zemin hazırlar.

Şairler, bazen de doğayı gizemli, vahşi ve korkutucu yönüyle ele alırlar. Mezarlıklar, vahşi ormanlar, büyüleyici manzaraların yanında şeytanî güçler gibi gerçeküstü varlıkları eserlerinde konu ederler. Evrenin bütününe sinen Tanrı da bazen doğal afetler gibi olumsuz sonuçlara meydan veren olaylar gerçekleştirebilmektedir.

Romantizm, en çok da bireyi öne çıkardığı için önemlidir. Sanatçıların duyguları, artık eserlerde biçimden ve başka şeylerden daha önce gelmektedir. Bu, herhangi birinin duygularının taklidi ya da basmakalıp ifadelerin aynen devam ettirilmesi değildir. Şair, kendi tecrübelerini ve varlığını duyumsamakta, eserlerinde özgünce ve dilediğince yol alabilmektedir.

Romantik duyuşun açığa çıktığı döneme kadar insanın aklıyla hareket etmesi gerektiğine inanan sanatçılar, bu dönemde sezginin ve duyguların da gerekli olduğuna inanarak hepsinin birlikte bir uyum kurması durumunda insanın doğruyu bulacağı kanaatine varırlar. İnsan, bu dengeyi sadece kendi içine çekilerek veya dışarıdan kendisini soyutlayarak kuramaz; “İnsan, sahip olduğu dimağ ve kalp potansiyellerini çevresiyle etkileşerek gerçekleştirir.” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 111). Dolayısıyla sanatçı, insanı toplumdan ayrı değil, üzerinde yaşadığı evren ve iletişim kurduğu toplumun içinde bir birey olarak ele almalı; kendisi de toplumla ilişkisini devam ettirebilmelidir.

1.4.2. Toplumsal Romantizm

Romantizmi farklı kılan, edebiyatta daha önce de görülen bireysel coşkulanma durumundan ziyade onun insanları millî bilince yönelten toplumsal boyutudur. Çünkü romantiklere göre toplumun yeniden var olabilmesi, ulusal değerlerinden yararlanması ile mümkündür. İşte bu nedenle sanatçılar, toplumu kaosa sürükleyen sefaleti ve Fransız Devriminin yıkıcı sonuçlarını duyumsadıkları bir ortamda sadece bireysel duygularını dile getirmezler; aynı zamanda topluma yönelerek onları ayağa kaldıracak nitelikte güçlü eserler de kaleme alırlar. Toplum bilincini harekete geçirme, birlik, beraberlik ve huzur ortamı oluşturabilme isteklerini, eserleri vasıtasıyla gerçekleştirmeye çalışırlar.

Hayal edilen dünya ile gerçeğin uyuşmaması nedeniyle duyulan derin keder ve umutsuzluk, romantikleri tarihe sığınmaya ya da ütöpik bir dünya tasavvuruna iter. Sanatçılar, içinde yaşadıkları zamanın olumsuz şartlarını değiştiremedikleri için geçmiş güzel günlere, şanlı zaferlere duydukları özlemi dile getirirler; “Onlar, bir taraftan içinde yaşadıkları çağın sosyal ve siyasî gelişmelerini izleyip geleceğe yönelirlerken, bir taraftan da kendi millî geçmişlerine (Orta Çağ) yönelirler. Söz konusu geçmişte yer alan kültür değerlerine, halk edebiyatına, folkloru, mahallî ve millî renklere büyük alâka duyarlar. Üstelik geçmiş, onlara aynı zamanda geniş hayal imkânı hazırlar.” (Çetişli, 2006, s. 76). Romantikler, eserlerinde millî bir kimlik oluşturmak ve topluma bu bilinci aşlamak amacıyla eser verirler. Bu yüzden de halk edebiyatından, mahallî unsurlardan yararlanmaya çalışırlar. Klasik dönem sanatçılarına tepki olarak ortaya çıkmalarına rağmen yine de yüzlerini geçmişe çevirirler ancak onların tarihe dönme/sığınma amacı klasiklerden çok farklıdır. Romantik sanatçılar, ilham almak ve yeni hayaller kurmak için tarihe sığınır ve millî romantik bir duyuş tarzı barındırırlar. Geniş hayal imkânıyla kimi zaman hiç olmayacak

yeni bir dünya yaratma hevesine kapılırlar. Her türlü kederden, sıkıntıdan uzak, çiçekler içinde aydınlık bir dünya kurma arzularını eserlerinde sık sık dile getirirler.

Akımın ortaya çıktığı ve geliştiği dönem, sefalet ile zenginliğin yan yana bulunduğu, güçlünün zayıf olanı ezdiği ve hakların adil olarak gözetilmediği bir ortamın dönemidir. Romantizmin başlangıçta; “kapitalist- burjuva düzenine, ‘yitirilmiş düşler’ düzenine, iş hayatı ve kazancın bayağılığına karşı bir ayaklanma, tutkulu ve çelişmeli bir ayaklanma” (Fischer, 2010, s. 52) şeklinde ortaya çıkması da temelinde topluma yönelen bir hareket olduğunu gösterir. Ezilen halkın mağduriyeti ve çaresizliği, sanatçıları duyarlı olmaya ve onların hakkını aramaya iter. İnsana birey kimliğiyle değer verilmemesi ve herkese eşit davranılmaması, sanatçıyı eşitlik, adalet ve özgürlükten söz etmeye yöneltir. Böylece romantizm, zıtlıkların iç içe geçtiği bir akıma dönüşür. Gerçeğin dayanılmaz ağırlığı, sanatçıların hayale sığınmalarına nasıl sebep olduysa hayatın karanlık yüzü de aydınlığı öyle arzulamalarını sağlar ve onlar, kötülüğü örnekleyerek iyiye ulaşmayı amaçlarlar.

Klasisizmin ve katı akılcı zihniyetin tutumundan kaçarak sınırları ortadan kaldırma çabasına girişen sanatçılar için en önemli toplumsal sorun, özgür olamamaktır. Çünkü akımın filizlendiği ortam, birçok düşüncenin geliştiği bir dönemdir ve romantikler tarafından “tüm sınırlar, kısıtlamalar, durağan biçimler” (Selsam, 2004, s. 71) kaldırılarak “tüm zenginliğiyle sonsuz bir olanaklar yığınının insanoğlunun hemen önünde durduğu” (Selsam, 2004, s. 71) düşünülmektedir. Romantik sanatçılar, sadece kendileri için değil toplumun her ferdi için özgürlükten yanadır. Sanat eserinde dahi kuralların sınırlayıcılığına tahammül edemeyen bu sanatçılar için yaşadıkları hayatta kanunlar içerisine sıkışmak, esaretin en büyüğüdür. Onlar, bu sebeple her fırsatta özgürlük isteklerini dile getirirler ve böylece şiire yeni bir kavram kazandırmış olurlar. İngiliz şair Lord Byron, “Chillon’a Sonnet” isimli şiirinde özgürlüğün en çok arzulandığı yerin zindanlar olduğunu belirterek şöyle der;

“Sen, hiç ölmeyen özü zincirsiz düşüncenin!
Hürriyet! İşıldatır seni en çok zindanlar
Çünkü herkes orada seni kalbinde saklar
O kalp ki varlığının tek nedenidir sevgin.”
(Behramoğlu & İnce, 2002, s. 859)

Şair, özgürlüğü elinden alınmış kişilerin dışarıdakilerden daha çok duyumsadığını, her an kalplerinde büyük bir özlem olarak taşıdığını belirterek Chillon şatosunun zindanlarında kalan mahkûmlar için üzüldür. Lord Bayron’u önemli kılan, eserlerinde samimiyeti ön planda tutması, okurda sempatiyi canlandırmaya çalışmasıdır (Falke,

2017, s. 37). O, romantik formları gerçekliğe büründürür; “Byron’un şiiri sadece kanayan bir kalbin şiiri değil, kanayan bir kalbin yara bantlarıyla gelen şiirdir.” (McGann, 2002, s. 97). Böylece onun şiiri, çözümleriyle birlikte gelir. O dönemin toplumu için özgürlük düşüncesi, oldukça yenidir ve kilisenin mutlak otoritesinden kurtulmuş olan halkın tutunacağı bir değerdir. Bu nedenle romantizm, kısa zamanda tüm ülkelere girer ve sanatçıları etkisi altına aldığı gibi toplum yapısı üzerinde de belirleyici bir rol oynar; yaşanan olumsuzluklardan yorgun düşen halkın ihtiyaç duyduğu umut ışığı olur.

Romantizm, gerek bireysel gerekse toplumsal yönüyle insanın kendisini tanıyıp kalp-mantık dengesini kurabilmesini ve yaratıcılığını keşfetmesini sağlayan bir yönelimdir. Duyguları ön plana çıkardığı için de insanlar arasındaki kin ve nefret duygularını törpüleyerek hoşgörünün gelişmesini sağlar. Bu nedenle romantizm akımını; insanın kendisini, çevresini ve dünyayı anlamlandırma süreci olarak değerlendirmek olası görünmektedir. Romantizm, akım olarak gelişimini ve işlevini tamamlamış olsa da romantik tavır her daim devam etmektedir.

1.5. Romantik Şiirde Biçim ve Dil

Romantikler için her türlü yasak ve kural, sanatçıların yaratma gücünü engelleyen olumsuz faktörlerdir. Konuda özgürlüğü yakalasalar bile herhangi bir kalıba girmeyi kısıtlanmakla eş tuttuklarından onlar, şiirin biçimini de değiştirmeye çalışırlar. Kullandıkları dilin ise duygulara rahatça ev sahipliği yapabilmesi açısından sade ve güncel olmasına dikkat ederler ama hayallerle ördükleri şiirlerinde imaj ve sembolleri de kullanmayı severler.

Klasik şiir, “temalarıyla olduğu kadar aşırı biçimciliği, yeni topluma yabancı eski Yunan ve Roma dize sanatı ve şiir şekilleriyle” (Alkan, 2006, s. 37) de insanları usandırmaya başladığı için romantik sanatçı, şiirde aşırı kuralcılığa karşı çıkar. Özellikle Victor Hugo, bireyin yazarken de özgür olması gerektiğini savunur. Sanatçılar, yaratıcılığını zorlayan bir engele takılmak istemez ve şiirlerinde yeni bir dünya kurmak için önce sınırları ortadan kaldırmak isterler. Var olan biçimlerin sanatçının özgürlüğünü kısıtladığı düşüncesiyle yeni biçimleri denerler. Bu kurallardan sıyrıldığı zaman özgün eserler verebileceği görüşünde oldukları için kendi yarattıkları dünyada sınırları yok etmeye uğraşırlar; “Romantizm, gerçekliğin zırhını, fanteziler, rüyalar, maceralar ve aşkla deler. Bu da bir anlamda dünyanın ironikleşmesidir; dünyanın hem kendisi hem kendisinden farklı bir şey olmasıdır.” (Dellaloğlu, 2010, s. 82). Dolayısıyla romantiklerin eserde kurguladıkları dünya, tamamen

kendi algılarıyla oluşturdıkları yeni bir dünyadır; üstelik bu dünyayı gerçek hayata benzetmek gibi bir çabaları da yoktur. Yeni kurulan dünyada artık kurallara, yasaklara yer kalmaz. Bu nedenle sanat eserine orijinal hayal unsurları, çeşitli imaj ve metaforlar dâhil edilerek gerçeğin sınırları esnetilir; katı kurallar gevşetilir.

Romantikler, imgeler aracılığıyla duyular ötesi dünyaya ulaşmaya çalışırlar; “Böylece Romantizm, öteki dünyaya doğru bir kaçışa dönüşür.” (Claudon, 1988, s. 25). Şiir, çeşitli söylencelerin aracılığıyla bu öte dünyaya ulaşabilir. Birincisi ruh söylencesidir, ikincisi bilinçdışı söylencesi, üçüncüsü büyüsel bir eylem olarak şiirin söylencesidir. Şiir, zaten lirik yapısıyla romantizme en uygun türdür.

Evren gibi sonsuz bir güzelliği ve uyumu anlatmak için somut sözcükler, alışılmış ifadeler yeterli değildir. Bu bir ucu sonsuza açılan ilahî güzellik, eserde ancak sembollerle, imgelerle vücut bulabilir; “Romantikler için yaşamak, bir şey yapmaktır; yapmak da doğanızı ifade etmektir. Doğanızı ifade etmek, evrenle ilişkinizi dile getirmektir. Evrenle ilişkiniz dile getirilemez ama yine de onu ifade etmeniz gerekir. İstirap budur, sorun budur.” (Berlin, 2010, s. 129). Romantik eserlerin muğlak dili ve yoğun anlatımı işte bu ıstıraptan kaynaklanır. Evreni daha iyi ifade etme çabası, şairleri sembollere yöneltir ve anlam, gittikçe kapalı bir hale gelir.

Söz oyunları, hayal unsurları, semboller romantik şiirin anlamını derinleştirirken dildeki sadelik de herkes tarafından kolayca okunup sevilmesini sağlar. Böylece romantikler içerikte olduğu gibi biçimde de amaçladıkları düzeye ulaşırlar.

Romantizm, başlangıçta “romanesk” ve “romantik” sözcükleriyle ilişkilendirilerek kullanılsa da zaman içerisinde anlamını zenginleştirmiş ve eserde aklın yanında duyguların da öne çıkarılması anlamında kullanılmıştır. Zaten romantizm, sanatçının her şeyden önce eserine, duygularını yansıtabilmesidir. Sanatçı bunu yaparken düşünmez ve herhangi bir amaç gütmmez, içinden geldiği gibi dosdoğru yazar. Böylece ben’in keşfi için önemli adım, atılmış olur. Eserlerde doğaya dönüş, hayal gücünden yararlanma ve bireysel konular ağırlık kazanır. Geliştiği ülkelerde kazandığı yeni anlamlarla birlikte romantizm de bireyin yolculuğundan toplumun inşasına doğru daha derin bir nitelik kazanmaya başlar. Düşünen, gücüne inanan ve “Ben de varım” diyen şairlerin varlığı, toplumun da bilinçlenmesini sağlar. Toplumsal duyarlılık gösteren şairler, dilin sadeleşmesi için de uğraşırlar. Romantizmin etkisiyle eserlerde katı kuralcı zihniyet yıkılırken yerine daha esnek daha özgür bir alan oluşturulur.

2. İKİNCİ BÖLÜM

TANZİMAT DÖNEMİ ÖNCESİ TÜRK ŞİİRİNDE ROMANTİK ALGI

Edebî bir akım olarak romantizm, birçok ülkeyi etkisi altına alıp geliştikten sonra Türk edebiyatında da yankısını bulur ve Tanzimat dönemi aydınlarınca benimsenerek kabul görür. Akımın hızlı bir şekilde gelişip eserlere yansımada; gelenekten gelen duyuş tarzı, ortamın akım için elverişli olması ve Fransız edebiyatından yapılan çeviriler etkili olur. Türk edebiyatının ilk dönemlerinden itibaren farklı şekillerde görülen, gelişen ve değişen romantiklik, aslında bir duyumsama halinde eserlerde hep yer almıştır. Ancak bu dönemde Batı'dan gelen rüzgârla sistematik bir yoğunlaşma halinde akıma dönüşür. Romantizmin gelişim seyrinin daha iyi anlaşılması için Tanzimat edebiyatının arka plan kültürünün açıklanması gerekmektedir. Türk edebiyatındaki romantik algının edebî türlere ne şekilde yansıdığı ise Türk edebiyatının dönemler halinde incelenmesiyle ortaya konmuş olacaktır.

2.1. Erken Dönem Romantik Algı: Büyüsü Bozulmamış Dünya

Romantizm, akım haline gelmeden önceki dönemlerde de romantik bir duyuş olarak varlığını hissettirir. Akımın başlıca konuları arasında yer alan doğa, göçebe bir hayat süren Göktürklerden beri, Türklerin hayatında önemli yer tutar. Gerek geçim kaynağı olması sebebiyle gerekse benimsedikleri değişik inançların etkisiyle doğa, onlar için değerlidir. Ancak toplulukların gelişerek devletleşmesi, medeniyet devirlerinin değişmesi sonucunda insan ile doğa arasına da mesafeler girer. İnsanlar, topraktan kopunca kendi özlerinden de uzaklaşmış olurlar. İşte bu ilk dönem, insanla doğanın arasına henüz o mesafenin girmediği, büyüün bozulmadığı dönemdir.

Eski Türkler, doğayı kendilerine göre anlamlandırarak kutsallaştırır. Onların inancına göre dünya, üç ana bölge üzerine kuruludur. Gök, yer ve yer altı dünyası olarak üçe ayrılan bu bölgeler arasında geçişler yapmak mümkündür. Orta dünya dedikleri yer, Türklerin içinde yaşadıkları dünyadır. Yer altı ve gökyüzü ise katlardan oluşur. Yer altının derinlikleri olduğu gibi buralarda yaşayan iyi ve kötü huylu ruhlar da vardır. Pınarlar ve akarsular ise yeraltı ruhlarının yeryüzüne çıkabildiği, yeryüzü ile temas kurmalarını sağlayan bölgelerdir. Bu sebeple akarsular, o dönemin insanları için

ürkütücü ve gizemlidir. Aslında onlar, her varlığın ayrı bir ruh taşıdığına inanırlar; “Efsanelerde anlatıldığına göre, içinde ruh olmayan bir nesne yoktur. Yer-su, hava, ateş, ağaç, metal- bütün elementlerin ruhu vardır.” (Asena, 2011, s. 28). Bu eski Altay düşüncesinde, hayvan ve insanlardaki enerji ise diğer varlıklardan daha farklı, organik bir yapıya sahiptir.

Yerin rengini “yağız” olarak nitelendiren Eski Türklere göre bu ifade, “gök” sözcüğü gibi bünyesinde bir kutsiyet barındırır. Yeraltının ve gökyüzünün kutsal ruhlara ev sahipliği yaptığını düşünmeleri ise onların dağ, su, hava, ağaç gibi doğa unsurlarına değer vermelerini sağlar. İnsanların üzerine ev kurdukları toprak; “Yer Ruhı’nın malıdır. Göktürk çağında buna, ‘Yer-su’ ruhları deniyordu. İlin ve devletin iyi idare edilmesi, onların gözü altındaydı. ‘Yerin sahibi’ onlardır.” (Ögel, 2010, s. 29). Göktürkler, tamamen canlı bir varlık olarak tahayyül ettikleri toprağın da insan gibi bir ruhu olduğunu düşünerek doğaya bağlılık duyarlar. Toprağın sahibi ve koruyucusunun olması, insanların ona istedikleri gibi davranamayacaklarının da göstergesidir.

Yeryüzü gibi gökyüzü de eski Türkler için kutsaldır ve Tanrı’nın gökyüzünde yaşadığına inanılması, gökyüzünü daha da değerli kılar. Onlar, dünya yaratılırken önce gökyüzünün yaratıldığını düşünürler. Bu anlamda, Göktürk Kitabelerindeki şu ifadeler dikkat çekicidir; “Üstte mavi gök, altta yağız yer kılındıkta, ikisi arasında insanoğlu kılınmış” (Ergin, 2018, s. 41). Kitabelerde, gökyüzü ve yeryüzü yaratıldıktan sonra insanoğlunun yaratıldığı söylenir ancak yaratıcının kimliğine dair bir bilgi verilmez. Ancak Göktürkler, gökyüzü ile Tanrı’yı bir bütün olarak kabul ederler ve ikisini birbirinden ayırmazlar. Tanrı’nın göğün dokuzuncu katında bulunduğu inanırlar. Göğün direği ise “Demir Kazık” diye adlandırılan “Kutup Yıldızı”dır. Gökyüzü ve kutup yıldızına yüklenen kutsiyet, destan ve mit¹lerde açıkça görülür. Parlaklık sembolü de olan kutup yıldızı Oğuz Kağan destanında şöyle anlatılır; “Oğuz Kağan bir yerde Tanrı’ya dua ediyormuş. Birden bire bir karanlık basmış ve gökten parlak bir ışık düşmüş. Işığın içinde, güzel bir kız oturuyormuş. Başındaki taç Demir Kazığı, (yani Kutup yıldızını) andırıyormuş.” (Ögel, 2010, s. 183). Işık hüzmeleri içinde beliren kızın başında Kutup yıldızına benzeyen bir taç bulunması, onun göğün direği aracılığıyla yeryüzüne indiğini gösterir. Akarsuların yeraltı ile iletişim kurması gibi Kutup yıldızı da gökyüzü ile temasa geçilmesini, iki

¹ Mitler, dünyanın yaratılışı gibi önemli konulara açıklık getirmeye çalışan anlatılardır; “Mit kutsal bir hikâyeyi ihtiva eder. İlkel zamanlarda meydana gelmiş bir olayı anlatır. Mitte her zaman bir yaratma söz konusudur. Bazı şeylerin nasıl meydana geldiğini ve oluştuğunu ele alır.” (Seyidoğlu, 1995, s. 10).

bölge arasında geçişler yapılmasını sağlar. Ayrıca Demir Dağ ismi verilen yüce dağ ile dünya ağacı da aynı görevi üstlenmiştir. Bir Kuzey Altay masalında bu dağ şöyle yer alır; “Bir Han, Tanrı’nın emriyle, Demirdağ’daki insanlarla savaşmak için gitmiş. Ancak Demir-dağ’daki bu insanlar, savaş nedir, bilmiyorlarmış. Hanları bir kürk armağan etmiş. Bundan 8 kürk yapmışlar. Boyları o kadar büyümüş. Bundan sonra savaştan vazgeçilmiş.” (Ögel, 2010, s. 437). Demirdağ’ın üzerinde yaşayan uzun boylu insanların savaşı bilmemeleri; gökyüzü ile ilgilerinin bulunduğunu, gök mizaçlı, soylu ve iyi insanlar olduklarını sezdirir.

Halk anlatılarında güneş dişi, ay ise erkek olarak düşünülür. Yıldızların durumuna göre vakit öğrenilir, saat tespit edilir. Yönleri ve yolu bulma, sıcak ve soğuk hava tahmini de yine yıldızlara bakılarak yapılır. Tüm bu örnekler, Türklerin sadece göğü değil; gökyüzüne ait tüm varlıkları önemsediklerini göstermektedir. Geniş çöllerin ve yüksek dağların egemen olduğu Orta Asya coğrafyasında insanlar için karlı ve yüce dağlar da kutsal sayılmıştır. Üstelik bazı destan ve mitolojilerde buzdağının anlatıldığı da görülür. Türk edebiyatının mihenk taşı olarak kabul edilen Dede Korkut Hikâyeleri ise bireysel ve toplumsal unsurları bünyesinde taşımasıyla güçlü bir romantik eğilim sergiler. Hikâyelerin kültüre ait öğeleri içinde barındırarak millî bir bilinç kurmaya çalışmasının yanı sıra tabiata verilen önemi göstermesi açısından da kıymete değer olduğu şüphesizdir. Dede Korkut Hikâyelerinde dağlar, birçok ifade ve benzetmenin içinde yer alır, kişiler, kimi zaman yüce dağlara seslenerek konuşur;

“Karşu yatan kara dağunu aşmağa gelmişem
Akındulu görklü suyunu geçmeğe gelmişem
Gen etegüne, dar koltuğuna kısılmağa gelmişem”
(Gökyay, 2006, s. 37)

Dede Korkut Hikâyelerinde genellikle doğa unsurlarının güzellikleri anlatılarak söze başlanır. Dede Korkut’un “karadağunu” aşmaya, “görklü suyunu” geçmeye geldiğini söylediği kişi, görünüşte Delü Karçar’dır ancak gerçekte seslenilen varlık, doğanın kendisidir. Korkut Ata, doğayla konuşarak kara dağdan ve sulardan yardım umar; aynı zamanda da bu varlıkları kişileştirmiş olur. Birçok Eski Türk yazıtında olduğu gibi bu hikâyelerde de su, kutsal sayılarak eserde bir kült hâline gelir; “Dede Korkut Hikâyeleri’nde geçen ‘akar su’, ‘kanlı akar su’, ‘akan su’, ‘akan görklü su’, ‘akıntılı görklü su’ gibi ibareler, Türk kolektif ruhunun hayatı nasıl dinamik bir boyutta kavradığını gösterir.” (Korkmaz, 2015, s. 50). Dolayısıyla suyun kutsal varlığı yanında işlevsel yönü de dikkati çeker. Eski Türkler, suda yıkamak veya Ceyhun Irmağı’na bırakmak suretiyle ölen

kişilerin üstünden suların akmasını sağlar ve böylece onları günahlarından arındırdıklarını düşünürler; “İslam devrine ait rivayetlerde, Ceyhun Irmağı, bir günahkârın cesedinin üzerinden kırk yıl akarsa, bu yolla ölünün ermiş mertebesine ulaşacağı söylenmektedir. Hâkim Ata ile Korkut Ata hakkındaki menkabeler de bu rivayeti berkitir.” (Gökyay, 2006, s. 1013) Dede Korkut’un dışında birçok ulu kişinin de ölünce bırakıldığı yer, sulardır. Ayrıca Altay Yaratılış Mitinde de evrende ilk yaratılan varlığın su olduğu söylenir; “Evvelce yalnız su vardı. Yer, gök, ay ve güneş yoktu. Tanrı (Kuday) ile kişi vardı. Bunlar kara kaz şekline girip su üzerinde uçuyorlardı.” (Seyidoğlu, 1995, s. 29). Tanrı’nın yarattığı ilk varlık olması da suyun hayattaki önemini göstermesi bakımından dikkate değerdir.

Eski Türkler’de su ve dağlar kadar ağaçların da oldukça önemli bir yeri vardır. Örneğin Basat’ın Tepegöz’ü öldürdüğü hikâyede Basat, Tepegöz’e şunları söyler; “Atam adını sorarsan kaba ağaç, anam adını sorarsan kağan arslan” (Gökyay, 2006, s. 152) der. Bu da Türklerin ağaçtan türediklerine dair olan totemizm kalıntısı bir inançtır. Sadece Türklerde değil, birçok kültürde yeraltıyla gökyüzünü buluşturan merkez noktada böyle bir ağacın yükseldiği düşünülür;

“Hayat ağacının en önemli özelliği, dünyanın merkezinde yer almasıdır. O, üç kozmik alanı (yer altı, yer üstü ve gökyüzü) birbirine bağlar. Kozmik ağaç, bazen merdivenle, bazen de ağaç direk ile temsil edilir. Ritüel sırasında bu ağaç (direk, merdiven) büyüsel olarak gökyüzüne kadar uzanır.” (Ergun P. , 2012, s. 27)

Dolayısıyla hikâyelerde gökyüzünden Tanrı’ya ulaştığı varsayılan ve hayat ağacı olarak da tanımlanan bu ulu ağaçlardan yardım dileme motifi çok görülür. Üç dünyayı birleştiren kozmik ağaç, insan yaşamının güvencesi gibidir. Üstelik sadece yaşamın değil, ebedî olduğuna inanılan ruha gideceği yolu göstermesi bakımından ölümün de sembolü sayılmaktadır. Üzerinde bulunan bir milyondan fazla yaprağın her birinin ise bir insan yaşamını ifade ettiği ve her ölen insanla bu yapraklardan birinin düştüğüne inanılmaktadır (Ergun P. , 2012, s. 187). Ağacın ölümle arasında kurulan bu ilişki, sonsuzluk çağrışımından da kaynaklanır; “Dallarıyla gökyüzüne doğru uzanan, kökleriyle yerin derinliklerine inen ağaç, bir anlamda sonsuzluğu simgelemektedir. Diğer taraftan kesilen dalların yeniden ve daha canlı bir şekilde sürgün vermesi, bazı ağaçların kışın bile yapraklarını dökmemesi de ölümsüzlüğün ve yeniden canlanmanın bir sembolü olarak düşünülebilir.” (Şimşek, 2008, s. 199). Dolayısıyla ağaçlar, ölümü ve ölümsüzlüğü çağrıştıran sonsuzluğuyla edebî eserlerde de hep yer almaktadır.

İnsan-Tanrı ilişkisinde doğanın büyüüne kapılan insan, varoluşunu yine doğanın gizil ve mistik güçleri ile ilişkilendirir. Türklerin bir kaba ağaçtan ürediklerine inanılmasına benzer olarak yaratılış mitlerinin bazılarında elma ve elma ağacı ile doğum, bir dişi kurttan türeme, ay ve güneş sayesinde gerçekleşen doğumlar da göze çarpar. Sözgelimi Cengiz Han, destanda ışık aracılığıyla dünyaya gelir; “Çingiz Han’ın atası Alan Ko’a Hatun halka kendisine bir ışık indiğini ve Gök kurt olarak çıktığını söylemişti. Ancak halk buna inanmamıştı. Bunun üzerine bazıları hatunun çadırının yanında pusu kurup, beklediler. ‘Havadan parlak bir ışık (yarkın kün) indiğini’ gördüler.” (Ögel, 2010, s. 114). Cengiz Han’ın annesi Alan Ko’a Hatun’a bir ışık, iner ve kurt olarak oradan ayrılır. Burada kurt ve ışık motifinin birlikte ele alındığı görülmektedir. Bazı destanlarda elma ağacının altına gittiği için çocuk sahibi olanlar da vardır. Kuzey Türklerinde ise şamanların kayın ağacından türediğine inanılır. Oğuz Kağan da ikinci hatununu bir ağaç kovuğunda bulur ve ondan olan çocuklarına “Gök, Dağ ve Deniz” isimlerini verir. Burada bir dünya ağacı özelliği taşıyan kayın ağacı, yer ile gök arasında köprü vazifesi görmektedir. Zaten Oğuz Kağan’ın o hatundan olan çocuklarına koyduğu isimler de bunu sezdirir. İnsanların doğa unsurları ve onların büyü gücü ile çocuk sahibi olduklarına inanmaları, doğayla güçlü bir bağ kurduklarını gösterir. İnsan ile doğa arasındaki uyum ve denge, böylece dönemin eserlerine de yansımış olur.

Dağ, su, orman, ay ve güneş gibi doğa unsurlarının yanı sıra bulutlar, yağmur, yıldırım ve şimşek gibi doğa olayları da eserlerde canlı bir şekilde dile getirilir. Bahattin Ögel, doğadaki varlıkları, şiir perdesi arasından görmenin Türk mitoloji ve düşüncesinin en önemli özelliği olduğunu belirterek “bunun için Türkler bulutları konuşturur, yağmur ve dolu tanelerini bir insan gibi yarış ettirir, koşturur ve bütün bu olaylara sahne olan göğü de unutmaz ve göğe de analık ettirirler” (Ögel, 2010, s. 267) der. Böylece bu durumu aktarırken Türk toplumunun romantik mizacına da vurgu yapmış olur. Doğayı psikolojik durumlarına göre algılayan ve kendi nazarında yorumlayan Türkler, evrendeki her varlığa da ayrı bir kıymet verirler.

Doğa ile insan arasındaki bağların güçlü olduğu bu dönemde, bazı hayvanların önemi diğerlerine göre fazladır. Örneğin kurt, göksel bir imge oluştururken yol göstericiliğiyle bilinen geyik, yersel unsurlar içinde düşünülür. Cengiz Han destanında Cengiz Han’ın atalarının Gök kurt ile dişi geyik olduğu söylenir. Ayrıca yine bu destanda; “Kurt gökten, ala-geyik Ho’ai Maral ise, yerden gelmişti.” (Ögel, 2010, s. 103) şeklinde bir ifade bulunur. Anadolu masallarında da “Alageyik ve Bozgeyik” motifine sıklıkla rastlanır. Bu

örnekleri çoğaltmak mümkündür. Çünkü birçok masal, destan, mitoloji ve şiirlerde; ayı, at, kuş, kaplan ve daha birçok hayvan türleri yer alır. Bu da insanların hayvanlardan sadece ihtiyaçları doğrultusunda yararlanmadıklarını, her canlıya ayrı bir değer verdiklerini ve onların yaşama haklarına saygı duyduklarını gösterir.

Eski Türklerin doğaya yükledikleri mistik ve gizil güçler, onları kutsal varlıklar olarak değerlendirmelerine neden olur. Ancak bu durum, hiçbir zaman tapınma boyutuna varmaz. Evrendeki her varlığa kıymet göstermek; insanların mizaçları, inançları ve biraz da yaşam şartlarının gereğidir. Ayrıca bireyin, zaman geçtikçe kendi ruhunu yenileme, kötülüklerden arındırma girişimleri olmalıdır. Çünkü onların inancına göre; “İnsan aurası zamanla yıpranır, zayıflar; kara nemeler ağır basarlar. Bu yüzden insan yıpranan, zayıflayan aurasını güçlendirmek için kutsal dağları, pozitif enerjilerin yoğun olduğu mekânları ziyaret eder.” (Asena, 2011, s. 43). Zamanla kötü ruhların etkisine giren insan, doğa sayesinde kendi ruhunu tazeler, güçlendirir. Bunun için kimi zaman şamanlardan da yardım ister. Çünkü onlar, iyi niyet ve iyi ahlakı çok önemseyerek korunması gerektiğini düşünürler. Fakat her şeyin üzerinde -yaratıcı olarak- Tanrı’nın bulunduğunu ve göğün en üst noktasından onları izlediğinin bilinciyle tek Tanrı anlayışlarını da sürdürürler.

Romantizmin bir başka önemli temi olan ölüm de felsefi boyutuyla değilse bile sagularda güçlü bir şekilde dile getirilir. Ölen kişinin ardından duyulan acı, yakılan ağıtlar, tutulan yas, yapılan törenler bu eserlerin konusunu oluşturur. Her canlıya ayrı ayrı önem veren Eski Türkler için bir insanın ölümü, başlı başına üzüntü ve yas sebebidir. Meşhur Alp Er Tunga sagusunda bu derin kederin izlerini görmek mümkündür;

“Alp Er Tonga öldi mü
İsiz ajun kaldı mu
Ödhlek öçin aldı mu
Emdi yürek yırtılır”
(Atalay, 1985, s. 41)

Al Er Tunga gibi güçlü ve başarılı bir yiğit ölünce dünya ıssız, yapayalnız ve sahipsiz kalmıştır. Buna derinden üzülen halk ise onun ölümünü feleğin öcü olarak yorumlar. Başka metinlerde aya benzetilen “Ödleğ” Kaşgarlı’nın şiirinde daha çok insana benzetilmektedir; “Ödleğ, Ajun beği (Dünya beyi) Alp-Er-Tonga/Afrâsiyab tarafından yenilmiş olduğu için” (Esin, 2001, s. 73) ondan intikam almak üzere tuzak kurup onu öldürerek dünyayı boş ve sahipsiz bırakmıştır. Halk da yürekleri yırtılırcasına üzülmektedir ama bu tarifsiz acıyı dindirmenin hiçbir yolu yoktur. Görüldüğü gibi

sagularda ölüm, metafizik açıdan değerlendirilmez; sadece ölen kişinin ardından yakılan ağıtlarla dile getirilir.

Aşkın coşkulu heyecanı ise lirizmin ağır bastığı aşk konulu koşuklarda anlatılır. Kimi zaman da bu aşk, şairin içini yakarak onu hüzünlendirir;

“Üdik mini komıttı
Sakırç manga yumıttı
Könglüm angar emitti
Yüzüm mening sargarur”
(Atalay, 1985, s. 69)

Şair, sevgili aşkıyla coşan gönlünün bazen bu duyguyu kaldıramadığını ve yüreğine sıkıntıların dolduğunu söyler. Yine de ruhu sevgiyle dolan âşık, çektiği aşk acısıyla günden güne solar. Bir başka önemli tür ise gösterilen kahramanlıkların ve yapılan savaşların anlatıldığı destanlardır. Halkın ortak heyecanları, yaşadıkları önemli olaylar destanlarda dile getirilir.

İslamiyet öncesi Türk edebiyatı eserleri, toplumun ortak duyuş tarzını yansıtır; yanı sıra şairlerin bireysel duygularına da yer verir. Bu anlamda halk edebiyatı eserlerinde görülen özellikler, romantizmin hem bireysel hem de toplumsal yönüyle benzerlik gösterir. Tabiat sevgisi, ölüm, kahramanlık, aşk gibi konular dile getirilirken sade bir Türkçe kullanılır. Dönemin sonlarına doğru Orta Asya’dan Anadolu’ya göç başlamasıyla Türkler çeşitli bölgelere dağılır. Türklerin anavatanlarından kopması, İslamiyet’le tanışması, devlet anlayışı geliştirmesi ve farklı ülkelerle komşuluk ilişkileri kurması, kültürleri üzerinde de belirleyici bir rol oynar ve alışkın oldukları bu dünyanın büyüü bozulmaya yüz tutar.

2.2. Orta Dönem Romantik Algı: Büyüsü Bozulmuş Dünya

İslamiyet’in kabulüyle başlayan değişim, Türkleri sadece dinî açıdan etkilemez. İslamiyet’in kabul edilmesinden sonra kültür-sanat hayatında da önemli gelişmeler görülür. Türklerin Müslüman medeniyetlere olan ilgisi artar ve Türk toplumu, Arapların dinini tanımaya çalışmanın yanında yaşam biçimine, sanatına ve edebiyatına da merak salar. Milletlerin başlarından geçen savaş, göç, din değiştirme gibi geniş çaplı olayların edebiyata yansması, bu dönemde de kaçınılmaz olur. Arap edebiyatında ortaya çıkan ve oradan İran edebiyatına yansıyan klasik edebiyatın üçüncü halkasını böylece Türk edebiyatı oluşturmaya başlar. Arap edebiyatının kaba söyleminden çok klasik

edebiyatın inceliklerini güçlü bir şekilde işleyen İran sanatçıları, Türk sanatçılar üzerinde derin tesirler uyandırır.

Din değiştirmenin ve İslamiyet'in etkisi, edebî biçimlerden önce konularda kendisini hissettirir. Müslüman ilk Türk devleti olan Karahanlılar döneminde yazılan Divanü Lügatit Türk, Kutadgu Bilig ve Atabetül Hakayık gibi eserlerde İslamiyet'in etkileri görülmeye başlar. Ancak bu eserlerde önceki dönemin izleri daha belirgin olduğundan insan ile doğa arasındaki uçuruma henüz rastlanmaz. Bu sebeple Karahanlılar döneminde yazılan eserleri, büyüğü bozulmayan o ilk döneme dâhil etmek, daha uygun görünmektedir. İnsanın doğallığını kaybedip kendi özüne yabancılaşması ise zamanla gerçekleşir; "Büyük yerleşim merkezlerinde oluşan 'modern' medeniyet ve yaşam tarzları insanın yaşayan doğadan uzaklaşmasına ve bununla birlikte doğal yeteneklerinin körleşmesine sebep olmaktadır." (Asena, 2011, s. 32). Günlük telaşlara kapılan insan, birtakım kural ve yasalara uyarak hayatının doğal akışını tamamen unutmaya ve mekanikleşmeye başlar. Bu durumdan sanat dalları da nasibini alır ve sanatlar içerisinde en çok etkilenen hiç şüphesiz edebiyat olur.

Aşk, şarap, kadın güzelliği gibi konuları ele alan klasik edebiyat, kısa zamanda nazım biçimleri ve özellikleriyle Türk edebiyatını sarar. İlk örneklerini Mevlana, Sultan Veled, Ahmed Fakih, Hoca Dehhanî, Gülşehrî, Âşık Paşa gibi isimlerin verdiği bu edebiyatta kendisine has nazım biçimleri bulunan şiirler, hecelerin açıklık-kapalılık özelliğine dayanan aruz vezniyle yazılır. Ancak Türkçede uzun ünlüler bulunmadığı için Türkçe sözcükler kullanarak aruz vezniyle şiir yazmak oldukça zorlaşır. Bu nedenle şiirler, ağırlıklı bir şekilde Arapça ve Farsça sözcüklerle yazılmaya başlar ve İslamiyet öncesinde kullanılan sade Türkçe, Arapça ve Farsçanın etkisinde kalarak yavaş yavaş bozulur. 13. Yüzyıl Anadolu şairlerinden olan Dehhanî'nin gül ile bülbülün aşkına telmihte bulunduğu bir kasidesinde dilin değişimini görmek mümkündür;

"Sun iy saki güle güle bize ol ravh-ı reyhânı
Ki gül yine bezemişdür bugün sahn-ı gülsitânı"
(Dehhani, 2017, s. 67)

Şair, "Ey saki, bize rahatlık ve hoşluk vereni (içkiyi) güle güle sun" diyerek gül sözcüğünü cinaslı bir biçimde kullanır. Devam eden dizede ise gülün yine gül bahçesini süslediğinden bahseder. Eğer saki gülümseyerek o hoşluk veren içkiyi sunarsa şairin gönlü de o gül bahçesi gibi açılacaktır. Dehhanî, gül ve gül bahçesi gibi doğaya ait unsurları dile getirdiği bu şiirinde lirizmi elden bırakmaz. Bu örnekten de anlaşıldığı

gibi klasik şiirin işlenişinde, doğanın canlılık özelliğine pek rastlanmaz; “Klasik Türk şiirinde, içerisinde insanın yaşadığı tabiat: canlı, gerçek, dinamik bir şekilde ve realitede olduğu gibi nüfuz edememiştir. Yer yer gerçekçi unsurlar taşımakla birlikte genellikle sembol ve allegorilerle kişileştirilerek tasvir edilmeye çalışılmıştır.” (Armutlu, 1998, s. 346). Bu nedenle de doğa, klasik şiirde hak ettiği değeri ve canlılık vasfını bulamaz. Kalıplaşmış ifadeler ve benzetmelerle, şiirlerde birbirine benzer şekilde anlatılarak romantik algıdan uzaklaşır.

Klasik edebiyatı şekillendiren en önemli eğilim, hiç şüphesiz tasavvuf edebiyatıdır. Bir inanç ve düşünce sistemi olarak tasavvuf, 8. yüzyılda Irak’ta doğar ve kısa zamanda bütün Irak’a yayılarak büyük mutasavvıfların yetişmesini sağlar. Kaynaklar, ilk sufi olarak Kufeli Ebu Haşim’i kabul ederler. Hasanü’l Basri, Bayezid-i Bistami, Cüneyd-i Bağdadi, Hallac-ı Mansur ise diğer büyük mutasavvıflardır. Bu akım, Irak’tan İran’a, oradan da Horasan ve Türkistan’a geçerek hızla yayılır ve özellikle İran’da çok etkili olur. Allah’a sevgiyle ulaşmayı öngören ve dinin katı kurallarını yumuşatarak kalp temizliğine önem veren tasavvuf, İslamiyet’le birlikte Türk edebiyatında da yankısını bulur. Sevgiyi ön planda tutarak her canlıya sevgiyle yaklaşp ayrı bir kıymet gösteren Türklerin mizacına da uygundur ve bu nedenle çok kolay benimsenir.

Tasavvufi inanca göre yaratılan her şey, yaratanın (Allah) bir yansıması olarak görülür. Evrendeki her güzelliğin sebebi, çokluk içindeki teklik, yani Allah’ın kendisidir. Tasavvufa ait bir terim olan “vahdet-i vücud”’a göre dünya üzerinde görünen her ne varsa hepsi, Allah’ın yansımasından ibarettir. Burada romantiklerin Tanrı’yı evrenin bütününe yayılan bir varlık olarak algılamasına benzeyen bir anlayış söz konusudur.

Sûfî, başlangıçta doğayla iç içe bulunduğunu bilir, Tanrı’yı ondan ayrı düşünse bile yaratılanlara yaratanın parçası olmasından ötürü değer verir. Zamanla doğadan koptuğu için kendisinden de uzaklaştığının farkına vardığında, varlığını anlamlandırma yoluna gider ve bunun için kendisiyle baş başa kalır. Böylece bireyin tamamlanmak için yeni bir yol arayışı başlar; “Tasavvuf, gelişim (evolution) ve değişim açıları itibarıyla bu ani farkında olma tecrübesinin ışığında kişinin kendini analiz edebileceğini, yani kişinin bir zamanlar hayvan varlık düzeyinde tabiatla bütünleştiğini ve bunun bitki ve mineral varlık biçimlerinde daha belirgin olduğunu ve nihayet tabiatın temel yapısına gidip dayanması anlamında, kişinin kendisini analiz edebileceğini iddia eder.” (Arasteh, 2017, s. 34). Kendisini bulmaya çalışan mutasavvıf için de tabiat önem arz etmeye başlar. Dini, İslamî şartlara göre değil, tekke ve dergâhlarda inzivaya çekilerek yaşayan sûfî, kendi varlığını

Allah'ın sevgisinde yok etmeye çalışır. Romantizmde ise birey, değerlidir ve evrendeki mükemmel uyumu kendi ruhunda yakalamayı amaçlayarak varlığını yüceltir. Ayrıca romantizmde melankoli hâkimken, tasavvufî şiirlerde huzur ve dinginlik belirgindir. Şiirlere sirayet eden tasavvuf anlayışı, zamanla tek düze ve kalıplaşmış sözcüklerle ifade edilmeye başlar. Bu da ortaya konan manzaranın donuklaşmasına ve sıradanlaşmasına neden olur. Ancak tasavvufî alanda da güçlü söylemiyle fark yaratan şairleri unutmamak gerekir. Nesimî, bir gazelinde İranlı şair, Hallac-ı Mansur'un "Ben Allah'ım" dediği için asılması olayına telmihte bulunarak şunları söyler;

"Daim ene'l-hak söylerüm Haktan çü Mansûr olmuşum
Kimdür beni berdar eden bu şehre ben sur olmuşum

Kıblesiyim sâdıkların ma'sukuyum âşıkların
Mansûruyum layıkların çün beyt-i ma'mûr olmuşum"
(Nesimi, 1990, s. 228)

Allah'ın yardımıyla daimâ "Enelhak" dediğini belirten şair, doğruyu söylemekle tanındığı bu şehirde, Hallac-ı Mansur gibi kendisini de asacak birinin olup olmadığını sorar. Burada Mansur'un yanlış anlaşıldığını, tasavvufa göre aslında yaratılan her varlığın Allah'ın bir yansıması olduğunu vurgulamaya çalışır. Allah'a sadık olanların kıblesi, layık olanların Mansur'u, âşık olanların da mâşuku olacağını belirterek bu yüzden onarılmış bir ev gibi güçlü kaldığını ifade eder. İbadet etmek isteyen kişi için her yer Allah'ın evidir. Çünkü tasavvufa göre yaratılan her varlıkta, Allah'tan bir parça vardır ve şair de insan olarak kendisinde bu güzellikten işaretler görür.

Divan şiirinde tasavvufî söylemin yanı sıra rindâne üslup da göze çarpar. İran saraylarında teşekkül eden eğlence hayatı ve zevk anlayışı, kısa zamanda sanat ve kültür hayatına yansır. Şiirde faydadan ziyade edebî bir güzellik gözetilmeye başlar. Bu da rindane bir söylemin gelişmesini sağlar. Rindlik, 11. Yüzyılda ilk kez Hafız'ın şiirlerinde görülür ve daha sonra diğer sanatçıları etkisi altına alır. İranlı şair Hâfız, rindliği şöyle tanımlar; "Rindlik, geç elde edilen bir sanat ve aynı zamanda bir yazgıdır. Rind, zevk, safa, içki, ayyaşlık, şahid-bazlık, nazar-bazlık ehlidir ve takvaya ve zühde kayıtsız, tövbeye karşı ve aldatmaca ve riyanın düşmanıdır. Rind, kalender, melameti ve âşıktır. Görünürde sefil, iç dünyada ise yüksek mertebelidir" (Pürcevadi, 1998, s. 221). Bu tanıma göre rind kişi, çelişkili bir ruh haline sahiptir. Rindâne tavırlar; eğlenceye düşkünlük, ayyaşlık, kayıtsızlık şeklinde Türk edebiyatına da yansır. Rindliğin özünde ise aşk ve heyecan yatar. Onların coşkun ve lirik söylemi, aşkı dile getirişleri ise romantik

söyleme yakın durur. Şeyhülislam Yahya, bir gazelinde şarap içtiği için kendisine sarhoş denmesini göze aldığını belirterek şunları söyler;

“Sun sâgarı sâkî baña mestâne disünler
Uslanmadı gitdi gör o dîvâne disünler

Peymânesini her kişi toldurmada bunda
Şimden girü bu mescide mey-hâne disünler”
(Şeyhülislam Yahya, s. 117)

Rindliğin bir gereği olarak şair de şarap içtiğini dile getirir ve meyhane ortamını uzun uzun anlatır. Bu tarz şiirler, insanın toplumdan ayrı, serbest bir yaşam sürdüğü izlenimini yaratabilir. Ancak Osmanlıda bireyler, bir parçası olarak kabul edildikleri toplumdan ayrı düşünülemezler. Bunda devletin anlayışı ve işleyiş sistemi, İslamiyet ve cemaatçi yapı da etkilidir. Kuralların hüküm sürdüğü imparatorlukta her şey, sisteme uygun işlemektedir ve bireyler, çizilen sınırların dışına çıkamaz. Dolayısıyla bu kuralcı zihniyet içerisinde sanatçılar da düşüncelerini özgürce dile getiremez ve kendi içlerine yönelerek bireysel konulara ağırlık verirler. Batı toplumu, duyguların yerine aklı ön planda tutarken doğu toplumu, hisleri önemser ve bu da şiirde bireysel konuların ağırlık kazanmasına neden olur; “Olaylara, mantık süzgecinden bakan Batı’nın aksine, Doğu/Osmanlı his ve kalp dünyasından bakmıştır.” (Yıldırım, 2007, s. 98-107). Hisleriyle hareket eden Osmanlılara nazaran divan şairleri, anlattıkları konuyu değil anlatım şekillerini önemsedikleri için 14. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar şiirin muhtevası aynı kalır. Bu sebeple eski edebiyat, gerçek hayatı dile getiren bir edebiyat olmaktan çok imgelerle örülü, soyut bir edebiyat (neredeyse hayal edebiyatı) olur. Divan şairleri arasındaki fark ise aynı malzemeyi değişik kurgularla ortaya koymalarında yatar.

Şiir, duyguların samimî şekilde dile getirilmesini hedefler ve böyle edebî bir türün romantik olmaması beklenemez. Burada görülen daha ziyade romantizmin bireysel boyutudur. Sanatçılar, sanatın toplumsal konulara yer vermesinden çok öznel duygulara tercüman olması gerektiğini düşündüklerinden bireysel romantizmi öne çıkarırlar. Ancak bazı istinaların dışındaki şairler, kendi duyuş tarzlarını ortaya koymaya çalışırken kalıplaşmış ifadeler kullanarak donuk görüntüler oluşturmaktan öteye geçemezler ve zamanla divan edebiyatı, tek tip hayaller ve klişe sözlerden örülü soyut bir edebiyata dönüşür. Böylece bazı sanatçılar tarafından divan edebiyatının gerçeği yansıtmaktan uzaklaştığı ve yaşanmışlığın izlerini aktarmadığı iddia edilmeye başlar.

Medresede yetişenler, Arap ve İran edebiyatlarını örnek alarak divan edebiyatını geliştirirken halk da İslamiyet'ten önceki sözlü edebiyat geleneğini devam ettirir. Halk edebiyatı, tekke edebiyatı ve âşık tarzı halk edebiyatı olmak üzere iki koldan ilerler. Tekke edebiyatında tasavvuf felsefesi yoğun bir şekilde işlenir; ancak bu edebiyatta divan şiirinden farklı olarak sade bir dil kullanılması da şiirlerin halk tarafından anlaşılıp kolay kabul görmesini sağlar. Bu anlamda ismi anılması gereken en önemli isim ise coşkulu ve lirik söylemiyle hiç şüphesiz Yunus Emre'dir. Dağlarda, taşlarda, kuşlarda Tanrı'nın izlerini gören, doğayla bütünleşerek ona ulaştığını düşünen Yunus Emre'nin şiirlerinde romantik unsurlar yoğun biçimde göze çarpar;

“Dağlar ile taşlar ile
Çağırayım Mevlam seni
Seherlerde kuşlar ile
Çağırayım Mevlam seni”
(Başgöz, 2014, s. 97)

Aşkına dağları, taşları ortak eden, güçlü sesiyle seher vakti kuşlarla birlikte Allah'ın adını zikretmeye başlayan şair, tüm doğanın aynı niyet ve aşkla dolarak Allah'a ulaşmak istediğini sezdirir. Şair, dört dize içerisinde iki kere “Çağırayım Mevlam seni” deyip ona olan sevgisinin, özleminin, kavuşma isteğinin büyüklüğünü hissettirir. Doğa güzelliklerinden yola çıkarak yüreğini Allah sevgisiyle dolduran Yunus Emre'nin bu şiirinde tasavvufun temel felsefesini ve yaratılanı yaratandan ötürü seven anlayışını bulmak mümkündür.

Âşık tarzı halk şiirinde ise koşma türünde, kahramanlık, aşk, doğa güzellikleri gibi konulara yer verilir. Koşmanın güzelleme türünde aşkı ele alan şairler, doğa manzaralarından da faydalanırlar. Karacaoğlan bir koşmasında sevgilisi ile memleketinin yaylalarını özdeşleştirerek şöyle der;

“Dostumun yaylası derler bu dağı
Koynunda bitmiş de turuncu bağı
Yarım yaylamağa gelmiş otağı
Canım sana bu yaylalar vurgundur”
(Başgöz, 2014, s. 139)

Şair, eteklerinde turuncu çiçekler yetişen dağları, yaylaları anlatır ve sevgilisinin tüm bu etkileyici manzaraları kendisine hayran bırakacak kadar eşsiz bir güzelliğe sahip olduğunu belirterek onu yüceltir. Ayrıca “yayla, otağ, dağ, bağ” sözcükleriyle de pastoral bir renk armonisi kurarak çok sevdiği memleketiyle sevdiğini eş değer tutar. Koşma türleri içerisinde, güzellemenin yanı sıra destanların bir devamı niteliğinde

sayılabilecek olan, yiğitlik ve kahramanlık konularının ele alındığı koçaklama türü de vardır. Bu anlamda anılması gereken ilk isim ise Köroğlu'dur. Şair, tok sesiyle Bolu Beyi'ne seslenerek onu yiğitçe bir mücadeleye davet eder;

“Benden selam olsun Bolu Bey'ine
Çıkıp şu dağlara yaslanmaludur
Ok gıcırdsından kalkan sesinden
Dağlar seda verüp seslenmelüdür”
(Boratav, 1984, s. 244)

Köroğlu, Bolu Bey'ine selamını iletirken yüce dağlardan destek alıp yardım umarak tüfekte değil eskisi gibi ok ve gürz ile mertçe dövüşmek gerektiğini belirtir. Bu sesleniş, İslâmiyet öncesi Türk destanlarını anımsatır nitelikte doğa unsurlarıyla örülüdür. Onların dövüşü dağlarda yankılanmalı ve doğa, böyle şanlı bir olaya ev sahipliği yapmalıdır. Halk şiiri türleri arasında koşmaların yanı sıra ölen kişilerin ardından yakılan, çekilen acı ve tutulan yasın dile getirildiği ağıtlar da vardır. Ağıtlar, İslâmiyetten önceki sagu türünün bir devamı olarak düşünülebilir. Pir Sultan Abdal'ın şiirinde sagu türünün güzel bir örneğine rastlanır;

“Dün gece seyrimde coştuydu dağlar
Seyrim ağılar ağılar Pir Sultan deyi
Gündüz hayalimde gece düşümde
Düş de ağılar ağılar Pir Sultan deyi”
(Başgöz, 2014, s. 262)

Pir Sultan Abdal'ın arkasından gece-gündüz ağlanmaktadır çünkü onun gibi sevilen bir kişinin ölümüyle tutulan yas, durmaksızın ağlamayı gerektirir. Yasın haricinde giden kişiye duyulan özlem vardır ve bu yokluk hissi, en çok da gece vakti, düşler aracılığıyla açığa çıkmaktadır.

İslamiyet öncesi dönemde çevresiyle ve kendisiyle uyum içinde olan insanın bu dönemde giderek yalnızlaştığı görülür. İnsanların birbirinden uzaklaşması, sanatçıları da bireyselliğe iter. Divan şiirinde konunun şekilden daha geri planda kalması ise şairleri sınırlandırarak romantik algıdan uzaklaştırır. Divan şiirine nazaran halk şiiri, romantik unsurları içinde daha çok barındırır. Hatta bazı şairler vardır ki eserleri, bugün bile hala aynı heyecanla okunabilmektedir. Özellikle de coşkulu söylemleriyle çığır açan Mevlana, Yunus Emre, Süleyman Çelebi, Karacaoğlu, Köroğlu, Âşık Veysel gibi isimlerin unutulmaması gerekir.

Büyüsü bozulan ve romantiklikten uzaklaşan bu dönemde, önemli tarihsel olaylar da yaşanır. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesiyle büyüyen devletin sınırları,

Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinden sonra iyice genişler. Böylece 15 ve 16. yüzyıllar, Osmanlı Devleti'nin en parlak dönemleri olur. Devlet, gücün verdiği etkiyle gittikçe rehavete kapılırken toplumu ve sanatçıları da bir refah ortamı sarar. Zaman zaman iç karışıklıklar yaşansa bile devletin varlığını tehdit eden önemli bir olay yaşanmaz. Oysa büyük değişimler gibi kişilerin yaratıcılığı da huzursuz ortamlarda filizlenmektedir; bu güven ve huzur ortamı ise sanatçıları yenilik arayışına yönelmekten alıkoymaktadır. Ne yazık ki zamanla işler tersine döner. 17. Yüzyılda toprakların tehdit altına girdiği ve gerilemenin başladığı anlaşıp Avrupa'nın siyasi, ekonomik, kültürel alanlarda engellenemez bir ilerleyişe geçtiği sezilince, devlet adamları gibi sanatçıların da yenilik arayışları kaçınılmaz olur.

2.3. Geç Dönem Romantik Algı: Uyanış/ Önrömantizm

Osmanlı Devleti, gerileme süreciyle birlikte olumsuz gidişatı düzeltmek adına toplumsal, siyasal ve askeri alanlarda yenilik arayışına girer. Özellikle son otuz yıl boyunca, yeniden ayağa kalkma arzusu ve geçmişte kalan ihtişamlı günlerin özlemiyle değişiklikler yapmaya yönelir. Edebiyatın halkın duygu ve düşüncelerini yansıtmaktan uzak olduğunu düşünen sanatçılar da siyasî ve toplumsal alandaki bu yenilik girişimlerinden etkilenir.

Divan edebiyatının klişe söyleminden rahatsız olan bazı sanatçılar, 17. yüzyılda edebiyata yeni bir soluk kazandırmaya çalışırlar. Tatavlı Mahremî, Aydınî Visalî ve Edirneli Nazmî gibi isimler, şiirlerinde Türkî-i Basit adıyla bilinen mahallî bir üslup kullanmaya başlarlar. Edebiyatın soyut konulardan ziyade günlük hayatın canlı gerçekliğini anlatması gerektiğini savunarak eserlerinde daha sade bir dil kullanmaya çalışırlar.

Devletin parlak dönemlerinde medreselerde matematik, astronomi gibi pozitif bilimlere ilgi duyulurken bu dönemde kelim, fıkıh gibi dinî alanlara ağırlık verilir (Adıvar, 1943, s. 105). Üstelik aynı dönemlerde Avrupa'da Aydınlanma Çağı yaşanmakta ve Batı her anlamda ileriye gitmektedir. Martin Luther'in İncil'i Almancaya çevirmesiyle artık Batı toplumu, her şeyin akılla açıklanabileceğine inanır. Böylece pozitif bilimler, gelişmeye başlar. Orta Çağın baskıcı-otoriter rejimine karşı çıkan birtakım düşünürler, bu dönemde, akılcı bir tavır sergileyerek daha önce koşulsuz şartsız inanılan değerleri ve

dogmatik düşünceleri sorgularlar. Sonrasında da Sanayi Devrimiyle birlikte insanlar, dünyayı yönetebilecek gücü ellerinde bulundurdıklarını anlar ve birçok olgunun mantıksal açıklamalara dayandığını düşünerek yıllardır kabul gören değerleri sorgulamaktan kendilerini alamazlar. Aydınlanma Çağının ve Sanayi Devriminin kazanımları kadar yıkıcı sonuçları da olur. Bu olumsuz koşullar, 1789'da çıkacak olan Fransız Devrimine zemin hazırlar. “Özgürlük, adalet, eşitlik” gibi kavramlar, bu dönemde ortaya çıkar ve halk, günden güne bilinçlenmeye başlar.

Avrupa’da tüm bu gelişmeler yaşanırken Osmanlı, huzursuzdur ve gerileme döneminden sonra engellenemez biçimde devam eden hızlı bir çöküş yaşamıştır. Ancak Batı’nın gelişimini de incelemeye kararlıdır. 17. yüzyılda Kara Mehmet Paşa’nın heyetiyle Viyana’ya giden Evliya Çelebi sayesinde Avrupa ile temaslar başlamış sayılır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Çelebi’nin Viyana’da çok farklı bir dünya gördüğünü; “muntazaman ve itaatli bir ordu, bizimkinden çok daha iyi tanzim edilmiş bir tahkimat sistemi, mâmur ve verimli bir toprak, müreffeh, mesut, neşeli bir halk kütlesi, zengin bir mimarî ve inzibatlı bir şehirle” (Tanpınar, 2001, s. 43) karşılaştığını söyler. Fakat elçi, bu izlenimlerini, birkaç yorumdan öteye götürmez ve dönemin yapısı itibarıyla de oraya karşı duyduğu hayranlığı açıkça dile getirmekten çekinir. Zaten sonrasında peş peşe gelen Viyana bozgunu, Karlofça ve Pasarofça Antlaşmaları mağlubiyetleriyle de ülke, umudunu iyice kaybederek açmaza sürüklenir. Kötü gidişatı engellemek umuduyla 1718-1730 yılları arasında padişah III. Ahmet ile Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa, Osmanlı’nın yaşam biçimine birtakım yenilikler getirmeye çalışırlar. Sonradan - Yahya Kemal tarafından- Lale Devri adı verilecek olan dönemde, Avrupa ülkelerine gönderilen elçiler ve yazılan sefaretnameler aracılığıyla Avrupa’nın ilerleyişi takip edilmeye çalışılır. Bu amaçla Yirmi Sekiz Mehmet Çelebi’nin Fransa’ya yollanması, ülkenin Batı’ya açılan ilk adımı sayılabilir. Ancak elçinin Avrupa ülkeleriyle ilgili yazdığı rapor, gerektiği gibi değerlendirilemez ve “ülkeye çağdaş Batı Medeniyeti ile yapılan bu ilk temasın somut sonuçları, ‘yabancı askerlik uzmanları, matbaacılık ve mimarlık alanları’ ile” (Akyüz, 2015, s. 6) kısıtlı kalır. Yenilik girişimlerinin arasında Osmanlı, mimarî açıdan kendisini geliştirmeye çalışır, hatta abartarak devlet bütçesinin büyük bir kısmını bu harcamalara ve eğlencelere ayırmaya başlar. Camiiler, hanlar, hamamlar, külliyele, çeşmeler, köşkler inşa edilir. Gösterişli kıyafetler giyilip şaşaalı eğlenceler düzenlenir ve bu yenilik girişimcilerinin başı, giderek “zevk ü sefâ” ile daha çok meşgul olur. Saray ve çevresinin ülkeyi içinde bulunduğu durumdan kurtarma arzusunun yanı

sıra biraz da halkın neşelenmesi için böyle eğlenceler düzenlediği de akla gelen ihtimaller arasındadır.

Avrupa’da 1456 yılından beri kullanılan matbaa, Osmanlı’da ilk olarak 1727 yılında İbrahim Müteferrika tarafından Lale Devri’nde kurulur. İbrahim Müteferrika, basımcı kişiliğinin yanı sıra pek çok eseriyle de döneme damgasını vurur ve yazılarında önemli noktalara işaret eder; “Bu vesileyle İbrahim, ilk defa olarak Avrupa’da yeni askerlik kuruluşlarını (nizamlarını, ordonnance’larını), bu kuruluşların gerektirdiği silah değişikliklerini, taktik ve strateji yeniliklerini anlatırken ‘nizam-ı cedit’ terimini kullanır. Bu terimi ilk kez kullanan odur. ‘Nizam’ terimi eski bir Osmanlı terimidir; ‘dünyanın değişmemesi gereken geleneksel düzeni’ demektir. İbrahim geleneksel düzen anlayışı yerine çağdaş düzen kavramını ilk getiren adamdır.” (Berkes, 2018, s. 54). İbrahim Müteferrika, Avrupa’dan yönetim hususunda ve askerî alanlarda faydalanılarak örnek alınması gerektiğini belirtirken layıkıyla yönetilmeyen İslam ülkelerinin bir gün Avrupa devletlerinin egemenliği altına girmek zorunda kalacağını söyler. Bu gibi gelişmeler, uzun vadede bir aydınlanma kıpırtısı yaratacak olsa da Osmanlı devletinin gerilemesini durdurmak için artık çok geçtir. Sadece matbaanın bile bu coğrafyada neredeyse Avrupa’dan üç yüz yıl sonra kurulması, toplumlar arasındaki gelişmişlik düzeyinin farkını ortaya koymak için yeterlidir. Batıdaki aydınlanmada bilinçli ve programlı bir ilerleyiş vardır ancak Osmanlı’da bir kaygı durumu söz konusudur; “Osmanlı Devleti’nin Batı’ya yönelişi ile modernleşmesi hemen hemen aynı zamanlara ve aynı amaçlara karşılık gelir; 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça Antlaşmaları ile batıya kaptırdıkları üstünlüklerine yeniden kavuşmak.” (Korkmaz, 2011, s. 22). Osmanlı devletinin savaşlarla uğraştığı bir çağda, Avrupa toplumunun pozitif bilimlerle daha da ileriye gitmesi, Osmanlının “hasta adam” olarak nitelendirilmesinin sebebini çok iyi açıklar. Dolayısıyla geç de olsa Osmanlılar, artık kendilerine bir çıkış yolu bulmak zorundadır. Bunun da Avrupalı Devletler ile gerek askerî gerekse sosyal anlamda benzer bir yaşam tarzı oluşturmayla mümkün olacağına inanırlar. Üstelik yenilik fikri, sadece devlet yetkilerinin hayali olmaz zamanla sanatçılar da aynı rüyaya dalmaya ve Türk edebiyatına birtakım yeni esintiler getirmeye başlarlar.

18. yüzyılda Nedim, edebiyatın yüzünü topluma çevirmeye çalışan önemli bir isim olur. Divan şiirinde o güne kadar idealize edilerek anlatılan kadınlar, onun şiirlerinde adetâ canlanıp ete kemiğe bürünür. O, sade Türkçe ile yazdığı şiirlerinde mahallî renklere, İstanbul’un canlı manzaralarına ve yaşadığı gerçek aşklara yer verir. İstanbul’un

güzelliklerini öyle samimî duygularla ifade eder ki tüm İran'ı bu şehir için feda edebileceğini söyler;

“Bu şehr-i Sitanbul ki bi misl ü behâdır
Bir sengine yek pâre Acem mülkü fedadır

Bir gevher-i yektadır iki bahr arasında
Hurşid-i cihan-tâb ile tartılsa sezadır”
(Nedim, 2017, s. 83)

İstanbul'un bir taşına bütün İran'ı gözden çıkarabileceğini söyleyen şair, şehri, alışılmamış bir ifadeyle iki deniz arasındaki inciye benzeterek dünyayı aydınlatan güneşle eş değer olduğunu belirtir. Nedim, şiir boyunca İstanbul'un güzelliklerini dile getirerek şehrin cennetten farksız olduğunu söyler ve burada yapılan eğlence meclislerini de uzun uzun anlatır. Sanatçının uygulamaya çalıştığı Türki-î Basit üslûbu, birkaç şairin çabasından ibaret kalsa da dilin sadeleşmesi ve şiire farklı konuların dâhil edilmesine katkı sağlaması bakımından önem arz eder.

Bu dönemde görülen bir başka üslup ise “Hint tarzı” anlamına gelen Sebk-i Hindî'dir. Neffî, Nailî, Fehim-i Kadim gibi sanatçıların da kullandığı üslubun en önemli ismi, Şeyh Galip'tir. Şiir dilini sadeleştirmekten ve canlı hayatı anlatmaktan yana olan Türk-i Basî'tin aksine Sebk-i Hindî, şiiri bilmece ve karmaşık hayallerle doldurarak dili ağırlaştırır. Ancak tüm bu girişimler, sanatçıların mevcut olanla yetinmeyerek yenilik arayışlarına girdiğini göstermesi bakımından önemli adımlardır.

Bir süre sonra devir, eğlence ve şaşaanın doğurduğu olumsuz sonuçları ve malî krizi yaşamak zorunda kalınca saray ve çevresi, halkın tepkisini toplamaya başlar. Ülke sıkıntı içinde vatani kaybetme korkusu yaşarken III. Ahmet'in eğlenceden eğlenceye koşup köşklerde, yalılarda davetler vermesi, bu tepkilerin artmasına neden olur. Üstüne bir de İran Seferi sırasında III. Ahmet'in sefere katılmasını beklenirken akşam olunca saraya döndüğünün öğrenilmesi, halkın sabrını iyice taşırır. Patrona Halil'in önderlik ettiği bir isyanla padişah III. Ahmet tahttan indirilir, sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa da öldürülür ve bu olayla birlikte Lale Devri son bulmuş olur; “Lale Devri için birbirine uzak iki yorum yapılagelmiştir. Bunlardan birincisi ve uzunca bir süredir devam eden; eğlence ve israf kavramları çevresinde yapılan olumsuz bir değerlendirmedir. İkincisi ve daha yeni olanı; bu dönemin Türk sanatında bir Rönesans olduğu görüşüdür. İki yaklaşımda da abartma vardır. Ancak, Lale Devrinin yeni bir yaşama anlayışının yansımaları olduğu tartışılmaz bir gerçekliktir.” (Budak, 2008, s. 32-33). Lale Devrinde yaşayan halkın bakış açısıyla

değerlendirilince dönemin olumsuz sonuçları göze bataabilir ancak asıl önemli olan, bu tür yenilik girişimlerinin nihaî etkilerini görebilmektir. Dönem boyunca yaşanan sıkıntıların gerçekliği ortadadır fakat bir kere ok yaydan çıkmıştır ve engellenemez biçimde yeniliklerin devamı gelecektir.

Osmanlıda daha sonra Batılı tarzda eğitim veren ve pozitif bilimlere yönelen okullar açılır. Bu okullardan ilki 1734'te fen bilimleri derslerinin okutulduğu Hendesehane'dir. Bir diğeri ise 1773'te açılan Mühendishane'dir. Buradaki dersler, medreselerde görülen derslerden farklıdır ve açılan okullar, bir bakıma topluma önemli yenilikler getirir. III. Selim, tahta çıktığında ise kaybedilen toprakları geri alma hevesi, tecrübesizliği ve gençliğinin etkisiyle birtakım hatalar yapar. Bu hatalar, Osmanlı'yı dönülmez yollara sürüklerken son anda patlak veren Fransız İhtilali, tüm dünyada korku uyandırınca III. Selim de yanlış tutumunun farkına varır ve ülkenin gelişmesi için gelenekten değil, yeniliklerden yararlanmak gerektiğini anlar. Askerî alanda düzenlemeler ve yenilikler yapar, mühendishaneler açarak burada okutulacak kitapların Fransızcadan çevrilmesini sağlar, eğitimin gelişmesi için yabancı öğretmenler getirir. 1795'te ise Batı ülkelerine elçiler gönderir ve artık tüm bu çabalar, yavaş yavaş olumlu sonuçlarını verir; "İlk defa olarak devlet himayesinde ve çevresinde daha önce bulunmayan bir tip, eskinin ulemâ ocağının yerini almak üzere olan 'aydın' tipi, daha sonra değişecek olan modern *intelligentsia*'nın öncüleri olarak doğmak üzeredir. Ve yine görüyoruz ki Batı uygarlığının önemli farklı yanları sezilmeye başlamıştır." (Berkes, 2018, s. 101). Lale Devrinden sonra gelen bu dönemle birlikte halkın artık yenilik fikrine tepkisi azalır ve atılımları benimsemesi kolaylaşır. 1827'de Tıbhane-i Amire, 1834'te Harp Okulu, 1848'de Darülmualimin ve 1870'de Darül-fünun açılır. Askerî okullar ve sivil okulların yanı sıra meslekî eğitim veren kurumlar da açılır. Tüm bu gelişmeler, Osmanlının gelişmesi için büyük girişimler olur; "1789 ile 1807 arasındaki devri garba doğru gidişimizin ikinci safhası addetmelidir. Hakikatte yenileşme ve müesseselerimizi Avrupalılaştırma fikrinin asıl kökleşme zamanı bu on sekiz senedir." (Tanpınar, 2001, s. 52). Bu nedenle de Osmanlı coğrafyasında filizlenen ve adım adım hayata geçirilen yenilik düşüncesinin temellerini, Tanzimat'tan önce aramak daha doğru olacaktır.

Okulların haricinde, yenileşme döneminde atılan önemli adımlardan biri de yapılan tercümelerdir. 1821'de Tercüme Odası kurularak çeşitli eserler, Türkçeye çevrilir. Yanı sıra sanatçılar tarafından bireysel tercümeler de yapılır. Bu çeviriler arasında en çok Fransız sanatçıların şiirlerinin çevrildiği görülür. Yapılan çevirilerin edebiyatlara göre

dağılımı ise şöyledir; “Fransız Edebiyatından, 782; İngiliz Edebiyatından 112; Alman Edebiyatından 39; Rus Edebiyatından 28; Yunan-Rum Edebiyatından 11; İtalyan Edebiyatından 3; Belçika Edebiyatından 2; Danimarka Edebiyatından 2; Amerikan Edebiyatından 2; Leh Edebiyatından 2; Genel toplam: 988” (Kolcu, 2009, s. 44) çeviri yapılmıştır. Fransız edebiyatından yapılan çevirilerin sayıca fazla olması, eserlerin Türk edebiyatını önemli ölçüde etkilediğinin göstergesidir. O dönem Fransa’sında romantizm, altın çağını yaşamaktadır ve akımın özellikleri, eserler aracılığıyla Türk edebiyatına da yansır.

Türk toplumunun ve edebiyatının gerilemesini durduran, gelişmesini sağlayan en önemli gelişme ise gazetelerin çıkarılmaya başlamasıdır. İlk resmi gazete olan Takvim-i Vekâyî, 1831 yılında yayınlanır. Daha sonra 1840 yılında William Curhchill tarafından yarı resmi gazete, Ceride-i Havâdis çıkarılır. İlk özel gazete ise Şinasi ve Agâh Efendi’nin 1860 yılında çıkardığı Tercüman-ı Ahvâl’dir. Bu gazetelerde yabancı haberlerden tercümeler de yapılır ve toplum, ilk defa batıdan haberdar olmaya başlayarak birtakım kavramlarla tanışır. 1862’de ise Şinasi, tek başına Tasvir-i Efkâr’ı çıkarır ve bu gazetede yeni nesir örnekleri vererek sade bir dil kullanır. Aynı yıl Mecmua-i Fünûn ve Mir’at dergisi de yayın hayatına başlar.

Tüm bu gelişmeler, savaşımlardan mağlup ayrılan Osmanlı toplumu için bir dönüm noktası ve umut ışığı olur. Gelenekten getirilen birikim, sosyal ve siyasal ortamın yarattığı buhran, aydınlar üzerinde yönlendirici bir etki yapar. Batı edebiyatında öne çıkan akımlar içerisinde Türk toplumunun ruh haline en uygun akım olan romantizmin Türk edebiyatına yayılması ise kaçınılmaz hâle gelir.

3. ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TANZİMAT DÖNEMİNDE ROMANTİK ALGI

Tanzimat dönemi Türk edebiyatı, birtakım yenilikler ile farklı eğilimlerin görüldüğü, aynı zamanda geleneğin etkisinin de sürdüğü karışık bir evredir. Tanzimat fermanının ilanıyla başlayan bu dönem, edebî tür ve şekillerde görülen değişiklikler sebebiyle sonradan Tanzimat edebiyatı adını alır. Aydınların yurtdışına gönderilmesi ve orada Batı'yı yakından tanınması, özellikle Fransızcadan yapılan çeviriler, gazeteler ve Osmanlı toplumunun bilinçlenme arzusu, bu dönemin edebiyatını şekillendirir.

Reşit Paşa tarafından hazırlanan Tanzimat fermanının 3 Kasım 1839'da Gülhane Parkı'nda ilan edilmesiyle Tanzimat dönemi başlar. Padişah Abdülmecit, ilan ettirdiği fermanla asıl olarak ülkeyi içinde bulunduğu kaostan çıkarmayı amaçlar ve Tanzimat sözcüğü, zamanla dönemi adlandıran bir terim hâline gelir; “Türkçe karşılığı düzenlemeler, sıraya/yoluna koymalar, şiir ve nesir olarak yazmalar olan Tanzimat, sözcük anlamıyla Arapça ‘nazm’ kökünden gelir ve tanzim’in çoğuludur. Terim olarak Tanzimat; 3 Kasım 1839 tarihinden başlayıp II. Meşrutiyet’in ilanına kadar (1908) devam eden bir yenileşme sürecinin adıdır.” (Korkmaz, 2011, s. 28). “Nizam-ı Cedid” adıyla da bilinen fermana okunduğu yerin adı sebebiyle “Gülhane Hatt-ı Hümayunu” denir. Osmanlı halkının yaşam şartlarına düzenleme getirmeye yönelik bu fermanla padişah; din, dil, cinsiyet, ırk ayrımı göstermeksizin herkesin eşit sayılacağını bildirerek kendi yetkilerini de sınırlandırmış olur.

Eşitlik, Müslüman ile Hristiyan'ın bir tutulması anlamını da taşımaktaydı ki bu, o dönem için fazlasıyla risk unsuru oluşturmaktaydı; “Gülhane Hatt-ı Şerifi'yle, tebanın hayat, namus ve mülkiyet haklarının güvence altına alınması, iltizam ve iltizama bağlı her tür sömürünün kaldırılması, düzenli ve kuralına uygun biçimde orduya asker alınması, sanık sandalyesine oturanların kamuya açık biçimde adil olarak yargılanması ve bu kanunların uygulanması sırasında mensubu oldukları dine bakılmaksızın kişilerin eşitliği gibi ilkeler resmen kabul ve ilan edilmiş oldu. Bu sonuncusu, eski İslami gelenekle olan bağların kopuşunu en keskin biçimde gösteren ve dolayısıyla Müslümanların ilkelerini ve duygularını derinden sarsan bir maddeydi.” (Lewis, 2018, s. 149-150). Müslüman halkın tepkisine yol açan bu maddeyle birlikte, daha evvelden başlayıp giderek körüklenecek olan Doğu-Batı çatışmasının ateşine de bir kibrit daha atılmış oluyordu.

Fermanın ilk önemi, hükümdarın kendi haklarını sınırlandırması, ikinci önemi ise insan haklarına yönelik getirdiği özgürlüklerdi; “İlan edilen mal, can, ırz masuniyeti, ferdin haklarını en mutlak şekilde kabul etmektir. Böylelikle imparatorluk bir taraftan Fransız ihtilalinin ana fikirlerini kabul ediyor, diğer taraftan da XVIII inci asırdaki Avrupa hükümetlerini çok andıran iyi tanzim edilmiş bir mutlakiyet şekline giriyordu.” (Tanpınar, 2001, s. 130-131). Fransız İhtilali’nin rüzgârı, tüm dünyayı etkisi altına alırken Osmanlı coğrafyasına doğru esmeye başlıyor ve zamanla Türk sanatçıların büyük bir kısmı da kendilerini artık kişileri değil, fikirleri tartışırken buluyorlardı.

Hristiyan ile Müslümanın bir tutulması, Müslümanların tepkisine yol açsa da Tanzimat, ülkeye kazandırdığı farklı bakış açısı ve yenilikler bakımından kalıcı izler bırakarak toplumun her kesimini etkiler; “Yenin bir değer olarak algılanması, tarih olarak aynı zamanda batılılaşma eksenli Osmanlı modernleşmesinin de miladını verir. Ne zaman mevcut bazı değerlerin yerine yenilerinin ikame edilme ihtiyacı hissedildiyse, o dönemden itibaren ‘yeni’ye yüklenen anlamlar edebiyatın seyrini belirlemeye başlar.” (Yılmaz, 2013, s. 13). Hiç şüphesiz toplumda bu denli büyük yankılar uyandıran bir dönemin edebiyata yansımaları da kaçınılmazdır. Genel anlamda daha önce “eski”nin devamı, eklenerek değiştirilmesi biçiminde görülen yaklaşım tarzlarının yerini, “yeni”nin inşaa edilmesi alır. Artık yeni bir insan tasavvuru ve yeni bir dünya görüşü oluşmaya başlamalıdır. Böylece Osmanlı’nın gerilemeyi durdurmak için verdiği uğraşlar ve Batılı ülkelerde görülen birtakım gelişmeler, edebiyata yeni bir soluk kazandırır; “Tanzimat Edebiyatı, daha önceden başlayan bazı gelişmelerin ışığında (yeni, batıya ve millete dönük bir hareket olarak) on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında gelişip oluşmuş, yirminci yüzyılın ilk yıllarında da etkisini sürdürmüş, Servetifünun gibi bir edebî topluluğun meydana gelmesine ortam hazırlamış bir sanat ve fikir hareketidir.” (Kutlu, 1987, s. 8). Tanzimat edebiyatı, aslında başlangıçtan ziyade Osmanlı’nın 17. yüzyıldan beri süregelen kaotik ortamının doğurduğu bir neticedir. Yüzyılların sancısı, sıkıntısı, değişim ve dönüşüm süreçleri, siyasî buhranları, savaş, kayıp ve getirilerinin en nihayetinde edebiyata da yansımalarıdır. Tüm bu etkilerle birlikte romantizm, güçlü rüzgârıyla şairlerin içinde bulunduğu ruh halini dışa aktarabilmeleri için seçecekleri daha iyi bir yol olur.

Bu dönemde pek çok şair yetişir; Metin Kayahan Özgül, 333’ün üzerinde bir şair sayısı belirterek diğer dönemlere oranla en çok şairin XVIII.-XIX. yüzyıllar arasında görüldüğünü ifade eder (Özgül, 2006, s. 15). Keçeci-zâde İzzet Molla, Âkif Paşa, Enderunlu Vâsıf, Hoca Tahsin, Osman Nevres, Ethem Pertev Paşa, Yenişehirli Avni

Bey, Şinâsi, Münif Paşa, Leskofçalı Galip Bey, Ziya Paşa, Hersekli Arif Hikmet Bey, Sadullah Paşa, Namık Kemal, Recâizâde Mahmut Ekrem Bey, Muallim Nâci, Leylâ Hanım, Abdülhâk Hâmit Tarhan, Nigâr Hanım ve Nabizâde Nâzım, Tanzimat dönemi Türk edebiyatının öne çıkan şairleri arasında görülür.

Divan şiiri çizgisinde ilerleyen ancak mahalli unsurları şiire yansıtan Nedim'in tarzından etkilenecek o yolda eserler kaleme alan **Enderunlu Vasıf**'ın doğum tarihi kesin olarak bilinmemektedir. Enderunlu Vâsıf, eserlerinde İstanbul ağzını kullanmaya ve mahallileşmeyi devam ettirmeye çalışmıştır; “Şiirlerinde İstanbul’un konuşma diline, halk zekine ve konularına geniş bir yer vermiş, halkın şairi olmak istediğini söylemiştir. Nedim yolunda biraz basit fakat daha yeni ve daha sade güzel şiirler yazmıştır.” (Kocatürk, 2018, s. 558). Kimilerine göre şiir dilini bayağılaştırdığı düşünülen Enderunlu Vasıf’ın, dönemi için etkileyici bir başlangıç yaptığı söylenebilir. Onu romantik kılan da işte bu sade söyleyişe gösterdiği rağbettir.

1785’te doğan **Keçeci-zâde İzzet Molla**, birçok kaynakta yeniliğin ilk kıpırdanışlarını hissettiren şair olarak geçer. Sanatçının küçük yaşta babasını kaybetmesi, gençliğinde bir intihar girişiminde bulunması ve devletin ileri gelenleriyle ters düşmesi nedeniyle Keşan’a sürgün edilmesi gibi hayatındaki trajik olaylar, duygusal mizacıyla da birleşerek şiirlerine akseder. Fakat onun farkını ortaya koyan en önemli husus, günlük dili divan şiirine uyarlama çabasıdır; “Oldukça sade bir dille eserlerini vücuda getiren Molla, zaman zaman halk söyleyişlerinden, deyim ve atasözlerinden de istifade etmiş, böylece konuşma dilinin canlılığını ve folklorik zenginliğini de şiirlerine kazandırmayı başarmıştır.” (Korkmaz, 1988, s. 26). Bu nedenle de edebiyat tarihlerinin bazıları ondan, yeniliğin ilk mimarı diye bahsederler. Nazım biçimleriyle yazılmış *Dîvân-ı Bahâr-ı Efkâr*, *Dîvânçe-i Hazân-ı Asâr*, *Mihnet-Keşân* ve *Gülşen-i Aşk* isimli eserleri vardır.

Bazı edebiyat tarihleri, 1787’de doğan **Âkif Paşa**’yı yeniliğin savunucusu olarak nitelerken bazıları eskinin devamı olarak görür. Şairin bir divançe oluşturacak kadar az sayıdaki şiirinde yenilik, şekilden çok muhtevada kendisini belli eder. Özellikle yokluğu ve ölümü felsefî anlamda ele aldığı “Adem Kasidesi”, çok ses getirir; “O, şiiri samimi duygularının ifade vasıtası olarak ele almıştır. Bundan dolayı, değişik zamanlarda kaleme aldığı şiirlerinde, insanı saran romantik çağrışımlar bulunmaktadır. Gençlik yıllarına ait olduğu belirtilen ilk şiirlerinden itibaren onun tarzının santimentalizm (ferdî bunalım)e kayan bir muhtevası vardır. ‘Avrupa’daki çağdaş romantik hareketin belki bir yansıması’ gibi görenler bulunsan bile, biz bunu, ‘Âkif Paşa’ya has bir romantizm olarak düşünüyoruz.” (Kavaz, 2005, s.

72-73). Şiirlerinde belirgin biçimde karamsar mizacının etkilerini görmek mümkündür. Bu karamsarlığı da onu romantizme yaklaştırır.

Hoca Tahsin, 1813 yılında doğar ve Abdülhâk Hamit Bey’e hocalık yapar. Şiirinde felsefî konulara değinen şair, gökyüzü ve astronomiyle de ilgilenir. Yıldızları inceler, tabiatı ele alır. Ruh-beden varlığını düşünerek sonunda Allah’ın varlığına ulaştığını dile getirir. Zaman zaman varoluşu sorgulayıp evreni anlamaya çalışır ve Târih-i Tekvin yâhud Hilkat (Varoluşun Tarihi veya Yaratılış) adlı eserini bu doğrultuda kaleme alır. Yaşadığı devre göre oldukça modern sayılabilecek bir tavırla çeşitli bilimlere olan ilgisi, Hoca Tahsin’i diğer şairlerden ayırır; “Tabîî ilimlerde merakının derinleştiği konular onu devamlı surette felsefî tefekküre götürmüştür. Derin bir tecessüsle yöneldiği astronomi, modern bir ilim dalı olarak merakını çeken jeoloji onun tefekkürüne alabildiğine ufuk açar. Bunlarda kâinatın büyüklüğü, yaratılışın sırrı, insanın kâinattaki yeri, hayatın mahiyeti, var oluştaki gaye gibi sorulara cevap bulmaya çalışır.” (Akün, 1998, s. 203). Sanatçının eserlerinde, genel anlamda realist hatta pozitivist unsurlar göze çarpsa da kuvvetli lirizmi ve tabiata bakışı, onu romantik kılar. Şiirinde astronomi, ruh, Tanrı, dünya, tabiat ve gökyüzü sıkça geçer. Bu dönemde önemli eserler kaleme alan bir grup şair de Encümen-i Şuarâ şairleridir. “Henüz yaşamaya devam eden klâsik edebiyata yeni unsurların girmekte olduğu; ama Doğu ve Batı medeniyet dairelerinin farklı zihniyet ve edebiyat telâkkileri sebebiyle şimdilik çatışmaya başlamadıkları bir sırada, o ara devrede Encümen-i Şuarâ kurulur.” (Özgül, 2012, s. 26). Encümen-i Şuarâ şairlerinin klasik şiir zevkini devam ettirirken bir taraftan da yenilikleri denemeye çalışması, dikkate değerdir. Bu şairler arasında Hersekli Arif Hikmet, Leskofçalı Galip Bey, Namık Kemal, Osman Nevres gibi isimler yer alır.

Osman Nevres Efendi, kendisiyle aynı ismi taşıyan birden fazla şairin olması sebebiyle genellikle karıştırılan bir sanatçıdır. Fakat 1820 yılında doğan Osman Nevres, hayatı boyunca sıkıntılar çeker ve kendi deyimiyle iftiralara kurban giderek en nihayetinde işinden bile olur. Bazı eserlerinde şairin yenilikten çok estetik zevki yakaladığı iddia edilir ancak anlamı önde tutmaya çalışması, sanatını gölgeler. Karamsar psikolojisini yoğun bir şekilde yansıttığı şiirlerinde edebî zevk, anlamın gerisinde kalır; “Nevres’te daha önce de değindiğimiz üzere güçlü bir şairlik damarı bulunmakla ve bu çerçevede hayli güzel rindâne- aşıkâne hatta hikemiyyât türünde şiirler yazmış olmakla birlikte, çok uzun bir süre İstanbul’dan ayrı kalması sebebiyle şiir ve şair muhitlerinden yeterince istifade edememiş ve bu yeteneğini geliştirememiştir. Nevres ayrıca, başına gelen tâlihsizlikler vb. sebebiyle şiiri tamamen estetik bir olgu olarak görüp bu noktada yoğunlaşmak yerine şiirini, ağırlıklı olarak

çektığı acıların, yaşadığı sıkıntıların, bilhassa uğradığını düşündüğü haksızlıkların bir şikâyet meydanı hâline getirmiştir.” (Kaya, 2010, s. 56). Şiirleri arasında akıllarda kalanlar ise vatan konusunu içerenler ve bestelenenler olmuştur.

Encümen-i Şuara’nın bir başka üyesi de 1829’da doğan ve Namık Kemal’e hocalık yapan **Leskofçalı Galip Bey**’dir. Galip Bey’in şiirlerinde rindane tarzı ve dili kullanım şekli dikkati çeker. Sanatçı, divan şiirinde çokça geçtiği halde üslubunu bayağılaştıracağına inandığı sözcükleri eserlerinden çıkarır. Şiir türünü geliştireceği düşüncesiyle nazire yazma geleneğini devam ettirmeye çalışır. Bu nedenle de onun kimi zaman eski şiir taraftarı olduğu düşünülür; “Galib’in şiiri bu dört kavram üzerine kuruludur: ‘Nutuk’, ‘hayal’, ‘mazmunların revnakı’, ‘cemal’... Bu kavramları bağlamından sıyrıp edebiyatın terminolojisi ile söylersem, Galib Bey’in şiirindeki dört temel unsur ortaya çıkar: Dil ve ifadenin zenginliği, muhayyilenin genişliği, imge ve simgenin çarpıcılığı, estetik güzellik... Bu unsurların klasik kaynaklardan mı yoksa daha yenilikçi ve köksüz görünen kaynaklardan mı temin edileceği, şairin aslî meselesi gibi görünmez.” (Özgül, 2015, s. 35). Şair, estetik kaygılarla şiirine yönelirken eski-yeni kavgasına girmez, sadece ortaya koyduğu eserin güzelliğiyle ilgilenir.

Şairler meclisine evini açan ve bir nevi başkanlık yapan **Hersekli Arif Hikmet Bey**, mizacı itibarıyla diğerlerinden ayrılır. Hayatı boyunca pek çok meslekle ilgilenir fakat tasavvufî çizgide ilerlemeyi tercih eder. Ruh halinde zaman zaman gelgitler yaşasa da psikolojisini ve heyecanını eserine gerektiği gibi yansıtamadığı için şiirlerindeki anlatımı, kuru ve sönük kalır. Sanatçının eski şiire bağlı kaldığının ileri sürülmesi, şiirlerinde gelenekten tamamen koptuğu ve Batı’yı bire bir taklit etme yoluna gittiğinde, millî neşeyi kaybedeceğine dair olan inancından kaynaklanır. Fakat onun asıl endişesi başkadır; “Şair, klâsik Türk şiirinde altın çağın sonu sayılabilecek olan XVII. asırdan sonra estetik yükünü bırakarak hafifleyen, hızla sıradanlaşan ve gitgide daha kolay yazılan şiirin, kendi devrine gelene kadarki kayıplarından rahatsızdır. Yeni bir hamle ile şiirin düşkün yıldızını yeniden yükseltmek emeli, Hikmet Bey için başlıca sâiktir. İşte bu sebeple XVII. asrın şiirine yeni baştan döner.” (Özgül, 2015, s. 54). Onun amacı, her ne şekilde olursa olsun gücünü kaybeden şiiri görkemine tekrar kavuşturmadır. Bunu bazen eski şiirden ilham alarak bazen de yeni şiirin malzemesinden yararlanarak yapmaya çalışır.

Şiirlerinde yalın ve samimî bir üslup kullanmaya çalışan **İbrahim Ethem Pertev Paşa**, 1824 yılında doğmuştur. Sanatçının eserlerinde göze çarpan tek şey, dilindeki sadelik değildir, o aynı zamanda hece veznini de kullanarak yenilik denemeleri yapar. Victor

Hugo, Rousseau ve Voltaire'den yaptığı çeviriler, Türk edebiyatındaki değişimin yolunu açan örnekler arasındadır. Şiirlerinin yanında tiyatroya kazandırdıkları da dikkate değerdir; “Edebî ve sosyal muhtevalı birçok tür ve tarzda eserler vermiş olan Edhem Pertev Paşa da, edebî kişiliği esas alındığı zaman temâyüz eden özellikler kısaca O’nun batıdan ilk şiir tercümelerini yapması ve bu esnada Türk şiirine getirmiş olduğu yeni şekil, mükâlemeli lisanı (dialog üslûbunu) başarıyla kullanması ve bu sebepten de Türkçe’de tiyatro dilinin kurucusu sayılması, dilde sadeleşmenin ilk örneklerini vermiş olması ve tabii ki millî nazım biçimlerini (Destan gibi) kullanmış olmasıdır.” (Gürel, 2004, s. 74). Ethem Pertev Paşa’yı farklı kılan, onun ne tamamen batıya dönük ne de eskiye saplanıp kalan bir şair olmasıdır. O, iki eğilimi dengelemekle birlikte dili de sadeleştiren bir sanatçı olmayı başarmıştır.

1824 yılında doğan bir başka şair ise Gaziantep’li **Münif Paşa**’dır. Çok dil bildiği için döneminde “Ebu’l lisan” lakabıyla anılan şair, birçok resmî görevden sonra 1880’de vezirlik yaparak “paşa” unvanını alır. Ceride-i Havadis’te çeşitli konularda makaleler kaleme alan sanatçı, daha sonra günlük olarak yayınlanan *Ruznâme*’yi çıkarır. Öğretmeyi çok seven sanatçı, gazeteciliği de hocalık gibi yapar (Tanpınar, 2001, s. 180). Münif Paşa, Muheverât-ı Hikemiyye ile Fontenelle, Voltaire ve Fenelon’dan bazı diyalogları aktararak Türk edebiyatında o zamana kadar değinilmemiş konulara temas eder. Dili de çok iyi kullanan sanatçı hakkında bilinmesi gereken fakat gölgede kalmış pek çok husus vardır; “Paşa, bir aydın olarak yüklendiği sorumluluğu erken yaşlarda hissetmiş ve hem kendisini, hem de Osmanlı’yı eğitmeyi, aydınlanma adına millî görev bilmiştir. İlmî hüviyetteki ilk derneğimiz olan Cemiyet-i İlmiyye-i Osmaniyye’nin kuruluşuna katkıları, ilk dergimiz olan Mecmûa-i Fünûn’un neşrini üstlenmesi, ilk özel kütüphanenin ve kıraathanenin açılmasına önayak oluşu, ilk edebî tercüme eserimiz sayılan Muhâverât-ı Hikemiyye’yi neşri, alfabenin islâhı teşebbüsü, halk dersleri, Dârülfünûn ihyâsı ve ilk müzenin açılışı için gayretleri, İstanbul kütüphanelerinin islâhı ve kataloglarının hazırlanması, Bayezid Kütübhâne-i Umûmisi’nin kurulması çabaları, kızlar için ilk olarak mektepler açması, dans okulu ve açık hava müzesi kurma teşebbüsleri hep bu görevin parçalarıdır.” (Özgül, 2014, s. 233-234). Bu nedenle de sanatçı, şairliğinden çok modernizme öncülük eden girişimleri ve “politeknik” (Özgül, 2014, s. 11) yönüyle dikkati çeker. Tüm bu özellikler de Münif Paşa’yı, 19. yüzyıl sanatçıları arasında anılması gereken önemli bir şahsiyet durumuna getirir.

Tanzimat edebiyatını şekillendiren en önemli isimlerden biri, hiç şüphesiz 1826 senesinde doğan **Şinasi**'dir. O, her şeyden önce dilde sadeliğe önem veren ve şiirde savunduğu fikirleri öne çıkarabilmek için estetiği ikinci plana atabilen özelliğiyle dikkati çeker. İnsanın özgür olması bile ancak akılla mümkündür diyecek kadar akli öncüller. Fakat bunu yaparken duyguları ihmal etmez. Sanatçının şiirlerinin romantik tarafı, duygusallığından çok, sade dil arayışı ve kurallardan sıyrılarak içinden geldiği gibi söyleme isteğinden ileri gelir. Onun farklılığı, uygarlık, medeniyet, din ve Tanrı anlayışlarının yanı sıra gittikçe ağırlaşan dili özüne döndürme çabasıdır; “Şinasi'nin ‘sâfi Türkçe’ ile yazdığını söylediği şiirlerden sonra vardığı bu konuşulan dil fikri, şüphesiz ki ondan gelen en büyük kazancımızdır.” (Tanpınar, 2001, s. 195). Bu nedenle de Şinasi, çağdaşlarını olduğu kadar kendisinden sonraki pek çok şairi de etkileyerek edebiyatın yeni bir mecraya girmesinde büyük bir rol oynamıştır.

1826-1827 yıllarında doğduğu düşünülen **Yenişehirli Avni Bey**, dönem içerisindeki cesur söylemleriyle dikkati çeker. Öyle ki yaşadığı devri ve sıkıntılarını anlatmaktan, eleştirmekten çekinmeyen şairin divanındaki şiirlerin büyük bir çoğunluğu da bu yüzden sansüre uğramıştır. Günümüze ulaşan şiirlerindeki üslûbu ise hala dikkat çekicidir. Sanatçı, gelenekten aldığı gücün yanı sıra Batılı nazım şekillerine ve özellikle de anlamsal yeniliklere kayıtsız kalamaz; “Avni'nin şiirinde yenilik arandığında, şekilden ziyade fikirde, histe, söyleyişte yapılmış yeniliklere tesadüf olunur. Şair, Batı'ya açılan Türk şiirinin klâsik kelime ve mazmunlarını kaybetmekte olduğu bir sırada eser vermektedir. Bu sebeple, onun Batı dillerinden bazı kelime ve motifleri şiir diline ister-istemez katmasını hem yeniliğin kaçınılmazlığına hem de şiir evreninin genişlemesine dair bir işaret olarak okuyabiliriz.” (Özgül, 2015, s. 81). Ülke, belirli fikir ve akımların etkisine girerken sanatçıların bundan esinlenmemesi mümkün değildir, dolayısıyla eski şiire bağlılığıyla bilinen Yenişehirli Avni Bey'in de bu çemberin tamamen dışında kaldığı söylenemez.

Tanzimat edebiyatına yöne veren bir başka meşhur şahsiyet ise 1829 doğumlu **Ziya Paşa**'dır. Sanatçı, on beş yaşlarındayken âşık tarzı şiirler yazmaya başlar, daha sonra Fatin Efendi'nin etkisiyle divan şiirine yönelir. (Bilgegil, 1979, s. 443). İnsanların ahlaklı olması gerektiğini her fırsatta vurgular ve ne olursa olsun doğruları söylemekten çekinmez. Ancak şairin Kıbrıs'ta bulunduğu senelerde çocuğunun ölümü, eşinin aklını yitirmesi, kendisinin uzunca bir süre hastalıkla uğraşması ve daha sonra Avrupa'da yaşadığı birtakım zorluklar, en nihayetinde onu kötümserliğe zorlar. Sanatçının dikkati çeken bazı özelliklerinden söz etmek gerekir; “Ziya Paşa'da eski, yeni ve ileri noktalar

vardır. Zevki ve klasik tercihleri onun eski özellikleridir. Şiirlerinin muhtevası, kullandığı sosyal ve ferdî temler, modern türlerde örnekler vermesi, Ziya Paşa'nın yeni olan taraflarıdır.” (Ercilasun, 2007, s. 117). Şairin eserlerinde verdiği mesajlar, yazdığı dönemden 50 yıl sonra daha iyi anlaşılır. Ayrıca halk edebiyatına gösterdiği değer ve dili doğru kullanmaya verdiği önem de kendisinden sonra yetişen sanatçılara örnek olur.

1838 yılında doğan **Sadullah Paşa**, “On Dokuzuncu Asır” adlı manzumesiyle tanınır. Eserlerinden ziyade yaşam tarzıyla da Batılı romantiklere yakın durur; “Sadullah Paşa fitratı itibariyle bir romantique’dir. Yaradılışındaki bu istidadı besleyen sebeplerden biri de Avrupa’da ve bilhassa Berlin’de bulunuşu olmuştur.” (Ertaylan, 2011, s. 415). “On Dokuzuncu Asır” şiiri boyunca hürriyet, eşitlik ve adalet gibi konulardan bahseden şairin estetikten uzak kuru bir anlatımı vardır. Dönemindeki birçok sanatçı gibi o da memleketinden sürgün edilir ve ülkesinden, ailesinden uzakta olmanın kederini yaşar. 1891’de bir ucunu hava gazı musluğuna taktığı hortumun diğer ucunu ağzına dayayarak intihar eder ve bu olaydan dört gün sonra da vefat eder (Akalin, 2003, s. 38-39). Hayatın zorluklarıyla ondan kaçarak intihara yönelme düşüncesi, batılı romantik sanatçıların pek çoğunda görülür. Sadullah Paşa da içine girdiği buhrandan çıkamaz ve çareyi intiharda arar. Sanatçının eserleri, şiirselliğinden çok aktardığı düşünceler bakımından önemlidir. Bu nedenle de kendisinden sonraki sanatçıları, üslûp bakımından olmasa bile fikrî açıdan etkiler.

Tanzimat aydınları içerisinde toplumsal romantizmi geliştiren ve ilk millî romantik sayılabilecek öncü isim, hiç şüphesiz 1840’ta doğan **Namık Kemal**’dir. Çocukluğu dedesiyle birlikte doğu illerinde geçen sanatçının hayatında; Encümen-i Şuara şairleri ile Şinasi’nin etkisi; Avrupa’da bulunduğu dönemler ve Batılı sanatçıları tanımasının önemi büyüktür. Bu sayede şair, eserlerinde, gelenekten getirdikleriyle modern çizgileri birleştirerek doğu ile batı arasında bir köprü kurma gayretine girer. Eserlerinde de yeni bir insan tipi ortaya koyar; “Namık Kemal, ‘ben’ etrafında akılla dış dünyadaki hadiseleri değerlendiren, aynı merkez etrafında akıl ile kurulmuş bir cemiyet düzeni isteyen, gelişmeye açık iradî insanını, bizi biz yapan değerlerle zenginleştirmeyi amaç edinen biridir.” (Aktaş Ş. , 1993, s. 9). Böylece kendisine ve topluma faydalı olabilecek, geleceği aydınlatabilecektir. Namık Kemal’in Rousseau ve Victor Hugo gibi önemli sanatçılardan etkilenmesi ise şiirlerinin romantik yanını beslemiştir. Eserlerinde, romantiklerin yaygın olarak ele aldığı “hürriyet, vatan, millet, adalet” gibi kavramların lirik bir üsluba kavuşması da şairin romantik tarafını simgelemektedir.

Tanzimat sonrasındaki dönemi şekillendiren sanatçılar üzerinde önemli etkileri olan ve yaşadığı dönemde “üstat” olarak nitelendirilen **Recaî-zade Mahmut Ekrem**, 1847 yılında doğar. Ailesi tarafından iyi yetiştirilen sanatçı, hassas ve kırılgan bir yapıya sahiptir. Bu nedenle hayatının bazı dönemlerinde sıkıntı çeker. İlk kızının doğarken ölmesi, ikinci çocuğunun yatalak kalması ve sonrasında hayata tutunmasını sağlayan oğlu Nijad’ı ise çok erken bir zamanda toprağa vermesi, sanatçıyı derinden sarsar. Mizacından getirdiği özellikler, yaşadıklarının etkisi, iyi bir eğitim görmesi ve memurluk görevleri sayesinde de Batı kültürünü tanınması, şairin romantik yönünü iyice besler. O, en küçük şeyin bile şiire konu olabileceğini belirtir; “Bu gecikmiş ve kendisinden şüphe eden romantizmle edebiyatımızda ‘intimiste’ şiir başlar, hakiki ihtirası bulamayan şair, etrafındaki küçük şeyleri bulur.” (Tanpınar, 2001, s. 483). Klasik şiirde yer almayan sözcüklere şiirlerinde yer verirken dili de sade kullanmaya çalışır. Gerek konu gerekse dili kullanım şekli bakımından Recaî-zade Mahmut Ekrem, Tanzimat şiirinde bireysel romantizmi öne çıkaran şairler arasında önemli bir isim olur.

Edebiyat tarihlerinde doğum yılı 1849 ya da 1850 olarak geçen **Muallim Naci**’nin adı, genellikle eski edebiyat taraftarları arasında anılır. Fakat bu tespit, araştırmacıların onu layıkıyla inceleme şansını azaltarak önyargılı davranmalarına neden olmaktadır. Şairin asıl kıymeti, kullandığı dildeki sadelikte ve günlük dilde yer alan sözcükleri şiirine geçirmesinde aranmalıdır. Ancak o, her sözü şiir saymaz; “Edebiyatı ‘beliğ sözler’ olarak kabul eden Muallim Nâci Efendi, şiiri ‘en beliğ sözler’ olarak tarif ediyor. Ona göre edebiyat ile şiir arasında umum husus münâsebeti vardır. Her şiir edebiyatdan sayıldığı halde her edebiyatdan sayılan söz şiir değildir.” (Tarakçı, 1994, s. 209). Muallim Nâci’ye göre şair olmak için hem yetenek hem de eğitim gereklidir. O, eskiyi tamamen yıkmadan şiiri yenileme gayretindedir; Batı’nın gerekli yönlerinden ilham alınmasını ama aynen de taklit edilmemesini ister (Özgül, 2016, s. 61). Ayrıca kız tasvirlerinin altına şiir yazıp klasik şiirde bulunmayan bir özelliği kullanarak tablo altına şiir yazma modasını başlatanlar arasında yer alır. Sanatçının pek çok şiir kitabı vardır ve bunları, divan şeklinde değil; *Âteş-pare*, *Şerâre*, *Fürûzan* gibi özel adlarla sunar.

1950 doğumlu **Leylâ Hanım** ise kadın şairler içerisinde dikkat çeken bir isimdir. Abdülmecid döneminde yaşayan sanatçının hayatı, saray ve çevresinde geçer. Birçok şiirinin yanı sıra besteleri de vardır. Leyla Hanım’ın hayatındaki en trajik olay, evinin yanmasıdır. Şair, evinin yanmasıyla hatıralarını ve eserlerini de kaybeder. Daha sonra kıyıda köşede kalan şiirlerini bir araya getirip düzenleyerek *Solmuş Çiçekler* isimli

eserini yayınlattır. Bu eserinde “harpten, vatanın içinde bulunduğu durumdan, yalnızlıktan, hastalıklardan, ölümden, aşktan, aile ilişkilerinden, aldatılmaktan, seyahatlerden, ana-baba özleminden, kaderden, yakın çevresinden, komşudan, yangınlardan, çocuklarından, torunlarından, geçmiş günlerden” (İspirli, 2008, s. 61) bahseder. Sanatçının üslubunun daha çok halk şairlerinininkine benzemesinde saz çalmasının etkisi de vardır ve bu yönüyle şiirlerinin akılda kalıcılığı yüksektir. Yaşadıklarını estetiğe dökerek şiirine aktarabilmesi ise onun romantik yönünü vurgular.

Tanzimat dönemi Türk edebiyatında romantizm denilince akıllara gelen en önemli isim, elbette 1952 doğumlu olan **Abdülhak Hamit Tarhan**’dır. O, Batı’yı tam anlamıyla yaşamış, olması gerektiği kadar Batılı şairlerden esinlenmiş ve şiirinde döneminin şairlerinin de arzu ettiği modern şiiri yakalamıştır. Şairin hayatındaki trajediler, yakınlarının ölümü, uzun yıllar Avrupa’da yaşaması ve burada önemli aydınlarla tanışması, ayrıca kendisinden önce edebiyatta yenilik yolunu açan Şinasi ve Namık Kemal gibi sanatçılardan ilham alması, onun şiirinin romantik temellerini oluşturur. Abdülhak Hamit’in psikoloji, astroloji, felsefe gibi alanlarla ilgilenen hocası Hoca Tahsin Efendi ve sevdikleri kaybetmesi, ondaki ölüm fikrinin metafizik boyutlara ulaşmasında etkili olur. Tanıdığı kadınların özelliklerinden ve yaşadığı şehirlerden manzaralar sunan şiirleri, kendi hayatından izler taşır. Tiyatroları ve birçok şiir kitabı bulunan sanatçının asıl kıymeti, çağdaşlarından farklılık gösteren şiirlerinde aranmalıdır. Güçlü lirik üslubu ve modern şiirleri sebebiyle döneminde ona “şair-i âzam” demişlerdir. Tam bir Tanzimat aydını olan Abdülhak Hamit Tarhan hakkında çok konuşulur ve çok şey yazılıp çizilir ancak İbnül Emin birkaç cümleyle konuyu iyi özetler; “Her güzel şey şiir olmasına nazaran her şeyi güzel olan Abdülhak Hâmid’e ‘şîr-i mücessem’ demekle iktifâ etmek söylenecek bütün sözlerden ziyâde nefsü’l-emre muvafık olur.” (İnal, 2000, s. 842). Her yönüyle zamanının sanatçıları etkileyen Abdülhak Hamit, kendisinden sonrakilere de ilham kaynağı olur. Özellikle de şairin kederini derinden hissettirerek ölümü sorguladığı *Makber* isimli şiiri çok ses getirir; hatta Tarık Bey piyesindeki “Makber”, daha sonra bestelenerek melankolisini günümüze kadar taşır.

Dönemin bir başka ünlü kadın şairi, doğum yılının 1856 ya da 1862 olduğu düşünülen Macar asıllı Osman Paşa’nın kızı **Nigâr Hanım**’dır. Batı kökenli bir baba tarafından yetiştirilmesi, onun modern bir çizgide ilerlemesini sağlar; “Denebilir ki Avrupa kökenli bir hükümdarın kızı olarak daha doğuştan sahip olduğu statü, sonraki hayatının da belirleyicisi olacaktır.” (Bekiroğlu, 2008, s. 29) İmkânları doğrultusunda Batı ile temaslarda bulunan

şair, iyi bir eğitim almış olur. Babasının açık görüşlülüğü sayesinde büyük şairlerin ortamına rahatça giren sanatçının annesi ise tam bir doğu kültürüne sahiptir. Erken yaşta evlendirilen Nigar Hanım, iki kez evlendiği İhsan Bey'den ikisinde de ayrılır ve aradığı mutluluğu bulamaz. Şairin ailesinden getirdiği özellikler ile yaşadıkları birleşerek romantik mizacını hazırlar. Ünlü Fransız romantiklerini okuması ise onu iyiden iyiye bu akıma yönlendirir.

Tanzimat döneminin sonları ile Servet-i Fünûn'un başları arasında yetişen şairler, "Ara Nesil" adı altında değerlendirilmektedir. Bu dönem içerisinde sanatçılar tarafından pek çok eser verilir. Doğum yılı 1862 ya da 1865 olarak tahmin edilen, daha çok roman ve hikâyeleriyle tanınan **Nâbizâde Nâzım** da onlardan biridir. Sanatçı, otuz yıllık kısa hayatına pek çok eser sığdırır. İlk eserlerini Muallim Naci etkisinde kaleme alırken Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi şairleri tanıdıkça şiirini yeniliğe açar; "Şiir dilinin akıcılığı ve arkaik dilden uzak oluşu, kelimelerde kolay tasarrufu, şiir dilini yakalaması ile fitrî bir şiir dilinin olduğu görülür. Hem yeni, hem klasik şiirler yazmıştır. Tercümeleriyle şiirin kültür hamulesini beslemiş, geçici duyguların üstüne çıkmıştır." (Uç, 2007, s. 186). Genel olarak eserlerinde gerçekçiliği benimsediği için şiirin de bu çerçevede yazılması gerektiğini ileri sürer. Ancak şiir, türü itibarıyla gerçeği birebir yansıtmaya uygun değildir, his ve hayallerle örülmek durumundadır. Bu yüzden o, kimi zaman şiir türü hakkında olumsuz yorumlar yapar. Şairin romantizme konu edilmesini sağlayan yönü ise aşk ve din hakkında yazdığı şiirler ile tablo şiiri akımına uyarak tasvirî şiirler yazmasıdır.

Pek çok söylem ve tartışma yaratan Tanzimat dönemiyle ilgili tarihçilerin varabildiği tek bir sonuç yoktur, zaten dönem, yapısı itibarıyla de ikilem oluşturmaktadır; "Tanzimat bazen, sadece Osmanlı İmparatorluğu dâhilinde hâkim Müslüman kitle ile tabî Hristiyan kavimler arasındaki münasebetlerin bir safhası olarak düşünülmektedir. Bazen de memleketimizin garp medeniyeti dairesine giriş hadisesiyle bir tutulmaktadır. Tanzimat şüphesiz bu iki ana istikameti tamamı ile sınırları içine almakta; ve esasen bu iki hareket arasında da pek sıkı münasebetler bulunmaktadır." (İnalcık & Seyitdanlıoğlu, 2015, s. 31). Bu dönemdeki Müslümanlar ile Hristiyanların çatışması gibi Türk edebiyatında da sürekli bir doğu-batı çatışması ortaya çıkacak, sonrasında da yıllarca devam edecektir.

Tüm gelişmelerle birlikte Tanzimat şiirlerinde, romantizmin güçlü rüzgârları esmeye; sanatçılar da bu akımdan bireysel ve toplumsal boyutlarıyla etkilenmeye başlar. Dönemin ünlü isimlerinin dışında kalanlarda da romantik duyuşun belirginleştiği göze

çarpar. Şairlerin birçoğu, kendi şiirlerinde olmasa bile yaptıkları çevirilerle romantik ilhamı şiire yerleştirirler. Romantizm, sanatçıyı her şeyden önce kendi merkezini ve yeterliğini görüp farkındalık kazanmaya davet eder. Bazılarında ise millî birliğin sağlanması yönünde ortaya çıkan romantik etki, vatan, millet, özgürlük gibi kavramların ülkede vücut bulmasını sağlar.

3.1. BİREYSEL ROMANTİZM

İzleksel anlamda romantizm, bireysel ve toplumsal olmak üzere iki ana kaynak etrafında biçimlenir. Bireysel romantizm, toplumsal romantizme zemin hazırlamakla birlikte daha çok bir içe yönelme hareketidir. Romantik sanatçının toplumu düşünmesi, öncelikle kendi farkındalığı ve bireysel duyumsamalarıyla başlar. Bireysellik öne çıktıktan ve şairler, kendi içlerine yönelip öznelliğe ulaşmayı başardıktan sonra romantizm, toplumsallık boyutuyla ortaya çıkar. Sanatçıların en çok kullandığı bireysel konular arasında ise benliğin keşfi, aşk, melankoli, düş, hayal gücü, ironi, oyun, doğa algısı, Tanrı anlayışı ve ölüm gibi temalar yer almaktadır.

Gerçek hayatın şartları ağır gelmeye başladığında ve değiştirilemeyen durumlar gündeme geldiğinde sanatçılar, kendi içlerine yönelirler. Belirli dönemlerde birtakım sosyal ve siyasi gelişmelerle yaşanan toplumsal değişimler, sanatçıların ruhlarında, düşünce ve inançlarında karmaşalar yaratır. Edinilen yeni bilgiler, Sanayi Devrimi, Fransız İhtilali ve Aydınlanma Çağı, bu değişimin önemli bir kırılma noktasını oluşturur. Romantik dönemde kırılmalarla birlikte özgürlük, eşitlik, adale, milliyetçilik gibi birtakım fikirler de şiddetle savunulmaya başlar. Romantikler, bu ilkelerin “aklın dikte ettiği” şekilde ortaya çıktığını bilirler ama “aklın tek başına insanları bunlara uygun hareket etmek konusunda motive edecek” (Beiser, 2018, s. 362) bir yeterlilikte olmadığını öne sürerler. Bu nedenle de sanat ve edebiyatta bireysel yaklaşımları önemserler. Sadece aklın egemen olduğu bir dünyada yer almak istemeyen sanatçılar, daha içsel, daha romantik eğilimlere yönelerek kendilerine estetik atmosferde yeni bir evren, (saray, tapınak, köşk, ütopya vb.) yaratırlar.

Batı’da görülen hareketlilik, Tanzimat ruhuna da yansır. Avrupa’da eğitim alanlar, Batılı romantik sanatçılarla bizzat tanışanlar ve tercüme yoluyla onlardan etkilenenler, Tanzimat döneminin bireysel duyuşunu romantik bir ivmeyle şiire yerleştirirler.

Benliklerini keşfedip yenilik ve değişimi, kendi merkezlerinden yola çıkarak başlatmaya çalışanlar, sağlıklı bir toplum olabilmenin ön koşulunun kişinin birey olmasından geçtiği bilinciyle hareket ederler. Kimi zaman da fazlasıyla hüzünlenip melankolik bir ruh durumuna girerler ya da zamandan, mekândan kaçıp doğaya sığınmak istedikler. İçlerine biriken karmaşa ve ikilemin etkisiyle inanç yönünde de gelgitler yaşarlar. Hayal âlemlerinde dolaşırlar, düş ve gerçek arasında gidip gelirler ve gerçeğin zırhını delmek için çeşitli yollara başvururlar. Bireysel romantizme yönelen şairlerde, aşk eksenli duygulanımlar ve lirik söylemler görülür. Hayattan şikâyet etme, sızlanma ve bedbinlik de yine onların yönelimleri arasındadır. Mizaçları gereği de melankoliye meyilli olan sanatçılar, ölümün kaotik ve karanlık havasını ise şiirlerinde yoğunlaştırırlar.

3.1.1. Ben'in Keşfi

İnsanın kendisini bilmesi sorunu, en eski çağlardan beri bütün dinlerin ve düşünürlerin ana hareket noktası olmuştur. Heraklitos'tan Sokrates'e, Spinoza'dan Russel'a kadar birçok düşünürün; Budizm'den, Hristiyanlığa ve İslamiyet'e kadar bütün dinlerin ana söylemi, insanın kendisini bilmesi problematiği üzerine inşa edilmiştir. Ancak romantik dönem düşünür ve sanatkârlarında, 'kendini bilme'nin daha programlı şekilde öncelik taşıdığı, bir benlik değerine dönüştüğü görülmektedir. Romantik duyuş niteliği taşıyan bu benlik değeri, kişisel ve toplumsal bilinçaltının sırlı anahtarlarını taşıdığından; özellikle 19. yüzyılda kişilerin bireyleşmesi ve toplulukların uluslaşması için kendini bilme, temel motivasyon kaynağına dönüşmüştür.

Romantiklere göre insan, önce kendisini bilmeli ve tanıyıp anlamlandırmalıdır. Toplumsallaşmak, toplumun ferdi olabilmek, bireyin farkındalık kazanmasıyla gerçekleşir. Bu nedenle romantik birey, gerçek benliğine ulaşmak adına çeşitli yollar bulmalı ve önündeki engelleri kaldırmak için sınırları zorlamalıdır. Ben'ini keşfeden kişi ise aydınlanma yaşayarak kendi varlığını anlamlandırır. Sanatçılar da eserlerinde benlerine yönelip öznelleşme yoluna girerler. Çünkü dünyayı anlamlandırmadan önce kendilerini tanımaya çalışırlar.

Her sanatçı, mecburen kendi benine yönelir fakat eserine bunu, ortamın elverdiği ölçüde yansıtır. Elbette kişinin benini keşfetmesi, sanıldığı kadar kolay değildir. Hayat, hep tekdüze ilerlemez; engebelidir, inişli çıkışlıdır. Tüm bu hengâme içindeki sanatçı da

yaşamın koşturması içindeyken kendisini fark etmekte güçlük çeker. Fakat her türlü zorluğa rağmen yine de insanlar, öncelikli olarak kendilerine yönelirler;

“Yaşamın dünyası bana benden ayrı gibi görünür, çünkü bir kere bedenime direnir -masa elime direnir; ama kendi bedenim, kendi dünyamın bana en yakın şeyi olmakla birlikte, aslında o da bana direnir, dosdoğru canımın istediğini yapmama izin vermez, başıma ağrılar, hastalıklar, yorgunluklar çıkarır, işte bu nedenle onu kendimden ayrı tutarım; öte yandan sağduyudan yoksun tasarımlarımı, düşlemimin ölçsüzlüklerini de dizginler; bu yüzden, düşünülünün tersine, beden tinin bekçisidir. Yine de dünyamın bana karşı tüm o direnişleri ve beni yadsıyışları benimledir, açıkça yaşamımda yer alırlar, yaşamımın ögesidirler. Dolayısıyla dünyamın bendişi olduğunu söylemek yerinde olmaz.” (Gasset, 2011, s. 118).

İnişli çıkışlı olan sadece hayat değildir; insanın kendi ruh ve beden sağlığı da değişkendir. Üstelik kişinin fiziksel ve ruhsal sağlığı, dönemsel olarak farklılıklar göstermektedir. İnsanın bünyesinde barındırdığı olumsuz gibi görünen özellikler de yine “ben”e aittir; “Ben nedir? Ben, son derece karmaşık bir yüceliktir, verilerin ve duyuların birikimleri ve yoğunlaşmasıdır.” (Jung, 2012, s. 78). Bilincin merkezi olarak da yorumlanan ben, oldukça karmaşıktır. O yüzden birey, önce kendi karmaşıklığını çözmeye çalışmalıdır.

Dine göre de insan, sonlu varlıklardan alamadığı memnuniyeti, sonsuzda değil, kendi içinde aramalıdır ve içine bakmak için tam anlamıyla bir dönüşümden geçmelidir. Çünkü kişi, kendisini merkeze alıp sonunu göremeden çıktığı yolda, aradığı huzuru bulacaktır. Sadece bu yolda ilerlemenin barış, duruş ve merkezियette artmak anlamına geldiğini öğrenecektir. Elde ettiği her yeni merkezden sonra daha derin bir merkez olduğunun da farkına varır ve amaç, sınırları ortadan kaldırmaktır (Babbitt, 2015, s. 252). İnsanın hayatındaki varlıkları ve düşünceleri anlamlandırmasında, bireysel tecrübeleri çok önemlidir. Ben olabilmenin bir koşulu da bu deneyimlerin göz ardı edilmemesidir. Bunun için de eserlerde sanatçının içtenlik ve öznelliği gereklidir;

“Romantik sanatın temel ölçütü, sanatçının içtenliğidir. Romantizm, her şeyden vazgeçebilir ama içtenlikten vazgeçemez. Sanatçı yapıtında doğayı, dünyayı, toplumu ve insanları ele almaz; tüm bunların onun üzerinde bıraktığı izleri ele alır. Nesnelliği, kendi öznelliğinin penceresinden sunar. Romantik, yapıtında düşüncelerini, duygularını, yorumlarını ve iç dünyasını kısacası kendisini ortaya koyar.” (Dellaloğlu, 2010, s. 99).

Merkez, sanatçının kendisidir ve görüş açısı, bakış şekli, duygu, düşünceleri bu anlamda dikkate değerdir. Romantiklere göre şair, başkalarına öykünmemeli, hayal süzgecinden geçirse bile eserine kendisini koymayı bilmelidir. Bu nedenle romantizmde, öznellik,

bireysel tecrübe, içtenlik, ben olma ve benliğin keşfi gibi konular, son derece önemli görülmektedir. Romantizmin “ben” anlayışına açıklık getirmek adına şu örneği paylaşmak yerinde olacaktır; Rousseau’nun romantik tarafına ağırlık kazandıran ve o kadar önemli görülmesini sağlayan, kendisine has duyuş tarzıdır. Bu yüzden birçok düşünür tarafından o, ilk Romantik olarak kabul edilir. *İtiraflar*’ında söylediği gibi Rousseau, sadece kendi içindekileri aktarmaktadır; “Anlatacağıma söz verdiğim şey ruhumun geçmişi ve bunu aslına sadık bir biçimde yazabilmek için başka hiçbir anıya ihtiyacım yok; şimdiye dek yaptığım gibi, içimdeki kendime yeniden girmem yeterlidir.” (Gutman, 2020, s. 133). Sanatçının bu doğallığı ve bireyi vurgulayışı, romantikliğinin ana unsurunu oluşturmaktadır.

Romantikler, dış gerçeklerden kaçmak için de kendi içlerine yönelirler. Bireyselden toplumsala ve romantik duyuştan bilinçli bir benlik algısına giden süreçleri, birbirleriyle ilişki halinde bulunan romantik etkiler olarak şöyle şekillendirmek mümkündür;



Şekil 1: Ben’in keşfini sağlayan unsurlar

Sanatçılar, gerçeklerden kaçarken kendi içlerine dönerler ve ben’e yöneldikleri zaman, dış gerçeklikten de kaçmış olurlar. Aynı durum, bireysel duygulanımlar, hayal gücü ve düş ile doğa arasında da geçerlidir. Bu maddelerle benin keşfi arasında sürekli ve karşılıklı bir alışveriş söz konusudur; “Romantik düşünce, özgünlüğü ve kendiliğindenliği öne çıkarır. Romantik, aşırı duyarlı bir hayalci olmaktan çok, tahammül edilemez gerçekliğe

karşı kahramanca isyan eden kişidir.” (Dellaloğlu, 2010, s. 81). Özgün ve kendiliğinden ortaya çıkan duygulanımlar sayesinde şairler gerçekliği sarsabilir. Özgün olmak da şairin kendi iç sesine kulak vermesiyle, kendisini doğru anlamlandırabilmesiyle gerçekleşir. Böylece o, gerçek ben’ine/benliğine ulaşabilir. Ben’ini idrak eden, farkındalık kazanan sanatçı ise eserinde, toplumsal konular karşısında daha sağlıklı bir tutum geliştirebilir.

Tanzimat döneminde şairlerin artık kendi “ben”ini keşfetmeye ve tecrübeye değer vermeye başladıkları görülür. Toplumla bütünleşmenin, aradaki uyumsuzluğu kaldırmanın yolu, en başta insanın kendi olabilmesinden geçer. Benini, öz varlığını keşfetmeye çalışan kişinin amacı, kendi önemini anlayıp elde ettiği veriler yardımıyla akıl ve iradesini de kullanarak geleceği düzenlemektir. Böylece birey, geleceğini kurma amacıyla dönemin düşünce tarzlarından faydalandığı gibi topladığı verileri, belirli bir duyuşla da şekillendirir; “Bu duyuş tarzı ‘ben’in geçmişteki her türlü faaliyeti ve hâldeki her türlü görünüşüyle benzerlerinden farklı ve üstün olduğu fikrinden kaynaklanır. Akıl ve irade de bu duyuş tarzı çevresinde faaliyet göstermeye yönelir. Artık insan, sahip olduğu tarihî, estetik, dinî, edebî, linguistik, folklorik, hukukî, felsefî, ticarî her türlü değerın kaynağını ve mahiyetini kendisi keşfetme heyecanı içerisinde arayacak; buldukları üzerinde düşünmeye koyulacaktır.” (Aktaş, 2011, s. 34). Tüm bunların üzerinde düşünen sanatçının eğilimi ise millî romantik duyuşu açığa çıkarır. Benlik bilincinin etkisiyle bireysel romantizm, toplumsal bir boyut kazanır. Tanzimat dönemindeki sanatçılar da hem günü hem de geleceği kurtarmak adına keşfedilen yeni bulgular ışığında, kendi içlerine yönelir ve varlıklarını anlamlandırmaya çalışırlar. Keçecizade İzzet Molla, bu değişimi ilk yansıtanlardandır. O, şiirlerinde bireysel tecrübelerini, yaşanmışlıklarını öne çıkarır ve bu anlamda divan şiirinin klasik çizgisinden çıkmak gerektiği fikri de akıllara yer etmiş olur;

“Atma yabana beni bir gün ararsın elbet
Nazar et cevherime seng-i felâhan değilim

Sanma bir cân için ağyâra tekâpu ederim
Âşık-ı haste-dilin öylelerinden değilim

Gül-dâğım görürüm kendimi gülşen sanırım
Bakarım âteş-i sûzânıma gülşen değilim”
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 544)

Kendi içine dönerek varlığını anlamaya çalışan şair, ne olup ne olmadığını düşünür ve çıkarımlarını, şiirinde ortaya koyar. Aslında kendisi, olduğunu sandığı şeylerin birçoğu

değildir. O, canı için yabancılara dalkavukluk edemeyeceğini söyler çünkü hasta gönüllü âşıklardan değildir. Yarasını güle benzeterek kendisini gül bahçesi sandığı zamanlar da olur fakat benliğine baktığında, durup düşündüğünde, yakan ateşin varlığını hisseder ve gül bahçesi olmadığını anlar. İnsan, kendi geleceğini anlamlandırmak için de benliğini çözmeye çalışmalıdır; “Benlik, bir anlamda, film üzerinde ilerleyen bir yarık gibidir. Benliğin gelecekteki gizli gücü, şu anın karanlığından belirir.” (Jung, 2012, s. 92). Benliğinin derinliklerinde, alt katmanlarında dolaşan şair de bu karanlıktan bir sonuç çıkarmaya ve varlığını anlamlandırmaya çalışır. O, kendisini, fark etmek ve ettirmek niyetiyle filozoflarla da kıyaslar;

“Bir Felâtundur o kim ilzâma kadirdir beni
Hak bilir varken Aristôlarla bahse kudretim

Ben humum gûyâ Felâtundur hıtâbı sırrıma
Gerçi sıklet-bahş-ı bezm-i devletidir hey’etim”
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 546)

Burada da sanatçı, düşünsel boyutta kendisini Eflatun ve Aristo ile bir tutar. Aristo’yla bahse girecek gücü de kendisinde görür. O, yeteneklerinin farkındadır ve tanınmış filozoflarla aşık atacak felsefî derinliğe, fazlasıyla sahip olduğunu anlatmaya çalışır. Şair, kendisine ait bilinmeyenleri, “kendi oluşun aydınlığı ile” (Deveci, 2012, s. 152) gün yüzüne çıkarmak ve anlaşılır kılmak niyetindedir. Dolayısıyla da anlamlandırdığı kadarıyla kimi zaman, karakterine dair bilgiler verir. Keçecizade İzzet Molla’nın şiirleri genellikle Mevlevîliğe bağlanırlar ve böylece “bütün hayal ve mazmunlar, yaşanmış hayat serpintileri” (Tanpınar, 2001, s. 91) de giderek “sırrî bir derinlik” (Tanpınar, 2001, s. 91) kazanır.

19. yüzyılda dikkati çeken ve savunduğu fikirlerle döneme damgasını vuran bir eser de Sadullah Paşa’nın “On Dokuzuncu Asır” adlı manzumesidir. Sanatçı, şiirinde dönemin özelliklerini dile getirirken akılcı ve iradeli bir insan mizacının gerekliliğine de vurgu yapar;

“Erişti evc-i kemâlâta nûr-ı idrâkât
Yetiştî rütbe-i imkâna kısım-ı mümteniât

Besâit oldu mürekkeb, mürekkeb oldu basit
Bedâhet oldu tecârible hayli meçhûlât

Mecâz oldu hakîkat, hakîkat oldu mecâz
Yıkıldı belki esâsından eski mâlûmât

Mebâhis-i felek ü arz ü hikmet ü kimyâ

Değil vesâvis-i ezhân ü vehm ü temsilât”
(Aktaş, 2012, s. 95)

Doğrudan kendi varlığını ortaya koymasa bile sanatçının şiirinde savunduğu görüşlerin kendi fikirleri olduğu anlaşılmaktadır. İnsanın kavrama yeteneği, en üst seviyeye erişince gerçekleşmesi imkânsız gibi görünen şeyler gerçekleşmeye başlamakta; bilgi arttıkça basit zannedilenler karışık, karışık zannedilen kavramlarsa basitleşmektedir. Bilinmezler, deney(im)ler sayesinde açıklığa kavuşmakta ve mecaz ile gerçek iç içe geçmektedir. Tüm bunlarla beraber eski bilgiler, temelden sarsılıp yıkılmaktadır. Evren, dünya, felsefe, kimya konuları, artık zihni kuruntulardan, benzetmelerden uzaklaşarak akla ve tecrübeye dayandırılmaktadır. Sadullah Paşa, şiirinin sonlarında ise bu yeni bilgilerin kaynağı olarak Batı’yı gösterir; “Burada ondokuzuncu asrın ilim ve tekniğine hayran, Orta Çağ’ı küçümseyen bir zihniyetle karşılaşıyoruz.” (Kaplan M. , 2015, s. 75). Sanatçı, şiiri boyunca anlattığı dönemsel gelişmelerin takip edilmesini ve insanın Batı’dan ne ölçüde yararlanması gerektiğini de dile getirmektedir. Kendisinden çok, yeni insanın özelliklerini anlatmaktadır ancak sonuç itibarıyla onun anlattıkları, inandığı değerleri ortaya koyması ve güncel bilgileri içermesi bakımından dikkate değerdir; “Zira klasik edebiyatta, genellikle bir kişiyi övmek ve karşılığında yardım beklemek amacıyla, 9 ile 100 beyit arasında yazılan ve aa, ba, ca, da... şeklinde kafiyelendirilen kaside nazım şekli, Sadullah Paşa tarafından bilim ve tekniğin ilerlediği bir asrı veya yüzyılı methetmek amacıyla kullanılmıştır.” (Karataş, 2015, s. 55). Böylece sanatçı, eserini alışılmış içeriğin dışında kurgulayıp “ben” olarak farkını ortaya koyar. Burada ayrıca benlik bilincinden toplumsal bilince gidiş de açıkça görülmektedir. Çünkü “insanın insanla bütün ilişkilerini, fikirlerle, kavramsal varoluşla ilişkisini, soyutlamalarını, günlük davranışlarını” (Krishnamurti, 2013, s. 14) sorgulamadan gerçekte ne olduğu anlaşılamaz ve gerek bireysel gerekse toplumsal benlik bilincine varılamaz. Bu anlamda Sadullah Paşa, benliğinin keşif sürecini tamamladığını ve bir üst boyut olan toplumsal benlik inşasına geçtiğini sezdirmektedir. Şinasi de şiirlerinde, insanın aklını doğru kullanması gerektiğine vurgu yapar;

“Dilin irâdesini başta akl eder tedbîr
Ki tercümân-ı lisândır anı eden takrîr

O tercümâna bedeldir kalem gehî elde
Eder tasavvurunun cism-i nâtıkın tasvîr

Ziyâ-yı akl ile tefrîk-i hüsn ü kubh olunur
Ki nûr-ı mihrdir elvânı eyleyen teşhîr”

(Parlatır & Çetin, 2005, s. 10)

Kalbin iradesinin aklın gözetiminden geçmesi gerektiğini söyleyen şair, bu anlamda ahlâkî tavrı öncüller. Aklın ışığı sayesinde güzellik ve çirkinlik de ayırt edilebilir. Renkleri gösteren, güneşin aydınlığıdır. Akıl da güneş gibi insanlığı aydınlatmakta, kişiye doğruyu ve yanlışını işaret etmektedir. İnsan, “maddî dünyaya ancak zekâsı aracılığıyla” (Dedeoğlu, 2003, s. 19) uyum sağlayabildiği için akıl, hayatî bir önem taşımaktadır. Şair de aklı ve iradesiyle öne çıkan varlığını tanımlayarak şiirine ışık tutmaya çalışır; “Ben’i yaşayabilmek kişinin sorunlarına çözüm sağlamaz, ama çözüm için bir önkoşuldur.” (Geçtan, 2013, s. 40). Böylece sanatçı, çözüm için gereken önkoşulu sağlamış olur. Şiirde “akıl ve irade” deyince akla gelen en önemli isim ise Namık Kemal’dir. Birçok şiirinde kendini, özneliğini, özgün benini ortaya koyan Namık Kemal, eserlerinde, cesur söylemleriyle dikkati çeken güçlü bir insan modeli çizer;

“Korkamam hâk olmadan ömr ü necâtın rağmına
Unsurumdan ihtirâz etmem memâtın rağmına

(...)

Şerr idi gördüm de ayrıldım zehâb-ı kâ’inât
Münferid kaldım bu yolda kâ’inâtın rağmına

Etmedim ikbâl-i zillet-cû-yi dehre iltifât
Tâli’imden gördüğüm bin iltifâtın rağmına”
(Göçgün, 1999, s. 76-77)

Yaratılışın gereğinden kaçmayan şair, güzel bir ömür sürmek için toprak olmaktan, ölmekten çekinmediğini belirtir. Kötülüğü görüp kâinatın yanlışlarından ayrılarak yalnızlığı bile göze aldığını söyler. Kendi emelleri uğruna, zamana (devletin başta gelen isimlerine) iltifat etmediğini ve talihine boyun eğdiğini dile getirir. Tüm bunları söylerken de kişiliğine dair bilgiler vermiş olur; “İnsanın yalnızca bir tek gerçek çıkarı vardır. Bu da insan olarak kendisini ve gizil güçlerini tam anlamında gerçekleştirmektir. İnsan, başka bir insanı sevmek için o insanı ve gerçek gereksinimlerini tanımak zorunda olduğu gibi, kendi çıkarlarının neler olduğunu ve bunlara nasıl hizmet edebileceğini anlamak için de, kendi özünü bilmek zorundadır.” (Fromm, 2015, s. 158). Çünkü sanatçı için önemli olan, başkalarının elini eteğini öperek bir şeylere sahip olmak değil, özünü doğru bir şekilde ortaya koyabilmektir. Namık Kemal’i farklı kılan bir diğer özelliği ise edebiyata kazandırdığı “yeni insan” fikridir. Sanatçı, tasarladığı bu ideal/yeni insanın nasıl olması gerektiğine şiirlerinde de değinir. Yukarıdaki şiiri de o anlamda düşünmek mümkündür.

Ona göre bu yeni insanın özellikleri arasında dik başlılık, körü körüne boyun eğmemek, çıkarları uğruna birtakım değerleri göz ardı etmemek, cesaret ve liderlik vasıfları vardır;

“Namık Kemal, teklif ettiği insan anlayışıyla, arayış yaşayan insanın benimseyebileceği belli başlı değerleri izah eder. Akıl, irade, hürriyet, terakki ve gelecek gibi daha ziyade batılı karakter arz eden bu değerlerin yanında, o aynı zamanda bize has değerlerin olduğunu da dikkate alır. Bu, var olduğunun şuuruna varmış, batıyı tanımış insanın sosyal kimliğini arayışıdır. Ben’in tarihî ve sosyal süreç içinde kendisiyle hesaplaşması ve kendisini ortaya çıkarmaya çalışması esnasındaki ruh hâlidir.” (Öcal, 2005, s. 24).

Namık Kemal, her şeyden önce şiirde çizdiği hür ve bağımsız insan modeli ile “yeni insan” arzusunu ortaya koymuş olur. Bu modelin özelliklerinin toplamında dikkati çeken unsur ise millî romantik duyuş tarzıdır. Şaire göre yeni insan, içinde yaşadığı dünyadan önce kendi varlığını doğru konumlandırmalı ve adlandırmalıdır; “Ben’i yaşamak, bilinci, bilinçdışını ve insanın bütünü içerir. İnsanın içsel yaşantılarını fark edebilmesinden de öte bir yaşantıyı tanımlar.” (Geçtan, 2013, s. 41). Şair de kendisini sadece bilinç düzeyiyle değil, ahlâkî, dinî ve toplumsal birtakım değer yargıları ve yeniliklere de açık tutumuyla bütün olarak değerlendirir. Böylece millî bir duyuş sergiler ve toplumsal benliğe ulaşır. Namık Kemal, en çok da meşhur “Hürriyet Kasidesi”nde kendi varlığını ortaya koyar;

“Felek her türlü esbâb-ı cefâsın toplansın gelsin
Dönersem kahbeyim millet yolunda bir azîmetden

Anılsın mesleğimde çektiğim cevr ü meşakkatler
Ki ednâ zevki a’lâdır vezâretten sedâretten

(...)

Müberrâyım recâ vü havden indimde âlîdir
Vazîfem menfa’atden hakkım agrâz-ı hükûmetden”
(Göçgün, 1999, s. 9)

Hayat, kendisine her türlü cefayı çektirse bile millet yolunda çalışmaktan asla vazgeçmeyeceğini söyleyen şair, mesleğinde de türlü sıkıntılara maruz kaldığını belirtir. Bu uğurdaki en basit zevklerin, kendisine vezirlikten ve sadrazamlıktan daha yüce geldiğini dile getirir. Yalvarma ve korkudan arınmış kişiliğinin, hükümetin kötülüklerinden ve görevinin de menfaatten daha üstün olduğunu vurgular. Şerif Aktaş’ın da söylediği gibi Namık Kemal’in “yeni insan”ı inşası ve geleneksel birtakım algılardan sıyrılıp şair olarak artık “ben de varım” demesi, oldukça önemlidir; “Bu beyitlerde hem kendi ‘ben’i ile hesaplaşan, hem de haricî âlemdeki olaylar karşısına irâdesiyle

çıkan bir insan ile karşı karşıyayız. Bu insan, önceden tesbit edilmiş kaideleri ve önceden verilmiş hükümleri değil, kendi ‘ben’ini hareket noktası alması bakımından bir değişikliğin ifadesi olarak dikkate alınmalıdır. Çünkü iradî bir varlık olduğunu fark eden insanın tabîî hadiseler ve tabiat karşısındaki tavrı değişecektir.” (Aktaş, 1993, s. 2). Şair de benliğini ortaya koyarak artık edebiyatta ve özellikle de şiirde bir şeylerin değişmeye, öznelliğin ağırlık kazanmaya başladığını sezdirir. Ziya Paşa ise “Sebeb-i Tertîb-i Harâbat” adlı şiirinde, şairliğe dair yorumlar yaparak kendisi hakkında bilgiler verir;

“Kim şi’rime atsa ta’ne tâşı
Uğrardı benimle derde bâşı

(...)
Bir kere bu kenze nâ’il oldum
Bir başka cihâna vâsıl oldum

(...)
Biz anlara nisbeten cedîdiz
Güyâ ki Arablar’a hafidiz

Âsâr-ı Arab’dır ümm-i irfân
Bunlar iki nehrdir o ummân

Çün gördüm o bahr-i bî-kerânı
Fark eyledim ol zemân cihânı

(...)
Ben tab’a bunu esâs ederdim
Şâ’ir olurum kıyâs ederdim

Bu şevk ile geçdi rüzgârım
Destimde değildi ihtiyârım”
(Göçgün, 2001, s. 45-47)

Şiirine taş atanların kendisiyle başının derde gireceğini söyleyen şair, bu anlamda korkusuzca bir tavır sergilemiş olur. Şairliği ise hazine olarak nitelendirir ve o hazineye eriştiğinde başka bir dünyaya ulaştığını dile getirir. Edebiyattaki ilerleyiş anlamında, Araplardan daha yeni olduğumuz söylenir ama aslında ancak onların torunu sayılırız der. Sonrasında da Arapların eserlerini incelediğini ve irfanın temelini onlarda bulduğunu söyler. Şair olarak kıyas etmenin ise kendi karakterinin bir özelliği haline geldiğini ve elinde olmadan zamanını bu şevk ile geçirdiğini belirtir. Eseri anlamak için sadece Türk şiirini değil, İran ve Arap edebiyatını da incelediğini söyleyen sanatçı, iyi şiirin nasıl olması gerektiğini ortaya koyarken kendisiyle ilgili düşüncelerine yer vererek öznelliğini ortaya koyar. Kıyaslamalar ve incelemelerle şairliğini de

değerlendirmeye çalışır; “Çünkü kendinizi bilmeden fazla ilerleyemezsiniz; ne olduğunuzu, bilinçli veya bilinçsiz, ne düşündüğünüzü, ne hissettiğinizi, fikirlerinizin, duygularınızın her hareketini bilmeden, süreçleri, güdülerini, dürtüleri, itkileri, hüsrancıları, başarısızlıkları, umutsuzluk dolu yalnızlığı, umarsızlıkları, endişeleri, suçluluk duygularını açığa çıkarmadan, keşfetmeden ve anlamadan fazla ilerleyemezsiniz.” (Krishnamurti, 2013, s. 14). Sanatçı da her türlü duygu ve düşüncesini anlamaya çalıştığını ve bunun gerekliliğini sezdirerek kendini aşmış ve ilerleme kaydetmiş olur. Recaizade Mahmut Ekrem de kendi şairliğini yorumlamaya çalışınlardandır;

“Benim o sâhir-i ilhâm-senc ü vahy-ârâ
Benim o şâir-i sihr-âferin-i mu’ciz-fen

Ki silk-i cevher-i nazmım gezip eyâdîde
Eder bulunmadı takdîr âlem içre semen

Benim halife-i rûy-ı zemîn-i ma’nâ kim
Vedî’adır bana Hak’tan sunûf-ı hayl-ı suhan”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 40)

Sanatçı, şairliğini düşünürken kendisini, över ve ilhamları, vahiyleri değerlendirip şiirine aksettiren bir büyücü olarak nitelendirir. Nazmının öyle bir cevher taşıdığını iddia eder ki bu dizelerin bir rehber gibi kişiye başka diyarlarda bile yardımcı olacağını söyler. Şiirinde kurduğu sözlerin ise kendisine Allah tarafından emanet edildiğini düşünür. Kendisinin güzel bir özellik ve yüce bir göreve sahip olduğunu ifade etmeye çalışırken aynı zamanda diğerlerinden farkını da dile getirmiş olur. Olumsuz anlamda düşünüldüğünde ise bu durum, sanatçının soyutlanmışlık hissini sezdirmektedir. Şairin burada bir ayırtırma yaptığı hissedilir; “Beni ‘Ben olmayan’dan ayırttırdıktan sonra ‘Ben’ kendisini uzak, ayrı, dışarıda bırakılmış, yalnız bulur.” (Gutman, 2020, s. 142). Recaizade Mahmut Ekrem’in de kendisini toplumdan ayrı görmesi, kimseyle denk görememesi durumu, aslında yalnızlık çektiği izlenimini uyandırmaktadır.

Abdülhak Hâmit, geleneksel imajlarının dışında oluşturduğu imgeler ve bakış açısıyla, Tanzimat döneminde, benini en iyi anlamlandıran ve öznelliğini vurgulayan şairlerindendir;

“Yokladım cümle yâr u agyârı,
Bana benzer esir-i mihnet yok.
Kimsede çâre yok suhûlet yok;
Söylerim gerçi derd-i düşvârı.
Kimi külhan-nişîn iken yine şen,
Bana zından gelir fakat gülşen!”
(Enginün, 2013, s. 39)

Tüm dost ve düşmanlarını düşünüp kendisini tartan şair, sonuçta kendisinden başka kimsede kolaylık ve çözüm olmadığını gördüğünü söyler. Çünkü o, sorunlar karşısında çözüm odaklıdır ama diğerleri öyle değildir. Fakat yine de başkaları her şeye rağmen gülmeyi başarıyorken kendisi derde batmış durumdadır. Şairin kıyas yapması, insanlarla arasındaki farkı bulmaya çalışması ve herkesten farklı olduğunu belirtmesi, kendi varlığını anlamlandırma yoluna gittiğini göstermektedir. Çünkü sanatçı, şiirine verdiği başlığında olduğu gibi “Mütehassır”dır ve bu duygu durumu, onu diğerlerinden farklı kılar. Benliği duyumsamak, özgürlüğe açılan kapı gibidir; “İnsanın hürlüğü kişi olmaklardır; kişi olmak duygululuk bakımından passion (tutku, ihtiras) haline gelmek, sonsuz, sürekli arzulara sahip olmaklardır.” (Ülken, 2020, s. XXXIV). Kişi olabilmenin ilk koşulu, coşkun duygulara ve ihtiraslara sahip olmaktır. Şairde ise bu, fazlasıyla vardır; dolayısıyla da onun şiirleri, kendi özgün varlığını sürdürebilmektedir. Romantizmin en çok vurguladığı değerlerden biri olan toplumsal özgürlüğe kavuşmak, en başta özgür bir birey olabilmekle mümkündür. Şair, “Mu’tekif” adlı şiirinde kendi inanç eksenindeki konumunu tanımlar;

“Hâlık’ı belledim, fakat özümü
Bilmeğe mazhar olmadım hâlâ
Uzleti ihtiyar edip hattâ
On sene var ki görmedim yüzümü?”
(Enginün, 2013, s. 35)

Şiirlerinde kendi hayatından öykülere ve kimi zaman da inanç konusundaki fikirlerine yer veren Abdülhak Hamit, şair olarak zihninde Tanrı kavramını çözdiğünü ancak hala kendi özünü anlamlandıramadığını söyler. Yüzünü görmediğini belirtip aslında ben’ini bulamayışından bahsetmek ister. Yalnızlığı bilerek seçtiğini ama artık bu durumun kendisini zorladığını dile getirir. Yine de sıkıntılı anlarında bile yaşamdan tat almanın bir yolunu bulur. Aslında dağılmaktan kurtulup yaşama gerektiği gibi devam edebilmek için yapmamız gereken, “kendimize dair algımızı güçlendirip çevremizdeki karmaşa ve şaşkınlığa rağmen ayakta durmamızı sağlayacak içsel güç merkezimizi bulmak” (May, 2017, s. 46) olmalıdır. Sanatçı da bu nedenle benliğini bulmayı istemektedir. Bazen Paris’te eğlenen bir çapkın, kimi zaman ezilenlerin yanında yer aldığını vurgulayan ya da bir katilin psikolojisini anlamaya çalışan şair, bazen de ahlak dersi veren bir adam olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Tüm bunlar, şairin kendi özünü duyumsama belirtileridir. Abdülhak Hamit, bazen de insanlığını sorgulamak adına kendisini bir köpekle kıyaslar;

“Neye geldin cihâna sen acaba?
Ne kasınmaktasın bu sûret ile?
Olacaksın mı nâil-i ukbâ?
Yoksa fâni misin benim gibi sen,
Bir ‘enâni’ misin benim gibi sen

(...)

Denebilsin mi benden ednâsın?
Seni ben eyledim mi istintak?
Nezd-i Bâri’de ey seg-i esvak,
Belki benden büyüksün, âlâsın.
Bu cehâletle ben miyim âkıl?
Seni anlardım olmasam câhil.”
(Enginün, 2013, s. 558)

Şair, “Gece Yarısı”nda dışarıya çıkar ve gördüğü köpekle konuşmaya çalışır. Aslında onun şahsına sorarmış gibi yaparak kendi varlığını anlamlandırmaya çalışır. Dünyadaki yerini, varoluş sebebini, hayvanla insanın farkını algılayamaya çalışır. İnsana özgü yeteneklerin ise doğru bir şekilde idare edilemediğine vurgu yapar. Hayvanların da ahrete intikal edip etmeyeceğini düşünür. Dikkat ettiğinde, köpekle kendisi arasında bir fark olmadığını gördüğünü söyler; ikisinin de yeme-içme gibi benzer ihtiyaçları vardır. O halde köpeğin insandan daha değersiz olduğunu söylemek ne mümkündür? Aklını kullandığını düşünen insan bile hayvanların varoluş sebebini anlayamıyorsa köpeğin aklının olmadığını iddia etmek doğru değildir. Dolayısıyla şair, asıl cahilin, insanın kendisi olduğunu belirtir. Psikiyatlara göre birey, yaşamsal soru(n)larına yanıt aramalıdır; “Nihai anlamda yaşam, sorunlara doğru çözümler bulmak ve her birey için, kesintisiz olarak koyduğu görevleri yerine getirme sorumluluğunu üstlenmek anlamına gelir.” (Frankl, 2020, s. 92). Sanatçının da zihnini meşgul eden yaşama dair sorularına cevap bulmaya çalışması, bu nedenle anlamlıdır.

Goethe’ye göre insan, çocukluğundan itibaren “ben” ve “evren” (Yıldız, 2010, s. 74) ayrımıyla büyür. Fakat nedense kendisini keşfetmeden önce evreni merak edip anlamaya çalışır. Oysa kişi önce kendi benini çözmelidir;

“Ve son kez söylüyorum:
Doğanın ne çekirdeği var, ne de kabuğu;
Sen kendini sına asıl,
Çekirdek misin, yoksa kabuk mu!”
(Yıldız, 2010, s. 113)

Doğa, görüldüğü gibidir, neyse odur. Oysa insanın bin türlü hali, bir dışarıya gösterdiği bir de asıl olan iç yüzü vardır. O yüzden şaire göre kişinin kendisini anlamaya çalışması

çok önemlidir. Bilinçlenmek, elbette “içinde bulunduğu ilişkileri nedeniyle dış dünyayı algılamak ve onu tanımak” (Jung, 2012, s. 78) anlamına da gelir fakat dış dünyayı öğrenme yolculuğu, kişinin iç dünyasını tanımasıyla başlar. Romantikleri önemli oranda etkileyen Goethe’nin ben hususundaki bu düşüncesini birçok romantik sanatçıda bulmak mümkündür. Romantizmden etkilenen Tanzimat şairleri, aynı düşünceden ilham alıp kendilerine yönelerek şiirde öznelliği öne çıkarmaya çalışırlar.

Muallim Naci de şiirlerinde kendisinden emin bir duruş sergiler ve “Kalender” adlı şiirinde zevki hakikatte arayan bir insan olduğunu söyler;

“Var ara bir müşteri-yi mürde-hûş
Aldatamazsın beni hikmet-fürûş
Dinlemem ey münşi-i sathî-sühan
Her sühanın bence kâ’in lem-yekün
Söyleme ey şâ’ir-i kizb-ittisâf
Dinleyemem öyle müdâhince lâf
Git beni irşâddan ümidi kes
Kendine gel şeyh-i Mesîhâ-nefes

Ben ne Mesîhî ne Mesîhâ-demim
Zevki hakikatte arar âdemim”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 79)

Şairin son iki dizeyi, her bendin sonunda yineleyerek nakarat olarak kullanması, kendi kişiliğini tanıtmak ve önem verdiği değerleri ortaya koymak niyetinde olduğunu sezdirir. Çünkü “mutlak hakkında elde edilebilecek ilk bilgi şuurumuzun derinliklerindeki gizli olan hayatta” (Dedeoğlu, 2003, s. 15) durmaktadır. Sanatçı da kendisini yoklamış ve bazı sonuçlara varmıştır. Karakterine dair ulaştığı bilgileri de şiirinde ortaya koymaktadır. Kendisinin peygamber değil sıradan bir insan olduğunu dile getirirken aynı zamanda da akılcı bir tavır sergiler. Burada dikkati çeken bir nokta da dinî yönden değinilen kişinin İsa peygamber oluşudur. Şair, Hz. İsa’nın ölümlere hayat veren nefesini kutsal bulmaktadır ancak kendisinin hakikatlerden zevk aldığını söylemektedir. Hikmetli sözlere kanmayacağını, kendi doğrularından şaşmayacağını ve dalkavukluk yapmayacağını belirtir. Böylece yine aklını kullanan insan tipi ön plana çıkmaktadır. “Dereden Tepeden” adlı şiirinde ise sanatçı, farklı bir özelliğini daha dile getirmektedir;

“Dâim nazarımda sûr u mâtem
Hem-dem bana hem sürûr, hem gam

Zevkim, kederim devâmsızdır
Her âlemim intizâmsızdır

(...)

Gittikçe garîb-meşreb oldum
Âlem nazarında ağreb oldum

Vüs'atleniyor tasavvurâtım
Şiddetleniyor te'essürâtım

Bir şâire sorma mezhebinden
Şerm eyle ulüvv-i meşrebinden”
(Hayber & Özbay, 1997)

Neşe ve kederi, hep bir arada yaşadığını söyleyen şair, her halinin düzensiz oluşundan bahseder. Üstelik zaman geçtikçe de daha garip huylarının ortaya çıkmaya başladığını ifade eder. Düşüncelerinin genişlediğini, üzüntülerinin ise şiddetlendiğini belirtir. Düşünceleri ile üzüntüsünün şiddeti birbirine bağlı olarak arttığında bile bundan vazgeçemez. Çünkü insan olarak bazı eylemleri, zaruri biçimde yapmaktayız; “Düşünmek için yaşamıyoruz, yaşamayı sürdürmek, hayatta kalabilmek için düşünüyoruz.” (Gasset, 2011, s. 43). Sanatçı da kendisini, düşündükçe kederlenen ancak buna rağmen düşünmekten vazgeçemeyen bir varlık olarak tanıtır. Şaire ise mezhebinin asla sorulmaması gerektiğini dile getirir. Böylece Muallim Naci, şiirlerinde, öznelliğini ortaya koyarak romantik çizgide ilerler.

Leyla Hanım ise Bostancı'daki köşkünün yanması üzerine söylediği “Yanan Köşkünün Yâdı” adlı şiirinde duygularını ve kendisinin nasıl bir karaktere sahip olduğunu anlatır;

“Fıkr-i îcâd bulunur mı bu başda
Ne duyar da ne yazar bu yaşda
Her ne gördüyse kûteh-bîn gözler
Hepsi zincirleme vâhı sözler
Rast gele şöylece rabt itmiş idim
Sanki mecnûnları zabt itmiş idim
Ben ki tabıma hiç şâir diyemem
Öyle ibrâz-ı hüner eyleyemem”
(İspirli, 2008, s. 111)

Leyla Hanım da eserlerinde kendi varlığını ortaya koyan şairlerdendir. Köşkünün yanmasının ardından sanatçının kendi yaşamışlığını dile getirmesi, Tanzimat şiirinde şairlerin kendi hayatlarını anlattıklarının da bir göstergesidir. Evinin yanmasına çok üzülen sanatçı, en çok da şiirlerinin kül olup gitmesine kederlenir. Bir daha öyle orijinal fikirlere sahip olamayacağını ve yaş ilerledikçe insanın eskisi gibi heyecanla şiir yazamayacağını düşünür. Hüznünün de etkisiyle kendisini şair olarak görmez. Zaten

şairlik konusundaki meziyetini sergileyeceği şiirleri de artık yoktur. Oysa önemli olan, kişinin kendi varlığını devam ettirmesidir; “En genel terimleriyle tüm yaşamın doğası, kendi varoluşunu korumak ve olumlamaktır.” (Fromm, 2015, s. 49). O yüzden sanatçı da şiirinin sonunda başına gelen bu felaketin kaderden geldiğini belirtip isyan etmekten vazgeçer ve ömrü gibi gamının da geçeceğini dile getirerek her şeye rağmen hayatına devam edeceğini söylemek ister. Nabizade Nazım da “Nâfile Yorulma” adlı şiirinde, kişiliğine dair bilgiler verir;

“Hasm-ı câhid! Gayretin bî-hûdedir tahkirde,
Gayretimdir seyf-i sâtı-ı nâmımı teşhîrde!
Öyle sür’at aldı necm-i himmetim kim hepçedir
Böyle binlerce tehâcüm seyrini te’hirde.
Şeb-pere-i tab’ân-ı dehrin kim bakar düşnâmına
Ben musırrım fikrimi ârifân ile tenvîrde.
Sarf-ı efkâr eyleme ef’âlimi teşvîş için
Gayretin kasır kalır efkârımı tağbîrde.
Ben o bî-gayret miyim kim terk-i meslek eyleyim?
İctihâdım i’tilâ-yı kader mi tebşîrde.”
(Kalkan, 2015, s. 131)

Sanatçı, gayretsiz bir kimse olmadığı için ne olursa olsun mesleğinden ayrılmayacağını anlatır. Buradaki meslekten ayrılmama ifadesi, şairin bildiği yoldan şaşmaması şeklinde yorumlanmalıdır. Üstelik o, kendisini, fikrini irfan ile aydınlatmakta ısrarlı biri olarak tanımlar; “Özgül yeteneklerini geliştirmek, bütün canlılarda doğadan gelen bir eğilimdir. Bu nedenle, insanın yaşam amacı, onun kendi güçlerini, doğasının yasalarına uygun şekilde ortaya koyması olarak anlaşılmalıdır.” (Fromm, 2015, s. 49). Nabizade Nazım da yaşam gayesi olarak bilgiyle aklını aydınlatmayı tercih eder. Eleştirdiği kişiye, “beni değiştirmek adına boşuna çaba harcama” diyerek kararlılığını bir kez daha tekrarlar. İlim, irfan ve bu kararlı duruş, dönemin birçok şairinin ortak vasfı olarak da dikkati çeker. Nabizade Nazım, “Teeffüs” adlı şiirinde ise yine benliğine dair bilgiler verir; “Ne hod-kâm mıyım! Âşıkım sevdiğim!/Bana münhasırdır bütün benliğim.” (Kalkan, 2015, s. 136) diyerek şahsına münhasır bir insan olduğunu belirtir. Görüldüğü gibi sanatçının divan şiirinin ekseninden çıkabildiği şiirlerinde, “ben” vurgusu daha belirgindir.

Nigar Hanım, “Ben Neyim” adlı şiirinde, kendi varlığına ve ruhsal özelliklerine yönelik sorgulamalarda bulunur;

“Neş’e-mendim sûretâ seyret e ben mahzûn muyum?
Rengi solmuş kalbi gamgin didesi pür-hûn muyum?
Ya aceb mağdur-ı kahr-ı tâlî-i şeb-gûn muyum?
Yoksa baygın gözlü bir mahpeykere meftûn muyum?
Ben neyim bir hasta mı âşık mı ya mecnûn muyum?”

(Demirdağ, 2015, s. 73)

Sanatçının kendisine yönelik sorgulamaları varoluşsal ya da metafizik olmaktan çok hüznün ve aşk eksenlidir. Genel olarak şiirlerinde aşka çok yer veren şair, burada da her şeye rağmen vazgeçemediği aşkının boyutunu sorgular. Bunun bir hastalık ya da delilik olup olmadığı üzerine düşünür. Çünkü aşk, ona neşeden çok hüznün ve acı vermektir. Yine de aşkına bağlılığını sürdürmeye devam eden şaire göre bu durum, saplantıya ve deliliğe doğru gitmektedir. Sanatçının bir kadın olarak duygu ve düşüncelerini, şiirlerinde açıkça ortaya koyabilmesi de dönemi için farklılık anlamına gelmektedir. Denilebilir ki o, kendi içindeki karanlığı görmektedir. Novalis'in dediği gibi insan, zihninin derinliklerini bilemez; “Asıl büyümlü yol içe doğrudur. Ebediyet, dünyalarıyla, geçmiş ve geleceğiyle birlikte içimizden başka hiçbir yerde değildir.” (Novalis, 2018, s. 12). Romantik bir sanatçı olarak Nigar Hanım da şiirlerinde kendi içine yönelir, “ben” dilini çok kullanır ve genellikle de yaşadıklarını yazar. “Kalbim” adlı şiirinde de onun özneliliğinin ağır bastığı görülür;

“Hem handeye aşinâ değildim,
Hem ağlamadan da bi-haberdim.
Ne şâd idim, ne bi-kederdim.
Hiçbir şey’e mübtelâ değildim,
İnsan değil, cemâd idim ben,
Gayret-şiken-i ibâd idim ben.”

(Demirdağ, 2015, s. 180)

Şair, ne gülebildiğini ne de ağlamayı bildiğini söyler. Nasıl bir ruh haline sahip olduğunu anlayamasa da mutlu ya da kederli olmadığının farkındadır. Bu ruhsuzluğuyla kendisini insandan çok cansız, donmuş, katı bir nesne şeklinde tanımlar. Üstelik yaşama dair her türlü gayretini de kırıp uzaklaştırmaktadır. Öyle bir bedbinlik ve tükenmişlik haline giren sanatçının kendisini “ben” olarak ortaya koyması, şiirlerinde büyük ölçüde hayatından izleri aktardığı düşüncesini de pekiştirmektedir. Şairin benliğini, olduğu gibi açıkça dile getirmesi, özgünlüğüne de işaret eder; “Özgün düşünme, duyma ve arzulama edimlerinin yerine yapay ya da sahtelerini koymak, giderek özgün benliğin yerini yapay benliğe bırakmasına yol açar. Özgün benlik, zihinsel etkinlikleri başlatan, oluşturan benliktir. Yapay benlikse, aslında, bir kişinin oynaması beklenen rolü temsil eden bir araçtır, ancak bu araç, söz konusu rolü benlik adı altında yerine getirir.” (Fromm, 2011, s. 165). Nigar Hanım’ın şiirlerinde kendisini ifade edebilmesi, yaşanmışlıklarını ortaya koyması, yapay bir benlik maskesinin ardına saklanmadığını göstermektedir.

Kendi içlerine yönelip birtakım değerleri sorgulamaya başlayan Tanzimat sanatçıları tarafından ortaya koyulan eserler, yeni ve ideal insanın proto-tipini oluşturacak bir mahiyete sahiptir. Divan şiirinin tek tipe dönüşen imajları ve şairi sınırlandıran unsurları kırılmış, bireysellik, giderek ağırlık kazanmıştır. Böylece şairler, artık içlerinden geldiği gibi kendilerini anlatabilir duruma gelmiş ve kendi “ben”lerine yönelebilmişlerdir. Keçecizade İzzet Molla’nın sürgüne gittiğinde yaşadıklarını anlatmasıyla başlayan bu değişim, diğer şairlerde de eş zamanlı etkiler yaratarak sanatçı ile eser arasındaki ilişkiyi sağlamlaştırmıştır. Namık Kemal, birçok eserinde cesur, aklını ve iradesini iyi kullanan, hamiyet sahibi yeni bir insan anlayışını savunarak kendisi de bu yolda çok sıkıntı çektiğini dile getirmiştir. Namık Kemal’in şekillendirdiği güçlü ve korkusuz insan tipinin yanında Abdülhak Hamit, daha bireysel ve kırılgan bir yapı sergilemiştir. Dönemin birinci ve ikinci kuşak şairleri de farklı kişilik özelliklerini, şiirlerine zaman zaman aksettirmişlerdir.

Romantizmdeki içe yönelme ile dikkat edilmesi gereken nokta, bireyin aslında ben’inden hareketle dış dünyayı anlamlandırmaya çalışmasıdır. Romantik şair, ben’ine sadece kendisini anlamak için dönmez, asıl olarak kendisinden hareketle dış dünyayı konumlandırmak için döner. Tanzimat sanatçılarındaki benliğin keşfi arzusu, beraberinde birçok romantik izleği de getirir. Başlangıçta gerçeklerden kaçış gibi görünen süreç, kişinin kendisini tanıyıp anlamlandırmasıyla çok yönlü bir ivme kazanır. Sanatçılar, ben’e ulaşmak ve bilinçlerinin derinliklerine inmek adına hayallerinden, düşlerinden de yararlanırlar. Sonuçta birey, kendisini bütün olarak algılamaya, öğrenmeye başlar, arzularına ve iç sesine kulak verme imkânı bulur. Tüm dış etkenlerden uzaklaşmak, kendisiyle baş başa kalabilmek için de kimi zaman doğaya yönelir. Düşünce ve duygularının eğilimlerini, kendi doğrularını, yanlışlarını fark ederek sosyal ilişkiler konusunda yaşadığı problemleri değerlendirme şansı yakalar. Yine bu çabalarla birlikte tecrübe de önem kazandığından kişi, dil, tarih, din ve toplumsal değerler konusundaki fikirlere de ulaşmaya çalışır; akıl ve iradenin yanı sıra sağduyulu bir tavır ortaya koyar. Böylece romantizmin “ben” vurgusu, toplumsal boyutunu da hazırlayan güçlü bir alt yapıya dönüşür.

3.1.2. Hayal Gücü ve Düş

Romantiklerin gerçekliği esnetmek için kullandıkları en güçlü silah, hayal güçleridir. Onlar, gerçek dünyayı, eserlerine hayal süzgeçlerinden geçirmeden aktarmazlar. Çünkü sanatçıların kendilerine yeni bir dünya kurmak için seçecekleri birkaç yol vardır ve bunlardan en önemlisi hayalleridir. Rüyalardan ilham alma ve rüyalı ruh hali de çoğu zaman, hayallere eşlik eder. Fakat rüya ile kastedilen, tam bir bilinç yokluğu değil, daha çok uyku ile uyanıklık arasında görülen ve “gündüz düşleri diye de nitelenen” (Adler, 2012, s. 79) düş durumudur. Gündüz düşleri, hayalle gerçeğin karışımı, halüsinasyon tarzındaki görüntülerdir.

Şair olmak demek, aslında her zaman için hayal gücünden yararlanmak demektir. Yüzyıllar boyu var olan edebiyat, insanlığa hayal gücünün ne kadar önemli olduğunu göstermektedir; “Hayal gücü, insanın karanlık bedeninden dışarı uzanmış penceresidir. O olmasaydı, herhalde kapladığımız yerin ötesinde bir anlamımız olmazdı. İnsana özgü olan ve bedenimizin dışına çıkmamız ile özgürlüğümüzü borçlu olduğumuz en önemli yeteneklerden biri hayal gücüdür.” (Emre, 2006, s. 303). Hayal gücü sayesinde şairler de kendi benliklerinden başka yerlere ulaşarak farklı dünyalar keşfetme şansı bulur. İşlev yönünden ise hayal gücü, “belirli anıların ön plana çıkarılmasına, belirli tasarımların kurulup çatılmasına benzer” (Adler, 2012, s. 79) bir özelliğe sahiptir. Geçmiş ve geleceğin anda buluşması, sanatçının tasarımını doğru kurması ve hayal gücünden yararlanmasıyla gerçekleşir.

Romantik dönemde ise hayal ve rüyalara eğilim daha da artar. Sanatçılar, gece, mehtap, akşam sözcüklerinden öyle çok ilham alırlar ki Novalis tarafından *Gece*’ye *Övgüler* bile yazılır. Çünkü onların gerçekliği estetize etme kaygıları, önceki dönemlere göre daha ağır basmaktadır. Hayal gücü ise Coleridge’in de dediği gibi birleştirici büyük güçtür ve görünüşte uzak olan şeyleri bir araya getirir (Babbitt, 2015, s. 297). Dolayısıyla şairler için artık imkânsız diye bir şey kalmaz; sınırsız bir özgürlük alanı açılır.

Spinoza da sanatkârların yaratıcılıklarını hayal güçlerinden aldığını düşünür; “Sanat eserlerinin doğuşunu tabiat kanunlarının gerçekleşmesi olarak karakterize edebilmek için Spinoza, sanatkâr (estetik) dâhiyi uyanırken yapmaya muktedir olmadıklarını uykuda yapan uyurgezerlerle mukayese eder; işte bunda dahi hayrete mucip bir şey yoktur, bilâkis bu bile ‘tamamıyla tabiat kanunları’nın etkisiyle gerçekleşir. Tabiat uyurgezerlere normal insanların çoğunlukla mahrum oldukları hususi kabiliyetler bahşeder.” (Mommsen, 2019, s. 149). Spinoza’nın sanatçılar hakkındaki bu düşüncesi, Goethe’yi önemli ölçüde etkiler.

Goethe şairliği, Tanrı'nın bir armağanı olarak görür ve onun algıladığı Tanrı da Tabiat-Tanrı'dır. Fakat burada daha önemli olan husus, Spinoza'nın sanatçılığı, bir uyurgezerlik durumuyla özdeşleştirmesidir. O halde denilebilir ki hayal ve düş, yaratıcılığı besleyen ana malzemelerdir.

Romantiklerin önemsedığı diğer bir unsur da daha önce belirtildiği gibi rüyalar/düşlerdir; “Bütün romantikler, sürekli olarak düşe başvurmuştur. Kimi zaman, Hoffman'ın Şeytan İksirlerinde ya da Nerval'in Ateşin Kızları'nda olduğu gibi estetik ya da özel bir metafizik değer kazanan bir gece düşü sözkonusudur; kimi zaman da Hugo'da olduğu gibi duygu yüklü imgelerin yükselişi...” (Claudon, 1988, s. 25). Estetiği ve duygu yüklü imgeleri kullanarak metafizik âlemlere açılan düşler, romantizmin en verimli soyut malzemesidir.

Zihinlerindeki hazır kalıplardan kurtulabilen Tanzimat şairlerinden bazıları da sınırsız özgürlük alanına kavuşmayı başaramışlardır. Onlar, hayal güçlerini ve düşlerini, eskinin bağlarından kurtarabildiği ölçüde romantikliğe de ulaşmışlardır. Başta Abdülhak Hamit olmak üzere Recaizade Mahmut Ekrem ve az da olsa Namık Kemal, yaratıcı hayal güçlerini konuşturabilen şairlerden sayılır. Tanzimat dönemi edebiyatını başlatanlardan kabul edilen Keçecizade İzzet Molla ise sevdiğinin hayaliyle yaşadığını dile getirir;

“Enîsimdir hayâlin külbe-i hasretde bir ânım
Eger geçmiş ise muhtâc-ı istiğfârdır sensiz”
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 451)

Şairin, hayaliyle yaşadığını söylediği kişi Mevlana'dır. Fakat o, hayalleriyle mutlu olmaya, hayatını devam ettirmeye ve anlamlandırmaya çalışır. Çünkü sanatçının yaşadığı dönemde Mevlana ile gidip tanışması ve istediği zaman onu görmesi mümkün değildir. Zaten hayaller, şairin elinde her zaman hazır bulunan malzemesi ve olanağıdır; “Hayal gücü bazen bizzat deneyimleyemeyeceğimiz olayları bize temsili bir formda sunduğu için övülür” (Eagleton, 2011, s. 37). Burada da şairin doğrudan yaşayamayacağı bir durumu, hayalleri sayesinde başka bir boyutta deneyimlemesi söz konusudur. Sanatçının hayal gücünün romantik yönü, en çok da özelliklerini dahi anlattığı “Hülya Sarayı”nda ortaya çıkar. Bu şiir, ütöpik bir kurgu taşıması bakımından oldukça önemlidir;

“Olur mâlihülyâ ile kâm-yâb
Kim eylerse dergâhıma intisâb

Kurardım bu sahrâya çok hâneler
Ne ‘âlî binâlar ne kâşâneler

Mühendis getirdim hayâlim gibi
Cihânı verip kendi mâlım gibi

Yapıp kendime bir sarây-ı metîn
Ser-â-pâ müzeyyen zamân u zemîn”
(Ceylan & Yılmaz, 2007, s. 31)

Dergâhına katılanların hayaller sayesinde muradına ereceğini söyleyen şair, düşlediği evrendeki özellikleri sıralamaya koyulur. Hayalindeki evleri, sarayları yaptırabilmek için de mühendisler getirip karşılığında ise kendi malı gibi gördüğü cihanı vermeye razıdır. Çünkü bu saray, zaman ve zeminle süslenmesine rağmen oldukça sağlam olacaktır. Sanatçı, hayalleri sayesinde şiirinde, geleceği özenle kurar. Zaten hayal gücünün işlevlerinden biri de budur; “Hayal gücü gelecek dünyayı ya yüceltir ya da derinlere indirir.” (Novalis, 2018, s. 12). Gerçekte ne olacağı bilinemese dahi gelecek dünyanın yüceltilmesi ya da alçaltılması, olumsuzluklarla kuşatılması, hayal gücüyle mümkün kılınır. Keçecizade İzzet Molla da gelecek dünyayı yüceltme isteğinde olduğunu, kurguladığı bu sarayın kusursuzluğuyla belli eder. Böyle bir şiir yazmasına neden olan ruh halini ise şairin “yeni girdiği ve doğal olarak kabullenmekte güçlük çektiği sürgün psikolojisinden” (Ceylan & Yılmaz, 2007, s. XLVI) kurtulmak için gerçekdışı bir mekâna sığınması olarak yorumlamak mümkündür.

Şinasi, Keçecizade’nin aksine şiirinde hayalden ziyade akli önceleyerek gerçekçi tavrını ortaya koyar ancak yine de “hayal” ve “rüya”dan bahsetmeden edemez;

“Uğradım zülfü hayâliyle kara sevdâya
Böyle Mecnûn dahi düşkün mü idi Leylâ’ya”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 24)

“Rü’yâ-yı vücûdu göre kim nevm-i ademde
Bin havf ü elemle uyanır yevm-i nedemde”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 24)

Klasik edebiyatta alışılmış şekliyle Şinasi’nin şiirinde “hayal” ile “zülûf” birlikte anılır. İkisinin birlikte kullanımıyla “kara sevda”nın yoğunluğu belirtilir. Zaten kara sevda hali de sanatçının sık sık hayallerine yönelmesine neden olur. Çünkü şair, sevdiğini hayal ederek kendisini tatmin edecek ve mutlu kılacaktır. Ayrıca Mecnun’un bile Leyla’ya böyle düşkün olmayacağını anlatmaya çalışarak sevdasının büyüklüğünü de bir kez daha dile getirir. Diğer beyitte ise yokluk uykusunda varlık rüyasını gören kişinin, pişmanlık gününde korku ve elemle uyanacağını söyler. Uyumanın pişmanlıkla, korku ve elem içinde uyanmanın da vücudun rüyasıyla paralellik göstermesi, yine şairin

gerçekten yana olan tavrını sezdirmektedir. Çünkü rüyalar, sınırsızlık içerisinde ve mantık süzgecinin dışındadır; “Rüya, çoğu zaman anlamlı ve peygambercedir çünkü bir tabiat ruhu etkisidir ve öyleyse çağrışım düzenine dayanır. Şiir gibi anlamlıdır ama bu yüzden kurala uymadan anlamlıdır, iyice özgür.” (Novalis, 2018, s. 108). Rüyanın bu sınırsızlığı ve kural tanımazlığı, şairin tercihini gerçek hayattan yana kullanmasına neden olur. Ancak buradaki uyku, mecazi anlamda, insanın algılarını dış dünyaya kapatması olarak yorumlanmalıdır. Namık Kemal de sözlerinin lezzetini, hayal ve fikirlerinden aldığını söyleyerek romantik tarafını ortaya koyar;

“Cân verir bâde-i güftârıma efkâr ü hayâl
Mest ü hayrân olur efkârıma fezy-i mülhem

(...)

Azm-i sahrâ-yı hayâl eylese şâh-ı tab’ım
Kesret-i cünd-i ma’âniyle dolar heft hiyem

(...)

Ebr-i Nisân-ı hayâlât-ı güher-perverimi
Rüzgâr eylese ger vâsıl-ı iklim-i harem”
(Göçgün, 1999, s. 17)

Şair, fikirlerin yanı sıra hayallerin de sözlerine ilham olduğunu söyler. Çünkü ona göre her şey, akılla açıklanamaz; “Hayal gücünü her şeyden üstün tutan Romantikler, insanın hem iç dünyasında, hem de çevresinde, aklın kolayca açıklayamayacağı gizler sezmekteydiler.” (Urgan, 2003, s. 505). Romantiklerin önemseydiği düşünce ve sezgi birlikteliği, Namık Kemal’in de ilgilendiği bir konudur. Şair, ulu sahranın hayalini kurmanın kendisinde uyandırdığı güzel duygulardan bahsederken bunların ancak hayal ve hislerle anlam kazanacağını söylemek ister. Ayrıca bereketinden sık sık bahsedilen nisan ayının burada da yine feyz alınan ve hayalleri süsleyen bir unsur olarak anlatıldığı görülür. Tanpınar, sanatçının şiirlerindeki hayallerin doğa unsurlarıyla birleşmesini şöyle aktarır; “Namık Kemal’in şiirlerinde ilk devrelerden itibaren hayallerin güneş ve aydınlıkla su ve denizde, yani akan, kaybolan, aydınlatan ve içinden aydınlanan şeylerin etrafında toplandığını görürüz.” (Tanpınar, 2001, s. 376). Şairin umudu, tüm olumsuzluklardan işte böyle arınarak parlamaktadır. Namık Kemal, rüyayı ömre tercih ettiğini belirterek romantik mizacını bir kez daha ortaya koyar;

“Ömre tercih ederim rü’yâmı
Dâr-ı dünyâda bulundukça tenim
Seni çeşmimle gören aksindir
Seyreden hüsnünü rü’yâda benim”

(Göçgün, 1999, s. 370)

Namık Kemal, hayatın gerçeği karşısında rüyayı seçtiğini söylerken aslında dünyanın kurallara sıkıştırılmış bütünlüğünden sıkıldığını sezdirir; “Düşün zararsız psikoza, dış dünyadan bilinçle istenmiş anlık bir vazgeçiştir. Dünya ile bağlar kurulur kurulmaz kaybolur. Bu yalnız kalış anında uyanan psişik enerjisinin bölünüp dağılmasında bir değişiklik olur.” (Freud, 2016, s. 27). Sanatçının bu bilinçli vazgeçışı, dünyada bulunmak istemeyişindendir. Seslendiği kişinin/sevgilisinin dünyada yer alan görüntüsü, ona göre bir yansımadır; gerçek güzelliği ise asıl olarak rüyasında belirlemektedir. Sanatçının “Rüyâ” adlı müstakil bir eseri de vardır. Aslında rüyalar hakkında yazmak, divan edebiyatında da görülen bir eğilimdir ve bu eserlere “Hâbnâme” adı verilmektedir. Fakat Tanzimat dönemindeki rüyalar, biraz daha niteliklidir. Aynı şekilde Ziya Paşa’nın da rüyasını anlattığı bir eseri bulunmaktadır. Sanatçıların ikisi de siyasî içerikli rüyâlar kurgulayarak toplumu aydınlatma yönünde, kendilerince “ideal çözüm yolları” (Özgül, 1989, s. 21) üretirler. Bu rüyaların, onlar tarafından gerçekten görülüp görülmediği bilinmemekle birlikte kurgusal olma ihtimali, yüksektir. Namık Kemal, hürriyet ve vatan kavramları üzerinde dururken Ziya Paşa, yaşadığı olumsuzlukları dile getirmiştir; “Her iki metin de Abdülaziz’in padişah olduğu dönemde yazılmıştır. Ziya Paşa, eserini 1868’de, Namık Kemal eserini Magosa’da sürgündeyken 1874 ya da 1875’te tamamlamıştır. Birbirine yakın zamanda yazılan bu iki eserin döneme bakışları birbirine yakındır.” (Yürek, 2013, s. 252). Namık Kemal’in “Rüyâ”sında anlatıcı, rüyaya bir ön hazırlık yaptıktan sonra şunları söyler;

“Ah o ne hâb-ı hayât-efzâ idi. İki yaşında bir sevda-zede validesinin memelerine dayansa veya yirmi yaşında bir sevda-zede maşukasının saçlarına bürünse yine bu kadar sefâ-perver bir uyku geçirebilmek ihtimalin hâricindedir. Bir rüyâ gördüm, öyle hayale bin hakikat fedadır; pek az zaman sürdü, öyle temaşanın her dakikasına bir ömr-i beşer kurban olsun.” (Nur, 2017, s. 309-310).

Sanatçının etkisinden kurtulamadığını söylediği ve gerçeğe tercih ettiği rüyası, başlangıçta hürriyetle ilgili, daha sonra ise vatan konusundaki fikirlerini içermesi bakımından dikkate değerdir. Yazar, rüyasında, bir “Hürriyet Perisi” kurgulayarak onunla konuşmalar yapar; “Rüyâ’nın içinde de en ilginç unsur ‘Hürriyet Perisi’dir; yani hayalî bir peridir.” (Parlatır, 1993, s. 59). Anlatıcı tarafından ortaya konan görkemli görüntüsüne bakıldığında bu perinin sevgili olduğu düşünülse de durum, sanıldığından farklıdır. Eserde, sevgilinin değil de hürriyetin peri olarak belirmesi, Türk edebiyatı için bir yeniliktir. Sanatçı, ileri sürdüğü fikirler için eleştiri ya da tepki de almayacaktır

çünkü bunlar, birer hayaldir. Namık Kemal'in "Rüya" adlı eserini, Magosa'da sürgündeyken yazdığı düşünülünce hürriyetin bir hayal olması, çok manidardır. O, rüya adı altında, toplumun bilmesi gerektiğini düşündüğü gerçek fikirlerini dile getirmektedir. Öyle mükemmel bir vatan düşler ki bunun ütöpik olduğunu söylemek bile mümkündür. Ziya Paşa ise "Rüya"sına, Namık Kemal'inkine benzer şekilde sessiz bir yerde giriş yapar. Kendi hayatıyla ilgili birtakım düşüncelerine yer verdikten ve Sultan Abdülaziz Han'ı görüp onunla konuşmak istediğini söyledikten sonra asıl bölüm olan rüya motifine geçer;

“İşte ben bu hayâlat ile uğraşırken pîş-i nazarımda duran cedvel-i âb tedricle tevessü' ederek bir şekl-i âhara tahavvül ve inkılâb etmeye ve suyun iki tarafında muntazaman magrûs olan Bülent ağaçlar dahi heybetini tebdil ile yalı ve bahçe şekline girmeye başladılar. Ben bu tahavvül-i garâib-nümâyı temâşa ile: acaba burası neresi olacak derken, Boğaziçi meydana çıktı. Evvel emirde Beşiktaş saray-ı Hümâyûnu'nu gördüm. Ve bilmem nasılsa içine girdim. Çünkü sarayın her tarafı zihnimde mahfûz olmakla kimseye rast gelmeyerek büyük merdivenden yukarı çıktım.” (Ercilasun, 2007, s. 319).

Sanatçı, içerisinde bulunduğu dönemde bazı sıkıntılar yaşamıştır ve kendi başına kaldığında bunları düşünür. Daha sonraki ifadelerden ise onun bir düş durumuna geçtiği anlaşılır. Rüyadan önceki hisleriyle rüyası birleşmeye başlayan anlatıcının sarayın merdivenlerini birer birer çıktığı ve "Zât-ı Şâhâne" dediği Abdülaziz Han'la konuşmaya başladığı belirtilir. Sıkıntılı düşünceler içerisinde rüyaya dalan Ziya Paşa, siyasi anlamdaki sorunlarına, rüyasında çözüm arar. Uyanıkken kişilerin huzurunu kaçıran durumlar, rüyalarda belirginleşir; "Milleti yahut en azından, belli bir grubu rahatsız eden siyasi, idari, mali, askeri bir problem rüyalarda tefsir, tahlil ve tenkid edilir; ideal çözüm yolları gösterilir. Tarihi hadiseler, rüyaların sebebidir ve rüyalar tarihi değiştirme teşebbüsleridir" (Özgül, 1989, s. 21). Ziya Paşa da gerçekte dile getiremediği siyasi düşüncelerini, rüyanın hafifletici sebeplerine sığınarak dile getirir ve kendi can güvenliğini sağlama alır. Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın rüyaya sığınmalarındaki tek sebep, güvenlik değildir; onlar, gerçek hayatta değiştiremedikleri ve arzuladıkları durumlara rüyalarında ulaşarak romantik eğilimlerini de ortaya koyarlar. Şiirlerinde ise Ziya Paşa, tüm âlemi bir hayal evi olarak nitelendirir;

“Âlem hayâl-hâne-i hikmet-feşânedir
Kevn ü fesâd şive-i hükm-i zemânedir”
(Göçgün, 2001, s. 166)

Şairin, tüm evreni hayal evi olarak nitelemesi, dünyanın gerçekliğini de zedeler. O, gerçekte varlığına katlanamadığı durumları, gerçekliğin zırhını delerek hayale çevirir ve böylece kendisine, sorunlardan arınmış yeni bir dünya inşa eder. Şairin durumu, tam olarak budur; “İnsanın kendini gerçekleştirmesinin doğal yolu tıkanınca, insanlar kendi içlerine çekilirler, kendileriyle ilgilenirler, kötü bir kaderin kendilerine dışsal olarak kapattığı o dünyayı içsel olarak yaratmaya çalışırlar.” (Berlin, 2010, s. 57). Böylece Ziya Paşa da yaşanabilir dünyayı kendi içinde ve şiirinde kurmuş olur.

Abdülhak Hamit’in de düşünceleri, Güney Bombay’da gördüğü kızla bir müddet meşgul olur. İlgisini çeken bu kızı, rüyasında bile görecektik kadar çok düşünür;

“Bu kız rüyâda bazen ederdi fikrim iştigal
Kılar olmuş gibiydim mülâkatın temennâ
Şebâbetten alâmet nişânlar var yüzünde
Fakat hiçbir eser yok delâlet-kâr-ı hûlyâ
Bu haliyle beraber gözüm takip ederdi
Gidip bir gün aradım selâm verdimdi hattâ”
(Enginün, 2013, s. 222)

Şair, gerçekte görüp tanımaya çalıştığı kıza önce rüyasında ulaşır. Hülyaya dair herhangi bir belirtisi olmayan bu rüya, öylesine gerçekçidir ki sanatçı, kızın yüzündeki gençlik izlerini bile fark eder. Çünkü rüyaların, insana gerçeklik hissi veren, büyüsel bir tarafı vardır; “Düşlere dalma, romantik başkaldırmalar, öz-doyum gibi; sözün kısası bunlar zevk ilkesinin, yani bilinçdışının etkisi altında kalan ‘büyüsel’ davranışlardır.” (Charrier, 2018, s. 38). Düşlerin/rüyaların etkisinde kalan sanatçının bundan zevk aldığı ve başka bir deyişle büyülendiği sezilmektedir. Rüyasında bu kızla tanışmayı başardıktan sonra şair, gerçek hayatta da onunla tanışma cesaretini kendisinde bulur. Bu anlamda düş, sanatçının tanışma anını daha önceden prova etmesini ve heyecanını yatıştırmasını sağlar. Daha önce de belirtildiği gibi romantikler, rüyaya bilinçli olarak başvurur. Novalis’in *Gece’ye Övgüler* adlı eserinde rüyasını detaylarıyla anlattığı görülmektedir². Abdülhak Hamit’in de şiirlerinde gece, mehtap ve rüya motiflerinin sıkça yer aldığı dikkati çeker. Tanzimat şiirinin bireysel romantiklerinden olan şair, en çok da hayale başvurur;

² Romantizmi önemli bir eseri sayılan *Gece’ye Övgüler*’de yer alan gece-gündüz betimlemelerinden birinde sanatçının rüyasına yer verdiği görülmektedir;

“Gözlerinde sonsuzluk dinleniyordu –ellerini tuttum, ve gözyaşları parlak, kopmaz bir bağa dönüştü. Binyıllar, fırtınalar gibi uzaklara kaydılar. Onun boynuna sarılıp yeni yaşam için haz dolu gözyaşları döktüm. –Bu, tek ve biricik rüyaydı –ve ancak o zamandan beridir ki, gecenin göğüne ve onun ışığına, sevgiliye olan o sonsuz ve sarılmaz inancı hissedebiliyorum.” (Novalis, 2019, s. 5).

“Başucumda döner sehâb-ı kesîf;
Yastığım taş, yatak yerim toprak,
Şiltem ot, anda yorganım yaprak;
Hem-serim bir hayâl o cism-i latîf
Ki münevver anınla leyl-i firâk!
Gerek eyyâm ola gerekse leyâl,
Düşte dünyada gördüğüm hayâl!

Her tecellisi nâ-gehânidir
Yatıyorken bana mukabil olur.
Gülerek hâb-gâha dâhil olur;
Sanki bir nûr-ı âsmânidir,
Bir mücerred mezara nâzil olur!
Devr-i ezmân, tahavvül-i ahvâl
Dilerim vermesin o mihre zevâl!”
(Enginün, 2013, s. 36)

Başucunda yoğun bir karanlığın dolaştığını belirten sanatçı, yastığının taş, yatağının toprak olduğunu söyler. Kendisini tabiatın örtüsüyle eş seviyede, aynı düzlemde görür. Tatlı bir hayal, şairin zihnine takılır ve gece-gündüz onunla meşgul olur. Düş-dünya, gün-gece zıtlıklarının bir arada kullanılması ise “sembolik de olsa zaman kavramının çağrıştırdığı değerleri göstermesi bakımından” (Özcan, 2014, s. 103) dikkate değerdir. Fakat bu hayal, gittikçe gerçeğe karışır; şair, düşte ve dünyada aynı hayali görmeye başladığını söyler. Kendisine gerçek dünyadan bağımsız ama istekleriyle orantılı bir kapı açar; “Düş, ruhun en karanlık, en gizli köşelerine yerleşmiş dar bir kapıdır. Bu kapı, benlik bilincinin varolmasından çok önceki bir zamana, ruhu bireysel bilincin hiç ulaşamayacağı bir yerin çok ötelere sürükleyip götüren o kökensel geceye açılır.” (Jung, 2012, s. 55). Böylece düşler, daha derin boyutlara ulaşarak sanatçının bilinen ve tarihsel dilimlerle takip edilebilen geçmişin çok gerisindeki karanlığı görebilmesini sağladığı gibi bilinç sürecinin başladığı dünyadalık zamana da ulaşmasını sağlar. Aslında düş, sanatçının elindeki, ona istemediği şeyleri bile yaptırabilen silah gibidir. Şairin gördüğü varlık, öyle bir hayaldir ki sanki gökyüzüne ait bir nurdur ve kendisinin de içinde bulunduğu bu soyut mezara inmektedir. O, gördüğü hayalin gülerek yatak odasına girmesini, gökyüzünden mezara inen nur olarak nitelendirir. “Nevmid” adlı şiirinde, hayal gücü ileri boyutlara vardığında ise “Hakikat farkı yok ömrün meselden/ Hayâl ü hâb imiş geşt ü güzârım!” (Enginün, 2013, s. 48) diyerek hayal ile gerçeğin birbirine tamamen karıştığını söyler. Ölüm düşüncesi, şairin varlık âlemini rüya olarak algılama isteğini körükler;

“Yerde ancak hayali kalmış olan
O semâ-rev hakîkatin bir de
Biz varız yâdigâr-ı fanîsi

Denilir hâkdânîyiz seyyâr.
 Bu tahassüsle ben hele bazen
 Olurum kendi kendime zâir;
 Mürde feryad, zâir-i viran!
 Âlem-i hâb bir garîb âlem.

Kendi dünyada yok onun meselâ,
 Bize rûyâda kendidir görünen;
 Yokluğundan ne o ne biz âgâh
 Ne de rûyâ deriz o hâlete biz.
 Sevişir, söyleşir fakat sessiz,
 Oluruz hep hayal o âlemde;
 Ölülerle mekîn olur diriler.
 Uyanınca hakîkat öyle değil!
 Uyanınca ölüm hakikat olur
 Âlem-i hâb ayn-ı felsefedir;
 Oluyor birleşip hayat u memât,
 Anda dünya ve ahiret siyyân!”

(Enginün, 2013, s. 333)

Hayal ve rüyanın birlikte ele alındığı şiirde, hayalin varlığıyla birlikte rüya haline geçildiği görülür. Bu anlamda hayal, rüya evresini başlatan unsur olur. Böyle bir durumun söz konusu olması ise şairin gün boyu düşlediklerini, uykusunda, rüya olarak gördüğüne işaret eder. Çünkü bazı rüyalar, insanın bedensel, bazılarıysa ruhsal özelliklerinden kaynaklanmaktadır; “Genellikle uyanırken bizi ilgilendiren şeyler, uykumuzda da aklımıza gelir ve hayallerimizi süsler.” (Fromm, 2014, s. 136). Sanatçının garip bir âlem ifadesiyle nitelediği rüyalar, zihnini meşgul eden ve anlamaya çalıştığı konuların varlığına gönderme yapar. Herkesin hayale dönüştüğünü söylenmesi de yine gerçeğe düşün birbirine karıştığı yönündeki hatırlatmadır. Rüya ile gerçeğin iç içe geçmesinin nedeni, rüyalarda ölülerle dirilerin bir arada bulunabilmesidir. Gerçek hayatta ölen kişileri görmek ancak hayal etmekle gerçekleşirken yaşayan insanın da rüyadaki varlığı, hayal olmaktadır. Şair, uyandığında ise işin rengi değişmekte, ölüm yine tüm gerçekliğiyle orada durmaktadır. Oysa sanatçıya göre felsefeye benzeyen rüyalar âleminde, hayat ve ölüm birleşmekte, dünya ile ahiret birbirine denk düşmektedir. Gerçeğin yükünü hafifletmek istediğinde o, rüyalarına sıkı sıkıya tutunur. “Ölü” de ise kendisini, rüyanın içerisinde yer alan ama bunu anlamayan kişi olarak tanımlar;

“Bilir mi gördüğünü hâb, hâb içindeki kişi?
 Benim cihândaki hâlim buna mutâbıktır.”

(Enginün, 2013, s. 185)

Sanatçı, dünya içindeki durumunu sorgulamış ve kendisinin bu evrende, rüya gören biri olarak konumlandırıldığına inanmıştır. Rüya gördüğünün farkında olmadığı için de hakikatle gerçeği birbirinden ayıramamaktadır; “Rüyalarımızın çoğu ortak bir özelliğe sahiptir; uyanık halimizin en büyük özelliği olan mantık kurallarına uymazlar. Orada uzay ve zaman kategorileri artık geçersizdir.” (Fromm, 2014, s. 18). Uzay ve zaman kategorilerinin geçerliliğini yitirmesi ise kişinin rüya gördüğünü anlamasını zorlaştırır. Rüyanın büyüüne kapılan şair, mantıksal çıkarımlar yapma yetisini kaybederek gerçekle rüyayı ayırt edemez duruma gelir. Rüya ve hayalin önemine inanan sanatçının söylediği şu dizeler, kendisinden sonrakileri bile hayal etme hususunda etkileyecek güce sahiptir;

“Mâil isem hayâle hayâl etmeyin ki siz,
Âgâh-ı tâli’i değilim âdemiyyetin,
Az çok hayâlden gelir insana tesliyet,
Hep igbirârdır yüzü gülmez hakîkatin.”
(Enginün, 2013, s. 204)

Abdülhak Hamit, gerçek hayatın acı vericiliğini “yüzü gülmez hakikatin” söylemiyle sezdirir ve o nedenle yönünü hayale çevirdiğini söyler. Hakikat, yıpratıcı ve değiştirilemeyendir. Gerçekler, ona teselli anlamında hiçbir şey kazandırmazken hayal, avuntu vermektedir. Rüyalar da aynı etkiye sahiptir; aslında sadece sanatçılara değil, insan olarak hepimize “bedenimizin faaliyetine sınırlar koyan zaman ve uzayın kaybolduğu bir dünyayı rüyalarımızda yaratmak pek kolay” (Fromm, 2014, s. 18) gelir. Sanatçı, değiştirileni ister, kurallarını kendi koyacağı bir dünyada konumlanmak ister. Bu anlamda onun gerçeklerden kaçmak için en güvenli ve ilk konfor alanı, her zaman hayalleri olmaktadır. Hayallerinden sonra gelen sığınakları ise doğa ve mutlu anılarıdır. Bazen de şair, hayalleriyle öyle çok içli dışlı olur ki artık onları görmek istemez;

“Git gözümünden def ol ey alçak hayal;
Fikrime şeklinle verme iştiğal!
Gelme insan meks eden âlemlere;
Âzim ol zulmetlere, mâtemlere!
Hâba var ey fitne-i bîdâd, git;
Kabre gir ey şu’le-i murdar, git!
Seyredin, reftâra gelmiş bir mezar;
Hem de kız şeklinde olmuş âşikâr!”
(Enginün, 2013, s. 409)

Şair, sürekli olarak gözünün önüne gelen hayalden bıkar ve gitmesini ister. Bir kız şeklinde beliren hayalden bıkmaya sebebi, kendisini gerçek hayattan uzaklaştırması ve fikrini fazlasıyla meşgul etmesidir. Ona, insanları eksilten bu âlemlere gelmeyip karanlık ve matem dolu rüyalara gitmesini söyler. Gördüğü hayali, kirli bir şule olarak

yorumlar ve onun yerinin mezar olduğunu söyler. Sanatçının gözüne ilişen hayal, yorumlarından anlaşıldığı kadarıyla bir hayalettir. Çünkü o, birkaç şiirinde daha hayaletlerden bahseder. Hayal unsurları, okurun karşısına sanatçının şiirinde ürkütücü formlarda çıksa bile sonuç değişmez. Olağanüstü de olsa bu durum, onun gerçeklerden kaçmak için kullandığı yöntemlerdir; “Bu açıdan bakıldığında edebiyat kaçınılmaz biçimde yoksullaşmış hayatlarımıza yapılmış bir tür ilave, yeteneklerimizi normal sınırlarının ötesine taşıyan bir tür ruhani protezdir.” (Eagleton, 2011, s. 37). İnsan hayatına edebiyat aracılığıyla yapılacak en iyi ilave ise en başta sanatçının iyi bir hayal gücüne sahip olmasını zorunlu kılmaktadır. Abdülhak Hamit’in de dizelerinde kötümserliğine ve bu tarz doğaüstü varlıklara yer vermesi, romantizmin özelliklerinden oldukça etkilendiğini göstermektedir.

Şiirlerinde bireysel romantizmi öne çıkaran bir başka önemli şair Recaizade Mahmut Ekrem de sevdiğinin hayalinden ilham alanlardandır;

“Aceb mi âşıkâne bir gazel tarh eylesem şimdi
Hayâl-i yâr zîrâ dilde âteş-bâr-ı sevdâdır

(...)

Hayâl-i kâmeti eksik değil bir lâhza hâtırdan
Hemîşe mülk-i dil mahşer gibi pür-şûr u gavgâdır”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 24-25)

Şair, hemen orada âşıkane bir gazel söylese bile buna şaşılması gerektiğini söylemesinin sebebini, yârin hayalinin ateş dolu bir sevda olarak sürekli kendi gönlünde durmasına bağlar. Sevdiğinin endamının hayaliyle yatıp kalkmakta ve her anını onunla geçirmektedir. Bu durum, sanatçının şiir yazması için yeterli bir sebeptir ve “hayal gücünün bir cisme ait imajı, yine o cisimle ilgili nicelik, nitelik, yer ve konum ilişkilerini de muhafaza ederek soyutlaması” (Durusoy, 1998, s. 2) anlamına gelen hayalî idrakidir. Şairin sevgilisinden türettiği hayalleri de böylece yaratıcılık yeteneğini besleyen bir unsura dönüşmektedir.

Muallim Nâci ise “Hep hâlini ıslâha çalış ehl-i şû’ûr ol / Ben şâ’ir-i vaktim diyerek dalma hayâle” (Hayber & Özbay, 1997, s. 42) diyerek şairlerin hayallere dalıp gerçekten kopmaması gerektiğini belirtir. Beşir Fuat’ın Victor Hugo hakkında kaleme aldığı yazı sebebiyle ortaya çıkan “hayal-hakikat” tartışmasında da Muallim Naci, hakikatten yana tavır koyar. Daha sonra diğer sanatçıların katılmasıyla bu tartışma, “romantizm-realizm” tartışmasına dönüşür. Fakat yine de hayaller, şiirin vazgeçilmezidir. Muallim

Naci de “Şâm-ı Garîbân” adlı şiirinde, gözünün önünden gitmeyen tabiatın hayalinden bahseder;

“Düşmüştü şevâik-i cibâlin
Tâ nısf-ı fezâyâ dek zılâli
Hâlâ o cibâlin, ol zılâlin
Pîş-i nazarımdadır hayâlî”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 81)

Sanatçı, çok sevdiği Şam’ın doğasını özler çünkü orada mutlu olmuştur. O güzellikleri hayaline getirerek aynı mutluluğu yakalamaya çalışır. Zaten şiirde doğaya sığınma durumu da söz konusudur. Doğanın huzur verici etkisini devam ettirebilmek için şair, daha sonra hayalinden yardım alır. Böylece hayal, dinginlik veren misyonu ile şiirin bir bölümünde yer almış olur. Şairlerin hayal gücünden yararlanmaması mümkün değildir çünkü yaratıcılık, şairliğin doğasında vardır; “Yaratıcı bireylerin özellikleri ifade edildiğinde başat niteliklerinden birinin de imgelemci (hayal kurucu) olma ifadesine vurgu yapılır.” (Ünveren, 2020, s. 380). O nedenle de hayal gücü, istese de istemese de şairin yaratıcılığını beslemesi bakımından faydalandığı bir unsur olarak karşımıza çıkar. Leyla Hanım ise “Bir Muhibbemin Hayâlîme” adlı şiirinde hayal gücünde canlandırdığı biriyle konuşur;

“Sen nesin bildir a pejmürde hayâl
Bir hazan-dîde çiçek mi ne bu hâl

Kim üzüp böyle harâb itdi seni
Neye çarpdı nasıl incitdi seni

Hangi şiddetle sarardın soldun
Sen niçün böyle perişân oldun

(...)
Seni bir sevdigime benzetdim
Haylidir gün yüzine hasrettim

Yek nazarda onu sandım nâ-gâh
İşte tavrın da müşâbih ey mâh

Sen osun bî-şekk a nâzende hayâl
Olamaz kimsede bu hüsn ü kemâl”
(İspirli, 2008, s. 130)

Sanatçının hayaline gelen kişi, solgun ve üzgündür. Bu hayal, şairin bir dostundan başkası değildir. Görüşemediği dostunu karşısında görmeyi istediği için şair, onu hayalinde canlandırır; “Düş hali, rüya ve hayal hali beynimizin bilinçaltı (bilinçdışı da diyebileceğimiz) halleridir. Şair ruhuna açılan yolları ararken, düşün, coşkunun, alışılmışın

ötesindeki bütün durumların onu kendi temel kaynağına, öz yaşama yaklaştırdığını görür.” (Alkan, 2019, s. 72). Sanatçı da hayaline gelen varlığa, cevabını alamayacağını bildiği sorular sorup sararmış görüntüsünün arkasında yatan sebebi bulmaya çalışırken aslında kendi bilinçaltının karanlık perdesini aralamaya çalışır. Hayalin pejmürde olması durumu ise şairin gerçek âlemdeki kırılmışlık ve karamsarlığını sezdirmektedir. Bu anlamda da denilebilir ki o, kendi ruh dünyasını hayallerine yansıtmaktadır. Sevgilisini/eşini istediği her an göremeyen ve ömrü cefayla geçen Nigâr Hanım da mutlu olmak için sık sık sevdiğinin hayalini kurar;

“Hitâb ettim hayâl-i yâre bir şeb
Dedim ey iltifât-ı cana matlab
Bana hem-hâne vü hem-râh sensin
Sürûr u hüznüme âgâh sensin”
(Demirdağ, 2015, s. 37)

Sanatçı, gece vakti, yârinin hayaliyle konuşur ve ondan güzel bir iltifat duymayı beklediğini söyler. Hüzün ve neşesinden haberdar olan sevgili, kendisinin hem yolu hem de evidir. Fakat şair, bunu ancak hayallerinde dile getirebilmekte ve aradığı mutluluğu, böyle yakalayabilmektedir; “Bazen bir düşte, düşlemlerde ya da kişi sarhoş olduğunda, özgün benliğin bir kısmı, kişinin yıllardır yaşamadığı duygu ve düşünceler ortaya çıkabilir.” (Fromm, 2011, s. 166). Sanatçı da gerçek hayatta yaşayamadığı duyguya düşlemleriyle ulaşmaktadır. Şiir, bu içeriğiyle Nigar Hanım’ın algısını taşımakta ve hayatından izlere ortam sağlamaktadır. Nabizade Nazım da teselliye hayal âleminde bulanlardandır;

“Cemâlin ki tecellî eyliyor h’âb ü hayâlimde
Gehî hicrin melâl-âver olur kasvetli hâlimde;
Bütün eşyâsını arz eyliyor bilmem nedendir bu?

Benim tesellî-i kalbim: Hayâlin, ey dil-ber!”
(Kalkan, 2015, s. 49)

Sevdiğinin güzelliğinin rüya ve hayaline yansıdığını söyleyen şair, ayrılığın acısını yüreğinde duyumsar. Bu kasvetli haline ve eşyaya bile sinen hüzne iyi gelen tek şeyse sevgilisinin hayalidir. Şairin bilinçsizmiş gibi görüldüğü durumlarda, rüyalarında sevgilisini görmesi, “ruhsal yaşamın bilinçsiz derin katmanlarında” (Freud, 2014, s. 57) bile onu düşlediği anlamına gelir. Çünkü şair, istediği zaman sevdiğini görememektedir ve kalbini teselli eden sadece hayaldir. Eşyanın bile bu hüzne ortak olması ise sanatçının melankolik ruh halini imlemektedir.

Tanzimat dönemi romantikleri, gerçekliğin acı veren durumlarından sıyrılmak ve kendilerine rahatlayacak bir mekân/kişi/zaman yaratmak için birçok yola başvururlar. Bunlardan en önemlisi de hiç kuşkusuz onların sık sık yararlandıkları hayal güçleri ve düşleridir. Böylece “eşlik edilemeyen rüya, dar anlamıyla ‘başkasına aktarılamaz kökten bir yalnızlığın’ kuşattığı yaşama biçimlerini aralayıp yerine imrenme pratiklerinin teşvik edici metinlerini” (Arslan, 2012, s. 75) koyar. Sanatçılar da düşleri sayesinde bu âlemin sınırlarından sıyrılıp bir öte âlem, başka ve ütöpik dünya kurabilme imkânına kavuşurlar. Dönemin bu yönde en dikkat çeken isimleri, Namık Kemal ve özellikle de Batılı anlamdaki hayal gücünü yakalaması bakımından Abdülhâk Hâmit olmuştur. Sanatçılar, sığındığı hayal ve düşlerinden de çoğu zaman ilham alarak çıkabilmeyi başarmışlardır.

Rüya ve düş durumları, şairin yaratıcılık imkânını geliştirerek benliğine ulaşmasını sağlayan kapıları aralayıp gerçekliği askıya almasına, bir bakıma da boyut değiştirmesine olanak sunar. Tüm bunların neticesinde hayal ve düşler, sanatçının kendisiyle baş başa kaldığı ve öznelliğinin sınırlarını zorladığı alanlar olarak şiirdeki yerini sağlamlaştıır. Edebiyatın daha sonraki dönemlerinde de zaman ve mekânla ilişkili rüya kurgularının artmasını kolaylaştırır.

3.1.3. Doğa Algısı

Değişen, gelişen ve dönüşen özelliğiyle doğa, canlıların yaşamasını sağlayan bir mekân olmanın yanı sıra gizemli ve etkileyici yapısıyla yüzyıllardan beri felsefe, bilim ve çeşitli sanat dallarına konu olur. Bünyesinde sayısız canlı barındırır ve sürekli yenilenme hâlinde. Doğanın sahip olduğu her varlık, birbiriyle uyum ve iletişim içerisinde. Ondaki düzenin işleyişi ise hiçbir zaman tam olarak anlaşılamamıştır.

Felsefeye göre “bilincin dışında kendiliğinden var olanların tümü” (Hançerlioğlu, 1993, s. 65) şeklinde tanımlanan doğadaki varlıkların oluşumunda rol oynayan başka etmenler bulunmalıdır. Dolayısıyla her varlığın bir ana maddesi vardır. Bazı düşünürler, her nesnenin hammaddesi olduğuna değinerek “doğa ve doğa gereği varolan nesnelerin tözü herbir nesne için o nesnenin ilk olarak içkin olduğu, biçimden bağımsız olarak kendi başına varolan şey” (Aristoteles, 1997, s. 53) derler. Bu sebeple varlıkların ana maddesi, hava, su, toprak ve ateşten herhangi biri olarak kabul edilir. Çevreyi ve dünyayı temellendiren dört unsur görüşü, doğanın varlık dünyasının çıkış noktası olarak görülmesini zorunlu

kılar. Dünyanın oluşumunu açıklamaya çalışan mitolojik anlatılarda da Tanrı'dan önce doğa vardır. Yine çeşitli anlatılarda ve Türk mitolojisinde, doğadaki varlıkların kutsal bir güç taşıdığı, onların da ruhlarının bulunduğu düşünülür. Zamanla bir kült haline gelen doğanın insan yaşamındaki önemi fark edilince, sanatı da büyük ölçüde etkilediği ve birçok edebî esere konu olduğu görülür. Ana konuyu teşkil etmese dahi birçok masal, hikâye, destan ve şiirde konuya mekân veya dekor oluşturduğu söylenebilir.

İnsanoğlu, tarih sahnesine çıktığı ilk zamanlarda yeme, içme, barınma gibi birtakım ihtiyaçları sebebiyle doğaya oldukça bağlıdır. Ayrıca doğaya ait değerleri kutsallaştırarak da onunla kendisi arasında bir yakınlık kurar. İlkel insan için dağ, taş, ağaç ve hayvanların hepsi ayrı ayrı önem taşır; onların da yaşam hakkı olduğu düşünülür. Bazı mekânlar ve varlıklar, kutsal edilirken yüce dağlardan, ulu ağaçlardan ve yıldızlardan da yardım dilenir. Fakat ilk çağlarda doğayla kurulan bu özel iletişim, şehirleşmeyle birlikte giderek zayıflayarak kopma noktasına gelir; “İnsan, önceden belirlenmiş içgüdüsel bir edimi gerçekleştirmek yerine, zihninde olası edim biçimlerini tartmak zorundadır; böylece düşünmeye başlar. Doğa karşısındaki rolünü değiştirir; tümüyle edilgen uyarlamadan, etkin uyarlanmaya geçer; üretmeye başlar. Aletler icat eder; bu şekilde doğaya egemen olurken, kendisini ondan giderek daha fazla ayırır.” (Fromm, 2011, s. 42). Doğa üzerinde üstünlük sağlayan insanoğlu, hayatını kolaylaştıracak icatlar yaparken birtakım değerlerinden uzaklaştığını da fark edemez.

Doğa ile insan arasına giren mesafe, kademe kademe gerçekleşirken bu uzaklaşmanın ilk nedeni olarak Ortaçağ Avrupalı adamının “neşv ü nemâ” (Nasr, 1995, s. 44) ya düşerek tabiata verdiği önemi unutmaya başlaması ileri sürülebilir. Daha sonraki sebepler arasında ise Galileo, Newton ve Kepler'in bazı çalışmalarıyla çığır açan pozitif bilimler ve Rönesansla birlikte ortaya çıkan yeni insan tipinin her şeyden fayda sağlamaya çalışan yanlış zihniyeti vardır. Başka bir sebep de “Bilgi, güçtür” (Nasr, 1995, s. 47) felsefesiyle hareket eden Fransız Baconcu dünya görüşünün dünyaya hâkim olma mücadelesidir; “Bilgi, gücün kaynağı olma pozisyonuna geçince Avrupa uygarlığı, gerek sömürgeleştirme gerekse doğaya hükmetme anlamında dünyayı fethetmeye çıkar” (Nasr, 1995, s. 48). Tüm bu etkenlerle beraber Sanayi Devrimi'nin ortaya çıkmasıyla da Avrupa, çevreye pazar ihtiyacını karşılayacak bir nesne gözüyle bakar ve en nihayetinde doğa, insan için kutsallığını yitirerek bir meta haline gelir.

Ne var ki doğanın insan hayatında günden güne önemini yitirmesi ve geri plana atılması, daha fazla görmezden gelinemeyerek bazı duyarlı sanatçıları rahatsız etmeye

başlar. Akıl çağına karşı çıkan bir grup romantik sanatçı, eserlerinde doğayı canlı bir varlık olarak ele alıp ona hak ettiği değeri yeniden kazandırmaya çalışır. Bu anlamda J.J. Rousseau'nun doğa üzerine düşünceleri oldukça yankı uyandırır. O, doğayı kendimize değil, kendimizi doğaya benzetmemiz gerektiğini söyler; “Doğanın bir sesi, elleri, karanlıkları ve aydınlıkları vardır. Güç ve davettir, tohum ve gelişmedir. Fizyolojik işlevlerden ahlak bilincine gider, toplumsallığı, cinsel ilişkiyi ve aşkı içselleştirir ve dışlar, bilim ve düşünceyi yasaklar ama akli davet eder. Nihayet yeşil kırları ve yaratıcısını gösterir.” (Rousseau, 2009, s. 29). Doğa, tohum gibi içerisinde canlıya yetebilecek tüm birikim ve enerjiyi taşır. Karanlık ve aydınlık gibi zıtlıkları da kendi varlığında anlamlandırır. Sesini ve ellerini kullanabilen insan canlısı gibi birçok şeyi yapabilme gücüne sahiptir. Dolayısıyla insanın da arındırma özelliğine sahip olan ve bünyesinde çeşitlilik barındıran doğaya yönelip kendi bütünlüğünü geri kazanması, madden çok maneviyatı duyumsayarak zihnini temizlemesi gerekmektedir. Böylece yavaş yavaş atılan romantik tohumlar, artık iyice filizlenmektedir.

Romantik sanatçı, doğadan kopan insanı özüne döndürmeyi amaçladığı gibi ondaki kurulu düzeni de anlamaya çalışır. Çünkü doğada mükemmel bir uyum ve denge vardır, sürekli işleyiş vardır. Doğa, sonsuzluğuyla şaire sınırsız bir bakış açısı ve ilham sunar. Ünlü romantik Schelling'e göre ruh ve doğa aslında tamdır, bütündür;

“Onlar belirsiz bir bütünlük içindedirler. Fakat bu mutlak varlığın gelişmesiyle ruh doğadan ayrılmağa başlamış; insan zihni doğa ve toplum hakkında (mantık, metafizik, ahlâk, v.b.de olduğu gibi) araçlı (*mediat*) bilgiler kurmuştur. Çünkü mitolojinin bize hatırlattığı aslî birliği unutmuş; doğa ile arasındaki ayrılık büyüdükçe, onu anlamak için soyut kavramların aracılığına başvurmuş ve mutlak varlığın özünü kavramak gücünü kaybetmişti. İnsan zihni ancak estetik bir sezgi ile tekrar ruh ve doğa bütünlüğünü kavrayabilir. Bu estetik kavrayış mutlak varlığın aslî birliğine dönüş demektir.” (Ülken, 2000, s. 113-114)

Sanatçı, insanla doğanın bütünlük içinde bulunduğu büyüü bozulmamış ilk dönemlerden bahseder. Zaman içerisinde kopan ruh ve doğa arasındaki ilişkiyi, yeniden kurmak ise romantik sanatçının neredeyse görevi haline gelmelidir. Bunu gerçekleştirmek için romantikler, sezgilerinden, sözcüklerin estetik birleşiminden güç almalı ve eserlerinde doğayla bir olma durumunu gerçekleştirmeye çalışmalıdırlar.

Romantizm, akım olarak ortaya çıktığı ve geliştiği ülkelerde, sanatçıları yaşanan olumsuzluklardan kaçmaya ve sığınılacak bir mekân aramaya iter. Romantik sanatçı, eserinde mevcut şartları değiştirmeye, içinde bulunduğu kaotik dünyayı ise estetize ederek yaşanılır kılmaya çalışır. Böylece “Batı edebiyatında Rousseau'dan mülhem olarak

gelişen ‘tabiata yönelme’ fikri, özellikle romantik sanatkârların eserlerinde bir ‘tabiat kültürü’ yaratacak nitelikte” (Korkmaz, 2016, s. 311) işlenmeye başlar.

On dokuzuncu yüzyılın karışıklıkları içerisinde umudunu yitiren Tanzimat sanatçıları için de artık farklı bir dünya tasavvuru kaçınılmaz olur. Ne yazık ki onların yeni bir dünya oluşturma ve aydınlığa çıkma umudu pek de başarıya ulaşacak gibi görünmemektedir. Yaşadıkları dünyanın olumsuz koşullarını değiştiremeyeceklerini anlayan ve içerisine sıkıştıkları buhranlı atmosferin kaotik havasından sıyrılamayan şairler, umutlarını yavaş yavaş kaybedince kendi içlerine yönelmeye, huzuru farklı yerlerde aramaya başlarlar. Yenilenen ve sağaltıcı özelliğiyle doğa, bu anlamda onlara sınırsız bir kaynak sunar. İhtiyaç duyulan huzur, bünyesinde eşsiz bir uyumu barındıran doğanın kendisindedir. Böylece Tanzimat şairleri, romantik bir algıyla yaklaştıkları doğayı; canlı, Tanrı’nın yansıması, sığınılan ve özdeşlik kurulan bir varlık olarak eserlerine aktarırlar.

3.1.3.1. Canlı Bir Varlık Olarak Doğa

Romantik sanatçının doğaya bakışındaki asıl fark, onu canlı bir varlık olarak görüp eserine öyle yansıtmasındadır. Klasik dönemde bir dekor olmaktan öteye gidemeyen; canlı, gizemli, vahşi manzaralarıyla esere giremeyen doğa, romantizm ile büyüsi bozulmamış ilk dönemlerde olduğu gibi yeniden değer görmeye başlar. Ressamlar, eserlerinde romantik ya da vahşi doğa manzaralarını resmederken yazar ve şairler de uzun doğa tasvirleri yapar. Bu tasvirlerde doğa, hareket halinde yer alarak donuk manzaradan çok canlı ve görsel bir şölene dönüşür.

Romantizm için canlılık, akımın ve doğayı kavrayışın ana ilkelerden birisidir; “Dünya canlı bir birimdir; bu, romantik dünya görüşünün temelidir, temsilcilerinin tekrarlamaktan bıkmadığı bir cümledir.” (Huch, 2005, s. 302). Dünyadaki soyut-somut, organik-inorganik her türlü varlık birbiriyle etkileşim durumunda olduğundan onlar da canlıdır. Daha da önemlisi her şey, bütün hâlinde organizma kabul edilir; “Genel olarak romantik araştırmacılar, dünyayı ‘Total organizma’, yeryüzünü, ‘Yeryüzü organizması’ olarak görmüşlerdir.” (Huch, 2005, s. 302). Organizma olduğuna inanılan bir varlığın canlılık durumu artık tartışmaya açık bile değildir.

Romantik sanatçı, doğanın hayranlık uyandıran bu özelliğini, eserine yansıtmaya ve aynı düzeni orada yakalayıp yaratmaya çalışır; “Bir sanat yapıtındaki yaşam, doğada hayran kaldığımız şeye, yani bir çeşit güce, enerjiye, yaşama fişkırان canlılığa benzemektedir.” (Berlin,

2010, s. 122). Böylece kişilerin adları silinse bile eserlerindeki o canlılık, doğadaki düzen gibi aynıyla devam edecektir.

Romantiklerin doğaya canlılık atfeden düşüncelerinin temelini ise İlkçağ filozoflarına kadar götürmek mümkündür; “Thales başta olmak üzere Miletoslu filozoflar özdeksel varlığı canlı saymışlardır” (Denkel, 2011, s. 21). Miletoslu filozoflar, doğa felsefesini açıklarken özdeksel varlık ile doğanın kendiliğinden var olma özelliğini kastederek. Düşünsel anlayışı savunanlar ise doğayı, bilincin ürünü sayarlar. Fakat romantikler, dış dünyanın sadece zihinde tasarlanabilen değil; doğal gelişim süreci içerisinde şekillenen bir formda olduğunu düşünürler. Bu algı sayesinde onlar, özdekçi görüşe yaklaşırlar ve eserlerinde doğayı, canlılığı bakımından konu edinirler.

Romantik doğa algısı, sanatçının doğayı dekor veya benzetme unsuru olarak kullanmasından ziyade canlı bir varlığa dönüştürmesini gerektirir. Tanzimat döneminde romantik şairler, divan şiirindeki benzetme unsuru ya da halk şiirindeki doldurma dizeler için kullanımının dışında doğayı, canlı ve ayrı bir varlık olarak ele almaya başlarlar. Eserlere canlı bir şekilde giren doğa, romantik olmadığını iddia eden şairleri bile etkiler. Böylece Namık Kemal, Şinasi, Abdülhak Hâmit, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci gibi pek çok şair, eserinde onu işler.

Dönemin değişiminin ilk habercisi konumundaki Keçecizâde İzzet Molla, şiirlerinde aktarmaya çalıştığı canlı şehir manzaraları ile dikkati çeker. “Evsâf-ı Kasaba-i Keşân” adlı şiirinde, sürgün edildiği Keşan kasabasının özelliklerini anlatırken gerçekçi ama canlı bir görünüm çizer;

“Civârımda var idi bir bağçe
Anın ‘andelîbi idi zâğçe

Giderdim ana gâhi yârân ile
Berâber idi bana zindân ile

Edip gülşen-i hânümânım hayâl
Derûndan tutuşmuş idim gül-misâl

Gelip yâda İstavroz’un gülşeni
Yakardım o âteşle bağ-ı teni

Tahayyül edip Göksu sahrâsını
Sirişkim şaşırmışdı mecrâsını”

(Ceylan & Yılmaz, 2007, s. 77)

Şair, Keşan'da kaldığı dönemde, dostu/sevgilisi ile gittiği bahçeden ve orada hayaline getirdiği İstanbul'un semtlerinden bahseder. Fakat bu kasabada sürgün olduğu için tüm güzelliğine rağmen her yer, kendisine zindan gibi gelmektedir. İzzet Molla, içinde bulunduğu andan kaçıp kurtulmak için de doğaya yönelir. Çünkü insanın kendisi dışında mevcut olan varlıklar, bilincine de temel oluşturur; "Bilinci belirleyen maddedir; nesnel gerçektir. Buna göre, bizim dışımızda ve bizden bağımsız olarak var olan madde, insan düşüncesinin, bilgisinin, bilincinin kökenini oluşturmaktadır." (Teber, 2013, s. 237). Dış dünyaya duyarlılığını açan sanatçıların ise maddenin en belirgin özelliği olan deviniminden etkilenmemesi düşünülemez. Keçecizade İzzet Molla da çevresinde olup bitenlerle ilgilenen, değişimi gözleyen bir şairdir. O dönem için bu romantik girişim, oldukça yenidir; "Şairin sıkıntılı anlarında kıra çıkması, yakın köy ve bahçelere giderek teselli araması; Türk edebiyatında Batı'dan geldiği zannedilen 'romantizm' ve 'tabiata yönelme' fikirlerinin, klasik Osmanlı edebiyatının dahilî bir tekâmülü sonucu zaten doğmak üzere olduğunu göstermesi bakımından, ayrı bir öneme sahiptir." (Korkmaz, 1988, s. 81). Bir anlamda romantizm, ülkelerin geçirdiği evrelerin doğal neticesidir. Şair, Keşan'dan İstanbul'a dönüşünde ise sevincini dile getirmek için hissettiklerini, İstanbul hakkındaki izlenimleri üzerinden ifade etmeye çalışır;

"Şehr-i İstanbul mu bu ya başka bir dünyâ mıdır
Yoksa evvel gördüğüm bir korkulu rüyâ mıdır?"
(Ceylan & Yılmaz, 2007, s. 340)

Sanatçı, daha önce İstanbul'dan, çok sevdiği memleketinden Keşan'a sürgüne gönderilmiştir. Şair, giderken İstanbul kötü bir vaziyettedir ancak şehre döndüğünde gördüğü manzara bambaşkadır. Elbette ilk baştaki karamsar algıda, memleketten ayrılmanın vermiş olduğu hüznün de hâkimdir. İzzet Molla'yı romantizme yaklaştıran husus, onun çevresindeki değişimlere gözlerini kapatmayışıdır. Romantik sanatçılar için yaşam, tekdüze değil, inişli çıkışlıdır. Romantikler, Aydınlanma Çağı'nın aksine hayatı durgun değil dalgalı bir deniz olarak görürler (Berlin, 2010, s. 128). Burada da şairin psikolojisinin şiire yansması kadar geçen zamanla birlikte şehrin değişimi söz konusudur. İzzet Molla'nın hayatı gibi şehir de değişmektedir. Böyle örnekler, sanatçının ifadelerini, alışlagelmiş söylemlerin dışında tuttuğunu gösterir; "Anlatma tarzındaki bu değişiklik, klasik edebiyatın klişe tabiatına karşılık; canlı ve insanın içinde bulunduğu rûhî şartlara göre değişebilen yepyeni bir mekân anlayışı getirir." (Korkmaz, 1988, s. 81). Dolayısıyla sanatçının şiirleri, romantik söyleme yaklaşan bir nitelik taşımaktadır.

Hoca Tahsin Efendi, evren ve varoluşla özel olarak ilgilenir. *Târih-i Tekvîn yahud Hilkat* (Varoluşun Tarihi veya Yaratılış) adlı yapıtında sonsuzluğu ve varoluşu sorgulayarak evrenin sürekli bir değişim ve gelişim hâlinde oluşunu, kendince açıklamaya çalışır. Sanatçının astronomi ve gökyüzüyle ilgili olan eserleri, evreni canlı bir formda ele aldığını göstermektedir;

“Bu mecerrede muhât olmuş nücûm-ı bî-şümâr
Bir mükemmel şemsdir her kevkev-i çarh-ı berîn

Keh-keşân-ı hirmen-i kevn içre encüm dânedir
Anı teşkil eylemiştir bu hubûbî gevherîn

Her güneş havlinde devr eyler nice seyyâreler
Neşr-i nûr u nâr eder her hâver-i merkez-nişîn

Şems mensûbât ile bu keh-keşânda katredir
Âlem-i şemsin içinde zerredir cirm-i zemîn”

(Algül, 2018, s. 117-118)

Şair, gökyüzünün özelliklerini ve yıldızları, Kur’andan da örnekler vererek çeşitli benzetmelerle dile getirir. Ruhları aydınlatan, hikmet güneşidir. O yüzden evrene ait varlıkların bilgisine de vakıf olmak gerekmektedir. Astronomiyle ilgilenenler, Allah’ın yüceliğini daha iyi idrak edeceklerdir. Bir galakside, mükemmel şekilde sayısız yıldız vardır. Samanyolundaki yıldızların içinden bir tanesi, güneş gibi ışık saçarak dururken diğerleri, onun etrafında dönmektedir. Bunlar, güneşin etrafında dönen sayısız gezegenler gibidir. Yeryüzündeki tüm cisimler ise güneş sisteminin içinde sadece bir noktadır. Hoca Tahsin Efendi hakkında ulaşılabilen metinlerin yanında bazı edebiyat tarihlerinin çıkarsamaları da sanatçının şiirini aydınlatmaktadır;

“Hoca Tahsin, özellikle örneklerine XVIII. asır Fransız edebiyatında rastlanan “poésie scientifique” çağırında şiirler yazarak ilmî ve felsefî konuları işlemeye önem vermiştir. Modern ilmin verilerini hareket noktası alan bu şiirlerde astronomi etrafında gelişen bir ilham daima ön plandadır. Mir’âtü’s-semâ adlı gökyüzü haritası ile birlikte bastırdığı 130 beyitlik kasidesi, baştanbaşa astronomi bilgileriyle gökyüzü temasının davet ettiği felsefî düşünceler eşliğinde kâinatın ihtişamını terennüm eden, derin ve kesif kozmik duyular ifade etmesi bakımından Türk edebiyatında eşi bulunmayan bir poemdir.” (Akün, 1998, s. 206).

Hoca Tahsin Efendi, şiirini de felsefî bir zeminin üzerine şekillendirir. Gökyüzüyle ilgili bilgiler, yıldızlar, gezegenler, gök cisimleri gibi astronomik bilgilerin yanı sıra bazı ünlü fizikçiler de sanatçının şiirlerinde yer alır. Çünkü doğada parça-bütün ilişkisi vardır; “Evrenin evriminin en büyük gizemlerinden biri, bir yığın parçadan bir bütünün ortaya

çıkmasıdır. Yıldızlar atomlardan oldukça farklıdır; ama bir yıldız kocaman bir atom bulutundan meydana gelir. Benzer şekilde, canlı hücreler de moleküllerden çok farklıdır ama bir hücre de moleküllerin bir araya gelmesinden oluşur.” (Swimme & Tucker, 2016, s. 67). Bu parçaların hepsi de birbiriyle anlam kazanır. Tüm felsefî söylemlerinin sonucunda şair, bunların Tanrı sayesinde var olduğu sonucuna ulaşarak insanoğlunun acizliğini hatırlatır. Kendisine has tavırları ve asabiyetiyle dikkat çeken ve yaşadığı dönemde “nev’i şahsına münhasır adam” (Ertaylan, 2011, s. 130) olarak anılan Hersekli Arif Hikmet de şiirlerinin bazı kısımlarında doğanın canlılığına vurgu yapar;

“Hazân âlûde-i âsîb-i devr-i rüzgâr olmaz
Gül-i sad-berg-i hoş-reng-i bahâristân-ı istiğnâ”
(Özgül, 2015, s. 117)

Şaire göre sürekli devreden rüzgârın varlığı, ilkbahar ile sonbaharı canlı tutar. Şiirde yer alan “gül” ve “baharistan” gibi unsurlar, doğanın canlılığına işaret etmektedir; “Gülün en önemli özelliği bahar ile ilişkilendirilerek yeniden canlanmanın, dirilişin ve ebediyetin simgesel görüntüsü haline dönüşmesidir.” (Süme, 2017, s. 107). Böylece şair, evrenin sürekliliğine vurgu yapmaktadır. Bu tutumun, Batılı romantiklerin evreni, “aktif” olarak görme anlayışına benzese de tam olarak aynı anlamı içerdiği olduğu söylenemez. Çünkü sanatçı, gülü ve baharı yine geleneksel mazmunlardan yararlanarak anlatmaktadır. Ancak şu da bir gerçektir ki divan şiirinin alışılmış penceresinin kırılmaya ve bir anlamda öznelleşme belirtilerinin görülmeye başladığı muhakkaktır. Nihayetinde doğaya yaklaşım konusundaki hâkimiyet, artık sadece aklın olmamalıdır. Zira Novalis’e göre de eserin değer kazanabilmesi için yapaylıktan uzaklaşması gerekmektedir; “Sanat da tabiata dahildir ve aynı şekilde kendini gözetleyen, kendini inceleyen, kendini oluşturan tabiattır. İyi gelişmiş bir tabiat sanatı doğal olarak aklın suniliğinden, yalnızca akılcılık eden zihinden çok çok farklıdır” (Novalis, 2018, s. 102). Divan şairlerinin doğayla bütünleşmeden onu anlatması da sadece zihinlerinde beliren görüntüyü şiire aksettirmelerinden ibaret olur. Romantiklerden etkilenen Tanzimat şairlerinin bu durumu fark edip uygulamaya geçmeleri ise zamanla gerçekleşir.

Tanzimat döneminin öncü romantiklerinden olan Namık Kemal’in ilk dönem şiirlerinde, Encümen-i Şuarâ şairlerinin etkisi görüldüğü için doğa, genel olarak divan şiirinin klasik hayal unsurları ve geleneksel mazmunlarıyla yer alsa da inceden bir değişim de hissedilir. Şair, eserlerinin bazılarında doğayı canlı bir varlık olarak konu

eder. Onun iki dörtlükten oluşan aşağıdaki şiiri, romantizmin güçlü etkisini ve doğa algısını yansıtmaları bakımından oldukça önemlidir;

“Görünür subh-ı ezelde zerre mihr-i tb-dr
İbtidâ-yı hilkati andırdı feyz-i nevbahr
lemi tutdu hevâ-yı aşka döndü rzgr
Başladı feryâda bin hasretle eşya dinleyin”
(Göçgün, 1999, s. 377)

Namık Kemal, güneşin parlaklığı ve baharın bereketiyle yaratılışın başlangıcını hatırladığını söyleyip rüzgârın bütün âlemde bir aşk havası yarattığını dile getirerek doğaya yaklaşımındaki romantik tavrını ortaya koymuş olur. “Eşyanın bin hasretle feryada başlaması” ise şairin doğadaki her varlığı canlı kabul ettiğini gösteren en net ifadeleridir. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu mısra için “baştan aşağı yenidir” (Tanpınar, 2001, s. 373) der fakat daha önce de bahsedildiği gibi Türk edebiyatında doğadaki her varlığa canlıymış gibi değer atfedilmesi durumu hep vardır. Sözgelimi Tanpınar’ın ‘baştan aşağı yenidir’ dediği söylem, aslında derin bir dip dalga gibi daima akan Türk kültür tarihinin varlığına işaret eder. Kültürdeki süreklilik ve değişme, varlığın kendisini sürekli yenileyerek gelecek zamanlara akmasını sağlar. Romantizmin özünü oluşturan doğanın canlılığı söylemi, aslında Türk kültür tarihinin sosyo genetik hafızasında daim var olan bir kültür kodunun Tanzimat ile yeniden alevlenmesinden başka bir şey değildir. Doğaya yüklenen canlılık zelliliğinin üstü, klasik şiirle örtülmüş; varlıkların ruhu, adeta unutulmuştur. Namık Kemal’in şiiri, bu anlamda bir yenilik gibi düşünülebilir ama Türk edebiyatı için aslında ze dönüştür. İlbaharın feyzi, hayata kattığı neşe ve canlılık, yaratılışın soylu başlangıçlarını ve ilk günün sabahında duyulan o heyecanı andırır. Tüm varlık âlemi, sürekli olarak o heyecanı arar ve o anı zler. Çünkü mitolojik anlamda her ardıl hareket, başlangıç günündeki ilk hareketin kopyası ve devamıdır. Bu nedenle eşya, bin hasretle başlangıç gününü arzular. “İbtidâ-yı hilkat” ile “nev-bahar” ifadeleri, “rzgr” ile kullanıldığında, her şeyin geçici olduğunu ve varlıkların ölüme doğru yaklaştığını imler. İlk bakışta “rzgr” sözcüğü, doğadaki varlıkları aşındıran bir esinti manasında yer almış gibi görünse de aslında bununla zamanın yıpratıcı yönüne vurgu yapılmaktadır. Zamanın geçişini ve sonbaharın gelişini ise şair, “feryâd” sözcüğü ile anlatmaya çalışarak ölümün mutlaklığını, kaçınılmazlığını, her şeyin ölüme doğru koştuğunu hatırlatır. Eşyanın bin hasretle feryat etmesi, yaratılış gününe dönme arzusundandır. Eşyanın gizli lisanına ancak sezgilerle ulaşılabilir; bu nedenle de önce onun feryadını dinlemek gereklidir. O, ilkbaharı götüren rzgardan

şikâyetçidir çünkü zamanın etkin ve değiştirici yönüne yenik düşerek giden ilkbaharın bereketini hatırlamakta ve ona ihtiyaç duymaktadır. Buradaki zaman, geçip gitmekte olan değil; “hevâ” ile birlikte kullanıldığından âlemi tutan, her tarafı sarmalayan, yıpratıcı, aşındırıcı bir zamandır ve varlıkları şimdiki zamandan kaçarak geçmişe sığınmaya yöneltir. Şair, ilk zamanlara gönderme yaparak arada geçen zamanları yıpranmış, kopuk ve yalıtılmış zamanlar olarak kabul eder ve yok saymaya çalışır. Ahmet Hamdi Tanpınar, “Fakat daha mühimi bu iki kıtayı toparlıyan ‘dinleyin’ hitabıdır. Garp şiirine doğrudan doğruya Kitab-ı Mukaddes’ten geçen bu hitaba Türk şiirinde tesadüf edilemez.” (Tanpınar, 2001, s. 373) der. Aynı anlamda değilse bile Türk şiirinin çok önemli bir kaynağı olan Mevlana’nın meşhur mesnevisi de “Bîşnev” hitabı ile başlamaktadır. Namık Kemal’in “Dinleyin” hitabı ise hiç şüphesiz eşyanın, dünyanın ruhunu anlamak manasında kullanılmıştır.

Şairin Terkib-i Bend’indeki şu mısralarda ağaçlara sinen sessizliğin romantik çağrışımı, devam eden dizelerde yerini klasik şiirin alışılmış bülbül ile gül mazmununa bırakarak derinliğe ulaşamaz;

“Eşcârda bir savt-ı hazîn var idi güyâ
Gönlüm gibi eyler idi hasret ile âh”
(Göçgün, 1999, s. 321)

Şiirin bütününe yayılan encüm, şeb, hurşîd, mehtâb, ebr, bâd, semâ gibi doğa varlıkları da şairin hüznünü ve sevgilinin güzelliğini ön plana çıkarmaya yaramaktan öteye gidemez. Sanatçı, zaman zaman doğada olanlara kayıtsız kalamadığını belirtmek için “Şu ağaç çeşm-i ibrete uruyor/ Yazda da kışta da yeşil duruyor” gibi tek beyitlik basit söylemlere girişir. Yeryüzündeki ve gökyüzündeki varlıklara yer verir ve “Encüm ile âsmân nîlüfer-i pür-jâledir” (Göçgün, 1999, s. 210) diyerek yıldızlı gökyüzünü jale dolu nîlüferlere benzetir. En çok da baharın gelişiyi çiçeklerin renklenmesine, bitki örtüsünün canlanmasına sevinir; “Dolmuş ezhâr ile bahâr bahâr” (Göçgün, 1999, s. 409) ifadesiyle coşkusu dile getirmiş olur. Baharın gelmesi, her dönemde şairleri etkiler ve şiirlere konu edilir. Bahar, yenileyici özelliğiyle en nihayetinde yaşamın canlılığını göstermektedir. Namık Kemal, doğada görebildiklerinden hareketle “doğanın tümünün, sonsuz akım ve çevrimsel bir gidiş içinde hareketli bir şey olduğu” (Engels, 2010, s. 42) düşüncesine kapılır. Romantik algının şekillenmeye başladığı bu dönemde bahar mevsimi, şairlerin psikolojisindeki değişim sürecini başlatan ve ruhsal olarak tazelenip

canlanmalarını sağlamaktadır. Ziya Paşa da baharda tüm âlemie başka gözlerle bakarak doğadaki canlıların hepsini, neşesine ortak eder;

“Bahâr erdikçe âlem başka sûrette nümâyândır
Yeşillenmiş çemen güller açılmış gonca handandır”
(Göçgün, 2001, s. 113)

Yeşeren çimenler üzerindeki güller ve goncalar, mutludur; artık onlar için yeni bir dönem gelmiştir. Şair, baharla birlikte sadece bitki örtüsünün değil, yeryüzü ve gökyüzündeki her şeyin değiştiğini, kendisi de bu âlemin bir parçası olduğu için varlıklara farklı gözlerle bakmaya başladığını belirtir. Ziya Paşa’nın yukarıda alıntılanan beyitinde aslında geleneğin dışında, farklı bir imge göze çarpmaz. O, klasik ifadelerle baharın gelişine sevindiğini dile getirir. Ancak kendi doğal ortamlarında ele aldığı varlıkların, özel bir yaşam alanlarının olduğunu vurgulamaya çalışır. Doğa unsurlarını benzetme amacıyla değil, kişileştirip kullanarak onlara canlılık atfeder. Tanpınar, Ziya Paşa’nın tabiat karşısındaki durumunu şöyle izah eder; “Bir bakıma o da kainatın nizamına hayrandır. Fakat, kozmografyada sadece bu ilahî nizamın kanunlarını ve ahengini görmez. Onu, sonsuz ‘gençlik’ ve ‘zaman’ beraberce hırpalır. ‘Mekân’ ona durmadan küçüklüğümüzü ve hiçliğimizi, ‘zaman’ faniliğimizi ve hakikat karşısındaki acimizi hatırlatır.” (Tanpınar, 2001, s. 315). Dolayısıyla sanatçı için mekân, bunu doğa olarak da düşünebiliriz, kuşatma misyonundan ziyade yüce varlık konumundadır ve insan, bu büyük âlemin içerisinde neredeyse bir hiçtir. Sonsuz büyüklük, şairin evi olur; “Derin düşünen ve düş kuran ruhta, bir sonsuz büyüklük, sonsuz büyüklük imgelerini bekler gibidir. Tin, nesneler görür, yeniden görür. Ruh, bir nesnenin içinde kendine sonsuz büyüklük yuvası bulur.” (Bachelard, 1996, s. 205). Ziya Paşa, doğayı düşlerinde büyütürken kendisine kocaman ve sonsuz bir yuva yapar. Şairin doğayı üstün bir varlık gibi ele alması, aslında ona atfettiği canlılığı da gösterir.

Herakleitos’tan beri doğanın hareket hâlinde olduğu kabul edilmektedir; “Evrende durağan hiçbir şey yoktur. Her şey sürekli bir değişim, oluş içindedir. Doğa gibi insanın kendisi de bedeni ve ruhuyla sürekli bir değişim halindedir. Herakleitos’a göre evren, boyuna akan, durmadan değişen dönüşümlü olarak yok olup yeniden ortaya çıkan bir süreç oluşturur.” (Vakili, 2013, s. 55). İnsanlar değişirken, çevre de yenilenirken doğanın dönüşmemesi ve şiire bu aktif haliyle girmemesi mümkün değildir. Değişen ve sürekli yenilenen doğanın eserlere de böyle yansması kaçınılmazdır. Tanzimat döneminde ise doğa, en canlı hâline, Abdulhâk Hâmit’in şiiriyle kavuşur. Onun şiirinde de dil, giderek sadeleşir;

imgeler berraklaşır ve romantik eğilim, ağırlık kazanmaya başlar. Farklı coğrafyalar görmesi ve duygusal kişiliği, onun doğaya daha çok bağlanmasını sağlar; “Hâmid İstanbul’daki değişik ikametgahlarında daima şehir ve kırla iç içe yaşamıştır. Edirne, Paris, Rize, Poti, Golos, Bombay, Londra’da da daima medeniyet ve tabiatı aynı anda tatmıştır. Eserlerinde bunlar geniş olarak işlenmiştir. O aslında tabiattan asla vazgeçemeyen bir şehir yazarıdır.” (Enginün, 2013, s. 10). Şehir ve kırla iç içe yaşayan sanatçı, şiirlerinde de ikisini kıyaslamadan edemez. ‘Bunlar Odur’ adlı eserinde, genel olarak Hindistan’ı ve güzelliklerini anlatırken “Hindistan’daki Odam” başlığını verdiği şiirine doğayı tüm canlılığı ve renkleriyle aktarır;

“Dâimî bir nesîm-i galiye-sâ
 Bahr-ı pür-nakş-ı mevce-i beyzâ
 O cihet servlerle belde-i samt
 Bu cihet neysitân-ı nağme-serâ
 Kelebekler sükût ile uçuşur
 Hiç sükût eylemez tuyûr amma
 Leblerin çarhtan kılıp tavsîl
 Öper ezhârı şems-i bî-pervâ
 Fart-ı hizzetle her çiçek bayılır
 Açılır şerm ile güler şeydâ”
 (Enginün, 2013, s. 227)

Sürekli rüzgârın estiği bu yerde deniz, parlak ve dalgalıdır. Ağaçların olduğu tarafta sessizlik, sazlıkların olduğu tarafta ise nağmeli şarkılar çalmakta gibidir. Kelebekler ses çıkarmadan uçarken kuşlar, hep ötüşür; güneş, pervasızca çiçekleri renklendirir. Böylece doğa, alabildiğine renklenir; “Hayat, renk, ton ve güç gibi bir şeydir. Romantik adam, hayatı inceler, aynı ressamın ve mekanikçinin rengi, tonu ve gücü incelediği gibi. Hayatı titizce incelemek insanı romantik yapar, tıpkı rengi, biçimlemeyi, tonu ve gücü titizce incelemenin ressam, müzisyen ve mekanikçi yaptığı gibi...” (Novalis, 2018, s. 104). Evrenin böylesine renk armonisi içinde ele alınmaya başlaması, şairin romantikliğini gösterir. Hindistan seyahati ise onun doğayı daha iyi duyumsamasını sağlar. Orada doğanın büyüklüğü karşısında ulaştığı “sonsuzluk duygusu ile bir çeşit *panstheisme*’e” (Okay, 1971, s. 4) varır. *Sahra*’da sığ kalan doğa tasvirleri, bundan sonraki eserlerinde böylece derinlik kazanmaya başlar.

Batılı romantik sanatçılar, canlı bir varlık olarak ele aldıkları doğanın gizemli ve vahşi tarafını da öne çıkarmaya çalışır. Böylece romantizmle birlikte edebiyata, vahşi doğa manzaraları da konu olur. Türk edebiyatında ise bu durum, ilk defa Abdulhâk Hâmit’in

şairlerinde görülmeye başlar. O da ünlü romantiklerden esinlenerek doğanın ürperti uyandıran yönüne değinir;

“Bunlarla tamam olmadı seyrân,
döndüm, eve geldim, yine vahşet, yine hayret
gündüzdeki rüyâ-yı münâcât ile yatmış uyumuştum;
bir kahkaha duydum ve uyandım,
bu ne Yarab!
Hem-sohbet-i zulmet bana bakmakta ağaçtan,
virâneye nâzır
korkunç iki baykuştı gülenler.”
(Enginün, 2013, s. 669)

Şair, “Kanatlı Kaplanlar ve Kanatlı Kediler” isimli şiirinde kartalları kanatlı kaplanlar olarak nitelendirirken onların vahşiliğine vurgu yapar ve gördüğü manzarayı, hayretler içerisinde izler. Eve döndüğünde ise o düşüncelerle uyuyakalır. Daha sonra uykusundan korkuyla uyanır ve karşısında iki baykuş görür. Kaplanlardan daha az tehlikeli ama korkutucu bulduğu bu canlıları ise kanatlı kedilere benzetir. “Vahşet, hayret, kahkaha, sohbet-i zulmet, virâne, korkunç, baykuş” gibi ifadelerle, alışılmamış, gizemli ve ürpertici bir manzara ortaya koyar. Bazen de şairin karamsar bakış açısı, doğayı olumsuz özellikleriyle görmesine yol açar;

“Yıl başındaydı bir sabah erken
kır çıkıttım; hava soğuk, sisli;
her taraf karlı, kâinat beyaz;
zâğlar, bir de ben siyah ancak,
geziyordum o dâr-ı fırkatte,
gark-ı efkâr, gark-ı berf ü buhâr
mütehassir, mükedder, ebkem ü lâl.

Zırh-pûş oldu bağıteten dağlar
-o sânâdîd-i pür-vakâr u gurur!-
yüce dağlar, o hâkden masnû'
ulu sandukalar ki her birisi
mümtelîdir kitâb-ı ilkatten
darbe-i rûzgâr ile münfekk,
çürümüş birtakım sahaif ile!
mütecessim dühûr-ı Kaf-likâ:
Üstühanpâreler, hayâletler,
sıytlar, nevhalarla mâlâmâl!”
(Enginün, 2013, s. 604)

Abdülhâk Hâmit, karlarla örtülü beyaz ve sisli kır görüntüsünün içine siyah kargaları yerleştirerek tezatlıklardan yararlanır. Şiirde karla örtülen doğanın beyazlığı, melodiye bölen duraklar gibi insanı olumsuz yönde etkileyen bir sessizlik armonisine dönüşmektedir (Kandinsky, 2020, s. 90). Fakat bu beyazlık, ölüm sessizliği değilse de

içinde ihtimaller barındıran bir sessizliği imlemektedir. Şair, aynı manzaraya siyahı ekleyerek zıtlık katar ve siyahın hareketisizliğinden, hayatın bitişini işaret edişinden yararlanır (Kandinsky, 2020, s. 90-91). Kendisini de siyah renkle niteleyip bu hareketsizliğe eşlik eder ve etrafındaki her şeyi olumsuz görecektedir kadar kötü bir psikolojide olduğunu hissettirir. Ayrılık mekânı dediği yerde, efkâra ve kara batmış bir şekilde kederli, üzüntülü ve sessizce dolaşır; azâmet ve gurur dolu kahramanlar dediği dağlar ise aniden zırhını kuşanır. Şiirin bu dizeden sonraki kısmı da doğanın ürkütücü yönüne gönderme yapmaktadır. Çürümüş sayfalar, iskeletler, hayaletler ve korkunç sesler, bu vahşi doğa manzarasını tamamlayan unsurlar olur.

Dönemin başka bir romantik şairi olan Recâizâde Mahmut Ekrem, doğayı olumsuzlamaz, aksine evrendeki her varlığa ayrı ayrı özen göstererek doğayı bütün hâlinde ele alır. *Takdir-i Elhan*'da dile getirdiği “Zerrattan şümusa kadar her güzel şey şiidir” ifadesi, dönemi için oldukça dikkat çekicidir. Çünkü çağdaşları ve hocaları (özellikle de Namık Kemal) için şiir, fikir barındırmalı ve topluma yarar sağlamalıdır. Şiirde taklit sanatının gerekliliğine inanan Rezaizade Mahmut Ekrem ise içinde yaşayan tüm varlıklarla birlikte ayrı bir değer olan doğanın canlılığına dikkat çeker;

“Gerçek o ne lahn-ı dil-rübâdır
Kim zâhir eder gülü-yı mürğân?
Deryadaki ses de bir nevâdır
Eşçârda cûda da var elhân?
Her şey ki var onda lutf-âvâz
Olmakta bütün seninle dem-sâz.”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 219-220)

Şair, bahar gelince yeşeren yaprakların sonbaharda dallara veda etmesini ayrılık olarak nitelendirir. Denizlerde gizli bir ses; ağaçlarda ise ayrılık ve ölüm vardır. Goethe'nin *Faust*'unda dile getirdiği gibi doğada bulunan her varlık, ölmek zorundadır³. Yaşam ve

³ Goethe, *Faust* adlı eserinin birçok yerinde ölüm üzerine yorumlarda bulunur. Mefistofeles'in söylediği bir şiirde ise her canlının ölmek zorunda olduğunu vurgular;

“İşte size dünya:
Kâh yükselir kâh iner
Ve sürekli döner;
Camdanmış gibi çınlar—
Ne de kolay kırılır!—
Boştur içi.
Burası çok parlıyor
Şurası daha da fazla:
“Yaşıyorum!”—
Sevgili oğlum,

ölümün iç içe bulunduğu doğada; gizli, özel bir dil vardır ve doğayı anlamak için ona dokunmak, onunla hemhal olmak gerekmektedir. Bu anlamda şair de doğadaki canlı unsurların sırrını keşfetmeye çalışır. Ölümlü hayat ise kuşların sesi gibi nağmeleri olan sevgiliyle anlam kazanır. Recaizade Mahmud Ekrem'e göre sanatçı, yaşadığı coğrafyadan istese de kopamaz ve ondan ilham almadan eser meydana getiremez; “Şiir ne kadar gösterişli, parlak ya da yüce düşünceleri anlatsa bile dünyadaki varlıklardan vazgeçilemeyeceği görüşünde olan şair, konu güzelliğinde tabiatı kaynak almaktadır: ‘...şairler şiir söylemek için dünyayı niçin unutsunlar? Dünyadan hariç olan şiirler ne gibi şeylerden bahsedecekler...’ (T. El., s.45) deyişi ile sanatçının çevreden kopamayacağı inancındadır.” (Parlatır, 2004, s. 30). Bu düşüncede olan şairin doğadaki değişimlerden etkilenmemesi beklenemez. Dolayısıyla o, çoğu zaman baharın gelmesine sevinir ve “Bahâr oldu açıldı bağ u gülzâr/ Hurûşa başladı şevkile enhâr” (Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 70) diyerek güllerin açıldığını, suların coştüğünü anlatır. Kimi zaman da doğaya duyduğu tutkuyu açıkça dile getirerek “Tabîatın hangi mevsimde, hangi vakitte olursa olsun –fakat birer başka şekil ve kıyafette – dâima güzel görünmek hâssasına mâlik olduğu malûmdur.” (Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 237) ifadesiyle doğada sadece baharın değil her mevsimin başka güzellikte geçtiğini vurgular.

Romantik doğa algısı, eski edebiyat taraftarı olarak bilinen Muallim Naci'nin şiirlerinde de görülür. Şekil itibariyle geleneği devam ettiren şair, konu bakımından Batılı şairlerin etkisine kapılır. Şiirlerinin bütününde de ilkbahar, yaz, sonbahar ve kış mevsimlerini ayrı ayrı ele alarak değişen doğanın yaşayan ruhuna ayna tutar. Doğadaki varlıklara da yer vermeye çalışarak Allah'ın yarattığı her canlıya sevgi beslediğini sezdirir. Muallim Naci'nin “Kuzu” isimli şiiri, William Blake'in aynı adı taşıyan şiiri ile birtakım benzerlikler gösterir⁴. Her iki şiirde de ortak konu, kuzunun doğal yaşamıdır. Muallim

Uzak dur ondan!
Mecbursun ölmeye:
Kildir aslı,
Kırılacak param parça!
MEFİSTOFELES”
(Goethe, 2011, s. 95)

⁴ “Küçük Kuzu, kim yarattı seni?
Bilir misin kim yarattı?
Can verdi sana ve besin verdi,
Dere boyunda, otlakta,
Böyle hoş giysi verdi,

Naci, annesinden ayrı düşen küçük kuzunun yerine kendisini koyarak onun hissettiklerini anlamaya çalışır;

“Bilsen şu kuzu neden gam almış
Her nâlesi kalbe dâg-zendir
Feryâd ederek koşar nedendir
Sütsüz mü refiksiz mi kalmış”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 76)

Kuzunun her inlemesiyle yüreği yaralanan şair, yavrunun bu acısını, annesiz ya da sütsüz kalışına bağlayarak üzülür. Sıradan bir kuzuyu eserine konu ederek divan şiiri geleneğinden ayrılır ve halk şiirine yaklaşır; aynı zamanda da Batılı şairlerin etkisinde kaldığını hissettirir. Kuzunun oradan oraya koşmasının sebebinin düşünür ve onun duygularını anlamaya çalışıp doğadaki varlıklara değer verdiğini gösterir. Muallim Nâci hakkında kapsamlı bir çalışma hazırlayan Celal Tarakçı, bu şiirdeki duyguları, sanatçının çocukluğuna dayandırır. Çünkü küçüklüğünde şaire, babası tarafından her sene kuzu alınmıştır. Bu nedenle de “Muallim Nâci Efendi’ye ‘Kuzu’yu yazdıran sebepler arasında çocukluğunda oynadığı kuzuların tesiri” (Tarakçı, 1994, s. 12) olduğu düşünülebilir. Muallim Naci, doğayı kendi düzeni içerisinde ele alarak anlatır. Güvercine, bulutlara, rüzgârlara seslenerek her varlığa ayrıca önem verir. Bu nedenle de doğaya olan tutkusunu sık sık dile getirip “Gül mevsimi gülsitânı sevdim/ Geldikçe hazân hazânı sevdim” (Hayber & Özbay, 1997, s. 101) der ve her mevsimin kendisine has güzelliklerle gelişini hatırlatır. Doğayla baş başa kaldığı zamanlarda onu dinlemeye, hissetmeye çalışır; “Çağladıkça sular latîf latîf/ İki yandan sadâ verir dağlar” (Hayber & Özbay, 1997, s. 109) diyerek akarsuların gürültüsünün yankısını dağlardan duyar. Recaizade Mahmut Ekrem’in şiiri “Tasvir”, içerik bakımından Muallim Naci’nin “Kuzu” adlı şiirine çok benzemektedir;

“Ey körpe kuzu vefâ-güzîn ol!
Kaçma o kadar seni sevenden.
Terk eyle tevahhuşu emin ol
Gelmez sana bir hasâr benden.
Çık sîneme çık da dil-nişîn ol
Kes râğbetini biraz çemenden.
Gevhâre sana kucağım olsun

Öyle yumuşak ve ışıklı;
Öyle narin ses verdi sana,
Derelere sevinç saçar!”
(Bezel, 2011, s. 18)

Bâlin-i serin yanağım olsun”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 162)

Recaizade Mahmut Ekrem de şiirine bir kuzu ile yavrusunu konu eder. Kuzuya onu sevenlerden kaçmaması gerektiğini öğütler. Şiir boyunca da yine doğa güzelliklerini anlatmaktan kendisini alamaz. Şair, doğayı sadece organik-inorganik boyutuyla değerlendirmez; “Doğa aynı zamanda mekândan kaçıştır.” (Alkan, 2019, s. 71). Böylece sanatçı, kaçmak, anlam bulmak ve tamamlanmak niyetiyle de ondan ilham alır. Recaizade Mahmut Ekrem’in öğrencilerinden biri olan Nigâr Hanım ise hocasının izinden gider ve doğayı canlı bir varlık olarak ele aldığı şiirlerinde onun dizlerini anımsatır. Şair, “Bahâr”ı ve “Hazân”ı ayrı şiirlerde dile getirir;

“Bahâr erdi güşâyış buldu âlem
Tabî’at ser-te-ser handân u hurrem
Verir berg-i güle bir başka zîynet
Misâl-i katre yâkût-ı şebnem”
(Demirdağ, 2015, s. 36)
“Dil-i hassâsımı eder muğber
Böyle bi-berg olunca hep eşcâr
Müteżâyid olur gönülde keder
Sarâınca bütün bütün ezhâr”
(Demirdağ, 2015, s. 36)

İlkbahar gelince tüm güzelliğiyle uyanan çiçekler, sonbahar mevsiminde sararıp kurumaya ve dökülmeye başlar. Doğadaki tüm varlıklar, birbiriyle iletişim halinde gelişip değişirler; “Bizce kavranabilen tüm doğa, bir sistem, bir karşılıklı bağlantılı cisimler toplamı oluşturur ve biz, burada, cisim deyince, yıldızlardan atomlara kadar, hatta varlıkları kabul edildiği ölçüde, esir parçacıklarına kadar bütün maddi varlıkları anlarız. Bu cisimlerin bir karşılıklı bağlantı içinde bulunduğu gerçeği, onların birbirini etkilediği gerçeğini içinde taşır ve onların bu karşılıklı etkisi de açıkça hareketi oluşturur.” (Engels, 2010, s. 82). Doğanın hareketliliği ise şairin hassas gönlünde derin bir etki yaratır. Sanatçı, güneşi gördüğü her an ne kadar mutlu oluyorsa yeryüzü karanlıkla dolduğunda da o kadar hüzne batar. Bu anlamda denilebilir ki şair, doğayla iç içe olmayı sever; “Nigâr Hanım’ın şiirlerinde tabiat, tematik bir unsur olmanın yanı sıra onun şiir estetiğini belirleyen bir kıymet de ifade etmektedir. O bu yanıla da şiiri tabiatla özdeşleştiren, tabiata yaklaştığı oranda muteber sayan; şâiri de tabiatı taklit yeteneği ile değerlendiren ikinci grup Tanzimatçılara yaklaşır.” (Bekiroğlu, 2008, s. 324). Böylece Recaizade Mahmut Ekrem ve Hâmit’in etkisi, sanatçının doğaya yaklaşımında da belirgin bir şekilde göze çarpmış olur.

Ara nesil sanatçıların arasında bulunan ve özellikle romanlarıyla dikkati çeken Nabızade Nazım'ın, Tanzimat döneminin son kuşağı olması dolayısıyla geleneğin etkisinden sıyrılarak yazdığı şiirlerinde, romantizmin önemli konuları göze çarpar. Sanatçı, *Hâtıra-i Şebab* adlı eserinde yer alan “Feryâd”ın özellikle ilk iki bendinde doğanın uyanışını, değişimini ve güzelliklerini anlatır;

“Arz-ı dîdâr edince ol hûrşîd,
Saçar etrâfa nûr-ı sûrh ü lâtif.
Bir sehâb-pâre-i sefide ziyâ,
Aks edince verir hemen zînet.
Eser-i subh olur o anda bedîd,
Ya’ni şems âlemi eder taltîf.
Nûr ile eyler âlemi ihyâ.
Âşık-âna o manzara ne hazîn!
Ki tebessüm-nümûn olur kudret.
Eder etrâfı nûr ile tezyîn!..”

(Kalkan, 2015, s. 41)

Güneş, yüzünü göstererek etrafa güzel ve kırmızı ışıklar saçır; bulutların arkasından adeta yeryüzüne gülümser. Böylece kocaman haliyle âleme iltifat eder. Oysa o, evrendeki nesnelerden sadece biridir; “Doğa, nesnelerin hareket ve durağanlığının nedenidir ve bu ilkeyi taşıyan her şey nesnedir.” (Macit, 2006, s. 22). Doğadaki oluş ve hareket silsilesi içinde bulunan güneş, her yere aydınlığının yanı sıra enerjisinden de verir ve bu yönüyle şiirde, nesne olmaktan öte bir misyon edinir. Şair ise gördüğü manzarayı çok aşıkâne bulur. Doğa güzelliklerini dile getirerek başladığı şiirine adeta bir roman havası katar. O dönemde yazılan romanlarının giriş bölümünde yapılan uzun uzun tasvirler çok modadır. Görüldüğü kadarıyla sanatçı da burada romancı kimliğinden pek uzaklaşamayarak tasvir yapmaktan kendisini alamaz. Yaptığı güneşli manzara tasvirini, şiirin sonraki bentlerinde fon olmaktan kurtarmaya ve eseriyle bütünleştirmeye çalışır. Fakat ne yazık ki doğanın uyanışı, “Yârimin sırma saçları gibi âh!” (Kalkan, 2015, s. 41) benzetmesiyle giderek sığlaşır. Romantizmin etkisiyle şiirlerde köy ve kır yaşamı yüceltmeye başladığı için Nabızade Nazım da bu hevesle “Çoban”⁵ adlı şiirini yazar;

“Nasıl güzel şu ağaçlar, yeşil yeşil dağlar!
Yavaş yavaş akarak tatlı çağlayan çağlar

⁵ Bu şiir, Recaizade Mahmut Ekrem'in aynı adı taşıyan “Çoban” adlı şiiriyle benzerlik göstermektedir;

“Ovalarda ne hoş gezer sürüler!
Sanki onlarla can bulur ovalar.
Bir çocuk bir kuzu bulur kovalar,
Anası haykırır kuzuysa meler,
Arzû ettirir çobanlığını.”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 172)

Safâ yetişiriyor sanki bağçeler bağlar
Görür durur da bu hâli çoban nasıl ağlar?

(...)

Bahâr olunca yeşiller giyer bütün yerler
Bulut gezer dolaşır gökyüzünde seyr eyler
Çayırda gül de gönül de bütün cihân da güler
Görür durur da bu hâli çoban nasıl ağlar?”
(Kalkan, 2015, s. 154)

Şair, bahçeleri, çağıldayan dereleri ve yemyeşil ağaçları anlatarak canlı bir kır tasviri yapar. Tüm bu güzellikler içerisinde yaşayan çobanın üzüntülerini unutacağını ve kederlenemeyeceğini düşünerek onun hayatına özenir. Oysa durum pek de öyle değildir; “Gerçekçi bir tabloyu resmetse de şairin anlattığı şey ‘gerçek’ değildir. Bu bir ‘dışarıdan bakış’ın resmettiği pastoral tablodur. Bu tabloya bakarak Türk köylüsünün gamdan, sıkıntıdan uzak dört başı ma’mur bir hayat sürdüğünü söylemek yanlışla sebebiyet verir. Bu bir şairin gördüğü ya da görmek istediği tablodur.” (Kolcu, 2009, s. 297). Çünkü kır hayatının gerçeği, aslında insana böyle romantik bir manzara sunmaz. Aksine köyde ve kırsalda yaşamının birtakım zorlukları vardır; “Refah ve esenlik bakımından şehir ile kır arasında büyük bir uçurum bulunmaktadır.” (Beck, 1990, s. 100). Köy hayatının sıkıntı ve sorunlarını *Karabibik* adlı romanında anlattığı halde bu dizelerine yansıtmayan sanatçı, gerçeği estetize ederek romantik bir tavır sergiler. Şairin küçük kız ile karacasına yer verdiği dizeleri ise Muallim Nâci’nin “Kuzu” adlı şiirini hatırlatır niteliktedir. “Bir Küçük Kız ile Karacası” başlığını verdiği şiirinde kızın karacayla konuşmasını anlatır;

“Karacam! Aç mısın, ne istersin?
Ne kadar iltifât-güstersin!

Hande mi yoksa sûd mu beklersin?
Yine böyle beni etkilersin.

Bendeki hande bî-nihâyettir.
Seni sevmek ne hoş saâdetdir.

Seni ırzâ’a çâre var mı bana?
Vâliden süt verir, değil mi, sana?”
(Kalkan, 2015, s. 104)

Doğadaki her varlığın canlı olduğu bilgisiyle küçük kız, karacasına seslenir. Onun duygularını ve ihtiyaçlarını anlamaya çalışır. Genel olarak eserlerinde çocuklara ayrı bir duyarlılık gösteren Nabizade Nazım, yine çocukların dünyasına hitap etmeye çalışır; “Bu manzumede şair iki masumun dostluğunu samimiyetle anlatmayı dener. Buna göre küçük

kız kendisi gibi küçük bir karaca yavrusunu sevmektedir. Severken de ona kendisine büyüklerin söylediği sözlerle hitab eder. Nazlanmasını, elini yalamak istemesini, ona sokulmasını hal diliyle anlatmaya çalışır.” (Kolcu, 2018, s. 199). Şair, tüm doğallığıyla karacasının derdini anlamaya uğraşan çocuğu, masumiyet içerisinde sergileyerek anlatır.

Keçecizade İzzet Molla ile başlayan değişim rüzgârı ve çevrenin de şiire tüm canlılığıyla girişi, edebî eserdeki mekânın önemini artırır. Ayrıca bu canlılık, okurda güzel duygular uyandırırken şiirin de daha gerçekçi olmasını sağlar. Namık Kemal’in şiirleriyle doğa, Batılı romantiklerin doğaya yaklaşımına benzer şekilde canlılık özelliği kazanmaya başlarken Abdülhak Hamid ve Recâizade Mahmud Ekrem gibi şairlerin elinde müstakil bir varlığa dönüşerek başlı başına şiirin konusu olur. Sanatçıların şiirlerinin lirik karakteri, romantizmi sağlayan asıl unsurdur. Şinasi’nin hayvan masalları da dönemi için farklılık arz eder. Muallim Naci ise canlıların doğal hayatını anlatarak şiirini sadeleştirir. Servet-i Fünun’dan hemen önceki kuşak olan Nabizade Nazım ve Nigar Hanım ise eserlerine doğayı, daha hareketli ve canlı bir şekilde aktarır.

3.1.3.2. Özdeşlik Kurulan Doğa

Romantik sanatçı, doğayı tüm evren anlamına gelen bir bütün halinde algılar. Bütünlüğü oluşturan varlıkların hepsi de bir zincirin halkaları gibi uyum içerisinde. Bu zincirin en önemli halkasını, algılama, anlamlandırma, kavrama ve açıklama gibi diğer canlılardan ayrılan nitelikleri ile insan oluşturur.

İnsan, dış dünyaya sadece fiziksel anlamda değil ruhsal yönden de ihtiyaç duyar. Hayvan, doğadan beslenme ve korunma amacıyla yararlanırken insan, ruhsal olarak da faydalanır. Sıkıntılı zamanlarında doğaya yönelir, kendi içerisinde kaybettiği huzuru orada arar ve bu sayede ruhunda bir çeşit arınma sağlar. Güzel, gizemli veya vahşi bulunduğu doğa manzaraları karşısında heyecanlanır, etkilenir ve duygu dünyasının coşkulu halinden de hoşnut olur. aklını ve sezgilerini kullanarak ondan yararlanır; “Tüm varlık dünyası içinde üstün nitelikleri yüzünden insan, doğayla kucaklaşabilecek tek yaratıktır. Mutlak Tin’e, Mutlak Varlık’a ve Mutlak Gerçeklik’e ulaşacak tek varlık insandır” (Aydın, 2012, s. 13). Evrenin düzeni içerisinde veya ona düzenini veren ebedî ve tartışmasız olan güce de insan ancak doğaya yönelerek ulaşabilir. Varolmak için hiçbir nedene ihtiyaç duymayan gerçekliğe varmak, böylece romantiklerin en temel gayesi olur. İnsan, doğaüstü gerçekliğe ise aklıyla değil, ancak sezgileriyle varabilir. Çünkü mantıkla

açıklanamayan ve aklın yetersiz kaldığı durumlar vardır. Bu nedenle insan, doğayla ilgilenerek onun gizli sırlarını keşfetmeye ve o çokluktan oluşan ahenkli uyumu ruhunda yakalamaya çalışır. Böylece yaşamın sırrına ve mutlak olana erişebilecektir.

Tanzimat şairlerinin değişken, çoğunlukla da karamsar duygu dünyası ve ruh hâli, doğayı istedikleri gibi görmelerini sağlar. Doğa olayları karşısında kimi zaman neşelenen sanatçılar, kimi zaman da hüzünlenir. Bu durum, aslında divan şairi için de neredeyse aynıdır lakin şiirlerde doğaya yönelişin 19. yüzyılın sonlarına doğru arttığı göze çapar. Eserlerini daha çok geleneğin etkisiyle yazan Keçecizade İzzet Molla, “yaşadığı devri dolduran insanlardan” (Tanpınar, 2001, s. 90) sayılır. Bazı zamanlarda şair, içinde bulunduğu psikolojiyle etrafına mutsuz gözlerle bakar ve bu buhranlı anlarında çevredeki varlıkları adeta bir olumsuzluk penceresinden görür;

“Bir mevsim-i baharına geldik ki ‘âlemin
Bülbül hamûş havz tehi gülsitân harâb

Çıkmaz bahâra değme de bî-çâre ‘andelib
Pejmürde bâl vakt şitâ âşiyân harâb”
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 360)

Şair, bülbülün sustuğu, havuzun boş kaldığı ve gül bahçesinin harap olduğunu söyleyerek yanlış bir bahar mevsimine denk geldiklerini belirtir. İnsanlığın ortak problemlerini, bülbülün sessizliği, havuzun boşluğu ve harap durumdaki gül bahçesiyle anlatmaya çalışır. En nihayetinde de doğaya ait unsurlardan yararlanmış olur; “İnsanın doğa ile olan ilişkisi onun varlık koşulları arasındaki en öncelikli ilişkidir.” (Gül, 2013, s. 18). Sanatçının da duygularını dile getirmek için yardım aldığı doğayla özel bir bağ kurduğu aşikârdır. Melankoli içeren bu beyit, zamanla İzzet Molla’nın en tanınmış dizeleri olacaktır. Çaresiz kalan bülbülün kanadı dağınık, kendisi yorgun ve yuvası da perişan haldedir. Lakin gazelin bütününe bakıldığında, asıl anlatmak istediğini vurgulamak için şairin doğayı araç özelliğinde kullandığı görülür. O, asıl olarak dönemi ve yaşanan olumsuzlukları eleştirmektedir. Kışın özelliklerini anlattığı “Sıfat-ı Sermâ” şiirinde de karamsar ruh hâlini yine doğaya atfeder;

“Felek görmedi iki aydur mehi
Mahrem sanurdu rebî’î gehi

Siyeh rûz edüb mâtem-i âfitâb
Felek kara geydi değildür sehâb

Kararmışdı fikrimde reng-i sefid
Hele kar yağub oldu levni bedîd”

(Bülbül, 1989, s. 130)

Gökyüzünün iki aydır “meh”i (ay) görmediğini belirten şair, ilkbahardan umudunu kesmek üzeredir. Bulutların kara olması, güneşi göremediği için matem tutmasındandır. Tüm bu karanlık atmosfer içerisinde Molla, kendi düşüncelerinin de aydınlığa çıkamayacağını düşünür ancak kar yağınca her yer gibi şairin gönlü de ferahlayacaktır. Burada karanlıkla aydınlığın, siyahla beyazın tezatlığı göze çarpmaktadır. Sanatçı, yokluğu imleyen siyahı, varoluşu anımsatan beyazla aydınlatır. Güzel bir kış manzarasını, doğal oluşumları içerisinde dizelerine aktarırken böylece öznelletirmiş de olur. “Eslemü’l- Minhâc ilâ-Süllemi Evsâfi’l- Mi’râc” adlı şiirinde ise sık sık “şeb” ve “gece” sözcüklerini kullanarak “İaciverdî” (Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 56) bir renk armonisi kurmaya çalışır.

Osman Nevres’in şiirlerinde ise yaşadığı şehirler ve buralarla ilişkili unsurlar, hayal gücünü besleyen nitelikleriyle göze çarpar. Özellikle “Tuna, Bağdat, Dicle, Diyarbakır, Şam, Irak”, şairin anılarıyla özdeşleşmektedir;

“Çağladıkça Tuna Bağdat gelir hatırıma
Cûşîş-i Dicle-i berbâd gelir hâtırıma

Anı seylâb-ı sirişkim gibi gördükçe revân
Mâcerâ beytini inşâd gelir hatırıma”
(Kaya, 2010, s. 482-483)

Tuna nehrinin çağlamasıyla Bağdat’ın aklına geldiğini söyleyen sanatçı, virane olan Dicle’nin coşmasını düşünür. Kendisinin taşkın gözyaşları gibi akıp giden nehirlerle benzediğini düşünerek varlığını, nehirlerle bütünleştirir. Çünkü insanoğlu, kendisini ve edimlerini, “yeni bir denge bulmak için varlığının her alanında, bu doğayla bir ve tek olma yaşantısını elde edecek şekilde” (Fromm, 2015, s. 76) yönlendirmelidir. Şair de tüm bu coşlunluk halinin, şiir okuma isteğini uyandırdığını dile getirerek doğadan aldığı ilhamı gözler önüne serer. Yenişehirli Avni Bey ise doğrudan olmasa bile “kâinât” redifli gazelinde evrenle kendisi arasında bağ kurar;

“Kâinata düşse berk-ı hasretimden bir şerer
Mahşer-i nîrân olur tâ mâvera-yı kâinât

Öyle bî-ârâm u bî-zâr u nizârım kim bana
Hâk-i âteş-hîzdir âb-ı hevâ-yı kâinât”
(Özgül, 2015, s. 111)

Şair, hasretinin şimşeginden düşen kıvılcımın, evrenin ötesine bile ulaşacak bir aydınlığı açığa çıkaracağını belirtirken mazmunlardan ve mecazlardan faydalanır. Elbette bu tarz söylemler, yeni değildir ve benzer betimlemeleri klasik şiirde fazlasıyla görmek mümkündür. Ancak sanatçı hakkında değerlendirme yapılırken şu hususa dikkat edilmelidir; “Avni Bey’in, çağdaşı ve yandaşı görünen pek çok isimden farklı olarak bir üçüncü yanı daha gelişmiştir; Batı edebiyatıyla ve edebî formlarıyla ilişki kurma gayreti...” (Özgül, 2015, s. 69). Şairi öne çıkaran, şüphesiz ki onun gelenekle Batı tarzı edebiyatı sentezleyebilmesidir.

Romantik eğilimlerden kaçınan Şinasi’nin ise akımın etkisinden tamamen sıyrılmayı başardığı söylenemez. Kimi zaman sevgiliyi ve padişahı övmek için bile olsa doğadan yararlandığı görülür;

“Aks eyledikçe tâs-ı arakda bütün gece
Nûr-ı ruhun denizdeki meh-tâbı andırır”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 19)

Şair, ruhunun aydınlığını denizdeki mehtaba benzettiği sevgilisinin güzelliğini, alışılmış bir biçimde doğa unsurlarını kullanarak anlatır. Şiirlerinin çoğunda doğayla ilgili “gece, gündüz, felek, güneş, ay, yıldızlar, gök, kara toprak” gibi sözcüklere Türkçe olarak yer verirken “kamer, şems, cûy, serv, çemen, bahr, bustan, hâristan, gülistan, gonca, mevc” gibi klasik unsurları da fon olarak kullanır. Padişahı yüceltmek amacıyla yazdığı şiirinde, onun bakışlarıyla coşan okyanusu bile sakinleştirdiğini söyler. Şairin burada doğayı anlatmak gibi bir amacı yoktur. Benzer şekilde sevgiliyi övdüğü dizelerde de sanatçı, doğa varlıklarını araç olarak kullanır; “Walter G. Andrews’un deyişiyle “toplumun şarkısı” olan klasik şiirde sultan, büyük anlatıda Allah’ın kendisidir. Dolayısıyla klasik şiirde tabiat, alegorik olarak sevgilinin bedeninde tükenmez; onun ötesine geçerek tanrısallığa bağlanır.” (Öztürk, 2010, s. 72). Bu anlamda Şinasi’nin de klasik şiirin etkisinden tamamen çıkarak yepyeni bir doğa algısına ulaştığı düşünülemez. Şiirde doğayla betimlenen tüm övgüler de aslında sevgiliye değil, büyük sultan olan Allah’ın kendisinedir.

Namık Kemal için bahar mevsimi, bereket demektir ve birçok şiirinde o, bahar aylarının gelişine sevinir; “nev-rûz” redifli bir gazeli ile ilkbaharın gelişinin toplumda bayram havası yarattığını dile getirir. Bu mevsimde toprak tazelenir, bitki örtüsü ve çiçekler canlanır. Üstelik baharla birlikte sadece doğa değil şairin ruhu da yenilenip tazelenmektedir. Kendi duygu dünyasındaki değişimlerin karşılığını doğa unsurlarında

bulan şairin sıkıntıları, kırları ve dağları içine katarak kabaran dalgalı bir deniz gibi bazı gecelerde iyice ayyuka çıkar. Bu nedenle o, ölümün ürkütücülüğü ve acısıyla denizi birleştirerek şöyle der; “Geceyi görünce sanırsın güyâ/ Kara kan dalgalı bir ulu derya” (Göçgün, 1999, s. 420). Mavi olması beklenen denizin kanla kaplanıp kararması gibi şairin hüznü de geceyi öyle karanlığa boğar. Celaleddin Harzemşah isimli tiyatro eserinde yer alan dizelerinde ise şair, halk şiirine yaklaşan bir üslupla karlı dağlara, ıssız ormanlara seslenerek acısına onları da ortak eder;

“Dağlara karlar yürümüş
Her yanın kanlar bürümüş
Ölü ölüyü sürümüş
İssız dağlar kanlı dağlar
Dört yanı ormanlı dağlar”
(Göçgün, 1999, s. 419)

Sanatçı, “İssız dağlar, kanlı dağlar” ifadesiyle dağların pek çok acı verici olaya şahitlik yaptığını söylemeye çalışırken doğanın gizemli yönünü de dile getirmiş olur. Birçok çatışma ve savaşa sahne olan dağlara yürüyenler, aslında karlar değil, oraya savaşmak için çıkan insanlardır. Kar ile bu insanlar arasında benzerlik kurulması, kan döküp insan öldürmenin de aynı ürpertiği yaratmasından kaynaklıdır. Karların dağlara ürkütücü ve soğuk bir görünüm vermesinin asıl sebebi, dağların şahit olduğu olayların korkunçluğudur. Şair, “Her yanın karlar bürümüş” ile “Dağlara karlar yürümüş” ifadeleri arasında özdeşlik kurmaktadır. Üstelik orada savaşarak ölenlerle sağ kalanların arasında hiçbir fark yoktur. Bu nedenle “Ölü ölüyü sürümüş” diyerek öyle acı bir olaydan sonra hissizleşen insanın ölüden farksız hâle gelişine vurgu yapar. İnsanların yaşamayı kaldıramadığı ağır duruma ise dağlar ve ormanlar evsahipliği yapmıştır. Kanlı manzaralar, adeta bu dağların suretine, ruhuna sinmiştir. Onları gören şair de üzülp kederlenmektedir. Genelde “iyi” misyonu ile dikkati çeken doğa, şiirde kötülöklere şahit olarak ürkütücü ve gizemli bir role bürünür. Burada kullanılan dil de dönemin diğer şiirlerine göre oldukça sade ve anlaşılırdır. Sanatçının doğayı ayrı bir varlık olarak ele alması, böylece romantik üslubunu da gözler önüne sermiş olur.

Namık Kemal, doğayla kendisi veya sevgilisi arasında yakınlık kurar; çoğu zaman sevgiliyi doğa unsurlarından hareketle anlatır. Türk edebiyatında şairin kendisini veya sevgilisini doğa unsurlarına benzeterek anlatması, divan şiirinde de görölen bir durumdur ancak Tanzimat romantikleri, bu mazmunların dışına çıkmaya çalışır. Divan

şiiirinde genellikle sevgilinin ya da hükümdarın güneşe benzetildiği görülürken Namık Kemal, kendisiyle parlak gök cisimleri arasında ilgi kurarak varlığını yüceltir;

“Dâğlar sarmış dil-i sûzânımı ben çerh-i derd
Mihrimin başında devr eyler cemî-i ahterim”
(Göçgün, 1999, s. 170)

Şair, “Ben yanan gönlü yaralarla sarılmış olan bir dert feleğiyim, güneşimin başında yıldız toplulukları döner.” ifadesiyle yine divan şiirinin geleneksel hayal örgüsünden yararlanır. Aşkla yanan yüreğindeki acının büyüklüğünü, doğa unsurlarından faydalanarak anlatır. Ateşten gönlündeki yaraların her birini yıldıza benzetip parlatarak aşkını yüceltir. Aynı zamanda yüreğini de çevresini aydınlatan bir güneş olarak niteler. Sanatçının aradığı umut ve aydınlık, kendi yüreğindedir. Etrafında yıldızların devreylemesi, dertle dönen bu çarkın başını döndürdüğü izlenimini yaratır. Oysa o, doğadaki varlıkların işleyişinin de farkındadır; “Doğadaki her şey sürekli olarak gelişir, yani kendini gerçekleştirir ya da her zaman gücül olarak olduğu şeyi gerçeklik (actuality) haline getirir” (Collingwood, 1999, s. 109). Yıldızların dönmesi, dünyadaki her şeyin normal seyrine devam ettiğinin göstergesi olması bakımından olumlu anlamdadır. Fakat ağır bir darbe alarak yaralanan ya da sarhoş olan kişinin başı nasıl dönerse, şair de aşkının şiddetinden, acısından öyle sersemlemekte ve fazlasıyla etkilenmektedir. Dolayısıyla buradaki yıldızların, baş dönmesini çağrıştıran sembolik bir anlamı olabildiği gibi gerçek manası da söz konusudur. Gazel boyunca, “hûn”, “sûz u tâb-ı aşk”, “şeb-çerâğ-ı encüm en- gâh-ı adem”, “şem’-i cemâl”, “şu’le-i cân-sûz-ı aşk”, “cihân-sûz”, “âteş-i berk-i cünun”, “hûn-âb” gibi ifadeler kullanan şair, şiirin bütününe ateşin bir kızıllığı hakim kılmak ister. Başka bir gazelinde yine benzer duygularını dile getirir ancak bu sefer hüznünü dağıtmaya çalışarak kendisine çıkış noktası arar;

“Mihr-i burç-ı vahdetim ammâ bu zulmet-hânede
Gâh nûr-ı mâhtâbım gâh tâb-ı kevkebim”
(Göçgün, 1999, s. 168)

Sanatçı, “vahdet burcunun güneşi” olarak gördüğü kendi varlığının yıldızların ışığı, mehtabın nuru gibi karanlıkları aydınlattığını söyleyip içinde bulunduğu olumsuz şartlardan çaba göstererek kurtulabileceğini düşündüğünü sezdirir. Yaşadığı dünyayı “zulmet-hâne” şeklinde adlandırarak gerçeklikten kaçma arzusunu ortaya koyar. Güneş, mehtap ve yıldızlar gibi tüm dünyayı aydınlatma gücüne sahip öğelerle kendisi arasında benzerlik kurup varlığını da yüceltmış olur. Ahmet Hamdi Tanpınar, Namık Kemal için

“kalemini Hazret-i milletin emrine” (Tanpınar, 2001, s. 370) verene kadar “Hakikatte Namık Kemal’de bir nevi narcissism esastır. Kainatı kendi etrafında toplamaktan daima hoşlanır” (Tanpınar, 2001, s. 370) der. Şairin “sehabımdan, baharımdan, afitabımdan” tarzı söylemleri de bunun göstergesi sayılabilir. O, duygularını anlatmak için doğaya ait varlıkları sahiplenme yoluna giderek kendisini onlarla eşdeğer tutar. Öte yandan sanatçının ruh dünyasında bu mükemmelliğe ihtiyaç duyması, romantiklerin doğa ile kendileri arasında benzerlik kurma; doğadaki uyumu, kusursuzluğu yakalama çabasını hatırlatır niteliktedir.

Romantizmin karamsar yanı, genel olarak umudunu yitirmeyen ve gerçeklerden kaçmayan Namık Kemal’in bazı şiirlerinde de görülür. Şair, bu ruh hâliyle doğaya yöneldiğinde doğadaki varlıkları, huzursuz, rahatsız ya da kederli görür;

“Aks-i hüsnün dîde-i giryândan rencidedir
Goncamız ebr-i bâhâristândan rencidedir”
(Göçgün, 1999, s. 244)

“Goncanın bahar bulutundan rahatsız olması gibi (sevgilinin) güzelliğinin yansıması da ağlayan gözden rahatsızdır” diyen şair, sevgilinin güzelliğinin yansıması olarak açmamış bir gülü düşünür. Bahar yağmurları çiçekleri nasıl beslerse aşığın gözyaşları da sevgilinin güzelliğine öyle güzellik katacaktır. Ancak sanatçı, bu durumun goncayı ve güzelliği rahatsız ettiğini dile getirerek şaşırtıcı bir söylemde bulunur. Üstelik şair, “rencidedir” redifli gazeliyle şiirin tamamında genel bir huzursuzluk hâli sezdirmektedir. Bu nedensiz huzursuzluk, dönemin ve romantiklerin karamsarlığı olarak düşünülebilir. Namık Kemal, dış dünyayı kendi penceresinden gördüğü “Terkîb-i Bend”te de şiirine yine derin bir hüznü hâkim kılar;

“Derya gözüme kulzüm-i hûn-âb göründü
Mehtâb ise bir dâğ-ı siyeh-tâb göründü”
(Göçgün, 1999, s. 322)

Hayatı özlemekle geçen Namık Kemal’in gözünden deniz, kan dolu kızılık gibi görünürken mehtap da siyah, parlak bir yarayı andırır. “Siyeh-tâb” tamlaması ile şair, şiirin bütününe sinen hüznü belirginleştirerek alışılmamış bir bağdaştırma kurar. Aynı zamanda derya ve mehtap; kan dolu kızıl deniz ve siyah, parlak yara arasında da benzerlik oluşturur. Şair, mavi denize kırmızılık katarak ressamların kullanmaktan kaçındığı, kirli, “şiddetli ve trajik” etki uyandıran bir renk armonisi kurar (Kandinsky, 2020, s. 92). Tüm bunların üstüne de “siyeh-tâb” ile siyah rengi ekler ve böylece iyice

karanlık bir ruh hali ortaya koyar. Tüm geceye gam ile bakarak yıldızları kıvılcım dolu görür ve ağaçlardan hüznü sesler duyar. Namık Kemal, şiirlerinde doğayla sadece kendisini bütünleştirmez; sevgiliyle doğayı da özdeşleştirir. “Gül, gül bahçesi, gonca, gül yaprağı” gibi divan şiiri benzetmeleri, şairin sevgiliyi tanımlarken sıkça başvurduğu ifadelerdir. Sevgilisinin saçını gören bulutların başı döner, parlak yüzünü gören şimşek feryat eder. Çünkü sevgilinin güzellik bahçesinden esen rüzgârlar, İsmâ'nın nefesi gibi tazeleyici, yenileyicidir ve onu her dem kıskanılan varlık konumunda tutar. Namık Kemal, burada olduğu gibi birçok şiirinde kendi psikolojisini veya aşkını doğa unsurları aracılığıyla aktarmaya çalışır; “Zaten Namık Kemal'in tabiat karşısındaki tutumu hep şairanedir. Tabiat her zaman şiirin malzemesi gibi görünür ona.” (Arslan, 2007, s. 117). Bu nedenle şair, mümkün olduğunca doğadan ilham alır. Ziya Paşa da aşkını anlatırken doğa güzelliklerinden faydalanır ancak onun söylemi, Namık Kemal'inki kadar üst perdeden değildir. Sade bir üslupla kaleme aldığı “Şarkı-yı Sabâ” isimli şarkı türündeki şiirinde, hiçbir varlığın sevgilisini rahatsız etmesine müsaade etmez;

“Ey sabâ esme nigârım uykuda
Sevdiğim çeşm-i humârım uykuda
Değme lûtf et gül-izârımı uykuda
Çîn-i seherdir nazlı yârim uykuda”
(Göçgün, 2001, s. 217)

Şair, sabah rüzgârına seslenerek “gül-izârım” dediği uykudaki sevgiliyi huzursuz etmemesini söyler ve şiir boyunca da doğa unsurlarıyla konuşur. Yaprak kımıldamasın, sular çağıldamasın, bülbül bile dilsiz olsun diyerek zamanı durdurmaya çalışır. Çünkü sevgilisinin uyurken gümüş bir denizi andıran güzel görüntüsünün bozulmasını istemez. Başka bir şiirinde ise zamanın önemine değinerek insanın güzel anları elinden kaçırmaması gerektiğini belirtir;

“Görmeden âsâr-ı Nîsân'ın bahâr elden gider
Güller âhir râm olur ammâ hezâr elden gider”
(Göçgün, 2001, s. 197)

Bahar mevsiminin en güzel ayı nisandır ve bütün bir yıl boyunca uykuda kalan doğa, bu aydan itibaren uyanışa geçerek tazelenmeye başlar. İnsan da hayatında zaman zaman güzelliklere mazhar olur; “Sonsuz hayat hamlelerini içinde barındıran canlı, dingin ve sırlı bir hazine olarak sunulan tabiattan kişiöğlü çok şey öğrenecektir.” (Korkmaz, 2014, s. 160). Ancak ilkbahar, öyle kısa bir mevsimdir ki göz açıp kapayıncaya kadar geçer; bu dönemin güzelliği de zaten kısa sürmesindendir. Onu yakalamak için insanın etrafında olup

bitenlerin farkında olması, kendisini unutacak kadar telaşa kapılmaması gerekmektedir. Ziya Paşa, nisan ayının eserlerini görmeden baharın elden gideceğini söylerken aslında insanın zamansızlığına vurgu yapar. Dünya telaşı içerisindeyken hayatın güzelliklerini kaçıran insan, doğa gibi ölüme doğru koşar ve bu gidişatı hiçbir şey engelleyemez. Güller, tükenişe boyun eğer ama bülbül, katlanamaz ve uçup gider. Buradaki bülbül, geçen zaman karşısındaki insanın hevesini yitirilişinin sembolüdür.

Doğa ile özdeşlik kuran şairler, sadece klasik çizgide devam edenler değildir. Halk şiiri geleneğini 19. yüzyılda da sürdürenler, güzelliğini anlattıkları doğayla kendi ruh halleri arasında bağ kurarlar. Bunlardan en önemlisi ise Bayburtlu Zihnî'dir;

“Zihnî dehr elinden her zamân ağlar
Vardım ki bağ ağlar bağban ağlar
Sümbüller perîşân güller kan ağlar
Şeydâ bülbülü terk edeli bu bağı”
(Sakaoğlu, 2016, s. 5)

Şair, kendisinin zamanın geçiciliği ve etkileri yüzünden hep üzüldüğünü belirtmek için “ağlamak” eyleminden yararlanır. Güllerin ise kan ağladığını söyleyerek bir renk armonisi oluşturur. Halk âşığının üzüntüsüne, bağlar, sümbüller ve güller de katılır. Sanatçı, eserlerinde hem klasik şiirin hem de halk kültürünün özelliklerini yansıtır; “Zihni; Mısır, Çin, Şiraz, Acem, Ardahan, Kars, Erzincan gibi belli mekân adlarını gazellerinde, destanlarında ve koşmalarında sık sık kullanır. Zihni’de kuramsal mekândan gerçek mekâna doğru örneklendirmelerle karşılaşılır.” (Erbay, 2016, s. 239). Bu nedenle denilebilir ki o, şiirlerinde kurgusalıktan çıkararak canlı bir şekilde ele aldığı doğayla kendisi arasında da ilgi kurmaktadır.

İnsanın doğa ile kendisi arasında kurduğu ilişki, Abdülhâk Hâmit’in şiirinde belirgin biçimde ortaya çıkar. Ona göre en güzel şiir, doğanın kendisidir. Sanatçı, “Bir Şâirin Hezeyânı” isimli şiirinde şair olmak için doğaya ihtiyaç duyduğunu belirtir;

“Bence hep şi’rdir bu meşcereler,
Şu bayırlar, harabeler, dereler.
Bu eser rüzgârı pek severim.”
(Enginün, 2013, s. 560)

Abdülhak Hamit’e göre, ağaçlar, bayırlar, harabeler, dereler ve doğaya ait daha birçok şey şiir sayılabilir. “Külbe-i İştîyâk”ta da sanatçı, yine benzer duygularını ifade eder; “Çemendir, bahrdır, kühsârdır, subh-ı rebî’dür / Bu yerlerde bir şair olmak pek tabî’dür” (Enginün, 2013, s. 601) diyerek doğanın insana ilham veren yönüne dikkat çeker. Şairin doğaya yaklaşımı, İngiliz romantiklerinden Wordsworth’un düşüncelerine yakınlık

gösterir; “Wordsworth’e göre genellikle sanatın ve özellikle şiirin özü, tabiatla sıkı bir temasta yaşayan tabiat adamının ruh tecrübesidir” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 107). Abdülhak Hâmit de âdetâ bu düşünceye dayanarak doğa ile iç içe yaşayan insanın şair olmasının kaçınılmazlığına değinir. İnsanın her türlü zor durumda dahi yaşam enerjisini kaybetmeyeceğini “Gazup Bir Şair” isimli şiirinde şöyle dile getirir;

“Bugün oldumsa bir cihân-dîde,
Değilim şimdilik hazan-dîde,
karlar altında nevbahârım ben!”
(Enginün, 2013, s. 793)

Sanatçı, karlar altında bile ilkbahar olabileceğini söylerken tüm sıkıntılara göğüs gerecek gücü kendisinde bulduğunu anlatmak ister. Yaşam potansiyelini ifade ederken de bir anlamda enerjisini toplamak için doğadaki unsurlardan güç alır. Hiçbir şeyin bitmediğini, ne olursa olsun umudunun tükenmeyeceğini, kış mevsiminden sonra mutlaka ilkbaharın geleceğini vurgulamaya çalışır. “Vil Davri” isimli şiirinde Paris’in ünlü banliyölerinden birini uzun uzun anlatarak orada sevgilisiyle her gece kalmak istediğini söyler. Şiir boyunca semtin güzelliklerini dile getirir çünkü ağaçlarla çevrilmiş, kuş seslerinin duyulduğu rüyâ gibi bir yer olan bu mekânda, gökyüzü yere temas edecek kadar yakındır, etraftaki güzelliklerin görülmesini engelleyecek binalar yoktur ve her mevsim, ayrı bir hoşlukta geçmektedir;

“Berf ile mestur olunca berg ü ber,
Hem leyâl eyler tagayyür hem seher;
Ser-sefid olmakla yani her şecer,
İhtiyar olmuş sanırsın nev-bahar
Böyle Vil Davri’de kalsak her gece
Bir ağaç altında yatsak gizlice.”
(Enginün, 2013, s. 63)

Yaprakların karla örtülmesi âdetâ geceyle gündüzün uyumunu andırır. Karın yağmasıyla gelen değişim, gece ve gündüzü buluşturmuş gibidir. Evrendeki her şey değişim içindedir ve insan, doğadaki değişimin büyük bir parçasıdır. Şair, “leyâl” ile “seher”i kullanarak hayatın akışı içerisindeki zıtlıkların önemine vurgu yapar. Işığın olmadığı yer karanlıktır ve aydınlığın varlığı, bu noktada değer kazanır. Ancak ikisi de birbirinden kopuk değildir çünkü karanlığın bittiği yerde aydınlık, gecenin son bulduğu anda gündüz başlar. Karanlık-aydınlık, gece-gündüz, kış-yaz, soğuk-sıcak, bitiş-başlangıç, ölüm-doğum gibi karşıtlıklar, bir arada yer alarak birbirlerini tamamlar. Kış mevsiminin gelmesiyle ilkbaharın güzelliği anlaşılır ve devinim fark edilir; “Evren

hakkındaki kaba gerçek, onun tam olarak tüketilemeyeceğidir, durulgan olmadığıdır, hareket hâlinde olduğudur.” (Berlin, 2010, s. 130). Doğanın durulgan olmadığı ise mevsimlerin değişmesiyle daha iyi fark edilir. Romantiklere göre doğa, sürekli değişip dönüştüğü için sonsuzluğu ifade eder. Doğanın uyanışı ve ölümü arasında adım adım ilerleyen yıpranma süreci, yenilenme ve tazelenme ihtiyacını doğurur. Bu durum, yaşlanan bir insanın gençlik günlerine duyduğu özleme benzer. Doğanın gençlik dönemi ilkbahar, yaşlılığı ise kış mevsimidir. İnsan da hayatının her anında gençliğindeki tazeliğini ve neşesini koruyamaz. Ağaçların baştanbaşa aklarla dolarak ilkbaharın yaşanmış hâlini andırması da bundandır. Şiir boyunca “Böyle Vil Davri’de kalsak her gece/ Bir ağaç altında yatsak gizlice.” dizelerini tekrarlayan şair, burada sevgilisi ile tabiat arasında bir benzerlik ve ilişki kurar;

“Şairin şiirinin merkezine yerleştirdiği Vil Davri’yi cennetle eşitlemesi ve kendisini âdeta bir rüya hâlinde hissetmesi, sadece tabiatın değil aynı zamanda sevgilinin de şairin ruhsal evrenine nüfuz etmesinin bir sonucudur. Tabiatın uyandırdığı hayranlık ve dinginlik duygusunu sevgilinin varlığıyla bütünleştiren Abdülhak Hamid, “Gölde hayranım hele envârına,” “Sanki Vil Davri’de etraf u civâr/ Saçların feyziyle olmuş hep bahar” mısralarında tabiat ve sevgili arasındaki benzerliğe ilişkin metaforik bir dil kullanır.” (Kanter, 2014, s. 91).

Şairin, mekâna ilişkin taşıdığı aidiyet duygusu, sevgilisine olan hisleriyle birleşir. Bir anlamda mekândan sevgiliye/sevgiliden mekâna, duyusal bağlamda, sürekli bir alış veriş gerçekleşmektedir. Bu iletkenliğin şair boyutundaki gerçekliği ise huzur ve güven ortamıdır. Burası, onun kendisine kurduğu korunaklı ve mutlu bir dünyadır. Sanatçı, huzura ulaştığı alanı terk etmek istemeyerek hep orada kalmak niyetinde olduğunu söyler.

Tanzimat dönemi şiirinde doğaya en çok yer veren şairler arasında Abdülhak Hâmit’ten sonra Recâizâde Mahmut Ekrem’i anmak gerekir. Recâizâde Mahmut Ekrem, çevreyi kendi duygularından hareketle şiirine aktarır. Çoğu zaman da sevdiği insanlarla doğa unsurlarını eserinde buluşturur. “Bahârdan Bir Yaprak” adlı şiirinde, kendisinin sevgilisiyle olan bağını, kuşla çimen arasındaki ilişkiye benzetir;

“Aks-i Sehâb-ı rengîn.. Zıll-ı cibâl-i ahdar
Deryâ-yı lâciverde olmakta zînet-âver
Envâr içinde âlem.. Eşvâk içinde her yer..
Fasl-ı bahârdır bu.. Ey dilber-i semenber!
Kuşlar çemensiz olmaz..
Gönlüm de sensiz olmaz!..”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 354)

Renkli, hoş bulutun aksi ve yeşil dağın gölgesi, lacivert denizin süsü olmaktadır. Şair, burada bir renk armonisi oluşturur. Âlem, ışıklar içerisinde; her yer bitkilerle kaplıdır. Renkler gibi yatay ve dikey semboller de iç içe geçmiştir. Tüm bu güzelliklerin birlikteliği, baharı anlatmaktadır. Sanatçı, yasemin gibi gördüğü sevgilisi ile baharın faslını denk tutar. Çimenler, kuşların; şairin gönlü de sevgilisinin yokluğuna katlanamamaktadır. Güller, sümbüller, bahçeler, çağıldayan dereler ve taze bahar, hep sevgilinin varlığıyla anlam kazanır. Aksi takdirde şairin ruhu gibi doğa unsurları da pırlıtsını kaybederek solmaktadır. Recaizade Mahmut Ekrem, sadece burada değil, birçok şiirinde doğayı okuyucuya renkli bir yelpaze gibi sunar; “Şairin bir özelliği de tek bir şiirde tabiatın her yönünü verme eğiliminde olmasıdır. Bunun en belirgin örneğini ‘Bu da Bir Şiir-i Mahzin-i Diğer’de buluyoruz. Şair, baharı anlatırken denize, denizden kırlara açılır; geceyi işlerken sehere geçer, ardından ormanlara dalar; bunu, tufanlar ve gök gürültüleri izler. Tabiatın değişik görünümü içinde gezinir.” (Parlatır, 2004, s. 49). Böylece doğadan ilham alarak şiirlerini de renklendirir. “Yine Hilâl-i Seher” adlı şiirinde ise sebepsiz hüznünü doğaya yansıtır;

“Nedir bu nakş-ı mu’azzam.. Bu levh-i vecd-âver?
Ne şâ’irane temâşâ.. Ne dil-nişîn manzar!
Ne hoş şu bahr ki âzâde-i telâtumdur
Ne hoş ya onda ukûs-i cibâl-i zıll-güster!
Ufukta hayrete düşmüş sehâb-ı bî-hareket
Bulutta zulmete girmiş hilâl ise bî-fer.
Havâ sükûnda.. Zemin uykuda.. zamân hâmûş
Bu hâle beht ile nâzır felekte her ahter.
Bulut çekildi ufuktan-Hüdâ bilir-ulvî!
Hilâl çıktı buluttan-Hüdâ bilir-dilber!”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 355)

Sanatçı, gönlüne heyecan veren manzarayı, “Nedir bu muazzam nakış?” diyerek sorgular. Çevresinde gördüğü her şeyi, ilham kaynağı olarak görerek şairane bulur. Gözlemlerini de tasvir yapar gibi okurun zihninde görüntü oluşturacak şekilde ayrıntılarıyla anlatır. Ufukta hareketsizce duran bulutu, hayrete düşmüş olarak niteler. Bulutta karanlığa karışan ayın ise ışıltısını göremediğini söyler. Tam bu noktada şiirin en çarpıcı dizesi araya girer; “Hava sükûnda, zemin uykuda, zaman sessiz...”. Tüm bu muhteşem manzara karşısındaki doğanın diğer unsurları ise dinginlik içerisinde fark edilmeyi bekleyen cevherler gibidir. Yıldızlar bu duruma, hayranlık ve şaşkınlık içerisinde bakar. Sanatçı, gördüğü eşsiz manzaların kaynağını da son dizelerinde belirler. Bulut ufuktan çekilir, ay da buluttan ayrılır ve her şey aydınlanır. Tüm bunlar

ise elbette ulvi sevgili olan Allah'ın sayesinde gerçekleşmiştir. Şiirin devamında ise şairin, doğayla bütünleşmesi, doruk noktaya ulaşır;

“Hilâle.. necme.. yemme söylerim cevâb alamam
Natûk olan şu tabî'at benimle lâl midir?”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 356)

O, ayla, yıldızla, denizle konuşur fakat cevap alamadığını söyler. Sorgulamaların neticesinde de güzel sözlü tabiatın kendisiyle birlikte dilsizleştiğini vurgular. Tüm o güzelliklerine rağmen doğanın suskunluğu, şairin hüznünden kaynaklanmaktadır. Kendisi bunu bilir ama her şeye rağmen doğayı güzel bulduğunu belirtir. Çünkü sessizliği dinlemek bile ona huzur vermektedir. Böylece kederini unutup varlığını doğanın sessizliğine bırakmaktadır. “Şevki Yok” isimli şiirinde ise çok sevdiği dostu Şevki Bey'in var olmadığı bir dünyadan hiçbir şekilde keyif almadığını ifade eder;

“Gül hazîn.. sünbül perîşân.. bâğ-zârın şevki yok..
Derd-nâk olmuş hezâr-ı nağme-kârın şevki yok..
Başka bir hâletle çağlar cûy-bârın şevki yok..
Âh edip inler neşim-i bî-karârın şevki yok..
Geldi ammâ neyleyim sensiz bahârın şevki yok!”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 366-367)

Şair, dostu Şevki'nin ölümünün verdiği acıyla doğadaki tüm varlıkları hüznü görmektedir. İster ki kederine, güller, sümbüller, bostanlar ve sular da eşlik etsin. Sanatçının çok sevdiği bahar mevsimi gelmiştir ama en iyi arkadaşı artık yoktur. Bu hazin zamanda, tazelenen doğanın, kendisi için anlamı kalmamıştır. O, romantik ve karamsar bir ruh haliyle baktığı doğada hiçbir güzellik görememektedir. Bireyselliğini ön plana çıkardığı şiirinde sanatçı, öykünmeden uzaklaşarak samimi duygularına yer verir. Bu içten söyleyiş, kendisini şiir boyunca hissettirir. Bahar ile aydınlanan doğa, onun gözüne perişan görünmektedir çünkü dostu gitmiştir. Recâizâde Mahmut Ekrem, romantik bireyin hayatı zıtlıklar arasından görmesi durumunu, doğa unsurlarından yararlanarak dile getirir ve kendi duygularında da sık sık bu gelgitleri duyumsadığını açıkça belirtir;

“Hiç karârım yoğidi cûy gibi
Geh çemende gehi sahrâda idim”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 147)

Şairin kimi zaman çimenlerde kimi zaman çölde olması, hayatındaki ikilemlere ve bunalmışlığına yaptığı bir göndermedir. Suyun gelgitlerle ve sağa sola çarparak yolunu bulması gibi insan da yolunu, düşe kalka bulacaktır. Ancak sanatçının asıl anlatmak

istediği, varılacak yolun önemi değil, insan ruhunun ikilemlerle dolu oluşudur. Karakteri şekilleninceye kadar hayatını bu çelişkilerle yaşadığını söyleyen şair, artık durulduğunu belirterek o gençlik günlerini özlemle anar. Ayrıca bir de “çemen” ve “sahra”nın sınırsızlık boyutu söz konusudur. Böylece doğa, şairde edebîlik ve sonsuzluk hissi uyandırmaktadır. Romantikler, doğanın kişide sonsuzluk izlenimi yaratmasını önemserler; “Doğa görkemlidir, büyüklük, sonsuzluk duygusu aşılır, yazarı ve şairi uzak iklimlere götürür.” (Alkan, 2019, s. 70). Recaizade Mahmut Ekrem’in şiirinde kurduğu sahra ve çemenin birlikteliği, sonsuzluğu çağrıştırmaktadır. Çünkü ona göre tabiatı taklit etmesi gereken şiir, gerçek manasına ve zenginliğine ancak o zaman ulaşacaktır. *Takdir-i Elhan*’da şiir konusudaki düşüncelerine açıkça yer veren sanatçı, doğayı taklit etmenin sanıldığı kadar kolay olmadığını da belirtir;

“Bir sanatçı olarak şair ne kadar yeteneklerle donatılmış olursa olsun tabiatı –bu arada insan tabiatını da- olduğu gibi ya da yeterince mükemmel yansıtamaz. Bu haliyle Ekrem, Aristo’nun sanat geneli ya da özü yansıtır prensibine bağlı görünmektedir. Zira Ekrem, şairin kudretini ancak gördüklerini ‘nakş ve tasvir’ edebilen bir varlık olarak görür. Bu onun yaratıcılığını sınırlayan bir durumdur. Bu bakımdan sık sık Tanrı’nın yaratıcı kudretinden ve yaratmış olduğu nesnelerden söz eder.” (Kolcu, 2009, s. 22).

Recaizade Mahmut Ekrem, doğayı taklit ederek yazmaya çalıştığı için şiiri yarattığı veya ortaya koyduğu bir varlık olarak görmektedir. Dolayısıyla sık sık doğaya yönelerek ilhamını ondan almaya çalışır. Fakat bu eylem, düşündüğü kadar kolay olmaz çünkü insan, ancak “nakş ve tasvir” edebilir; Tanrının yaptığı gibi hiçbir şeyi yoktan var edemez. Şairin bu düşünceleri göz önüne alındığında ilk bakışta romantizmden uzaklaştığı düşünülebilir ancak dikkat edilmesi gereken şudur; “Romantizm, klasisizmin dış dünyanın “gerçekliğini” bir ayna gibi yansıtmaya iddiasına karşı dış dünyayı önce temaşa etmeyi, ardından görünen olguların altındaki gizil anlamı özümseyip bunu bir lamba gibi dışa vurmaya geçen bir anlatım yöntemi benimser. Romantizm öncesinde benimsenen, “şeylerin” olduğu gibi temsilini, romantikler sanat olarak görmez; sanat görülen şeyin muhayyile ile zihinde yeniden tasavvuru ve bunun aktarımıdır” (Öztürk, 2010, s. 35). Romantizm, gerçeği şairin hayal gücüyle dönüştürerek verir, bu nedenle de Recaizade Mahmut Ekrem’in romantikliğin dışına çıktığı düşüncesine kapılmak, tam olarak doğru değildir. Çünkü sanatçının da ifade etmek ve şiirinde yapmak istediği şey, tam olarak budur; gerçeği estetize etmek.

Muallim Nâci ise “Bahâr İçinde Hazân Yahut Ye’s-i Muhâceret” adlı şiirinde doğayı, kendi hüznü penceresinden gördüğü gibi anlatır;

“Gerçi fasl-ı bahâra düştü sefer
 Reng-i rûyum hazân-ı hüzn-âver
 Ben açılmam cinâna dönse cihân
 Gül-sitân-ı derûn hazânistân
 Mevc mevc çemen gözümde değil
 Fevc fevc semen gözümde değil”
 (Hayber & Özbay, 1997, s. 94)

Mevsimlerden bahardır ama şairin yüzünün rengi, adeta insana hüznün veren bir hazan mevsimidir. Yeryüzü cennete dönse bile onun gönlü, öyle kederlerle doludur ki hiç de açılacak ve ferahlayacak gibi görünmemektedir. Gül bahçelerinin derinlikleriye aslında sonbaharın etkileriyle sararıp solmuştur. Şairin burada “hazânistân” söylemiyle yüreğindeki kırılmışlık ve hüznü kastettiği muhakkaktır. Bu yüzden de o, ne dalgalanan çimenlerle ne de topluluk halindeki yaseminlerle ilgilenir. Etrafın tüm güzelliğinden olumlu anlamda etkilenmez, sadece kederlenir. Şiirin “göç eden hüznün ya da bahar içinde hazan” anlamındaki başlığı da içerdiği duygu değerini destekler niteliktedir. Sonbaharın hüznü, bahar mevsimine de göç etmiş gibidir. “Telâtum” adlı şiirinde ise sanatçı, denizin dalgalı görüntüsünü insanî duygularla birleştirerek anlatır. Denizin dalgalanma esnasındaki gelgitli durumunu, ıstırap olarak nitelendirir; dalgaların şiddetini artırarak ona coşkun bir görünüm kazandırır;

“Sâhil görünür mü korkusundan
 Gizlendi bu dalga ordusundan”
 (Hayber & Özbay, 1997, s. 137)

Şair, şiddetle kıyılara vuran dalganın sahili kaplaması durumunu, güzel bir nedene bağlayarak anlatır ve sahilin büyük dalgalardan korktuğu için gizlendiğini dile getirir. Sahilin duyguları olabileceğini ve şiddetten korkacağını düşündüğünü belirterek kişileştirme yapar. Bir anlamda da kendisini sahilin yerine koyarak empati kurmaya çalışır ve doğayı, benliğinde deneyimlemiş olur. Denizin coşkulu hâli karşısında aciz kaldığını hisseder ve Tanrı’nın kudretinden korkar. İnsanın da deniz gibi zaman zaman değişkenlik göstererek bazen coşkun bazen de durgun olduğunu söyler. Tanpınar’a göre Muallim Naci’nin deniz ile insanı karşılaştırılması, Türk şiiri adına bir ilktir (Tanpınar, 2001, s. 606). Aynı zamanda şair, burada görülen müthiş hadisenin Tanrı’nın varlığına delâlet olduğunu vurgulayarak inancını pekiştirir. Bazen de kederini bir güvercinle paylaşarak rahatlar;

“Uçtukça hayâl-i yâr gözde
 Ârâma bulup medâr sözde

Şeh-dâne-i dîde-i terimle
 Meşgûl olurum kebûterimle
 Bir öyle enîs-i cân bulunmaz
 Amma o da her zamân bulunmaz”
 (Hayber & Özbay, 1997, s. 73)

Sanatçı, buhranlı zamanlarında bir teselli kaynağı olarak güvercini görür. Bir türlü ulaşamadığı sevgilisini, gökyüzünde özgürce uçan güvercine benzetir. Huzuru çağrıştıran güvercin, masumiyeti ve kirlenmemişliği sembolize etmektedir. Sanatçı, ruhunda o temizliği ve arınmışlığı hissedip mutlu olmaya çalışır. İnsan gibi canlılık özelliğine sahip olan doğadaki varlıklar, bu yönüyle romantik bireyin en büyük kurtarıcısı ve dert ortağı olur. Şair de kendisini doğanın kollarına bırakarak iç huzurunu tekrar yakalar. Sanatçının “Kebûter” adlı şiiriyle Prudhomme’den çevirdiği “Kırlangıç”⁶ isimli şiir tema bakımından benzerlikler taşır. Bu durum, Muallim Naci’nin “Kebûter” şiirini, “Kırlangıç”ın etkisiyle kaleme aldığı izlenimini uyandırır. Her ne şekilde olursa olsun, bir güvercini konu etmesi ve insanla doğaya ait bir canlı arasında yakınlık kurması bakımından “Kebûter”, romantik öğeler taşımaktadır.

Döneminde oldukça dikkat çeken, Keçecizade İzzet Molla’nın yeğeni Leylâ Hanım ise kendi hayalleriyle doğayı birleştirip sentezlemeye çalışır;

“Mehtâba çıkıp hoşça geçen demlerini ansam
 Bin ömre bedel bir gecenin zevkine kansam

Koşsa deniz ahengimize olsa revâ-sâz
 Pür neşve hayâlatıma dalsam oyalansam”
 (İspirli, 2008, s. 172)

Şair, “mehtap, gece, deniz” gibi doğaya ait romantik unsurları, “hayal”inin içerisine sığdırarak kendisine soyut ve başka bir âlem kurar. Orada hatıralarına dalıp huzurlu zamanlar geçirmeyi düşler. Sadece böyle bir anın hayalini kurmakla bile mutlu olan şair, bu neşesine varlıklar âlemini de dâhil etmek ister. Sanatçının sevgilisiyle geçirdiği geceyi açıkça dile getirmesi, içinde yaşadığı döneme göre değerlendirilecek olursa kadınlar için oldukça cesur bir söylemdir. Bu da Leylâ Hanım’ın çağdaşlarından farkını

⁶ “Keyfince uçarsın ey piristû
 Her yerde, ne bahtiyarlık bu

Bizden olarak gehî mübâid
 Olmaktasın âsümâna sâ'id
 (...)

(Hayber & Özbay, 1997, s. 117)

göstermesi bakımından dikkat çekicidir. Kural tanımayan, sınırlandırılmayan ve doğaya tutkun söylemi ise onun romantik tarafını ortaya koymaktadır. Şairin bir çobanı konu ettiği türküsünde, kır hayatını anlatarak kendi psikolojisini çevresine yansıttığı ve etrafa çobanın bakış açısından bakmaya çalıştığı sezilir;

“Çayır çimen çokdan soldu
Yüce taglar karla t oldu
Diyen yok mu çoban n’ oldu

Ben garip kaldım burada
Siz safânızda orada
Ne kaval kaldı ne davar
Ne bir arkadaş var ne yâr
Zebûn çobanı kim sorar

Sanma bakam yüzünüze
Soğan sıkam gözünüze
Kulak asam sözünüze

Varın hey hercâî begler
Gönlünüzü şehir egler
Bana mezar oldu bu yer”
(İspirli, 2008, s. 25)

Bir çobanın ağzından zikredilen bu mısralarda, sanatçının tabiata bakış açısı geleneğin tersine gerçekçidir. Çobanın okura anlattığı, statik bir tabiat değildir. Çayır çimen solmuş, dağlar karla dolmuştur. Ayrıca bu şiirde dikkat edilmesi gereken diğer nokta; Jean Jacques Rousseau’nun kent yaşamının karşısına koyduğu kır yaşamının Leyla Hanım üzerindeki etkisidir. Fakat Rousseau, kent yaşamının karşısına kır hayatını koyarken, medeniyetin girmedığı yerlerde saflığın ve mutlu bir yaşam alanının devam ettiğinden söz eder. Onun için kır demek, doğal yaşamak ve mutluluk demektir. Leyla Hanım ise köyde yaşayan çoban için durumun tam tersi olduğunu söyler. Çoban, şehirde yaşayan beylerin eğlence içerisinde sefa sürdürdüğüne inandığı için mutsuzdur. Artık çobanın ne kavalı ve davarı ne de arkadaşı kalmıştır. O, kendisini garip olarak görmektedir. Beylerin gönlünü şehir eğlendirirken, köy, çobana mezar olmuştur. E.J.W. Gibb, “Fıtnat Hanım müstesna, klâsik okulun şair hanımlarının en büyüğü şüphesiz Leylâ Hanım’dır” (Gibb, 1999, s. 500) diyerek Osmanlı Şiir Tarihi adlı kitabında onu romantiklerin devamı olarak niteler. Leyla Hanım’a değinen eserler arasında yer alan bu kaynak, şairin romantik duruşunu destekler niteliktedir.

Nigâr Hanım da farklı ruh hâllerinin yansımasını hep doğada bulur. O, çoğu zaman güzel gördüğü dağları, ormanları, gökyüzünü, mutsuzken simsiyah görür. Gökyüzünün

mavisi, koyulaştıkça hüznü çağrıştırır ve siyaha yaklaştıkça, insanı aşan bir kederi yansıtır (Kandinsky, 2020, s. 88). Sanatçı, “Vahdet” isimli şiirinde de yalnızlığından şikâyet ederken “simsiyâh ortalık bu şeb” (Demirdağ, 2015, s. 72) diyerek lacivert bir karanlıkla kendi karamsar psikolojisini, doğaya ve şiirine aktarır. “Gönlüm Ne İster?” adlı şiirinde, içindeki huzursuzluğun sebebini ararken doğaya da göndermeler yapar;

“Dilerim ba’zı vakit azm-i çemenzâr etmek
Sığınıp sâye-i eşcâra durup vâle u tek
Bakarım dört cihete sâni’i takdîs ederek
İlişirse o zaman çeşmime taze bir çiçek
O nezâret dahî irâs-ı gam eyler bana pek
Niçin olmakda gönülde bu te’sir peydâ
Nedir esbâbı nedir dildeki hüznün acabâ?”
(Demirdağ, 2015, s. 72)

Günün bazı vakitlerinde yalnız başına çimenliğe gitmek isteyen şair, bir ağacın gölgesine sığınmak niyetindedir. Etrafına bakıp Allah’ın her konuda kusursuz olduğunu kabul ederek şükreder fakat yine de içindeki sıkıntıyı geçiremez ve gözüne ilişen taze bir çiçekle bile kederlenir. İçerisinde bulunduğu bu ruh hâline anlam veremez. Nigâr Hanım’ın hülyalı ve melankolik yaklaşımla doğaya yönelmesi ise romantizmden başka bir şey değildir. O, böylece yaratıcılığını besler ve ilhamını güçlendirir.

Daha çok doğayla kendileri ya da sevgilileri arasında ilgi kurmaya çalışan sanatçıların bazen padişahı övme amacıyla da doğadan yararlandıkları olur. Bu anlamda Namık Kemal, Ziya Paşa ve Muallim Naci’nin geleneğin dışına çıktıkları pek söylenemez. Ancak Namık Kemal ve Muallim Naci’nin doğayı kişileştirmeye çalışmaları, aslında o dönem için yeterince romantiktir. Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmud Ekrem ise “Bence hep şiirdir bu meşcereler” ya da “Zerratan şumusa her şey şiirdir” şeklindeki benzer söylemleriyle şiir ve insan için tabiatın vazgeçilmez bir varlık oluşunu vurgularlar. Tanzimat’ın son dönemlerinden Leyla Hanım ve Nigar Hanım’ın ise Batılı romantiklerden daha çok etkilendiği görülür.

İnsanın doğayla ilişki ve özdeşlik kurma çabası, benliğiyle sıkı bir ilişki içerisinde olduğunun göstergesidir. Eski Türklerde ve şamanik dönemde insanla doğa arasında zaten bu ilişki mevcuttur. Ancak zamanla çözülme ve kopmalar gerçekleşir. Tanzimat döneminde yeniden başlayan ve romantizmden ilham alan doğayla özdeşlik kurulması anlamındaki hareketlilik, mitik dönemdeki gibi heyecanla ama daha bilinçli bir yenilenme, yıpranmışlığı telafi etme adına belli amaçlar doğrultusundadır. Üstelik Batı’nın işaret ettiği doğaya dönüş, sadece kıra yönelme değil, aynı zamanda duygu,

eğitim, kanun ve yenilenmede de doğal olana dönüştür. Tanzimat şairleri ise çözülüşü onarmak, kaybedilen safiyeti geri kazanmak ve yenilenmek umuduyla doğaya yönelmişlerdir. Doğa, şairlerin yaratıcılıklarını beslemiş, benlik bilinçlerinin gelişmesinden sonraki adımı tamamlamalarını sağlamıştır. Böylece onlar, kendi bireysel yolculuk serüvenlerinde başarı elde ederek toplumsal yöne evrilebilmişlerdir. Doğa, bu anlamda insanla toplum arasına inşa edilen önemli bir köprü olmuştur.

3.1.3.3. Tanrının Yansıması Olarak Doğa

Romantizme göre evren, uyumlu ve dengeli bir birliktelik içerisinde kurulmuş bütünlüktür. İnsan ve tanrı, bu kusursuz bütünün parçalarıdır. Dolayısıyla Tanrı, doğadan ayrı düşünülemez. Tanrıyı evrenin parçası olarak gören anlayış, temeli Eski Yunan felsefesine dayanan panteizmin yansımasıdır.

Panteizm sözcüğü, Yunanca “pan” ile “tanrı” anlamına gelen “theos” sözcüğünün birleşimiyle kurulmuştur ve düşünce olarak romantizme kaynaklık eder. Kavram olarak ise panteizm, “Tanrı’nın dünya ile olan olumlu ve organik ilişkisi bakımından, deizmi aşan ve Tanrı’nın dünyaya aşkın değil de, içkin olduğunu öne süren tanrı anlayışı” (Cevizci, 1999, s. 675) demektir. Buna göre Tanrı, dünya dışı bir varlık değildir ve doğanın sırları keşfedilince ondaki mükemmellik fark edilerek Tanrı’nın varlığı hissedilecektir. Romantik şairler de Tanrı’yı duyumsama, huzur bulma ve sığınma gibi çeşitli ihtiyaçlarla sık sık doğayla baş başa kalma arzusunu duyarlar.

Avrupa’da gelişen romantizm akımına göre Tanrı vardır ancak evrenin bütününe yayılmıştır; “Ve bütün romantiklerin birleştiği şey, dünya dışı ve insan dışı Tanrı’nın olmadığıdır” (Huch, 2005, s. 135). Kısacası romantik edebiyatta Tanrı, evrenin dışında değil, tamamında ve içindedir. Türk edebiyatında ise 13. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar büyük ölçüde tasavvufun etkili olduğu klasik edebiyatın düşüncesi hâkimdir. Tasavvufa göre doğa ve yaratılan her şey Tanrı’nın tecellisi, onun görünümüdür. Bu inanç ekseninde şiir yazan sanatçılar, doğaya yönelip ondaki güzellikleri görerek Tanrı’yı anarlar ve evrendeki tüm canlılara ondan ötürü önem verirler. Panteizmin de dünya üzerindeki varlıklara değer vermesi bağlamında tasavvuf ile benzerlik gösterdiği söylenebilir. Ancak tasavvufî anlayışa göre Tanrı tektir ve her şeyin üstünde bir güce sahiptir; “Var olan, kendi etimolojisine uygun olarak, varlıktan ‘ayrı olarak bulunan’dır.” (Şah-

Kazımı, 2012, s. 130). Dolayısıyla tasavvufî anlayışta Tanrı, benzerlik sıfatıyla varlıklara yansırken tenzih sıfatıyla da her şeyden ayrı durmaktadır.

Romantiklere göre evrende mükemmel bir işleyiş vardır ve bu döngü, sürekli; “İnanıyorlardı ki, Tanrı, evrene hayat yoluyla geliyecek belli bir öz yaratmıştır ve kaosun içine bütün bireysel hayat biçimleri dahildir ve aynı zamanda canlandırılmış ve ruhlandırılmışlardır. Onlara göre doğa bir şeye, yani en bireysel olana ulaşmak için durmadan yeni eklentiler yapar; hayat, küllerinden yeniden ortaya çıkmak için durmadan yanan bir *phoneix*’tir. En son gelişim, en son hedeftir.” (Huch, 2005, s. 306-307). Ricarda Huch, romantiklerin hayatı, durmadan yanan ve küllerinden doğan efsanevî ateş kuşuna benzettiklerini düşünür. Onlara göre evrenin özü ve sürekli yenilenen bir özelliği vardır. Tanrı da bu işleyişin içerisinde; “Tanrı hakkında asıl romantik düşünce şudur: Tanrı, dünya demek değildir, tersine o, dünyanın hem merkezidir hem de onu kapsar ve taşır” (Huch, 2005, s. 310). Tanrı, evrendeki çarkın dışına atılmaz, onun işleyişindeki enerjiye kaynak olur, yön verir.

Tanzimat döneminde şairler, klasik edebiyatın etkisinden çıkamadıkları için onların tanrı anlayışı da tasavvufî çizgide ilerler. Kimi zaman Tanrı’nın varlığına Şinasi gibi şairlerin “Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım” tarzında akılcı yaklaşımları olur. Ancak Tanzimat sanatçıları, divan şiirinin alışılmış düşünce sisteminden sıyrılamadıkları için bu görüşlerinde ısrarcı olamazlar. Sonuç itibarıyla gerek tasavvufî gerekse panteistik yaklaşımla olsun, Tanzimat romantikleri, Tanrı’nın yansımaları doğada bulduklarını, şiirlerinde dile getirirler. Bu anlamda Leskofçalı Galip Bey de klasik şiirin rüzgârından kurtulamayan şairlerdendir;

“Tecellî berk urur yer yer sevâd-ı dâğ-ı cânımdan
Cihân-ı Tûr-ı aşkım nûr akar her gülsitânımdan

Ben ol feyz-i bahâr-ı gülşen-i şühûdum kim
Şuâ-ı ‘len teranî’ cûş eder bâd-ı vezânımdan”
(Özgül, 2015, s. 53)

Sanatçı, alışılmış biçimde evrene bakar ve onda Tanrı’dan gördüğü izleri, bilinen mazmunlarla anlatır. Buna rağmen sanatçının kendisine has üslûbu vardır; “Galib, kâinat ve eşyâ ile hemhâl olmuş; her yaratılarda ilâhî tecellî ışığını yakalamaya çalışmış bir ferdin, kendisinin şiirini yazar.” (Özgül, 2015, s. 35). Âlemdeki varlıkları, Tanrı’dan birer parça olarak gördüğünden, etrafındaki her şeye değer verir. Zaten romantizm için esas olan da Dünya’nın, kişi ile Tanrı arasında bir köprü görevi gördüğü düşüncesidir. Novalis, bu durumu şöyle izah eder; “Dünya her durumda benimle Tanrı arasında karşılıklı bir etkileme-

etkilenmedir.” (Novalis, 2018, s. 110). Bu açıdan Dünya’nın varlığı, sanatçılar için güzel bir esin kaynağıdır. Şairler de dünyaya ve üzerinde yaşayan her canlıya bu yüzden ilgi duyarak gereken özeni gösterirler.

Leskofçalı Galip Bey’in şiirlerine benzer şekilde Namık Kemal’in eserlerinde de geleneğin etkisi belirgindir. Doğa ile Tanrı arasında kurduğu ilgi bakımından Namık Kemal’in birçok gazeline klasik tasavvufi söylemin etkisi ve mazmunlar görülür;

“Zemîn-i gülşen-i aşkım sabâ neşr eyler âfâka
Gül-i bağ-ı tecellâ tûde tûde nev-bahârımdan”
(Göçgün, 1999, s. 203)

Şair, Allah’ın gül şeklinde kendisini gösterdiğini söylerken tasavvufun doğa ile Tanrı arasında kurduğu bağlantıyı bir kez daha dile getirmiş olur. Sabah yeli, ilkbaharda, kendisinin aşk bahçesindeki tecelli güllerinin kokusunu her tarafa yayar ve böylece Allah’ın güzelliği, doğanın her yerine siner. Çünkü tabiat, “çokluktan ve çeşitlilikten oluşmuş tekliğiyle ahengin ta kendisidir ve ilahîdir” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 92). Sanatçı, aynı ahengi, kendi ruhunda yakalayabilirse evrenin sırrına erişmiş olacaktır. Bu nedenle şiiri boyunca merkeze kendisini koyar ve aracı görevi görerek doğa ile Tanrı arasında bağlantı kurar. Şiirin iki beytinin de “ben ol” ifadesiyle başlaması, şairin merkezde yer aldığını bir kez daha sezdirir.

İlk dönem romantiklerinden olan Namık Kemal, başka bir şiirinde yine benzer anlatımla, doğadaki uyumun insan ruhu üzerindeki etkisini vurgulayarak şöyle der; “Ben ol feyz-i bahâr-ı vahdetim kim bâğ-ı hayretde/ Yem-i envâr-ı mevc-â-mevc olur cûşân sehâbımdan”⁷ (Göçgün, 1999, s. 201). Hayret bağındaki vahdet baharının bereketi olduğunu düşünen şair, “Benim bulutumdan coşanlar, dalga dalga nur denizi olur” diyerek “feyz” sözcüğünü, yağmur anlamını da çağrıştıracak şekilde kullanır. Kendisini doğayla bütünleştirirken tasavvufun derin manalarına göndermede bulunur. Tanrı’nın yarattığı varlıklara bakarak âlemin her köşesinde onun yansımasını görür;

“Anladım icmâlden tafsîl-i sun’-ı kudreti
Âlemin her zerresi bir başka âlemdir bana”
(Göçgün, 1999, s. 61)

Namık Kemal, “Kudret eserinin açıklamasını hesaplayarak anladım ki âlemin her zerresi bana başka bir âlemdir” deyip evrendeki varlıkların kendisi için önemini

⁷ Namık Kemal’in bu dizeleri, Leskofçalı Galip Bey’in kıt’asındaki dizelerle benzerlik gösterir;
“Ben ol feyz-i bahâr-ı Gülşen-i şühûdum kim
Şuâ-ı ‘len terânî’ cûş eder bâd-ı vezânımdan”
(Özgül, 2015, s. 53)

vurgular. Ayrıca hepsinin de başka bir yaşam alanı olduğunu anlatmak ister. Tüm bunları fark ettikten sonra ise Tanrı'nın kudretini daha iyi anladığını söyler. Şairin bu beyti, Encümen-i Şuarâ şairlerinden olan ve etkisinde kaldığı bilinen Leskofçalı Galip Bey'in şiiriyle büyük oranda benzerlik gösterir⁸. Namık Kemal'in şiiri, Leskofçalı Galip'in şiirine nazire olarak yazılmış gibidir. İki eserde de evrenin her noktasında canlılık özelliği bulunabileceği ve küçük küçük her varlıkta bütüne ait özelliklerin gözlemlenebileceği belirtilir. Şinasî de "Münâcât" isimli şiirinde doğa olaylarını Tanrı'ya dayandırarak ele alır ve her şeyin yaratıcısı olan Tanrı'nın varlığına inandığını ifade eder;

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

Pertev-i rahmetinin lem'asıdır ayla güneş
Tâb-ı hışmından alır alsa cehennem âteş"
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 4)

Şair, yerin, Dünya'nın gece gündüz hareket edişindeki sebebin Tanrı olduğunu söyler. Bahar mevsimindeki tazelenme ve bereketin kaynağını da ona bağlar. Evrendeki her oluşum, değişim ve hareketin Allah'ın emriyle gerçekleştiğini anlatırken yine döneminin kalıplaşan söylemlerini aşarak farkını ortaya koyar; "Bu ifade, yenin ta kendisidir. İkinci mısraın hızını veren hareket kudreti de ayrıca dikkate değer. Şinasî, istediği zaman hakikaten mısraa tasarruf eder." (Tanpınar, 2001, s. 197) diyen Tanpınar için de Şinasî'nin üslubu yeni şiirin kapısını aralamaktadır. Şair, devam eden dizelerde ise divan şiirinde alışkın olunmayan bir tavırla kimi zaman Tanrı'nın varlığını sorgular. Onun var olduğunu gösteren delilleri yeterli bulmadığını söyleyerek inanmak için aklın bir açıklama getirmesini bekler. Çünkü sanatçıya göre artık his âleminin dışına çıkılması gerekmektedir; bu düşünce ise onu, romantizmden çok pozitivistliğe yaklaştırır. Şinasî'nin Paris'te Ernest Renan gibi pozitivistlerle kurduğu dostluklar, onun pozitivistliğe ilgi duymasını ve "edebiyatımızın pozitivistliğe açılan bir kapı olmasını" (Korlaelçi, 2018, s. 138) sağlar. Positivist düşünce, her şeyin akılla açıklanması gerektiğini savunmaktadır ve Şinasî de Tanrı'ya inanmak için aklından medet umar. Şairin "Münâcât"ı, doğa unsurlarını ele alışı bakımından incelenirse, doğayı hatta tüm varlık âlemini, canlı bir varlık olarak düşündüğü fikrine ulaşılabilir. Ancak bu canlılığı,

⁸ "Gösterir her zerresi mihr-i hüviyetten nişân
Âlem-i fakr u fenâ bir başka âlemdir bana"
(Özgül, 2012, s. 66)

doğaya Tanrı bahşetmektedir ve dolayısıyla da her şey, onun emriyle gerçekleşir; “bolluk-bereket mevsimi” onun sayesinde tazelenir. Ziya Paşa ise Tercî-i Bend’te âlemdaki her varlığın ledün ilminden işaretler taşıdığını söyleyerek doğanın ilahî özelliğine dikkati çeker;

“Bu kâr-gâh-ı sun’ aceb dershane dir
Her nakş bir kitâb-ı ledünden nişâne dir”
(Göçgün, 2001, s. 151)

Şaşırtıcı bir dersane olan bu ibret âlemi, sanatevi gibidir. Her nakışı da ledün kitabından izler taşır; “Âyette geçen ‘ledünnî ilim’, ‘gaybî ilim ve ilâhî esrârı kavrama’ mânâsında bir terimdir.” (Yılmaz K. , 2016, s. 151). Ona göre Tanrı, tüm evreni ilahî bir gizemle nakşetmiştir. Tanrı’nın varlığı, dünyaya ve misâl âlemine bakılarak anlaşılabilir çünkü doğadaki her şey, başka bir âlemin ve Tanrı’nın varlığına delâlettir. Şairin dünyayı bir sanatevi, Tanrı’nın yarattığı varlıkları ise sanat eseri olarak nitelendirmesi bu nedenledir. Yeryüzündeki yansımalarından Tanrı’ya ulaşan kişi de sanatçının kendisidir. Ahmet Hamdi Tanpınar, sanatçının yukarıdaki dizelerinde tasavvuftan fazlaca yararlandığını belirtir; “Ziya Paşa bu manzumede tasavvufi lügatı iyiden iyiye benimsemiş görünür. Kâinatın geçici bir masal olduğu, kendisine mahsus ayrı bir mantığı bulunduğu, her şeyin birbirini cevaplandığı, ölümün mutlak saltanatına rağmen hayata düşünün olduğumuzu söylemekle kalmaz, ayrıca da insan işlerinin gülünçlüğünden bahseder. (Tanpınar, 2001, s. 320). Ona göre dünyaya ait her şey geçicidir ve mutlak olan Tanrı’dır; “Nazar olunsa tatâlî⁹-i nev ü cinse eger/ Değil tabî’at-ı eşyâda devr ü istikrâr” (Göçgün, 2001, s. 91). Varlığın sonsuz olmadığı ise eşyanın tabiatına bakılarak anlaşılabilir. Çünkü evrendeki her şey, sürekli değişim hâlinindedir. Mevsimlerle birlikte doğadaki varlıklar da değişir; gezegenler, yıldızlar ve dünya döner. Şair, yeryüzünü ve kâinatı anlattığı Tercî-i Bend’in devamında da gökyüzünden detaylı olarak bahseder;

“Ecrâm-ı bî-nihâye ile pürdür âsümân
Nisbet olunsa zerre değildir bu hâkdân

Bin şems-i Tâbdâr ü hezârân meh-i münîr
Yüz bin sevâbit ü nice seyyâre-i ıyân”
(Göçgün, 2001, s. 151)

Gökyüzü, sonsuz nesnelerle doludur; şu yeryüzü, onun yanında bir zerre bile değildir. Gökyüzünde binlerce parıldayan ay ve güneş, yüz binlerce yıldız ve gezegen görünür.

⁹ Önder Göçgün’ün “tatâlî” şeklinde yazdığı bu kelime, Osmanlıca sözlüklerde yer almamaktadır. Bu nedenle kelimenin doğru okunmadığını söylemek mümkündür. Beyitin anlam bütünlüğü esas alındığında, kelimenin “tabâyî” olarak okunmasının anlama uygun düştüğü görülmektedir.

Bu nedenle insanoğlu, onların yanında büyük bir anlam ifade etmeyen ayrıntı gibi kalır. Şair, gezegenleri ve onların etrafına saçtığı ışığı belirtirken insanın da bu düzen karşısında şaşırıp kaldığını söyler. Bilge Ercilasun, sanatçının kâinat karşısındaki hayretinden bahseder ve “Ziya Paşa kâinatı seyreder. Her şey ona abes görünür. O abesi kabul etmek yerine, aklın anlama kabiliyetinden şüphe eder. Kâinat karşısında derin bir hayret duyar. Terci-i Bend’in bütününde bu duyguda ‘asılı’ kalır.” (Ercilasun, 2007, s. 70) der. Ziya Paşa’nın seyrettiği kâinatı gerçek olamayacak kadar mucizevi bulduğunu ve aklın bunu anlamakta yetersiz kaldığını düşündüğünü belirtir. Mehmet Kaplan ise “Ziya Paşa, kâinatı ve insanı uzun uzun seyreder; fakat bu temaşa onu memnun etmez; şaşırtır; isyan ve inkârın eşiğine kadar götürür; neticede hissettiği derin hayret duygusu onu ezer, aciz bırakır ve o, bu acz içinde Tanrı karşısında diz çöker.” (Kaplan, 2015, s. 60) diyerek şairin varlıkların sebebini, yüceliğini kabul ettiği Tanrı’ya bağlamasından bahseder. Her bendin sonunda da sanatçı, dünyadaki uyum ve dengenin Tanrı’nın varlığı sayesinde gerçekleştiğini dile getirir; “Sanatı karşısında akılları hayrette bırakan o büyük sanatkârı tesbih ederim. Kudretiyle âlimleri aciz bırakan ulu Allah’ı tesbih ederim.” diyerek inancını pekiştirir. Abdülhâk Hâmit’in doğa ile Tanrı arasında kurduğu bağ, Ziya Paşa’dan farklı bir şekilde gelenekten ziyade Batılı romantiklerin düşüncesine yaklaşır. Romantiklere göre hayatın devamlı ve düzenli akışını devam ettirmek, doğaya yönelmekle mümkündür; “Doğa bir düzen ilkesi, doğadan uzaklaşma bir düzensizliktir.” (Rousseau, 2009, s. 26). Abdülhak Hamit için de durum benzerdir ve birçok şiirinde o, şehir hayatından uzaklaşan insanın aradığı huzuru, kırlarda, köy yaşamında bulduğunu anlatır. “Hoş-Nişân”ın dördüncü “Nağme”sinde şair, kırdaki yaşayan insanın doğada içten bir şekilde ibâdet edişini dile getirir;

“Ederek kubbe-î semâ-ya nazar,
Tapınır kendi kendine daim.
Ahter-i sâbit-i ziyâ-güster
Şem’a-i ma’bede olur kâim.
Şeceristan cemâat-ı mescid,
Ki gelip nefh-i bâd ile vecde,
Hazret-i fitrate eder secde.
(Enginün, 2013, s. 22)

Sanatçı, gökyüzünü caminin kubbesi, etraftaki ağaçları ise mescitteki topluluk olarak düşünür. Bedevî, kubbeyi andıran gökyüzüne bakarak kendi kendisine ibâdet eder ve ağaçlar, mescit cemaati gibi rüzgârın nefesiyle vecde gelip yaratılış hazretine secde eder. Kıra yönelen kişinin doğada yalnız kalarak Tanrı’yı anması ve ağaçların secde

etmesi, doğanın içindeki ilahi güce işaret eder. Abdülhâk Hâmit'in bu kurgusu, onu panteist düşünceye yaklaştırır. Çünkü şair, Tanrı'yı doğa unsurlarındaki güzelliğin içinde, onlarla bir bütün olarak algıladığını hissettirir. Ancak şiirin tamamına bakıldığında “Seyredip vâlihâne o âfâkı/ Bî-delâlet bulur o Hallâk'ı” şeklindeki ifadeler, onun Tanrı'yı her şeyin üzerinde bir güç olarak gördüğünü gösterir. Şiirlerinde filozoflardan ve fen bilimiyle uğraşanlardan da uzun uzun bahseder;

“Bunlara göre, Allah her şeyin kendisine döndüğü ‘merci-i aslî’dir ve ruh da maddeden ona döner. Fen erbabına göre ise kâinatın ve her şeyin mahiyetini, mayasını bir gaz (eter) teşkil eder ki buna ‘tabiat’ adını verirler. Ten harap olunca, yani ölüm vaki olunca gaz gitmiş olur. Hamid’e göre işin hakikatine vakıf olanlar burada Allah’la tabiat adını bir görürler; fakat arada genç Hamid’in sanatını bir nevi iptidai didaktiğe düşüren mısralarla ifade ettiği, ihmal edilemeyecek bir fark vardır: Hak irâdidir, tabîat bî-vukuf.” (Tanpınar, 2001, s. 528)

Tabiat ve Tanrı'nın iç içe olduğunu düşünen anlayışa yakın görünen Abdülhak Hamit, kimi zaman dizelerinde, Tanrı'nın iradesinin tabiatta bulunmadığını belirtir. Bazı şiirlerinde geleneğin etkisiyle Tanrı'yı doğadan ayrı düşündüğünü sezdirir ancak şiirlerinin genelinde doğadaki unsurlarla birlikte anlatır. Bu anlamda doğu ile batı arasında ikilimde kalmış gibidir. Batılı romantikler için esas olan doğanın kurallarıdır; “Eskiden denirdi ki, doğa kendi kendini koruyamaz, doğa bir yaratıktır ve Tanrısal inayetin sürekli akışına tabiydi, buna sürekli yaratma deniyordu. Yeniçağın başlarından beri ise bunun karşıt öncülü geçerlidir: Doğa kendi kendini koruyabilecek şekilde düzenlenmiştir. Doğada iş başında olan kurallılıklar, varlığını sürdürmesini güvenceler. Yeniçağ artık hiçbir Tanrı'ya tabi olmayan, kendi kendini sürdüren doğanın dünya imgesini geliştirir.” (Safranski, 2013, s. 134). Bu da gösteriyor ki evrendeki her şey doğal seyri içerisinde akmakta ve yasaklar koyan bir Tanrı algısına ihtiyaç duyulmamaktadır. Abdülhak Hamit'in “Külbe-i İştîyâk” şiiri, onun Tanrı ile doğa arasında kurduğu ilgiyi göstermesi bakımından oldukça önemlidir;

“Ne âlemdir bu âlem akl u fikri bî-karar eyler,
Hep i'cazât-ı Kudret pîş-i çeşmimden güzâr eyler,
Serâser nûrlardır renklerle istitâr eyler,
Semâvî handelerdir gökyüzünden Hak nisâr eyler.”
(Enginün, 2013, s. 601)

Bu âlem, akli ve fikri kararsız eyleyecek kadar şaşırtıcıdır. Tanrı'nın izniyle gerçekleşenler, şairin gözünün önünden akar gider. Nurlar, baştanbaşa renklerle örtülüdür ve Tanrı'nın izniyle her taraf, ıııklı renklerle/nurlarla kaplıdır ve gökyüzünden sevmavi/ilahi gülücükler/esenlikler yağmaktadır. O nurlu ışık olmazsa bütün dünya

karanlığa boğulur. Şair, “Bir Zerre İnâyet” adlı şiirinde güneş olarak nitelendirdiği Tanrı’ya; “Sen olmasan a’mâ olur akvâm-ı cihân hep...” (Enginün, 2013, s. 623) diyerek onun her şeyi görünür kılan fark ettirici özelliğine vurgu yapar. “Külbe-i İştîyâk” şiirinin tamamında da çeşitli doğa manzaralarını gözler önüne serer. Şiir boyunca anlatacağı tüm güzelliklerin Tanrı’dan bir parça olduğunu daha ilk bentte hissettirir; “Külbe-i İştîyâk’ta her şey Tanrı’ya doğru uzanır; tabiat sadece maddî bir varlık değildir, ilahî güzellik, aşk ve kutsallık duygusu bütün varlığı sarar. Dördüncü parçada bu temâyül çok açık görülür. Ağaçlar, sonsuzluğu işaret ederler; dalgalar Kudret’in (Tanrı’nın) arkasına gizlendiği perdeyi öperler; kuşlar ilahilerini yıldızlara doğru yükseltirler. Varlık o kadar güzeldir ki, kuşlar ve balıklar aşk ile sarhoş olsalar yeridir.” (Kaplan, 2015, s. 81). Tabiat vasıtasıyla Tanrı’nın varlığına ulaşan sanatçı, doğadaki varlıklara bakarak sonsuz güzelliği, ilahî gücü yakalar ve mutlak olana varmış olur. Görünenin ardındakini düşünerek doğanın sırrını keşfetmeye çalışır. Sırları olan doğa, başlı başına kural koyucudur; “Tabiattır şeriat. / Onun yahut tabiat/ denir İslam’ı vardır” (Enginün, 2013, s. 775) dediği doğanın bir din gibi işleyişi, yaptırımı ve kuralları vardır. Recâizâde Mahmut Ekrem de Tanrı’yı doğada bulduğunu her fırsatta dile getirir;

“Her hangi sûya baksan eylerdi Hak tecelli
Bir hayret ü sükûna dalmıştı cümle eşyâ.”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 221)

Evren üzerinde hangi noktaya baksa Tanrı’nın yansımaları gördüğünü söyleyen şair, tüm varlık âleminin de bu durumu hayretler içerisinde izlediğini dile getirir. Eşyalar, varlığı yaratan Tanrı’yı hatırladıkları zaman ise huzurlu bir sükûnete dalarlar. Dünyanın düzenini kurarak evreni uyumlu bir dengede tutan yaratıcıyı anmak için sanatçı, kırlarda dolaşıp doğayla baş başa kalır. El değmemiş, bozulmamış doğal ortamlar görür ve eşsiz manzaralar karşısında hayranlık duyar; “Sû-be-sû manzaram bedâyi’dir/ Pür-tecellî-i nûr-ı sâni’dir” (Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 226) diyerek insan eliyle oluşturulamayacak mükemmel yaratma sanatı için Tanrı’ya şükran duyar.

Tanrı’yı evrenden ayrı olarak düşünmeyen romantiklerin algısı, bir anlamda da Tanrı’nın baskın ve kural koyucu rolünü değiştirme amacını taşır. Çünkü doğadan ayrı bir Tanrı varsa bu, tüm kuralların geçerli olduğu anlamına gelir. Ancak Tanrı, doğanın işleyişinin içerisindeki salt enerjiye çözülmesi gereken, gizemli bir düzenden öte, zorlayıcı bir güç değildir. Aslında romantizmin ideali, eğitim, kanunlar ve sosyal düzendeki gibi inanç konusunda da doğala dönüşü sağlamaktır. Her konuda ve inançta

doğallığı korumaktır. Dolayısıyla bu düşüncedeki sanatçıların doğadan esinlenmeleri ve Tanrı'dan izleri onda görmeleri, son derece doğaldır.

Tanzimat dönemi şairleri, gerek geleneğin ve tasavvufun gerekse Batılı romantiklerin etkisiyle doğaya yöneldiklerinde, onda birtakım işaretler ve Tanrı'nın varlığına deliller bulurlar. Bu anlamda Namık Kemal ve Recâizade Mahmud Ekrem, geleneğe daha yakın görünse de Şinasi ve Ziya Paşa'da başlayan sorgulama ve hayret duygusu, Abdülhak Hamid ile zirveye çıkar. Abdülhak Hâmit, kimi zaman romantik söylemlerde bulunur fakat en nihayetinde o da doğadaki güzelliklerin Tanrı'dan bir parça ve yansıma olduğu kanaatine vardığını söyler. Sanatçılar, bazen de inanç konusunda şüpheyeye düştüklerinde ve kendilerine somut kanıtlar aradıklarında doğaya bakarlar. Ancak varılan sonuç, çoğu kez romantizmden uzaktır. Şinasi, Ziya Paşa, Abdülhak Hamit gibi Tanzimat şairleri, birçok konuda olduğu gibi inanç ekseninde de gelenek ve modernin arasında kalarak gelgitler yaşasa bile bir noktada, geleneğin zincirini tamamen kırmak istemediklerini sezdirmişlerdir. Bu nedenle onlar, doğada Tanrı'dan güzellikler bularak inançlarını pekiştirmişlerdir.

3.1.3.4. Sığınılan Bir Varlık Olarak Doğa

Aydınlanmacı anlayışın akli yüceltip insanı soyutlayarak yalıttığı bir dönemde, romantik düşünürler ile sanatkârlar, en çok da huzur, esenlik ve sağaltım için insanın yüzünü yeniden doğaya döndürür. Doğa, canlı bir varlıktır ve romantik insan, Tanrı'nın yansımasını gördüğü ve işleyişinin mükemmelliğini fark ettiği doğadan medet umar. Doğanın, canlı olmasının, romantik insanın onunla kendisi arasında bir bağ kurmasının, Tanrı'nın yansıması olarak düşünülmesinin yanı sıra insanı kuşatan, koruyan ve ruhen yenileyen bir misyonu da vardır. Şehir hayatının yoğunluğundan, samimiyetsizliğinden yorularak bunalan insan, kimi kez şehirden kaçıp doğaya ve kır hayatına sığınır. Çünkü doğa, bozulmamışlık, saflık, temizlik ve her şeyin ilk örneği anlamına gelir; romantik birey de ruhunda bu dinginliği yakalamak ve sağaltım sürecini başlatmak isteyerek doğaya yönelir.

Abdülhâk Hâmit, kır hayatı ile şehir hayatını kıyasladığı “Hoş-nişînan”da bedevîlerin vakitlerini nasıl geçirdiklerini merak ettiği için bir zamanlar çölleri mesken tuttuğunu belirtir. Gözlemlerinin sonucunda ise daha çok şaşırır çünkü şehir hayatında görmediği samimiyeti buradaki insanlarda ve bu yerde bulur; “Doğanın en son noktada sığınak

imgesiyle algılanması, aslında insanın, onun bir parçası olduğunu derin bir yapıda kavramasına da bağlıdır.” (Korkmaz, 2008, s. 183). Abdülhak Hamit, insanın köklerinin doğada can bulduğunu fark eden Tanzimat döneminin nadir sanatçılarından olur. Bir anlamda şehir insanı, cefanın esiridir ve sürekli olarak hastalıktan sonraki iyileşme döneminin ruh hâlini, bitkinliğini üzerinde taşır. Dolayısıyla şair, fazlasıyla bunaldığı şehir ortamından uzaklaşmak ve doğaya sığınmak ister;

“Dağ başında muâf-ı kayd-ı keder,
Hiç düşünmez bu gussa âlemini.”
(Enginün, 2013, s. 22)

Kederden arındırılmış dağ başındaki bu yerde insanlar, tüm sıkıntılarını unutmaktadır. Çünkü doğa, ontolojik anlamda bir sağaltım merkezidir ve insanı yeniler, tazeler, terbiye eder. Şairin bu düşüncesinde J.J. Rousseau’nun tabiat algısının büyük bir payı vardır; “Henüz kalabalık şehirlerin ve büyük sanayiın doğurduğu problemleri yaşamayan Osmanlı toplumunda, şehir hayatına karşılık köy hayatının, tabiatın yüceltilmesi, Rousseau’dan kaynaklanan bir tema olmalıdır.” (Okay, 2014, s. 34). Romantizmi şekillendiren en önemli sanatçılardan olan Rousseau, kır hayatını şehre tercih eder ve oradaki insanların daha huzurlu olduğunu belirtir. Abdülhâk Hâmit’e göre de köyde yaşayanlar daha özgür ve mesuttur, onların kalplerini hiçbir olumsuzluk değiştirememektedir. Ancak elbette Rousseau’nun doğa algısı çok daha gelişmiş ve doğayı insanlaştırmaktan öte insanı doğallaştıran bir anlayışa sahiptir; “Rousseauist meşe ağacına yaratıcı bir şekilde bilinçli bir yaşam, kendi görüntüsüne benzer bir görüntü verip onu seviyesine yükseltmek yerine mümkünse meşe ağacı olur; bilinçsiz ve bitkisel saadetinin tadını çıkarır.” (Babbit, 2015, s. 270). Ağacın doğadaki ve diğer bitkiler arasındaki varlığı çikarsız ve amaçsızdır. Bu nedenle bilinç gerektirmez. Rousseau’nun düşüncelerinden fazlasıyla etkilenen Abdülhak Hamit de sık sık doğa ile baş başa kalmak ve ondaki temizliği, art niyetsizliği ruhunda duyumsamak ister;

“Kıra çıktım geçende erkence,
Aradım dağ başında eğlence.
Çünkü biz bazen öyle eğleniriz.
Hâl-i vahdette, hâl-i firkatte;
Yalnızdım huzûr-ı hilkatte.
Kimseler yoktu her taraf sessiz.”
(Enginün, 2013, s. 633)

Şairin kıra çıkıp dağbaşında eğlence araması, kendisiyle doğa arasında özel bir bağ kurduğunu gösterir. O, kalabalık içerisinde değil, doğayla yalnız kaldığı zaman

mutluluğu yakalamaktadır. Öyle özel anlarda kendisini, hem birlik hem ayrılık hâlinde görmekte ve yaratılışın huzurunda hissetmektedir. “Kimseler yoktu, her taraf sessizdi” diyerek de bu ulvî yalnızlığı bir kez daha vurgular. Çünkü Tanrı, doğanın bütününe yayılan güzelliştir ve insanoğlu bu doğallığı bozmakta, kirlletmektedir. “Gazup Bir Şair” adlı şiirinde insanlar tarafından anlaşılmadığından, dünyanın adaletsizliğinden ve inançların doğruluğunun ispatlanamayacağından bahsederek tüm öfkelerini kusan şair, “Bulmuşum tesliyet bu vadide./ Ne saadet ki hâl-i pîrîde” (Enginün, 2013, s. 793) der ve gerçeklerden kaçarak doğaya sığınır. İhtiyarlık günlerinde, çevrede bulamadığı mutluluğu, doğanın kendisinde bulur. Ancak doğayla baş başa kaldığı anlarda ondaki saflığı ve temizliği, kendi ruhuna aktarabilir. Birçok şiirinde de doğanın sağaltan, arındıran ve yenileyen yönüne değinir. “Devrân-ı Muhabbet”te tabiatı ninni söyleyen bir anneye benzetir;

“Bütün dünyaya bazen tabiat ninni söyler.
Uyur kuşlar, koyunlar, uyur dağlar ve köyler.
Uyur ebhâr u enhâr,
uyur eşcâr u ezhâr,
varır tufan sükûta,
ne hikmettir o ninni,
ne mu’ciz bir teganni
ki aşk-ı lâyetmûta
bilâ-imdâd-ı elfaz
olur nâdi-i ikâz,
o aşkın hem sükûn, hem gulûvv-i hengâmı vardır!”
(Enginün, 2013, s. 776)

Abdülhâk Hâmit, tabiata ninni söyletirken doğrudan söylemese de aslında onu bir anne, diğer tüm varlıkları ise bebek olarak düşünür. Anne, her zaman koruyan, kuşatan ve yatıştırıcı yönüyle insanı özüne döndürerek kendi olmasını sağlar. Diğer tüm varlıklar, bebek gibi büyüyecek ve zamanla olgunlaşacaktır. Ancak doğa, ezelden beri doğrudur ve hatalarıyla kabul ettiği insanoğlunu, tüm kötülüklerden korumaya çalışır. Kimi zaman mucizevî bir ninniyle her tarafı kuşatarak kuş, koyun, dağ, köy, ağaçlar ve üzerinde yaşayan tüm varlıkları uyutur. Ninniler, insanı kendisi olmaya davet eder, özüne döndürür. Böylece bir sağaltım sürecinden geçen insan da huzura erer. Tüm dünyayı etkisi altına alan bu ninni, doğayla birleşerek ölümsüz bir aşka dönüşür. O öyle bir aşktır ki hem sessiz çılgılık, hem acılı bir feryat gibi tüm mevsimleri ayaklandırır. Şair, şiir boyunca “tabiat, gece, gündüz, yıldız, semâ, yeryüzü, mehtâb, servistân, şebtâb, güneş, şafak, rüzgâr, kuşlar, ağaçlar, gülistân, çiçekler, baykuş, memet, kâinât,

serâp, kehelân, yıldız” gibi varlıklarla doğanın çeşitli hâllerini anlatır. Mehmet Kaplan, şairin “Külbe-i İştîyâk” şiirinde sıfatlar yerine isimlerle doğayı anlattığını ve bu nedenle yazmayı arzu ettiği Batılı anlamdaki tablo şiire ulaşamadığını söyler (Kaplan, 2015, s. 83). “Devrân- Muhabbet”te de sanatçı, doğayı geniş bir resim hâlinde aktarmaya çalışır ancak manzaraları dağınık olarak anlatırken yine sıfatlardan değil isimlerden yararlanır. Bu nedenle onun hedeflediği tablo şiiri elde ettiği söylenemez. Doğanın sağaltıcı gücüne Abdülhâk Hâmit gibi Recâizâde Mahmut Ekrem de değinir;

“İhyâ olur zemîn ü zamân nev-bahârda
Kesb-i neşât eder dil ü cân nev-bahârda”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 129)

Zamanın ve mekânın baharla birlikte ihyâ olduğunu söyleyen şair, canının ve gönlünün de bu bahar sayesinde sevinç elde ettiğini dile getirir. İlkbaharın tazeleyiciliği, doğa ile birlikte şairin ruhunu yeniler. Kederlerin son bulacağı, geçmişte yaşananların unutulup yeni başlangıçların yapılacağı mevsim gelmiştir. Recâizade Mahmut Ekrem, kırlarda, ovalarda dolaşp güzel manzaraları seyre çıkarken doğanın sessiz ve kimsesiz zamanlarını tercih eder; “Yalnızca bahre çıktım üç müydü beş mi sâ’at/ Ol âlem-i safâyı şaştım görünce tenhâ.” (Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 220) diyerek doğayla bütünleşmenin kendisine verdiği heyecanı okura hissettirmiş olur. Muallim Naci ise sade ve içten söyleyişiyle içinde bulunduğu mekândan kaçıp uzaklaşmak, doğaya sığınmak ister;

“Bir dağ başına tenezzül etsen
Alsan da beni o semte gitsen”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 119)

“Mes’ud edecek beni o yerdir
Hariçte geçen zaman hederdir”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 120)

İlk beyit, romantizmin ruhunu ve sadeliğini çok güzel yansıtır. Şair, hitap ettiği varlıkla beraber bir dağ başına yerleşmeyi hayal ederken oldukça sade bir dil kullanır. “Ey dağ başı ey makâm-ı mes’ûd / Ey merkez-i üns-i vahşet-âlûd” (Hayber & Özbay, 1997, s. 152) dizeleriyle başladığı “Seher (Dağ Başı)” adlı şiirinde, uzun uzun anlattığı dağı yücelterek insanları doğaya eşlik etmeye davet eder; “O, dünyanın işlerine kendilerini kaptırmış olanları dağ başına çağırır. Onlardan şehri terk etmelerini ister. Oradan, geniş olan cihanı temâşayı tavsiye eder” (Tarakçı, 1994, s. 457). İnsanların gerçek mutluluğu

bulacakları yerin doğa olduğunu fark ederek doğanın iyileştirici misyonunu ifade eder. Bazen de evrenin insanı rahatlatan ve kalbe ferahlık veren üstün gücüne değinir;

“Sâhilde terâne-sâz olurdu
Emvâc-ı pey-â-peyin vürûdu
Ser-mestine dil-nüvâz olurdu
Kânûn-ı tabiâtın sürûdu”

(Hayber & Özbay, 1997, s. 98)

Şair, birbiri ardınca gelen dalgaları, sahildeki şarkıcılar olarak nitelendirir. “Tabiat kanununun neşesi gönlü okşar” diyerek doğayı, ruha dinginlik veren bir musikiye dönüştürür. Muallim Naci, “Mehtâb Yahut Âlem-i Âb” isimli şiir boyunca akşam karanlığı, gece, mehtap, gökyüzü, okyanus, su ve dalgalardan bahsedip şiirine romantik bir atmosfer çizer. Sanatçının doğaya olan tutkusu, aslında tüm insanların içlerinden atamadıkları doğaya dönme arzusundandır;

“Bildiğimiz kadarıyla insan ırkının gelişme öyküsü insanın doğadan, anneden kopmasıyla, kanın ve toprağın bağrından kurtulmasıyla anlatılabilir. Tarihin başlangıcında insanoğlu doğayla olan ilk birliğinden kopmuş olsa da bu ilk kaynağa sıkı sıkıya bağlı kalmıştır. Güvenliğini bu bağlara dönmekte, onlara sarılmakta bulur. Kendini bitkiler ve hayvanlar dünyasıyla bir duyar; doğal dünyanın içinde kalarak onunla bir olmaya çalışır.” (Fromm, 1995, s. 64-65).

İnsanlığın başlangıç evresindeki doğayla bir olma durumu, zamanla yerini başka olgulara bıraksa da insanlar, bu bağlarına özlem duyarlar ve zaman zaman onu anımsamaya, sağlamlaştırmaya çalışırlar. Muallim Naci gibi diğer şairlerin de yapmaya çalıştıkları, çok farklı değildir. O özel olan, ilk güvenli bölgeye dönme arzusu, tüm insanlığın ortak dürtüsüdür.

Nigâr Hanım da her sıkıştığında doğaya sığınan şairlerdendir. Üstelik o, kederliyi de derin üzüntüler içerisindeyken de kısacası her durumda doğaya yönelir. Zaman zaman mezarlıklara bile giderek o ölüm sessizliğinde kendisini dinler. “Orman” adlı şiirinde ise aradığı huzuru, ağaçların gölgesinde bulduğunu açıkça söyler;

“Bugün ben azm-i sahra ettiğimde
Guruba başlamışdı şems-i tâbân
Sedâ-yı tuyur ile dolmuşdu ormân
Tek u tenhâ o semte gittiğimde
Sığındım sâye-i eşcâra anda
O savtı dinlemek için vâlihâne
Ne ruhânî ne hoşdu ol terâne”

(Demirdağ, 2015, s. 70)

Adıyla dikkati çeken şiir, içeriğinde de ormanın huzurunu barındırır. Romantik şiirlerde orman, içerisinde birçok canlıyı barındıran derinliğiyle yatay bir sembol olarak dikkati çeker. Akşam güneş batarken kırlara çıkan şair, ormanı kuş sesleriyle dolu, o semti ise çok sakın bulur. Kendi kişisel alanından uzaklaştığını hissederek ağacın gölgesine sığınır. Şaşkın bir şekilde dinlediği sesleri, bir melodiye, şarkıya benzetir; “Çünkü ormanın sesi vardır, çünkü o ‘koyu’ dinginlik binlerce yaşamla titreşir, fısıldar, canlanır. Ne var ki bu gürültüler ve hareketler, ormanın sessizliğini ve dinginliğini bozmaz.” (Bachelard, 1996, s. 201-202). Sanatçı, ormanın bu büyüğü ve derin varlığı içerisinde kendi ruhunu duyumsar. Şehrin gürültüsünden kaçarak kendisiyle baş başa kalır ve böylece içine döner, hislerine kulak verir. Doğa, sanatçıyı özüyle hemhal olmaya davet eder.

Şiirlerinde doğaya klasik pencereden bakan Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal gibi şairler, gördükleri güzellikleri anlatırken ona sığınmazlar. Fakat doğayı yeni bir gözle değerlendiren ve bireysel romantizmin etkisinde kalan Recaizade Mahmut Ekrem ile Abdülhak Hamit, zor anlarında doğadan güç almak isterler, ona sığınarak tazelenip arınmaya çalışırlar. Onlar kadar olmasa bile Muallim Naci’nin şiirlerinde de aynı tavır, varlığını hissettirir. Böylece doğa, sanatçılar için yeni bir role bürünür. Artık yaşayan, güçlü bir işleyişi ve insanlar üzerinde onarıcı etkileri olan canlı varlıktır.

Türk şiirine Batılı tarzları getiren öncü isimlerden olan Şinasi, doğa ve Tanrı gibi konularda genel olarak gerçekçi bir tavır ortaya koyar. Çünkü şairin konuşmak istedikleri, anlatmaya çalıştıkları, daha çok eğitime ve bilinçlendirme amacını taşır. Bu nedenle sanatçı, şiirde sanatsal gayeyi ihmal eder. Tanrının yansımasını bulduğu doğaya da sığınmaz. Fakat hayvanları konuşturup La Fontaine tarzı şiirler kaleme alması, onun doğaya olan ilgisini sezdirir. Şinasi, şiirlerinde; eşek, tilki, karga, karakuş yavrusu, arı, sivrisinek ve leylekten bahseder, böylece doğadaki varlıkların yaşam haklarına duyduğu saygıyı da yansıtmış olur.

Namık Kemal, canlılık atfettiği doğaya sığınmaz. Özdeşlik, yakınlık kurduğu doğayla aslında kendisini anlatmaya çalışır. Romantik doğa algısı açısından değerlendirildiğinde, örneklerden de anlaşılacağı gibi şairin birkaç şiiri dışında geleneğin dışına çok fazla çıktığı söylenemez. Doğada Tanrı’nın yansımasını bulurken bile o, tasavvufi imgelerden yararlanarak şiirinde, çok arzu ettiği Batılı etkiyi yakalayamaz.

Dönemin önemli sanatçılarından biri olan Ziya Paşa ise belirli kalıplardan çıkmayarak bazen sevgiliyle özdeşleştirdiği doğada çoğu kez Tanrı'dan izler bulur. Onun şiirinde dikkati çeken en belirgin duygu ise hayrettir. Şair, doğanın işleyişine şaşırır ama gördükleri karşısında Tanrı'nın kudretine inanıp insan olarak kendi yetersizliğini hatırlar. Fakat onu farklı kılan, diğer şairlerde görülmeyen karamsar bakış açısıdır. Çünkü ona göre dünya haksızlıklarla doludur ve bu adaletsiz yerde güzel olan ne varsa geçicidir.

Tanzimat şairleri arasında doğaya romantiklerin bakış açısıyla yaklaşan en güçlü isim hiç şüphesiz Abdülhak Hamit'tir. Onun şiiriyle doğanın adeta nefes alan, insana da nefes aldığını hatırlatan canlı bir varlığa dönüştüğü görülür. Üstelik şair, bununla da yetinmez kimi kez doğadan esinlenirken kimi kez güç alarak ona sığınır. Her durumda da doğanın ışığını Tanrı'dan aldığına inanır.

Abdülhak Hamit'ten sonraki en önemli tabiat şairi olan Recaizade Mahmud Ekrem, doğayı daha sade bir dille anlatmayı sever. Şair için doğadan öğrenilecek çok şey vardır, sınırsız bir kaynak sunan doğanın her unsuru ayrı bir şiir konusudur. Onun şiirinde canlılık özelliği taşıyan doğayla insanın özdeşlik kurması durumu vardır. Sanatçının şiirlerinde doğa, aynı zamanda ilahî bir perde konumundaki yansıtıcı unsurdur.

Kendisini romantik akımın hatta yeni şiirin dahi dışında tutmaya çalışarak eski şiir taraftarı olarak yansıtan Muallim Naci'nin şiirlerinde ise doğaya dair pek çok canlı manzara yer alır. Sanatçının farkı, daha sade bir dille yazdığı şiirlerinde ortaya çıkar. Özellikle “Kebûter, Kuzu, Şâm-ı Gariban, Dereden Tepeden” isimli şiirlerinde doğa, en yalın haliyle yer alır.

Şair Nigâr Hanım'ın ise hocalarının izinden gittiği ve doğadaki canlılığı fark ettiği göze çarpar. Aynı zamanda doğayı, Tanrı'dan görülen izler şeklinde yorumlar. Sanatçı, eserlerinde, büyük şairlerden olduğu gibi Batılı romantiklerden de oldukça etkilenmiştir. Ayrıca tabiattaki her güzel şeyden ilham alarak şiir estetiğini bunun üstüne kurmuştur.

Ara nesil içerisinde sayılan Nabizade Nazım'ın şairliği, romancı kimliğinin gerisinde kalır. Kimi zaman şiiri de roman tekniğiyle yazmaya çalıştığı için dizelerinde düzyazılarındaki kadar öne çıkamaz. Ancak hastalığının da etkisiyle doğada, kalbinden yansıyan hüznü bulur. Şiirlerinde canlı özellikleriyle ele aldığı doğadan ilham almayı ihmal etmez.

Batı’da pantesit algının etkisiyle Tanrı’yı da içerisinde bulundurduğuna inanılan doğa, Tanzimat şiirinde tam anlamıyla o boyutta değerlendirilmez. Tanzimat şairleri doğaya geleneksel bir yaklaşımla yönelirler. Ancak bu anlamda Batılı sanatçılardan en çok etkilenen şair, Abdülhak Hamit’tir. Onun eserlerinde doğa da adeta dile gelir ve şairin kendi sesi gibi duyulmaya başlar.

İnsanın kendisini anlamaya ve tanımaya yönelmesinden sonra çevresiyle iletişimi güçlenmiş, doğa da kapsama alanına girmeyi başarmıştır. Farkındalık kazanan insan, doğaya hak ettiği değeri verip sığınarak kendi ruhunda da arınma sağlamıştır.

3.1.4. Tanrı Anlayışı ve Dinî Öğeler

Batılı romantikler, Tanrı’yı doğanın tümüne sinen bir güzellik şeklinde algılayarak panteist görüşe yaklaşırlar. Onlara göre evren, çokluktan oluşmuş bütünlüktür ve Tanrı, bu bütünlüğün içinde, hatta tamamındadır. Din ise daha kişiseldir ve herhangi bir genellemeye tabi tutulmamalıdır. Tanrıyı evrenden ayrı düşünmeyen bazı Tanzimat sanatçıları için de durum benzerdir. Üstelik mistik algıya göre de dine kişisel deneyim yolları ve tecrübeyle ulaşılmalıdır.

Romantiklerin Tanrı algısı konusundaki en belirgin özelliklerinden biri de Tanrı ile aralarına kendilerinin dışında belirlenen bir aracının girmesini istememeleridir. Aslında onlar, dini yaşama konusunda da özgür olmak isterler. İnanç boyutundaki katı kurallara ise en başta Rousseau karşı çıkar;

“Rousseau’nun dini, bir özgürlük dini olmayı hedefler ve karakteristik ve belirleyici özelliklerini böylelikle kazanır. Rousseau, dinde de herhangi bir şekilde dış bir otoriteye dayanmayı ve ona herhangi bir şekilde tabi olmayı reddeder. Böylelikle dinin kaynağı olarak geleneği dışlar. Bizi güvenli bir kral yolundan Tanrı’ya götürebilecek hiçbir geleneksel öğreti yoktur: Yolu kendimiz bulmalı ve kendimiz gitmeliyizdir. Ona hangi kutsallık özelliğini atfedersek atfedelim, yazılı söz asla insan ile Tanrı arasında aracı olamaz.” (Cassirer, 2014, s. 42).

Rousseau’nun din konusundaki kesin tavrı, döneminde olduğu gibi kendisinden sonraki birçok romantik sanatçıyı da etkilemiştir. Romantikler, dinin kişisel ve özel olması gerektiğini düşündüklerinden genel kurallarla sınırlandırılmasına karşı çıkarlar. Novalis de buna benzer söylemlerde bulunur ve insan ile Tanrı arasında araç vazifesi gören herhangi kimseyi ya da nesneyi kabul etmez;

“Gerçek dindarlıkta hiçbir şey bizi Tanrı’ya bağlayan bir araç kadar vazgeçilmez değildir. İnsan doğrudan doğruya onunla ilişki içinde olamaz. Bu ara üyenin seçimi konusunda insan tamamen özgür olmak zorundadır. Buna en küçük

zorlama, dine zarar verir. Seçim karakteristiktir ve bununla birlikte aydın insanlar oldukça aynı ara öğeleri seçerler; oysa cahiller genel olarak tesadüfen burada belirleneceklerdir.” (Novalis, 2018, s. 27).

Aşk, özlem, sevgi duyguları gibi inanç da kişiseldir ve bu nedenle insan, genel dayatmalara tabi tutulamaz. Romantiklere göre aklını ve sezgisini yeterince kullanamayan insan, din konusunda da çizilmiş sınırlara sorgulamadan uyum sağlar ama aydınlar, bu yolu kendilerinin belirlemesi gerektiğini bilirler. Daha önce de değinildiği gibi sanatçıların bu noktaya gelmelerini sağlayan birtakım etmenler vardır;

“Salt duyu deneyiminden ve aklı çıkarsamalardan hareketle artık, Tanrının varlığını kesin olarak kanıtlamanın ve buna dayalı rasyonel teoloji geliştirmenin imkânsızlığını açıkça dile getiren aydınlanma felsefesi, katı akılcılığa karşı bir tepki olarak içselliğin, duygusal yaşamın değerini her şeyin üstünde gören romantizmi doğurmuştur.” (Tüzer, 2006, s. 41).

Kişinin Tanrı’yı algılamasındaki birincil öge, kendi deneyimi olmalıdır, bir anlamda da duygularıyla Tanrı arasına başka hiçbir şey girmemelidir. Bu kavrayış biçimi ve inanç eksenile en uyumlu akım ise Panteizm ve Panenteizm’dir. Panteistler, aslında her şeyin Tanrı’nın uzantısı ve parçası olduğu kanaatini taşırlar; “Çeşitli şekillerde tarif edilen ‘panteizm’, Tanrı-âlem ikiliğini kaldıran, Tanrı’nın her şeyi ihtiva ettiğini, hatta O’nun her şey olduğunu, dolayısıyla ne tabiatın ne de insanın müstakil varlıklar gibi görülebileceğini, onların sadece ilahî varlığın farklı tarzlardaki açılımlarından ibaret olduğunu ileri süren dinî ve felsefî bir doktrindir.” (Aydın, 2014, s. 184). Panteistlere göre Tanrı, tek ve büyük bir güç olarak vardır; geri kalan her şey ise ona aittir. Yaratılan ya da yaratan varlık yoktur, hepsi bir bütündür. Romantik şairlerin birçoğu, eserlerinde Tanrı’yı ve diğer varlıkları bu düşünceden beslenerek konumlandırırlar.

Tanrı’ya yakın olmak isteyen insanın evrene ve tüm canlılara bakması yeterlidir; “Eğer Tanrı her şeyde varsa; her şey Tanrı’nın bir uzantısıysa, her şey eşittir” (Dellaloğlu, 2010, s. 61). Evrendeki her varlığı eşit kabul eden romantik görüş, Hallac-ı Mansur’un “En’el Hakk” ifadesini hatırlatır niteliktedir ve insanın aslında Tanrı’dan bir parça olduğunu varsayar. Fakat tasavvuftaki Tanrı algısı ile panteist anlayış birebir örtüşmez. Tasavvufta Tanrı, her şeyin üstünde ayrı bir varlıktır, evrenin geri kalanı ise onun yansımalarından ibarettir. Allah, bilinmeyi isteyen gizli bir hazinedir, ışıltısını, yarattıklarına ileten güçlü ve tek bir varlıktır; geri kalan her şey ise sadece yansıma ya da gölgeden ibarettir. Bu anlamda tasavvufun panenteizme yaklaştığı söylenebilir. Çünkü panenteizme göre de Tanrı, yaratıcısı konumunda olduğu evrenle özdeş değildir;

“Panentheizm doktrini, Tanrı’nın dünyayı bütünü değil de parçası olarak içerdiği halde panteizme indirgenebilir (Coleridge, diğerleri arasından sonunda buna şiddetle inanmak için geldi); fakat aynı zamanda, dünyadan bağımsız olan Tanrı için bir varoluş alanı etkinlik sağlamaya çalışır. Bu nedenle, panentheistler, mutlaka hata veya anakronizmi kabul etmeden, Tanrı’ya daha geleneksel bir şekilde başvurabilirler.” (Riasanovsky, 1992, s. 71).

Tanrı’yı evrenle iletişim halinde ama dünyadan ayrı düşünen panenteistler, onun ayrı bir etkinlik alanı olduğunu kabul ederler. Bu anlamda tasavvufun Batı’daki algısı, panenteizm gibi görünmektedir. Ancak tasavvufu, panteizmle aynı görmek yanlış olur. Çünkü panteistlere göre Tanrı ile evren aynı şeydir, her şey bir bütündür.

Panteist algıya ve romantiklerin çoğuna göre Tanrı, evrenin tamamına yayılan ve her yerde mevcut olandır. Tasavvufta ise yine tek olduğuna inanılan Tanrı, evrenin dışında ayrı bir yerde bulunmaktadır. Onun makamı evrenden uzakta, başka bir konumdadır. Tanrı algısı, felsefeciler ve çeşitli dinlere göre değişebilmektedir; “Bazı felsefeciler için tüm evren Tanrı’nın aklında bir düşünce ya da düşünceler sistemidir. Bazıları için Tanrı’nın kendisidir, bazıları için de sadece ruh ya da us’tur.” (Selsam, 2004, s. 40). Tanrı’yı evrenin kendisi olarak gören panteist düşünceden beslenen romantizm, inanç anlamında da bireyin sınırsız özgürlüğünden yanadır ve katı kurallara karşıdır. İnsan ile Tanrı arasına; kişi, kutsal kitap ve benzeri şeylerin girmesini doğru bulmaz. Bu anlayış, skolastik düşünceyi ve dinin sınırlarını devre dışı bırakmak anlamına gelir. Dine dair kurallar ile bilgilerin ortadan kalkması, cennet ve cehennem olgularının başka boyutta değil, evrenin kendi içinde aranmasını zorunlu kılar. Mevcut dinlerde erişilmezliğine inanılan Tanrı bile evrenin parçasıysa o halde diğer unsur ve olgular da bu birliğin dışına çıkamaz. Romantiklerin önemli bir ismi olan Goethe, Tanrı-Doğa birliğine inanır; “Goethe’ye göre, nasıl ki bitkilerin çokluğu tek bir ideanın (Urpflanze) sayısız manifestasyonlarıysa, evrende gözlemlediğimiz kum taneciklerinden yıldızlara ve güneş sistemlerine dek bütün varlık *modus*’ları (tarzları), yani sonsuza dek uzanan görüngülerin toplamı da Tanrı-Doğa’nın manifestasyonlarıdır.” (Yıldız, 2010, s. 57). Tanrı ve Doğa’yı bütün tutan bu anlayış, evrendeki hiçbir canlıyı ayırmaz, hepsini aynı birliğin içerisinde kabul eder.

Evrendeki tüm canlıların örneği olarak insan da kendi varlığını tanıyıp anlamlandırırca doğadaki ilahî güce ulaşabilir; “Bir varlık, içinde taşıdığı ilahî öze benzediği ve bu öze yöneldiği ölçüde güzeldir. O hâlde zaman ve mekânda güzel olan varlık, Tanrı’ya giden merdivenin ilk basamağıdır” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 103). Tanrı’ya mecazî boyutta

ulaşabilmek için atılan adımların ilki, varlıktan geçer. Her birinin Tanrı'dan izler taşıması bakımından evrendeki tüm varlıklar, romantikler için değerli ve önemlidir.

Tanzimat şairlerinin Tanrı algısı ise Batılı romantiklerden farklıdır çünkü onlar, geleneğin etkisinden tam anlamıyla sıyrılamazlar. Klasik şiirin kesinleşmiş Allah anlayışı, onları İslamî çerçevede düşünmeye iter. Dine ait kavramları, zaman zaman sorgulasalar dahi sanatçılar, gerek kendi içlerindeki ikilemi netleştiremediklerinden gerekse tepki toplamaktan çekindiklerinden bu düşüncelerinde ısrarcı olmazlar. Tanzimat şiirindeki Tanrı algısının öne çıktığı dizelerde; Tanrı'ya yakarış, insanın Tanrı'yı kendi içinde araması, kader inancı, varlıklara yansıyan Tanrı algısı ile az da olsa merak edilen ve varlığı sorgulanan bir Tanrı anlayışına rastlanır.

3.1.4.1. Varlıklara Yansıyan Tanrı

Tanzimat romantikleri, Tanrı'yı sadece doğada değil, doğadaki tüm varlıklarda görüp hisseder. Aynı anlayış, tasavvufî çizgide eserler kaleme alan sanatçılarda da vardır. Tasavvuf felsefesinde; doğadaki güzelliklerden, varlıklardan, çeşitli canlılardan hareketle Tanrı'nın varlığı ve birliği kabul edilir. Ancak daha önce de belirtildiği gibi bu durum, panteist algıdan farklıdır.

Klasik şiirde varlıklar, Tanrı'dan görüntüler ya da izler manasında değerlendirilir. Sanki bir ayna vardır ve tüm evrende Tanrının silüeti, çehresi, aydınlığı, sıfatları görünmektedir. Daha çok geleneğin etkisiyle tasavvufî yönde şiirler yazan Keçecizade İzzet Molla, Nu'ût-ı Risâlet ü Âl-i Resûl" adlı naatında Hz. Muhammed'in Allah'tan yansıyan saf bir güzellik olduğunu anlatır;

“Zât-ı pâkin etdi zât-ı pâkine âyine Hak
Sırrı hestî nûr-ı dîdârından oldu rû-nümâ

Küntü kenz'in cevheriydi âfitâb-ı tal'atin
Pertevin etdi bu zerrât-ı cihânı iktizâ"

(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 53)

Keçecizade İzzet Molla, peygamberin yüzünün nuru sayesinde varlığın sırrının ortaya çıktığını belirtir. Pirüpak olan Allah, saf ve temiz peygamberin zatına yansıyınca şair, varoluşun sırrına erişir. Sonraki beyitte, divan şiirinde yaygın şekilde başvuru olan tasavvuf terimlerinden “küntü kenz” (gizli hazine) ifadesini kullanarak Allah'ın bilinmeyi istediği için aydınlığını evrendeki tüm zerreciklere dağıtan bir cevher oluşundan söz eder. O, şiirlerinde Allah'ı felsefî boyutuyla ya da romantiklerin

algıladığı manada değerlendirmekten ziyade klasik divan şiiri çizgisinde ele almakla yetinmiştir.

Hoca Tahsin Efendi ise şiirlerinde salt bir itaatle değil, akıl ve fenle Allah'ı anlamaya, onun sonsuz ilmini idrak etmeye çalışır. Varoluşu ve dine ait varlıkları sorgulayan yönüyle romantizmden çok akılcı bir çizgiye yaklaşır;

“Kitâb-ı âlemin evrâkıdır eb’âdî nâ-mahdûd
Sûtûr-ı hâdisâtı dehrdir a’sar-ı nâ-madûd
Basılmış dest-gâh-ı levh-i mahfûz-ı tabiatte
Mücessem lâfz-ı manidardır âlemde her mevcûd”
(İnal, 2013, s. 2349)

Şaire göre evren kitabının sayfa sayısı sınırsızdır. Hadiselerin satırları, sınırsız eserlere sahip olan zamandır. Tabiatın gizli levhalarına basılan kitaba göre her varlığın evrene gelmesinde, varolmasında bir anlam vardır. Bu dizelerine bakılarak sanatçının dinden uzaklaştığı ve panteizme yakın bir söylemde bulunduğu iddia edilmesi, gerçeği tam olarak yansıtmaz; “Tabiat ilimlerinin verilerine dayandırmak istediği felsefi ve metafizik görüşlerini Kur'an-ı Kerim'den naklettiği âyetler, başvurduğu hadislerle de irtibatlandırmaya özen göstermiş olan Hoca Tahsin, akîdesine karşı yöneltmiş olan bütün şüphe ve ithamlara kapıyı kapatacak surette, kendisinin tabii ilimlere yönelişinin dinî ve metafizik bir ihtiyaç tesiriyle ve mevcut inancını daha da kuvvetlendirmek gayesiyle olduğunu, hayatının son demlerine geldiği bir sırada bu konuda söyleyebileceği son sözler olarak veciz bir şekilde açıklar: ‘Benim ilm-i nâmütenâhîye meyl ü teveccühüm bilakis hakkıyla dindar olmak ve aklımın batâlet ve aczini imtihan etmek içindi’ (Hazine-i Evrak, nr. 22, s. 346).” (Akün, 1998, s. 203). Şair, Tanzimat döneminde şiir yazan pek çok şair gibi söylediklerine bir açıklama getirme çabasına girerek inancını güçlendirmek için varoluşu, evreni ve varlığı sorguladığını iddia eder.

Yenişehirli Avni Bey, “Münâcât”ında, Allah'ın güzelliklerini sıralamadan önce şiirin hemen ilk dizelerinde varlıklara yansımasından bahseder;

“Çünkü sen âyine-i kevne tecellâ eyledin
Öz cemâlin çeşm-i âşıktan temâşâ eyledin”
(Özgül, 2015, s. 99)

Allah, kâinatın aynasına yansıyarak öz varlığını âşıkların gözünden seyreder. İlk bakışta bu söylem, klasik bir tasavvuf düşüncesini yansıtır gibidir. Zaten Yenişehirli Avni Bey, tasavvufî sembolleri bile incelterek neredeyse şeffaf bir hale getirir (Budak, 2008, s. 534). Esasen romantiklik de birtakım dayatmalar neticesinde meydana gelen öğretiden öte bir duyumsama şeklidir. Dolayısıyla panenteistlerin romantik, mutasavvıfların ise bu

algıdan yoksun olduğunu iddia etmek, doğru bir yaklaşım sayılmaz. O hâlde Tanrı, dönem dikkate alınmaksızın, varlıklara yansıyan yönüyle dikkati çekiyorsa burada romantik bir duyuştan söz etmek mümkündür; “Sanatçı ise, tabiatla Tanrı’nın güzelliğinin vücut bulmuş şeklini görür ve maddedeki güzelliklerden Tanrı’nın güzelliğine yücelir.” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 103). Burada da Yenişehirli Avni Bey, evrene yansıyanın Tanrı olduğunu ifade ederek maddeden hareketle manaya yükselir. Namık Kemal ise geleneğin etkisinde kalarak kendi yüzünde Tanrı’nın yansımalarını görür;

“Kâ’inâta bir garîb enmûzec-i küldür tenim
Sûret-i Rahmân benim sîmâ-yı timsâlimdedir”
(Göçgün, 1999, s. 246)

Tenini kâinatın kül örneği olarak düşünen şair, Tanrı’nın suretinin, kendi resminin çehresinde görüldüğünü belirtir. Yaratılan varlıklardan esinlenerek yaratanın güzelliğini keşfetmeye çalışırken aslında bir bakıma kendisini de yüceltir. Sanatçı, koca evrende küçüktür ama Tanrı’dan bir izdir. Sezgilerini kullanabilen insan için her şeyde ondan bir işaret görmek mümkündür; “Tanrı sonsuz faaliyetidir. Tabiat sonsuz nesne. Ben, sonsuz durum. Bunların üçü de soyutlardır. Bütün üçü birdir. Onlar kendi içlerinde, bütün üçten oluşan yansımada ayrılmamışlardır.” (Novalis, 2018, s. 105). Romantiklerin bu Tanrı-doğa ve kişi birleştirmesine benzer şekilde tasavvuf da nefsini arındırıp kalbini temiz tutabilen insan, Tanrı’nın yansımalarını kendi varlığında bulur;

“Beden ki ârife âyîne-i tecellâdır
Cemâl-i Hakk görünür revnak-ı fu’adı kadar”
(Göçgün, 1999, s. 270)

Arif olan kişi için beden, bir tecelli aynasıdır ve insan, parlak kalbiyle bu aynaya bakarak Tanrı’nın yüz güzelliğini görebilir. Tanrı, varlıklar aracılığıyla güzelliğini yansıtır fakat burada unutulmaması gereken bir husus vardır; “Her ne kadar Hakk âlemin sûretlerine dönüşse de, Hak zâtı yönünden değişmez.” (Şah-Kazımı, 2012, s. 350). Bu anlamda Namık Kemal’in şiirinde tasavvuf vardır ancak çoğunlukla geleneğin devamı gibidir. Aşırı derecede olmasa bile sanatçı, tasavvufi mazmunlardan ilham alır; “Fakat şurası da muhakkaktır ki, ondaki tasavvuf, duyulan ve içinde yaşanan bir âlemin duygusu değil, o vakte gelinceye kadar şâirler arasında yayılmış bir âdetin neticesi ve muvaffakiyetli bir taklidin mahsulüdür.” (Ergun S. N., 2018, s. 105). Namık Kemal’in şiirlerine bakarken tasavvufi çizgisinin yaşamından değil gelenekten kaynaklandığının bilinmesi yerinde olacaktır. Yine de şair, tasavvufa ait kişi ve kavramlardan yararlanmayı sever ve insanın Tanrı’yı

kendisinde araması gerektiğini, bazı şiirlerinde açıkça dile getirerek Hallac-ı Mansur'a göndermede bulunur;

“Gerçi yol çok taleb-i feyzde cumhûra göre
Hakk'ı kendinde ara mezheb-i Mansûr'a göre”
(Göçgün, 1999, s. 123)

Sanatçı, “Halk topluluğunun bereket dilemesi için yol çoktur” der. Sonrasında ise Hallac-ı Mansur'un mezhebine göre insanın önce kendi içinde Tanrı'yı araması ve huzuru bulması gerektiğini ifade eder. Buradaki tasavvufi öğreti, insanın Tanrı'yı kendi içinde aramasıdır; “Tasavvuf, kişi kendisini gerçekleştirme aşamasına (nihai bütünselleşme aşaması) ulaşıncaya kadar kişide tekrarlanarak devam eden bir yeniden doğuş süreci geliştirir.” (Arasteh, 2017, s. 30). Bu nedenle kişi, kendisini iyi tanımalı ve varlığını anlamlandırmalıdır. Gerekirse “kendi içinde arama” eylemini defalarca tekrarlamalıdır. Çevredeki varlıkların sırrına erebilmeli, evrendeki gizli dili keşfetmeli ve varoluş sebebini idrak etmelidir. Şinasî de Tanrı'nın varlığına inanmak için en iyi kanıt olarak kendi varlığını görür;

“Varlığım Hâlik'ımın varlığına şâhittir
Gayri bürhân-ı kavî var ise de zâ'iddir.”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 6)

Şinasî, Tanrı'nın var olduğuna emin olmak için boş deliller aramayı gereksiz bulur çünkü buna en doğru kanıt insanın varlığıdır. Doğada her ne varsa insanda da o vardır ve insan bedeni, tüm varlıkların bir örneği gibidir. Tasavvuf düşüncesinde, Tanrı'ya ulaşmak için kişinin kendisini tanıması, sezgilerini dinlemesi yeterlidir. Ancak burada da önemli olan manipüle edilmeyen bir Tanrı anlayışının dikkat çekiyor olmasıdır; “Sevgi ve inanç da aynı şekilde işler, manipüle edilemez. İstemli bir olgu olarak ancak uygun bir içerik veya nesne ile birlikte ortaya çıkar.” (Frankl, 2018, s. 76). Herhangi bir zorlama durumunda insan, gerçek manası ve tüm benliğiyle inanamaz ama isteyerek yaptığı eylemlerinde tamamen özgün, özgür ve içtendir. Romantizmin arzu ettiği de insanın içten ve özgür olabilmesidir.

Abdülhak Hâmit'in ise Tanrı ve varoluş hakkında çelişkiler taşıdığı, bu anlamda zaman zaman panteist algıya yaklaştığı söylenebilir. Şairin bu ikilem ve sorgulayışının derinden sezildiği “İbtidâ” adlı uzun şiirinde, Allah'a olan inancını güçlendirmeye çalıştığı görülür;

“Bence lâkin başka bir kuvvettir o;
Zerre-i zât-ı ulûhiyettir o;

Dolmuş o kuvvet ile hep kâinat,
İşte Allah, işte ruh, işte hayat!..”
(Enginün, 2013, s. 423)

Panteistler, Tanrıyı evrenin tümüne sinen bir güzellik olarak görürken Abdülhâk Hamit, sözlerini o kadar ileriye götüremez. Kendi düşüncesinden hareketle evrenin her yerinde bulunan Allah’ın ayrı bir güç olduğunu belirterek panteistlere de tam anlamıyla katılmadığını yansıtır. Aslında bu kadarı bile başlı başına bir değişim sayılabilir çünkü “romantizmin klasik terbiyedeki akıl ve mantığın hâkimiyetine karşı getirdiği ferdilik, Allah fikrinin din çerçevesinden çıkışı yeni bir panteizm” (Tanpınar, 2001, s. 537) algısının da habercisidir. Şair de Tanrı algısında sarsılmalar yaşayıp onun varlığını sorguladığı halde Allah’ın başka bir kuvvet olarak kâinatın her yerinde bulunduğunu dile getirirken kendi inanç yönünü göstermiş olur. “Kürsi-i İstiğrak” adlı şiirinde “Ol zât” dediği Allah’ın kendi ebedî özünden ortaya koyduğu yer ve göğe dikkati çekerek evrendeki her şeyin bütünlük içerisinde olduğunu söyler;

“O’ dur hîçî-i mâzi lücce-i sürh-i meşiyette
Bu târîk-i müstakbel kebûd-ı sermediyyette
Durur bir kibriyâ-yı bî-nîhâyet nûr u zulmette
Beraber cümle mevcûdât u eşyâ hep muhabbette”
(Enginün, 2013, s. 572)

Sonsuz, sınırsız Tanrı, evrendeki tüm uzantılarla, eşya ve varlıklarla bir arada bulunur. Şair için karanlıkta ve aydınlıkta, geçmiş ile gelecekte, her yerde Allah vardır. Mehmet Kaplan’a göre ise Abdülhâk Hâmit, artık görünen dünyanın ötesini düşünmeye başlar; “Bu şiirde Hâmid’in fizikî âlemden nasıl metafizik âleme geçtiği, tabiatla Tanrı’yı birleştirdiği çok güzel görülmektedir. Doğu ve Batı’ya asırlarca önce Hint’ten yayılan panteizmi Hâmid Hindistan’da âdeta kaynağından, bizzat tabiatın kendi içinden çıkarıyor.” (Kaplan, 2017, s. 332). Doğal güzelliklerle baş başa kalan şair, doğanın büyüüne kapılarak olağanüstü bir güce sahip olduğunu duyumsar ve bu da onu panteizme götürür. *Hep yahut Hiç* adlı eserinde yer alan “Münâcaat” adlı şiirinde de yokluklar içinde var olan Allah’ı anlatırken onun varlığının her şeye yansıdığını söyler;

“Zerrâta kadar muhît zâtın,
Her devri senin mükevvenâtın.
Kim baksa zemîn ü âsmâna
Der ‘celle celâlehu ve şâne’”
(Enginün, 2013, s. 522)

Evrendeki en küçük zerreye kadar her şeyde ve her yerde Tanrı’nın bulunduğunu söyleyen Abdülhak Hamit, bunun için sadece gökyüzüne ve zemine bakmanın yeterli

olacağını dile getirir. Tepeden tırnağa evrenin her noktasında Tanrı'nın izleri vardır ve dolayısıyla şair için bu yerler, birer arındırma ve rahatlatma işlevi görür. Aşkın değil içkin varlığıyla Tanrı, her durumda aslolanıdır. Bu nedenle romantik şair, onu istediği her yerde bulabilir. Şiirin devam eden bölümlerinde de sanatçı, aynı düşüncesini tekrar ederek Tanrı'nın mekânı ve zamanı aşan yönüne dikkat çeker;

“Bir yerde değil o, her mekânda!
Bir anda değil de, her zamanda!
Hem dūrda, hem yakında her an,
Vicdâna ıyân, uyûna pinhân!”
(Enginün, 2013, s. 523)

Gözle görülemeyen Allah'ın varlığı, ancak vicdanla kavranır. O, her anlamı ve özelliğiyle hem yakında hem uzaktadır. Zamanların çok ötesinde, mekânların ise içinde ve dışındadır. Tüm bunlar göz önünde tutulduğunda Abdülhâk Hâmit'in, şiirlerinin birçoğunda, “İslâmî tasavvuf ve Batıcı panteist görüşlerin senteziyle, derin bir dinî-mistik vecd ve hayranlık duygusu içinde” (Akün, 1998, s. 209) bulunduğu söylenebilir. Aslında bu noktada bilinmesi gereken ve dikkati çeken en önemli husus, onun tüm bu sorgulama ve ikilemini, en nihayetinde gelenek ile yeniliği bir arada kullanarak sentezleyebilmesidir. Recâizade Mahmut Ekrem de varlıklardan yansıyan Tanrı'yı, şiirinde hep anar ve dile getirir. *Nağme-i Seher*'de yer alan “Tevhîd”, hem eserin ilk şiiri olması hem de içeriği bakımından bu anlamda dikkate değerdir;

“O Hudâvend-i kadir ü kakhâr
Ki eder dehre lûtfunu îsâr
Gösterir zâtını bütün âsâr
Nice mümkün vücûdunu inkâr?”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 15)

Şair için zaten evrendeki en küçük varlıklar bile şiire konu edilebilecek cevheri bünyesinde taşır. Onların içlerinde taşıdıkları güç ve enerji, şiire de konu edilmelerini sağlar. Oysa evrendeki varlıkların gücü, Allah'tan gelmektedir ve aslında onlar birer reflektör işlevi görmektedir. Allah, zamana, kadir ve kahhar sıfatlarıyla lûtfunu, bütün eserleriyle de varlığını gösterir. Tüm bu deliller mevcutken onun somut olarak var olmasını beklemeye gerek yoktur. Anlayan gözlerle, vicdanı ve gönlüyle bakan kişi, inanç boyutunda herhangi bir tereddüt yaşamaz. Şair, *Zemzeme* adlı eserine de “Tevhîd” ile başlar;

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

Ezelde cilde-i fermânın olmuş
Vücûdun masdar-ı izzet-penâhî

Ne kudrettir eden icâd ü ikad
Semâvât ü zemîni, mihr ü mâhî!

Ne kudrettir edip tedvîr arzı
Kılan vâreste cûşîşden miyâhî!

Ne ummândır ilâhî lâ halâ kim
Bütün ecrâm eder onda şinâhî!

Ne meydândır ilâhî lâ melâ kim
Bütün ecsâm-ı kemter gerd-i râhî!"
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 157)

Şair, bu şiirinde, Tanrı'yı daha çok "şaşıрма" duygusuyla algılar. Allah'ın eserleri karşısında hayret eder ve kudretinin yüceliğini anlamaya çalışır. Ayı ve güneşi, gökyüzü ve yeryüzünü, suları ve sürekli dönen dünyayı, okyanuslarda yüzen ruhsuz varlıkları, geceyle gündüzü ve aciz tüm cisimlerin Allah'ın kudretiyle nasıl var olduğunu merak eder. İsmail Parlatır, Recaî-zade Ekrem'in, klasik divanlarda da yer alan "Tevhîd" şiirini kendisinden önceki şairlerden farklı bir işleyişle yazdığını belirtir ve ekler;

"Eski edebiyatta birçok örneklerini bulduğumuz 'Tevhîd'ler, Tanzimat'a gelinceye kadar belli kalıplar içinde yazılmıştı. Daha çok 'fânî'liği, 'âhiret' inancını işleyen bu tür şiirler, birtakım soyut kavramlar, söz oyunları ve göz kamaştırıcı mübalâğalar ile yüklüdür. Divan şairi önce Tanrı'yı övmek için yola çıkar, giderek soyut anlam içine gömülür. Süslü ve parlak sözler içinde Tanrı'yı pek bulamayız. Yapma bir düşünce zinciri şiiri sarar. Sanatçı sübjektiflikten bir türlü kendini kurtaramaz." (Parlatır, 2004, s. 45).

Divan şairleri, genellikle tevdihlerde belirli kalıpların dışına çıkamayarak Tanrı'yı da övmekten öteye gidemezler. Ancak Tanzimat şiirinde, şairlerin Tanrı ile ilgili düşüncelerine açıkça yer vermeye başladığı görülür. Recaî-zade Mahmut Ekrem'i Tanrı'yı gelenekten farklı yorumlamaya iten güç, romantiklerin bir etkisi olan şiirde öznelleşme çabasından başka bir şey değildir. Onlara göre tüm konular gibi Tanrı algısı da gerçeklerden sapmadan tüm doğallığıyla şairin hayal dünyasında yeniden yorumlanmalıdır. Sanatçı, baharı anlattığı bir şiirinde de Allah'ın varlığına değinir;

"Bak şu âsâra çeşm-i ibret ile,
Her birinde iyân Cemâlu'llah!
İmtizâc eylemiş Meâlu'llah!
Lâfz-ı pür-cilve-î tabî'at ile.
Her giyâha teseccüd etmelidir!
Ne kadar olsa da hakîr ü hasîs
O yine Hakk'ı etmedir takdîs.

Eden emr-î ibâdeti te'sîs
 Bir esâs-ı metîne dünyâda
 Suveri bir bilip de ma'nâda
 Hâlisâne ta'abbüd etmelidir.”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 168)

Recâi-zade Mahmut Ekrem, “Bahâr” adlı şiirinin “Lâhn-2” adını taşıyan bölümünde, genellikle geçici ve değersiz görülen bitkilere bile secde edilmesi gerektiğini söyler. Şairin burada ifade etmeye çalıştığı, aslında doğadaki her varlığa değer verilmesi gerektiğidir. Çünkü evrendeki her varlık, Allah’ın büyüklüğünü ve gerçekliğini göstermektedir. Kur’an’daki İsrâ Suresi de bunu açıkça belirtir; “Yedi gök, yerküre ve bunların içindekiler O’nu tespih ederler. Hiçbir şey yoktur ki, O’nu överek tespih etmesin; fakat siz onların tespihlerini fark edemezsiniz.” (İsrâ). Sanatçı, bu ayeti hatırlatırcasına her varlığın Allah’ı doğruladığını, onun büyüklüğünü kanıtladığını dile getirmek ister. Dolayısıyla bitkilere dahi secde edilmelidir, der. Çünkü onların içinden önemsiz görünenleri bile Allah’ı tanıyıp bilmektedir. Varlıklar, Allah’a şükretmek için geçerli ve yeterli sebeplerdir. Sanatçı, “Hûlyâdâ Bir Temâşâ” adlı şiirinde de nereye baksa Tanrı’yı gördüğünü söyler;

“Her hangi sûya baksan eylerdi Hak tecellî
 Bir hayret ü sükûna dalmıştı cümle eşyâ

Ol mertebe yağardı envâr âsmândan
 İzhâr-ı acz ederdi çekmekte sanki gabrâ.”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 221)

Şaire göre bütün eşyalar hayret ve sükûn içinde Tanrı’nın tecellisini izlerler. Üstelik bunu, suya bakarak bile görmek mümkündür. Aynı zamanda, o mertebeye, gökyüzünden nur yağmaktadır. Eşyanın kendi sonluluğunu ve çaresizliğini hissetmesi de böylece başlar. Her şey Tanrı’nın yansımasıdır ama ebedîlik vasfı, yalnızca ona aittir. Sanatçı da Tanrı’nın doğaya yansıdığını bilir fakat bu geçiciliğe aldanmayarak dualarını ilahî güzelliğe yöneltir. Şiirde anlatılan hâl, şairin mistik bir deneyimidir. O, doğa ekseninde başlayan hislenmelerini, sezgileri ve düşünme yetisiyle geliştirerek bu eksenden çıkar ve Tanrı algısına ulaştırır.

Leylâ Hanım da Allah’ın eserlerini tabiata bakarak görenlerdendir. “Andım” redifli gazeline Allah’a olan sevgisini dile getirirken onun eserlerinden bahseder;

“Çıkdim o güzel daglara gezdim yine yer yer
 Ezhâr-ı bahârı görüp âsârını andım”

(İspirli, 2008, s. 159)

Doğayı keşfe çıkan şair, evrenin güzelliklerinde Allah'ı görür ve anar. Bahar geldiğinde açan çiçekler bile Allah'ın varlığına inanmak için yeterli kanıttır. Şairin bu anlayışı, geleneksel formun dışına çıkamıyor gibi görünse de romantik algının ürünüdür. Doğaya yönelme ve dışarıya çıkarak doğayla yalnız kalma, romantizmin ana konularındandır.

Nigâr Hanım, “Teemmül”¹⁰ adlı şiirinde, doğanın tüm güzelliklerini dile getirirken onda Allah'ın varlığını ve yüceliğini gördüğünü açıkça söyler. Bu şiirin, varlıklara yansıyan Tanrı'yı konu etmesi ve önceki örneklerden romantizm açısından daha zengin olması nedeniyle on dizesinin alıntılanması uygun görünmektedir. Sanatçı, şiir boyunca doğayı çeşitli yönleriyle ele alır ve sonunda da ilahî güzelliğe ulaştığını bir kez daha vurgular;

“Olmaz hakkın büyüklüğünden mâhiyeti kâbil-i tahayyül
Âyâ bize verdiği bu dâniş bir nebze mi ser-i hikmetinden?
Etdikçe bu âlemi temâşâ ettikçe o mucidi te’emmül
Meyyâl-i cünûn olur nedendir bu ‘akl-ı kısır hayretinden?
Yükseklere incizâb eder rûh nezdinde ne varsa görmem ol dem
Bir öyle zamanda âşiyânım olmuş sâním ki başka ‘âlem
Mahlûkunu sevdiğim o Hâlık hepsinden odur hemân mükerrerem!
Âşık onadır dil-i za’ifim şâhidse buna yine Hüdâ’dır.
Sen bâri uzak bulunma benden ey hiss ü hayâl-i âşıkâne
Tenhâ koma gel amân amân gel ey fikr-i hazîn-i şâ’irâne.”
(Demirdağ, 2015, s. 75)

Şair, Allah'ın esasını ve hakikatini, büyüklüğünden yola çıkarak anlamanın, onu hayal etmenin dahi zor olduğunu söyler. İnsanoğlunun bilgi kapasitesi, Allah'ın hikmetinin sadece ufak bir parçasıdır. Sanatçı, bu evreni izlerken Allah'ın varlığı ve büyüklüğü üzerine etraflıca düşününce daha çok hayrete düşer. Düşünerek vardığı sonuçlara şaşırırken evrendeki düzene de hayran olur. Tabiatı anlatarak başladığı şiirini Allah'a olan aşkını belirterek noktalar; “Son iki bendde tabiattan aşka, aşktan Allah'a geçiş duygusu daha kuvvetle hissedilir. Yani tabiat karşısında hissedilen yoğun hayranlık duygusu ve aşk, şâirin sadece gönülde değil her yerde Allah'ın ışığını fark etmesine zemin hazırlar. Çünkü aşk da tabiat gibi onun tezahüründen ibarettir ve ona giden yolun köşe başlarıdır.” (Bekiroğlu, 2008, s. 325). Ona göre tabiat ve aşk, evrendeki tüm varlıklar, kişinin mecazen Allah'a ulaşmasını sağlar. Bir duygudan başka duyguya geçiş yapan sanatçı, varlığından memnun olduğu âşıkâne hayal ve hislerinin ise kendisinden uzaklaşmasını hiç istemez. Şairin aşk duygusundan hoşnut olması, romantik tarafını besler.

¹⁰ Nazan Bekiroğlu bu şiiri “Teemmül” şeklinde adlandırırken Refika Altıkulaç Demirdağ “Te’amül” başlığıyla almıştır. Şiirin içeriğine bakıldığında, “Teemmül” adlandırmasının anlam bakımından daha uygun olduğu görülecektir.

Baktığı her yerde Tanrı'nın varlığını gördüğünü söyleyen önemli bir isim de Nabizade Nazım'dır. Sanatçı, "Nûr" adlı şiirinde, bunu açıkça dile getirir;

"Yâ Rabb! Bu kerem benim değildir
Hep sende serâir ü mezâhir!..
Aşkınla döner zemîn ü ecrâm
Lûtfunla güneşler eyler ârâm!
Mevcûdsun semâda, yerde
Gündüzde leyâlî ü seherde!
Sen fikr-i muhît-i cümle âlem
Mâhiyyetin olmasın mı mübhem?
Her zerre ki titriyor hevâda
Allah'ı getirmiyor mu yâda?"
(Kalkan, 2015, s. 66)

Şaire göre bu âlemde görünenlerin ve sır olanların varlığı, hep Allah'ın sayesinde. Zemin ve yıldızlar gibi her şey, onun aşkıyla dönmektedir. Gökyüzü-yeryüzünde, gece ve gündüzde, her yerde/şeyde o vardır. Cümle âlemin fikri Allah'tır ve durum böyleyken onun varlığının gizli kalması mümkün değildir. Çünkü "havada titreyen her zerre", akla onu getirmektedir. Esasında inanma ihtiyacı duyan insan, nedene de ihtiyaç duymaz. Çünkü inanç, bilinçli bir seçimdir; "Nihâi kaygı olarak iman, tüm kişiliğin bir eylemidir. O, kişisel yaşamın merkezinde gerçekleşir ve onun bütün öğelerini içerir. İman, insan zihninin en odaklanmış eylemidir." (Tillich, 2016, s. 17). Dolayısıyla Tanrı'nın varlığını kabul etmek isteyen insan için evrendeki her şey delil sayılabilmektedir. Dolayısıyla sanatçı, baktığı her yerde Tanrı'yı görebilmekte ve inanç konusunda çaresiz kalmamaktadır. Bu da romantizmin en güçlü savunusudur.

Tanrı'nın evrendeki tüm varlıklara yansıdığı düşüncesi, insanlara hep huzur ve güven vermiştir. Romantikler, Tanrı'yı evrenden ayırmayan bir düşünceye sahip olduğu için doğayı ve canlıları çok önemsemişlerdir. Tanzimat şairleri de geleneğin ve bazen de romantizmin etkisiyle evrenden hareketle Tanrı'nın varlığına dair taşıdıkları inancı pekiştirmişlerdir. Onun her yerde her an mevcut olduğunu hissetmek, sanatçıları rahatlatmıştır. Evrenin işleyişini sürdüren ve tüm enerjiyi koruyan Tanrı, cezalandırmayan, korkutmayan, baskılamayandır. Şairler, sık sık doğaya ve kendi içlerine yönelerek "iyi" olan bu Tanrı'nın varlığını daha iyi duyumsamışlardır ve kendi ruhlarında arınma sağlamışlardır.

3.1.4.2. Yakarılan/Dua Edilen Tanrı

İnsan, var olduğundan beri bir şeylere inanma ihtiyacı duyar ve zaman içerisinde çeşitli tanrılara inanır. Zor zamanlarında Tanrı'dan yardım dilerken sahip oldukları için de ona şükreder, sığınır ve dualar eder. Çünkü dua, kişinin huzur bulmasına yardımcı olur. Türkler de tarih boyunca Maniheizm, Budizm, Hristiyanlık ve İslamiyet gibi çeşitli dinleri benimser. İnsanın içindeki bu inanma ihtiyacı, en nihayetinde edebi eserlere de yansır.

İnanmak, insanın bilinç ve bilinçdışından kaynaklanan bir dürtüdür. Kişi, ancak bu dürtüsünün yoğunluğu neticesinde, inanıp inanmama durumunu seçebilmektedir; “Jung’a göre Tanrı, insanın içinde taşıdığı, her an çekimini hissettiği ve sürekli düşüncelerini etkileyen merkezi bir güçtür. Bu bağlamda dindar birey de bilinçdışından gelen reaksiyonun doğrudan etkisi altında bulunmaktadır.” (Ayten, 2017, s. 82). İnanç bağları zayıflamayan sanatçılar için Tanrı, yönlendirici unsurdur ve Türk edebiyatının birçok eserinde, belirleyicilik vasfıyla göze çarpar.

İslâmiyet öncesi ve sonrasındaki Türk edebiyatında inancın şekli değişir ancak içeriği değişmez. Bu nedenle halk şiirlerinde ve divan şiirinde varlığı korunan Tanrı'ya yakarışlarda bulunulur. Tanzimat döneminde ise Türk edebiyatında birçok edebî akım ve Batılı düşünce tarzı etkili olmaya başlayınca sanatçıların Tanrı anlayışında da sarsıntılar olur fakat şiirde geleneğin baskın eğilimi hala devam ettiği için Tanrı'nın dua edilen ve af dilenen konumu çok değişmez. Keçeci-zade İzzet Molla, şiirinde Allah'a, yakarılan, sığınılan ama daha çok bağışlayan konumuyla yer verir;

“Bağışla cürmümü Yâ Rab yeter bana bu ‘atâ
Kimin olur ise olsun safâ-yı huld-ı berîn”
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 81)

Molla, “İstimdâd Zi-Perverdigâr-ı Bî-Endâd” adlı şiirinde günahları karşısında Allah'a sığınır ve insanın her türlü hatasını, sevabını ancak onun bileceğini belirtir. Şüphesiz ki bu düşüncesinde şairin kişiliği de etkindir; “İman, bir bütün olarak kişiliğin bir eylemi olduğu için, kişisel hayatın dinamikleri içerisinde yer alır.” (Tillich, 2016, s. 17). O, inanç yönü güçlü olan bir çevrenin ekseninde büyümüştür. Mevlevîlikten gelen sanatçının şiirlerinde, nüktedan ve zarif mizacıyla Mevlevî enfüsiliğini birleştirdiği görülür (Korkmaz, 1988, s. 25). Bazen de o, her şeye gücü yeten Allah'ın kendisini (sevdiği kişi ve yerlerden) ayrı düşürmesine anlam veremez;

“Yâre bu bakışı veren sensin

Âteşe yakışı veren sensin

Ateş-i sîneden verüb mecrâ
Sensin eşk-i teri eden icrâ

Gül dağı edersin eş Mevlâ
Eşk-i âteş-i mizâcla ürvâ

Her ne istersen anı eylersin
Beni mehcûr edipde neylersin.”
(Bülbül, 1989, s. 136)

Şairin *Gülşen-i Aşk*'ta yer alan bu dizelerinde, Allah'a övgünün yanında aslında sitem vardır. Dünyadaki işleyiş, Allah'ın isteğiyle devam etmekte ve tüm zıtlıklar bile bir arada bulunabilmekteyken kendisi, acı çekmektedir. Bu nedenle şair, içerisinde bulunduğu durumun adil olmadığını düşünür. Eserin tamamında da Şeyh Galip'in Hüsn ü Aşk'ından esintiler vardır; “Mevlevî mistisizmi havasının sezildiği bu eser klâsik şiirin aşk mesnevilerini aratmayacak tarzda ve orijinal sayılabilecek sembolik kullanımlarla kaleme alınmıştır.” (Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 39). Keçecizade İzzet Molla, Mevleviliğinden izleri eserine yansıtırken aynı zamanda tasavvufun keskin sınırlarını da biraz olsun esnetmiştir. Enderunlu Vâsıf ise Münâcât-ı Muhammes şiirinde günahları için Tanrı'dan af dileyerek kendi ruhunu arındırmaya çalışır;

“Bahş et güneş-i Vâsıfı yâ Rab koma mahzun
Urma yüzüne neyse kusûru kala mektûm
Pinhân u ayân hazretine cümlesi ma'lûm
Yok kimselerin sun'u karâr-dâde-i mefhum
Hep çekticeğim kendi cezâ-yı amelimdir”
(İpekten, 1989, s. 20)

Şair, Allah'tan hatalarını bağışlamasını dileyerek kendisini affetmemesi durumunda üzüleceğini belirtir. Çünkü inançlılara göre Tanrı, birçok özelliğe sahip olmakla birlikte kuşatan, koruyan ve bağışlayandır. Sanatçı da dualar ederek Allah'a sığınır; “Dua, insanın aciziyetini fark etmesiyle başlar. İnsandaki bu yetersizlik duygusu, kişide içsel bir bunalıma neden olur. Duayla beraber insana bu sıkıntıdan kurtulup rahatlama imkânı doğmaktadır. Bu ferahlık bize, dualarımıza mutlaka karşılık verileceği düşüncesinden ileri gelmektedir.” (Aydın A. R., 2009, s. 92). Dualarının karşılık bulacağına inanan şair de aksi halde mutlu olmayacağını belirtir. O rahatlamayı tam olarak yaşamak için hataları bağışlanmadığında duyacağı üzüntüyü dile getirir. Hatalarının gizli kalmasını isterken kararlarında kimsenin etkisinin olmadığını söyleyip sorumluluğu tamamen kendi üstüne alır. Hataların başkalarına yüklenmemesi ve kişinin bununla yüzleşebilmesi,

romantizmden çok gerçekçi bir tavidir. Muhammesin tekrarlanan son dizesinde de hep aynı şeyden bahseder ve kendi işlediği günahların sonuçlarını göze aldığını belirtir.

Osman Nevres de kötü olaylar sonucunda Allah’a sığınır ve ondan medet umar;

“Kim eder tîr ile a’dâ-yı Hudâ’dan başka
Üstüh’ânını şikest öyle Hümâ’nın Nevres

Zulm ile zâde-i Zehrâ’yı şehîd etsinler
Hiç mümkün mi vukû’u bu belânın Nevres

Bunu kim etdi ise rûhuna yüz bin nefrîn
Ede Allâh anı düzahda mü’ebbed âmin”
(Kaya, 2010, s. 245)

Şair, Hazreti Hüseyin için yazdığı mersiyeinin on ikinci bendinde, ona ölümü revâ görenlere beddua eder. “Zâde-i Zehrâ” ifadesiyle de şehit edilen Hüseyin’in annesinin acılı yüreğine işaret eder. Böyle bir kötülüğün adı zulümdür ve bunu ancak Allah düşmanı olan biri yapabilir. O yüzden de Osman Nevres, herkesin içini yakan bu öldürme eylemini yapanları, Allah’ın cehennemde yakmasını istemektedir. Beddualar da dualar gibi insanı rahatlatır. Kötülüklerin karşılığını bulması yönündeki bu yakarış da şairin acısını etkili bir şekilde haykırmasını sağlar. Hersekli Arif Hikmet ise Allah istemediği sürece onun sırrına ulaşmanın mümkün olmadığını belirtirken şiirde alışlagelmiş Tanrı inancının dışına çıkmadığını sezdirir;

“Ey varlığını âleme izhâr eden Allah
Bir kes olamaz sırr-ı şuûnatına âgâh”
(Özgül, 2015, s. 75)

Tasavvufa göre Allah, bilinmeyi istediği için kendisini, evrendeki varlıklara yansıtarak göstermiştir. Aksi takdirde insan, onun varlığından izler göremez. Bu dizelerde de “Ey varlığını âleme gösteren Allah” seslenişiyile tipik bir tasavvuf algısı göze çarpmaktadır. Hikmet Bey, huzur bulmak için tekke tekke dolaşır. Onun Bektaşılık, Kadirîlik gibi tarikatlara mensup olması, hep bu huzur arayışı nedeniyle (Özgül, 2015, s. 41). *Asâr-ı Hikmet* adını verdiği divanındaki “Hasbîhâl” şiirinde Allah’ın zamanı bile yoktan var edebilme gücüne işaret eder;

“İlâhî dehri yoktan var edersin
Ne-bûdu bûd ile devvâr edersin

Tezâdı eyleyip mîzân-ı hikmet
Kemâl-i kudretin izhâr edersin”
(Özgül, 2015, s. 84)

Hersekli Arif Hikmet’e ve tasavvufun etkisinde kalan birçok şaire göre Allah, görünmeyi görünür, olmayanı da var edebilendir. Zamanı ve var olmayanı yaratırken yokluktan varlık oluşturur. Bir anlamda kaosu kozmosa çevirir. Zıtlıklardan hikmet terazisi kurar ve her şekilde gücünü gösterir. Divan şiirindeki âşığın yakarış tarzına uygun olarak Namık Kemal, gönlünü aşk ateşiyle doldurması için Tanrı’ya dua eder ve sevgisinin büyümesini diler;

“Envârını sînemde Hudâ cilve-nümûd et
Her dâğımı bir maşrık-ı hurşîd-i şühûd et

Kıl sînemi pür-sûziş-i sevdâ-yı mahabbet
Her nâle-i âteş-eserim ism-i Vedûd et”
(Göçgün, 1999, s. 285)

Şair, gönlündeki yaraların bir güneş gibi parlamasını ister çünkü bu yaraları, Tanrı’nın nuruna benzettir. Göğsünün de sevdâ ateşiyle dolmasını ve her ateş parçasının Allah’ı anmasını ister. Şairin bahsettiği sevgi, ilk bakışta beşerî aşk gibi görünse de şiirin bütününe bakıldığında, bu derin duygularda ilâhî aşk olduğu görülür. Sanatçının doğrudan Tanrı’ya duyduğu muhabbeti anlattığı şiirlerinin dışında ondan yardım isteyerek af dilediği dizeleri de vardır. İnanç bakımından Namık Kemal’in düşüncelerinde tezatlık görülmez; şiirlerinde çizdiği portreye göre o, Tanrı’ya ve dinine bağlı bir şairdir. Ancak bazen çıkmaza girdiği ve umudunu yitirdiği durumlarda isyana varan sözler de sarf eder;

“K. Âh Rabbim var ise mâ’il-i feryâd oldun
Vatanı kahr ile tahkîr ile mu’tâd oldun
Hepimiz zâlim isek sende mi cellâd oldun
Vatanın bağına düşman dayadı hançerini
Yoğimiş kurtaracak bahtı kara mâderini”
(Göçgün, 1999, s. 349)

Namık Kemal, Deli Hikmet ile müşterek yazdığı “Vatan Mersiyesi”nde, vatanın başına gelenlere duyduğu üzüntü ve kederi samimî bir şekilde dile getirirken Tanrı’dan yardım diler. Kimsenin çare olmadığı biricik vatanından Tanrı’nın da el çektiğini düşünerek kızar. Çünkü sanatçının bütün umutları tükenmiştir ve vatan için artık kurtuluş yolu görünmemektedir. Bu iki şair, 33 bentlik şiirin her bendinin sonunda “Vatanın bağına düşman dayadı hançerini/ Yoğimiş kurtaracak bahtı kara mâderini” dizelerini tekrarlayarak acılarının ve umutsuzluklarının büyüklüğünü vurgulamaya çalışırlar. Abdülhak Hamit’in ise yaşadığı acı kayıplar ve eşinin vefatı, Tanrı’ya zaman zaman

kızmasına, isyan etmesine sebep olsa da şairin inancı kaybolmaz. Sanatçı, yokluğuna alışamadığı eşini, “Makber”de Allah’tan geri ister, ona sığınır ve yalvarır;

“Sen Hâlık’ımızsın, ettik imân.
Bir sende bulur bu ye’s pâyân.
Sen varken olur mu âhiret yok?
Yok şüphe ki sende mağfiret çok.,
Duydum seni istiyor bu vicdan,
Bildim sana vâsıl oldu cânân.
Tekrar buyur fakat hayâtın,
Can ver ona, vermedinse dermân.

Bî- fâide gördü çok cefâlar,
Bîgâne bulundu âşnâlar.
Ben neyleyeyim büyükse devrân?
Taksîri nedir küçükse insan?
Kâr etmedi verdiğim devâlar,
Geçti yere ettiğim duâlar.
Gördük seni ey Hakîm-i Mutlak,
Ey hastalara veren şifâlar...”
(Enginün, 2013, s. 119)

Abdülhak Hamit, ölüm eksenli kederi nedeniyle Allah’a kimi zaman isyan eder ancak bu dizelerinde, tüm şikâyetlerinden pişman olurcasına Tanrı’ya sığınır ve koşulsuz şartsız ona bağlandığını dile getirir. Bir bakıma sevdiğinin yok olduğunu kabullenmektense âhiretin varlığına inanmak ister. Her şeye gücü yeten, hastalara çare olan, ruhlara can üfleyen Tanrı’ya, sevdiği kadını tekrar hayata getirmesi için dua eder. Romantikler için Tanrı, en nihayetinde şairlerin sırdaşıdır; “Tanrı kendi kendimizle yaptığımız en mahrem konuşmaların ortağıdır (partner). Pratikte bu; Kendi başımıza olduğumuz, en yalnız olduğumuz anlarda ve kendi kendimize dürüstçe konuşurken, ister ateist olalım ister inançlı, ortağımızı, partnerimizi Tanrı olarak adlandırabiliriz, demektir.” (Frankl, 2018, s. 112). Partner konumuyla hayatın içerisinde yer alan bir Tanrı anlayışı, Tanrı’nın kişi tarafından doğrudan tecrübe edilmesi anlamına gelir. Abdülhak Hamit de tüm içtenliğiyle Tanrı’ya seslenerek romantikliğini gözler önüne serer. Kimi zaman sevgilisine “nûrum benim ey İlâh” diye seslenmesi de boşuna değildir. Fakat şair, artık ne yapsa faydasızdır, boştur. Evren büyük, insan küçüktür ama yine de ettiği duaların hükmü yoktur. Sanatçının çaresizliği ve acısı dinmez, elinden de düşünmekten ve dua etmekten başka hiçbir şey gelmez.

Romantizmden etkilenen Tanzimat şairleri, Tanrı konusunda da geleneksel yaklaşımdan ayrılma eğiliminde olmuşlardır. Klasik şiirde belirli mazmunlarla tanımlanan Tanrı, özellikle Abdülhak Hamit’in şiirlerinde geleneksel imajının dışına çıkmaya ve daha

bireysel bir perspektiften değerlendirilmeye başlamıştır. Tanzimat döneminin önde gelen şairleri, Tanrı'ya sığınarak ruhen rahatlamaya çalışmış, buhranlı zamanlarında ondan medet ummuşlardır. Burada güven arayışı, anlam arayışından baskın gelmiş ve şairler, kendilerini en huzurlu, en güvenilir limana bırakarak içsel bütünlüklerini sağlam tutmak istemişlerdir.

3.1.4.3. Merak Edilen ve Varlığı Sorgulanan Tanrı

Tanzimat dönemi şairlerinin en önemli açmazı, içine girdikleri inanç buhranıdır. Pozitivizm, romantizm, realizm ve panteizm gibi birçok edebî akım, bu dönemde sanatçıları yoğun bir biçimde etkisi altına alarak onların inandığı, savunduğu ve putlaştırdığı birçok değeri sorgulamalarına neden olur. Üstelik akımların sanatçıları üzerindeki etkisini kesin çizgilerle sınırlandırmak mümkün de değildir. Çünkü akımlar, farklı görüşte olduklarını belirten şairleri bile az çok etkilemiştir. O yüzden romantik sanatçıların Tanrı algısında da birtakım değişikliklerin görülmesi ve inanç hususunda zaman zaman akılcı yaklaşımlarının olması, normal karşılanmalıdır.

Yenişehirli Avni Bey'in tasavvuf çizgisinde eserler kaleme aldığı söylenir ancak bu tam anlamıyla doğru değildir. Geleneksel literatüre fazlasıyla hâkim olan sanatçı, Yunancadan dahi çeviriler yapabilecek donanıma sahiptir. Kimi zaman Batılı tarzda eserler yazma girişiminde bile bulunur. Tüm bunların etkisi, onun şiirlerinde de görülür;

“Kasdın azâde-i mekr olmak ise dünyada
İtimad eyleme her kârda Mevlâ'ya bile”
(Özgül, 2015, s. 56)

Şair, dünyadaki oyunlardan kaçışın olmadığını belirtirken kâr edilen durumlarda bile Allah'ın varlığından destek alarak rahatlamamak gerektiğini anlatmak ister. Her ne kadar bu beyit, edebiyat çevresinde “derin bir sessizlikle” (Özgül, 2015, s. 56) karşılanırsa da şairin Allah'ı kendisinden öncekilerden farklı yorumladığını sezdirmesi bakımından dikkate değerdir. Artık geleneksel şiir zevkinin değişmeye ve dokunulmaz olduğu düşünülen değerlerin yavaş yavaş sarsılmaya başladığının sinyalleri verilmektedir. Zaten Yenişehirli Avni Bey, inanç olarak da çağdaşlarından farklı bir yolu benimsemiştir;

“İnançları ile yaşadığı hayatın birbirine telifini sağlamaya çalışan Avni Bey, bunu sünnî akâdelere tam bir bağlılıkla başaramayacağını tez fark eder. Bir yola girmek

istediğinde, İslâm'ın nisbeten yumuşak tefsîr edildiği mevlevîliği seçecektir. Bu tercihte meşrebi kadar, Yenişehir'de yetiştiği atmosfer ve hemşehrîsi mevlevî şeyhi Nazif Dede'nin de rolü olsa gerektir.” (Özgül, 2015, s. 56).

Şair, gerek mizacının ve yaşadıklarının gerekse inanç boyutunun etkisiyle şiirlerinde iyi sıfatlarıyla andığı Allah'ın varlığını fazla sorgulamaz. Bu nedenle inançları ile hayatını birbirine uydurmaya çalışır, zorluk çektiği zamanlarda ise Mevlevîliğin kurallarını daha esnek bulduğu için oraya yönelir.

Şiirlerde duyguların yanında aklın da güç kazanması, tercümeler yoluyla gerçekleşir. Romantiklere göre akıl ile kalp, birlikte hareket edince varlıklar anlamlandırılabilir. Bu dönemde akli öncüleyen ifadeleriyle dikkati çeken Şinasi, “Münâcât”ında Tanrı'nın varlığına inanmak için evrendeki varlıklara bakmanın yeterli olacağını söylerken bir yandan da aklının buna destek vermesini diler;

“Vahdet-i zâtına aklımca şehadet lâzım
Cân ü gönlümle münâcât ü ibâdet lâzım”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 5)

Şair, Tanrı'ya inanmak ve gönülden ibâdet etmek için aklın yardımına ihtiyaç duyduğunu söyleyerek divan şiirinde görülmeyen bir tavır sergiler; “İşte Osmanlı şairlerinin sahip olduğu geleneksel ve büyük ölçüde tevekküle dayanan imanlarının ilk sarsıldığı an budur.” (Kolcu, 2009, s. 62). Gerek tercümelerin gerekse Şinasi'nin gelenek üzerindeki bu çarpıcı etkisi, sanatçıları düşünmeye iter. Ancak ortam, henüz felsefî fikirleri çabucak kabullenmeye ve dinin sorgulanmasına çok elverişli değildir. Bu nedenle Şinasi, hemen birkaç beyit sonra Tanrı'nın varlığını sorgulamış olmaktan duyduğu rahatsızlığı dile getirerek Tanrı'dan af diler ve belki de tepki görmekten çekinerek sözlerini geri aldığını belirtir. Çağdaşı olan diğer şairler gibi elbette Şinasi de dönemin kaos ve ikileminden etkilenmiştir, söylediklerinde ısrarcı olamamasının nedeni bu açıdan da düşünülmelidir. Şinasi, bilmediği ya da yürekten inanmadığı konulara değinmek istemez;

“Şinasi'nin inanç gerçeği agnostisizmi aşmış bir kararlılıktır. ‘Şehadet ettiği Tanrı hakkında ne kadar açık ve cesur konuşuyorsa hiç konuşmadığı konuların da ‘şehadet’i dışında kalan konular olması o kadar muhtemeldir. Tanrı hakkında o kadar çok yazmış olmasının bir olumlu nedeni olduğu gibi bir de olumsuz nedeni vardır. Olumlu neden, Tanrı'yı akıyla gerçekten kabul etmesi ve O'na duyduğu saygıdır (İtiraf-ı zât-ı Vahdet) diyebiliriz. Olumsuz neden ise kabul ettiği bir esas açıkça ifade edebilir olduğunu göstererek onun dışındaki esaslara karşı böyle bir sorumluluğu olmadığını hissettirmektedir.” (Mermutlu, s. 190).

Sanatçının ifadeleri, inanç konusunda bir karışıklık içerisinde olduğunu sezdirmez, aksine o, açıkça söylediği düşüncelerinde nettir. Tanrı'nın varlığı, onu çelişkiye düşürmez ama şair, Tanrı dışındaki dine ait unsurlara çok girmez. Şinasi, Tanrı'nın varlığını aklı ve kalbiyle kabul ederek romantik tarafını ortaya koyar. Ziya Paşa da kimi zaman Tanrı'nın varlığına dair gelgitler yaşayanlar arasındadır;

“Ey varlığı varı var eden Var
Yok yok sana yok demek ne düşvâr”
(Göçgün, 2001, s. 39)

Etrafta görünen tüm varlıkların kendi kendilerine meydana gelmiş olabileceklerine inanmak istemeyen Ziya Paşa, bu yüzden Tanrı'yı reddetmek ya da onun varlığını kabul etmemek gibi bir hataya düşmekten korkar. Ancak yine de kendisini böyle düşünmeye iten sebepleri gözden geçirmeden edemez. Tercî-i Bent'te bir sorgulama içerisine giren şairin düşünceleri, on ikinci bentte netlik kazanır;

“İzah edilmesi imkânsız olan bu işleri yapan ve yaptıran Allah'dır. O, gündüzü gece, geceyi gündüz, yazı kış, baharı hazan yapar. O canlıları diriltir. Halil Peygamber'e ateşi nûr hâline getiren, Mûsâ'ya hikmeti ateş şeklinde gösteren O'dur. O, Leylâ'yı güzel göstererek Mecnûn'u aşk ile deli etmiştir. Yüz yılda bir vücudu bilgi hazinesi yapan, sonra toprağa gömdüren O'dur. Ârif olan bütün vukua gelen hâdiseler karşısında âciz olduğunu itiraf eder.” (Göçgün, 2001, s. 18).

Tanrı, gerçekleşmesi mümkün görünmeyen eylemleri yapacak kudrete sahiptir. Ziya Paşa da bu bağlamda evrende ve tarih boyunca açıklanamayan eylemleri düşünerek Tanrı'nın varlığının kesin olduğu sonucuna varır. En nihayetinde Allah'ın birliğine inandığını açıkça söyler ama bir başka şiiri olan Terkîb-i Bent'te sorgulamasını ileri götürerek yer yer isyana vardırır;

“Sen'sin eden ızlâl nice ehl-i tarîki
Sen'sin eden ihdâ nice güm-geşte-i râhı

Hükmün ki ola mûcib-i hayr ü şerr-i ef'âl
Yârab ne içündür bu evâmir bu nevâhi”
(Göçgün, 2001, s. 160)

Ziya Paşa, “Nice yol ehlini yoldan çıkaran sensin, nice yolunu şaşırmış yola getiren de sensin. Mademki hayır ve işlerin sebebi sensin, o zaman bu emir ve yasaklar niye?” diyerek her türlü zorlukta insanın yanında olan Tanrı'nın aynı zamanda hayatı zorlaştıran yasaklar koymasına anlam veremez. Aslında sanatçının söyledikleri, mevcut olan yasak ve kurallara karşı da bir itirazdır. Bu tavır, romantiklerin her türlü katı kurala ve dinî yaptırımlara karşı çıkan anlayışına benzer. Düşünce dünyasında zaman zaman

buhranlar yaşayan Ziya Paşa, bir sonraki bentte sözlerini değiştirerek bu yönde gelgitler yaşadığını sezdirir;

“Kıl san’at-ı Üstâd’ı tahayyürle temâşâ
Dem urma eger ârif isen çûn ü çerâdan

İdrâk-i me’âlî bu küçük akla gerekmez
Zîrâ bu terâzû o kadar sıklete çekmez”
(Göçgün, 2001, s. 161)

Şair, bir önceki bentte söylediklerini adeta inkâr eder gibi arif olanın inanmak için hiçbir nedene ihtiyaç duymayacağını belirtir. Çünkü ona göre insan aklı, bu maneviyatı sorgulayarak bir sonuca ulaşabilecek kapasitede değildir. Allah’ın sanatını insan ancak şaşırarak izleyebilir; neden, niçin gibi sorular sormaz. “Ziya Paşa, Allah’ın mahiyetini düşünce konusu yapmamıştır. Halbuki Hamit, Allah’ı bir problem gibi alır.” (Tanpınar, 2001, s. 527). Abdülhak Hamit, Tanrı’yı Tanzimat şairlerinden farklı olarak pantetistlerin ve romantiklerin algılayışına şekline benzer bir biçimde yorumlar. Öncelikle sanatçı, Tanrı’yı bir sır perdesi olarak görür ve merak eder, “Bâlâdan Bir Ses” adlı şiirinde bu gizemi anlamaya çalışır;

“Fakat dergâh u sıdkı senden ziyade
bize yakın; fakat perde-i serâiri
ki ne renkte bulunduğu ancak semâda
hüveydâdır, ki ulûhiyyetin zâhiri
desem sezâdır. İşte o perde-i esrâr,
nâmütenâhîlîğin nûr-ı Perverdigâr
ile müzeyyen o libâs-ı lâciverdi
bize daha yakın, ancak bî-pâyân,
daha ba’îd ve muhîr fakat daha ıyân
gözüküyor.”

(Enginün, 2013, s. 304)

Sanatçı için gökyüzü, Allah’ı aramak için iyi bir ibadethânedir. Onu uzaklarda veya dergâhlarda aramaya gerek yoktur. Çünkü insan, ruhuna iyi gelen bir Tanrı’ya ihtiyaç duyar; “Romantiklerin estetik bir Tanrı’ya gereksinimi vardır. Yardım eden ve koruyan, ahlâkı tesis eden bir Tanrı’ya değil de dünyayı yine gizemle saran bir Tanrı’ya. Nihilizm düzeyine kadar büyü bozulmuş olan dünya karşısındaki büyük esnemenen ancak böyle kaçınılabılır.” (Safranski, 2013, s. 220). Sanatçı da insanın estetik ve gizemli Tanrı’ya olan gereksinimini bilir ve bu ihtiyacı, şiirinde kurguladığı Tanrı ile gidermeye çalışır. Dolayısıyla onun şiirlerinde Tanrı, genel olarak yalvarılan, sığınılan ve affedeci misyonundan sıyrılarak bir sır perdesine dönüşür. Daha önce üzerine konuşulmayan

Tanrı'nın varlığı, Abdülhak Hamit'le birlikte Türk şiirinde neredeyse ilk kez metafizik anlamda sorgulanmaya başlar;

“Ben de bir dünya-yı diğer isterim;
Encüm ü eşyâ-yı diğer isterim;
Gök yetişmez, câ-yı diğer isterim;
Yoksa bir Mevlâ-yı diğer isterim!..
Ya İlahî, gök de sensin, yerde sen;
Zât da sensin, hemân diğer de sen.”
(Enginün, 2013, s. 413)

Sanatçı, “Ben de bir dünya-yı diğer isterim” söylemiyle bu dünyadan tamamen gitmek istediğini ve başka bir evrenin hayalini kurduğunu belirtir. Bunları dile getirdikten sonra ise “Yoksa bir Mevla-yı diğer isterim” diyerek mevcut özellikleriyle Allah'ın bu varlığından memnun olmadığını sezdirir. Henüz kendisi de düşüncelerinde netleşemediği ya da dizelerinin tepki toplamasından korktuğu için hemen sonrasında her yerde ve her şeyde Allah'ı gördüğünü ifade eder. Ayrıca belirtmek gerekir ki sanatçının şiirlerinde görülen böyle çelişkiler, tiyatrolarında netlik kazanmaktadır; “Hâmid'in ikinci tavrı, şiirlerde sathî ve uçları olmayan romantik bir düzlemde ilerlerken, başkalarını konuşturduğu tiyatrolarında nisbeten başkalarının ağzından konuştuğu için daha uç bir yol takip edebilmektedir. Artık bu seviyede ‘Eşyâda misâl-i Tabbü'l-Erbâb’ diyerek âlem-Tanrı birleşimini sağlar ve bütün âlemi artık O bilir.” (Mermer, 2014, s. 309-310). Oyuncuların ağzından şair, Tanrı hakkındaki düşüncelerini de açıkça ortaya koyarak romantik çizgisinde ilerleme gösterir.

Garam'da yer alan şiirler, adeta genç bir adamın düşüncelerinin aktarıldığı felsefî ifadelerden oluşmaktadır. Bu eser, daha çok romanı andırsa da taşıdığı felsefî fikirler bakımından dönemi için oldukça önemlidir. Sanatçı, zaman zaman şiirlerinde, Tanrı hakkında yorum yapıp birtakım görüşler ileri süren büyük filozofları da dile getirir ve *Garam* adlı eserinde yer alan “İbtidâ” adlı şiirinde, bazı ünlü isimlere değinirken ölümü, hem tasavvufa hem de fen bilimlerine göre açıklamaya çalışır;

“Bizde hem olmağla ondan bir eser,
Zahir olmuş şeyhler, Mansurlar,
Sipnoza, Şelling, Egel'le Bû Said;
Hem de İzeddin, en evvel Parmenid
Merci'-i aslî ki bunlarca Hudâ,
Ruh bizden ric'at etmekte ana.
Merci'i gaz addeden fennî kıyas,
Yok bununla onda pek çok iltibas.
Mâye, yani gazların külliyesi,
Zîr ü bâlâ cümleinin mâhiyeti.
Kim tabiat nâmı vermiş ehl-i fen,

Gaz gider derler ana mahvolسا ten.
 Bir görür fikr eyleyen encâmını,
 Bunda Allah'la tabiat nâmını.
 Bir tefâvüt var, fakat gayet mahûf,
 Hak irâdîdir, tabiat bî- vukûf!..”

(Enginün, 2013, s. 418)

Şair, şiirin en başından beri bir arayış ve sorgulayış durumundadır. Varoluş, ölüm, Allah'ın varlığı gibi konular üzerine düşündükten sonra Tanrı algısını fen bilimlerine ve İslamî düşünceye göre kıyaslar. Spinoza'ya göre töz, sonsuz olandır; “Çünkü töz tanımına uyan tek bir varlık vardır, o da sonsuzdur. İki tane sonsuz da olamaz. Töz kavramını çoğul olarak kullanmamız olanaksızdır. Bu yüzden Spinoza ‘varolan her şey Tanrı’dadır’ (*Whatever is, is in God*) diyor. Burada *in God* ifadesini düşünelim: Tanrı’da, Tanrı’nın içinde, Tanrı’ya dahil, onun tarafından kapsanıyor.” (Soysal, 2018, s. 109). Spinoza’nın öğretisi temel alındığında, var olan her şey Tanrı’daysa ve ona aitse doğadaki herhangi bir ağaç bile Tanrı’dır demek mümkündür. Dolayısıyla Spinoza gibi felsefeciler, Schelling gibi romantikler ve hatta fen bilimiyle uğraşanlar için asıl olan tabiattır; onun kanunları geçerlidir. Üstelik Spinoza’ya göre yaratıcı ve yaratılmış olmak üzere iki tür tabiat vardır¹¹. Abdülhâk Hâmit de tüm bu görüşleri yabana atmaz, değerlendirir ve mantıklı bulduğu yönleri ortaya koyar. Fakat en sonunda kendisini tasavvufa ve İslam’a yakın hissederek Allah’ı tartışmasız tek varlık olarak kabul ettiğini belirtip huzura erişir. Allah’ın sınırsız bir gücü ve sıfatları vardır, tabiatın ise iradesi sınırlıdır ve bazı şeylere gücü yetmez. Ahmet Hamdi Tanpınar, şairin bir noktadan sonra geleneğe sığındığını iddia eder;

“Allah’tan bizde bir eser olduğu için, şeyhler, mutasavvıflar, âlemşumul ve âlemin içine dahil vahdaniyeti tasdik eden filozoflar zuhur etmişlerdir. Hâmid’e göre bunların başlacası Spinoza, Schelling, Hegel, Ebu Said, İzzeddin’dir; hepsinden evvel Parmanide gelir. Bunlara göre, Allah, her şeyin kendisine döndüğü ‘merci-i aslî’dir ve ruh da maddeden ona döner. Fen erbabına göre ise kâinatın ve her şeyin mahiyetini, mayasını bir gaz (eter) teşkil eder ki buna ‘tabiat’ adını verirler. Ten harap olunca, yani ölüm vaki olunca gaz gitmiş olur. Hâmid’e göre işin hakikatine vâkıf olanlar burada Allah’la tabiat adını bir görürler; fakat arada genç Hâmid’in sanatını bir nevi iptidai didaktiğe düşüren mısralarla ifade edeceği, ihmal edilemeyecek bir fark vardır: Hak irâdîdir, tabiat bî-vukuf.” (Tanpınar, 2001, s. 528).

¹¹ “Yaratıcı tabiat, zorunlu, sonsuz ve mutlak anlamda tek hür varlık olan Tanrı’yı ifade ederken; yaratılmış tabiat, mümkün, zorunsuz, sonlu ve yaratılmış varlıklar olan tavırları ifade etmektedir. Dolayısıyla, yaratıcı tabiat denildiğinde Spinoza bununla, kendi başına var olan, kendi başına tasarlanan, ezeli ve sonsuz bir özü ifade eden cevheri ya da hür neden olarak tanımlanan Tanrı’yı anlatmak istemektedir.” (Arıcan, 2015, s. 63).

Abdülhâk Hâmit, ruh ve Tanrı hakkında çeşitli filozofların görüşlerine yer verdikten sonra kendi düşüncesini açıkça söyler. Şiirin devam eden kısımlarında da fen bilimiyle uğraşanlara karşı mantıklı cevaplar bularak tasavvufun klasik söylemlerine döner, bir anlamda huzuru orada bulur. Ahmet Hamdi Tanpınar, şairin “kâinattan müstakil bir Allah’a” (Tanpınar, 2001, s. 541) inandığını belirtir. Şair, mizacından gelen birtakım özelliklerini, dönemin huzursuzluğuyla birleştirerek *Garam*’da anlattığı gencin ağzından ortaya koymuş olur;

“Ziya Paşa ve Şinasi’nin eserlerinde sezildiği gibi, Batı dünyası ve ikilemiyle karşılaşan insan, değer değişmesinden kaynaklanan bir iç huzursuzluğunu yaşar. Bu durum, *Garam*’da da karşımıza çıkmaktadır. Hâmid’de, Namık Kemâl’deki aklî ve iradî insan anlayışı ile karşılaşamıyoruz; ama eski insan anlayışının da olduğu gibi devam ettiğini söyleyemeyiz. Metafizik fikirlere iltifat eden veya onlardan kendini kurtaramayan Hâmid, insanlar arasındaki zıtlığı görür ve insanı gülünç bulur.” (Aktaş, 2012, s. 132-133).

Dönemin huzursuzluğu ve Batı’da yaşanan birtakım gelişmelerle şair, mevcut olan gelgitlerine yenilerini ekler. İnanç ekseninde sarsılmalar yaşar ve daha çok düşünmeye başlar. Varlıkların ve bilinenin ötesini sorgular, böylece metafiziğe yönelir fakat o, Şinasi kadar akılcı bir çizgide ilerlemez, ondan daha romantik bir duyuş sergiler. Abdülhak Hamit, *Makber*’de ise ölüm karşısındaki acizliğiyle kimi zaman Allah’a sitem eder ve onu kötülükle suçlamaya kalkar;

“Benim bugün sanırım, gördüğüm fenalıktır.
Demem ki, böyle fenalık Hudâ’ya lâyıktır.”
(Enginün, 2013, s. 185)

Şair, hiçbir şekilde engellenemeyeceğini bildiği ölümün Tanrı’dan geldiğine inanmak istemediği için ona kızar ancak buna bir çözüm bulamaz. Abdülhak Hamit’in zihni, Thomas Aquinas’ın düşüncesine benzer şekilde iyilikle kötülüğün aynı yerde, Tanrı’da barınabileceğini kabullenemez; “İnsana sanki Tanrı yokmuş gibi geliyor. Çünkü birbirleriyle zıt olan iki şeyden biri mutlak olunca diğeri bütünüyle yok olmak durumundadır. Tanrı kavramı sonsuz iyiliğin bir anlatımıdır. Tanrı varsa kötülükler var olmamalıdır. Ama, dünyada yine de kötülük var. Bu durumda Tanrı var olmamalıdır.” (Yasa, 2016, s. 13). Sonsuz iyiliğiyle bilinen Tanrı’ya kural koyuculuk ve ölüm gibi kötü bir olaya kayıtsız kalmak yakıştırılmaz. Buna dayanarak bazı filozof ve sanatçılar, Tanrının varlığından şüphe duyarlar. Çünkü böylesi bir ikilem, kötülük problemini yaratmaktadır. Fakat panteistler, Tanrı’yı doğadan ayırmayarak kötülük ve iyiliği de evrenin içerisinde görürler; böylece

kötülük, problem olmaktan çıkar. Abdülhak Hamit, kendi düşüncesinde bu yönde gelgitler yaşar ve en sonunda Tanrı'yı "tıfl-ı ekber" olarak niteler;

"Bildir: Nereye uçar gülüşler?..
Feryâdlara olur mu bir yer?..
Zâhir neye böyle ye'sdir hep?..
Bâtın, neden böyle hande-ber-leb?..
Ben zâir, sen defîn-i makber,
Gel, bir soralım bunu beraber:
Çıktın mı huzur-ı Kibriyâya?..
Bildin mi nedir o tıfl-ı ekber?"

(Enginün, 2013, s. 121)

Çok sevdiği karısını kaybeden ve tarifsiz acılarla üzülen şair, bu sonuç karşısında Allah'ı, oyuncağını kıran bir çocuğa benzetir. Ona olan sitemini de böyle dile getirmiş olur. Ahmet Hamdi Tanpınar, şairin bu adlandırmayı, Victor Hugo'ya takılan isimden esinlenilerek yaptığını söyler. Ancak buradaki benzetmenin önemi, nasıl yapıldığından çok, daha öncesinde "İslâm tasavvufunda sünnî akideye en aykırı olanlarda bile görülmeyen" (Tanpınar, 2001, s. 541) bir hayal olmasından ileri gelmektedir. Rıza Tevfik'e göre ise şair, cevabını bulamayıp içinden çıkamadığı soyut konulara güzel bir somutlaştırma yapmış olmaktadır;

"Cereyan-ı hâdisâtta nizam (ordre) ve mükevvenâtta ma'kûl ve muayyen bir maksat ve merâm bulamayınca, yani illet-i gaiyye (cause finale) meselesinde şüpheyi düşünce, yine o çocuk ruhundan istimdâd ediyor: Allah'ı 'tıfl-ı ekber' haysiyetiyle tasavvur ve tavsife o sebeple mecbur kaldığında şüphe yoktur. Demek oluyor ki, âlemde nizam göremeyince icâbiyye (determinisme) itikadını kabul edemeyecek bir 'vaz'îyyet-i zihniye' alıyor." (Tevfik, 1984, s. 43-44).

Abdülhak Hamit, yaşadığı olumsuzlukların da etkisiyle kâinatta âdil bir düzen göremediği durumlarda ve üzerine kafa yorduğu konularda, her ne kadar mantıklı bulduğu cevapları olsa da determinizme sığınmamaya çalışır. Şair, ne söylerse söylesin sonunda inancına döner; "Hâmid en sonunda nasıl olsa inanacağı şeyleri, önce bir hırpalamak istemektedir. Çünkü insanın zihnindeki derin bir yarık olarak ölüm de onu hırpalır." (Mermer, 2014). Ölümler neticesinde hırpalanıp zihnine üşüşen çelişkilerle dolu sorularına bir karşılık aradığında ise Allah'ı kötülemek yerine, en fazla masum bir çocuğa benzetir. Rıza Tevfik'e göre Hâmit, ruhunda birkaç kişilik barındırmaktadır ve Allah'a "tıfl-ı ekber" yakıştırmasını yapan da şairin içindeki çocuktan başkası değildir. Bu nedenle Rıza Tevfik, şairin yaklaşımını çok çocukça bulur. Gerçek şudur ki sanatçının inanç çizgisini de yaşadıkları belirlemektedir; "Acı tecrübeler, insanı dinî bağlılıklara yöneltebilir. Bulgulara göre, acı ve sıkıntı gibi tecrübelerin Tanrı'ya yönelişte önemli katkıları söz

konusudur.” (Bahadır, 2018, s. 67). Abdülhak Hamit’i de böyle yazmaya iten güç, onun sevdiklerini kaybetmesinin ardından duyduğu keder ve zihnindeki çelişkilerdir. Gerek dönemin yapısı gerekse kendi mizacında taşıdığı özellikler ve etkilendiği sanatçılar, onu birçok konuyu sorgulamaya yöneltir ve bu durum, şairin eski değerleriyle yenilerinin çatışmasına yol açar. Sebep her ne olursa olsun, denilebilir ki Abdülhak Hâmit, Tanrı’ya farklı yorumları atfetmesi yönüyle de Türk edebiyatında romantik bir çığır açıcı olmaktadır.

Recaî-zade Mahmut Ekrem de zaman zaman Tanrı’yı ve yeryüzündeki varlıkların nasıl oluştuğunu düşünür. Kendi hüznünü anlattığı “Hilâl-i Seher”in bazı dizelerinde “Ne var aceb ötesinde cihân-ı deycûrun?” gibi sorulara yer verir;

“Nedir o hüsn-i ilâhî cihân-ı bâlâda?
Nedir o nakş-ı mübâhî letâfet eşyâda?
Kalır mı tâkat-ı dil bunları temâşâda?
Kimin o nûr ki mevc urmada şu deryâda?
Hüdâ bilir ki perîşânım ey hilâl-i seher!”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 295)

Evrendeki İlahî güzelliğin kaynağını düşünen şair, tüm nesnelerin de var oluş sebebini irdeler ve bunları düşünmenin ise yoruculuğuna dikkati çeker. Şairin Tanrı algısı, hangi yollardan geçerse geçsin sonunda varılan nokta, “Önce hallâk-ı cihândan korkmalı / Sonra ondan korkmayandan korkmalı!” (Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 192) şeklindeki klasik inanç boyutuna dönüşür. Geleneğe sıkı sıkıya bağlı olduğu söylenen Muallim Nâci bile Allah’ın varlığı hakkında düşündüğünü belirtir. *Âteş-pâre* adlı eserindeki ilk şiiri olan “Tevhîd”inde bu anlamda anlık bir gelgit yaşar;

“Ta’rîfine gitmemektir evlâ
Ta’rîfe gelir mi hiç Mevlâ

Allah nedir deyince gâfil
Allah deyip hamûş olur dil

Âkıl biliyor ki var bir Allah
Mahiyyeti anlaşılmıyor âh

Olmaz mı hired-güdâz-ı ümmet
Peygamberi lâl eden hakikat”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 69)

Muallim Naci’ye göre Allah’ın varlığını ancak düşünemeyen bir akıl sorgular. Öyle zamanlarda da gönül sadece “Allah” diyerek susar. İç yüzünü anlayamasa bile şairin akli, Allah’ın varlığını kabul eder. Sanatçının şiirlerindeki, agnostik tavırların sonu, hep

aynı yere varır. Ahmet Hamdi Tanpınar’a göre şairin şiirlerinde, inanç yönü ağır basar; “Fakat Naci’de eski şiirin bütün bir mısraı, dışarı hayatın tazyikiyle –nesline yetişememek duygusu, memuriyet hayatının tesadüfleri –alınmış bir yığın meydan okuyan tavır, garp şiiriyle sathî temasından ve bilhassa yerli yeniden gelen birçok moda, ve nihayet dindar adamın kendisi ve din vardır.” (Tanpınar, 2001, s. 604). Tüm bu etkenler bir araya gelince ise eserlerinden hareketle onun ruh durumunu analiz etmek zorlaşır ancak inanç yönünden çağdaşları kadar ikilemde kalmadığı ortaya çıkar.

Şairler, hangi yoldan gittiklerinin önemi olmaksızın, kendi inanma ve anlamlandırma ihtiyaçlarından kaynaklanan belirli bir Tanrı algısı yaratmışlardır. Tecrübenin önemine inananlarsa “yalnızca duyularını kullanarak, herhangi türden bir aydınlanmanın yardımı olmaksızın, kendi zihninin işleyişi üzerinde kafa yorarak ya da doğadaki süreçleri gözlemleyerek Tanrı’yı algılamış ya da en azından bir Tanrı kavramına” (James, 2017, s. 292) ulaşmanın bir yolunu daima bulmuşlardır.

Romantiklerin izinden giden Tanzimat şairleri, daha önce varlığı konusunda yorum yapılmayan Tanrı hakkında düşünmeye başlayıp kendilerince bazı çıkarımlar yapmışlardır. Şinasi, Tanrı’nın varlığına inanmak için aklınca bir delil ararken Ziya Paşa, Muallim Naci gibi şairler o delillerin her yerde olduğunu belirtmiş, Abdülhak Hamit ise onu, insanın iyi ve kötü sonuçlarla yüzleşmesine meydan veren özellikleriyle sorgulamıştır. Böylece Tanrı, edebiyatta romantizmin arzu ettiği mertebeye ulaşmış ve varlığı merak edilen bir konuma getirilmiştir.

3.1.4.4. Dinî Öğeler

İnsanın davranışlarını ve yaşam biçimini şekillendiren din, sosyal hayatına da yön veren belirli ritüellerin kurallaşmış hâlidir. Yüzyıllardır insanın aklını meşgul etmesi ve şiirlere de konu edilmesi bakımından oldukça önem taşır.

Belirli kurallar doğrultusunda insanın yaşamını çevreleyen dinin sözcük anlamı, farklı coğrafyalarda da aşağı yukarı aynıdır; “Latince anlamının da ifade ettiği gibi, din, Rudolf Otto’nun deyimiyle ‘numinosum’a, yani istence bağlı keyfi hareketlerin bir sonucu olmayan dinamik bir varlığa veya etkiye, dikkatli ve özenli bir şekilde uymaktır. Din, dinin yaratıcısı olmaktan daha çok onun bir kurbanı durumundaki insan öznesini (süjesini) kavrar ve kontrolü altına alır.” (Jung, 2010, s. 7). Dinine bağlı insanların, bilinçdışından gelen bir itkiyle uyduğu bu kurallar bütünü, her hareketinde kendisini gösterir. Erich Fromm ise terim olarak kabul ettiği dini şöyle tanımlar; “Bir grup tarafından paylaşılan ve kişiye kendine bir

yön bulmasını sağlayacak bir zemin ve bir tapınma nesnesi sunan düşünceler ve eylemler sistemi.” (Fromm, 2019, s. 31). Freud ve Jung’tan hareketle kendisine göre bir tanım geliştiren Erich Fromm’un yorumunun daha kapsamlı ve açıklayıcı olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü dinin, gerçek anlamda insanın yön bulmasını sağlayan ve yaptırım gücüne sahip bir yapısı vardır; dolayısıyla da insanla ilgilenen her sanat dalına, felsefe, psikoloji, sosyoloji ve edebiyata konu edilmesi kaçınılmazdır. Romantik bireyin deneyimleyip tecrübe ederek öğrenmesi ve özümsemesi durumu, inanç boyutunda olduğu gibi din algısında da geçerlidir;

“Dinî tecrübe iddiasını felsefe sahnesine koyan ve dinin biricikliğini akılda değil de duyguda bulan hareketin, romantik tepki olduğu söylenebilir. Çünkü kuşkuculuk, sorgulayıcılık, çözümleyicilik ve nesnelliğiyle teorik akıl, dinin biricikliğini ve kendine özgülüğünü sağlayamaz, hatta aydınlanma düşünürlerinin elinde o, yıkıcılığı kanıtlamıştır. Öyleyse, dinin biricikliği ve kendine özgülüğü, yalnızca dolaysız, hiçbir kavram, inanç ve uygulamanın, içine bulaşmadığı salt dinî duygusal yaşantıda aranmalıdır.” (Tüzer, 2006, s. 41).

Her doğru bilgiye sadece akılla ulaşamayacağını savunan romantik sanatçılar, insanın dini kavrama biçiminin de tecrübe edilerek gerçekleşmesi gerektiğini savunmakla mistik bir çizgide seyrederler. Bu anlamda mistisizm¹² ve daha da ötesi metafizik devreye girer. Böylece görünenin bile ötesi sorgulanmaya başlar. Mistiklere göre varlığın özü Allah’tır ve “Mistisizm insan ruhu ile varlığın esası arasında birleşme imkânına inanmaktır.” (Safa, 2003, s. 169). Şairler de bunu kendi mistik tecrübeleriyle gerçekleştirmeye çalışırlar. İslam mistisizmi denilince ise akla tasavvuf gelmektedir. Onda da kişinin kendi deneyimleri ve çabasıyla Allah’a ulaştığı düşünülür.

Tanrı algısının anlatıldığı kısımlarda, romantiklerin panteizm ve panenteizm inancından bahsedilmiştir. Din konusunda da katı kuralcı yaklaşıma karşı duran romantik sanatçılar için asıl olan bireyin kendisidir. Kişi, kendi iç dünyasından ve sezgilerinden hareketle bir arınma sağlayabilir;

“Panteizm evrensel olanla tekil olanın birliğidir. Eğer Tanrı her şeyde varsa; her şey Tanrı’nın bir uzantısıysa, her şey eşittir. Panteizmin kilisesi hem evrensel

¹² Mistisizm, Türk edebiyatında genellikle tasavvuf ile ilişkilendirilir ancak kelime, orijinalinde daha geniş bir anlamı içermektedir; “Mistisizm teriminin aslı Yunanca bir kelime olan Mysterion’dur. Mysterion ise uzmanların söylediğine göre, sükût ve örtme ya da dudakları ve gözleri kapamak anlamına gelen Myein veya Muein’den türemiştir. Bundan dolayı kelime sır ve gizlilik anlamını almıştır. Terimsel olarak ise, bu yola girenin açıklamasına izin verilmeyen, gizli öğretiler ve ritüelleri kapsamasından dolayı Yunan devletleri ve Akdeniz toplumlarında yaygın olan paganizmlerle irtibatlandırılmıştır.” (Muhammed, 2016, s. 75). Dolayısıyla mistisizmin kökenini Yunanlara dayandırmak mümkündür. Paganizm ise kökeni doğa dinlerine uzanan bir inanç biçimi ve bu dinlerin genel adıdır.

hem kişiseldir. Bu kilise görünmez bir kilisedir. Tanrı'yla iletişim hâlinde olan her özne kilisedir. Panteizm, hümanisttir ve günah kavramına yabancıdır. Eğer her şeyde ilahi bir temel varsa, günah tanımlanamaz; çünkü günahın mümkün olabilmesi için, öznenin Tanrı'dan özerk olması gerekir. Üstelik panteizm, kurumlaşmış, durağanlaşmış, sistematize olmuş bir din değildir. O, sürekli hareket hâlinindedir.” (Dellaloğlu, 2010, s. 61)

Romantiklerin birçoğuna göre Tanrı'dan bağımsız olmayan insanın günah işlemesi düşünülemez. Zaten kural koyan ve cezalandıran bir Tanrı anlayışı da romantiklere ters düşer; onlar, iyi olan bir Tanrı'ya daha çok ihtiyaç duyarlar. Dolayısıyla denilebilir ki romantizm, insan ile Tanrı arasına aracı koymaz ki bu da dinin ortadan kalkmasına neden olur.

İslamiyet öncesi inanç çeşitlerinde ve ilkel kabilelerde de din ile şiir, çoğu zaman ilişkilendirilmiştir. Divan şiirinde ise daha belirleyici ve baskın konumda olan din, Tanzimat şiirinde sadece bir motife dönüşmeye başlar. Sanatçılar, genellikle sevgiliyi ya da başka şeyleri anlatırken dinî öğeleri motif olarak kullanırlar. Tasavvufun etkisiyle divan şiirinde daha önce sorgulanmayan kavramlar üzerine bu dönemde sanatçıların birtakım düşünceler geliştirmeye başladıkları görülür. Fakat şairler, bu sorgulayışta ısrarcı olmazlar ve sorularını cevaplandırma yoluna pek fazla gitmezler çünkü geleneğin etkisi hâlâ devam etmektedir.

Rum kökenli olması yönüyle burada dikkati çekecek olan isimlerden biri Osman Nevres'tir. Ancak İslâmiyet'i çok küçük yaşlarda tanıyan şair için Hristiyanlık, neredeyse tamamen gerilerde kalarak şiirlerinde sadece motif oluşturur. Yine de sanatçı, zaman zaman Hristiyanlığa ait terimlere değinmekten çekinmez. Genellikle “Hz. Muhammed, Vâcibü'l-vücûd, Hak, Hudâ, Hz. Âdem, Kelîm, Hz. Hüseyin, zünnâr, ehl-i dil, makâm-ı fakr, sûfî” gibi İslamî ve tasavvufî unsurları şiirlerinde kullanır. İnanç bakımından şüpheyeye düşmez, Allah'ın varlığı ve birliğini her fırsatta dile getirir;

“Aldanma zinhâr murâd üzre dönse de
Nevres ki âsiyâb-ı felek pür-firîbdir

Bir bil Hudâ-yı sen ki hilâfı bu mesleğin
Müstelzim-i ibâdet-i şekl-i salîbdir

Fikr-i baîd eder mütecebbir umûrda
Bilmez ki intikâm-ı İlâhî karîbdir”

(Kaya, 2010, s. 391)

Allah'ın birliğini kabul ettiğini açıkça söyleyen şair, Hac vazifesinin de ibadet şekli için gerekli olduğunu dile getirir. Böylece inanç çizgisinde şüpheyeye yer bırakmaz ve

“İslamiyet’i tamamen benimsediğini dile getirmiş olur” (Kaya, 2010, s. 131). Keçecizâde İzzet Molla’nın şiirlerinde de din, ana motiflerden biridir. Sanatçı, “Naat” boyunca peygambere olan övgüsünü dile getirirken onu alışlagelmiş biçimde, gökyüzünde bir eşi daha olmayan güneşe benzetir;

“Bize senden olur meded ey yâr
Gayriden yok ümidimiz diyâr

Bir sözün nezd-i Hak’da olmaz iki
Mihr birdür şafakda olmaz iki

Bizden olsun dürûd-ı nâ-ma’dûd
Rûhuna ey habîb-i hayy-ı vedûd”
(Bülbül, 1989, s. 142)

Şaire göre insanoğluna ancak peygamber Hz. Muhammed yardım eder. Çünkü yeryüzü, onun için yaratılmıştır ve bir kez istemesi bile dileklerinin gerçekleşmesi için yeterlidir. Bu nedenle İzzet Molla, dularını ona da yöneltir ve kendisini mecazî aşktan kurtarmasını ister. Dua, sürgünde yalnızlık çeken şairin sığınağı olur; “Geçici olan bu kendinden geçme durumu boyunca bütünüyle dış dünya, dış dünyayla birlikte yalnızlık duygusu da silinir gider.” (Fromm, 1995, s. 19). İbadetin her türlü, kişinin ruh bütünlüğünü sağlamasına yardım eder. Keçecizade İzzet Molla, son olarak da anmak adına peygamberin ruhuna selam göndererek şiirini tamamlar. “Mihnet-i Keşan”da öznel konulara değinen şairin aşkı anlattığı “Gülşen-i Aşk” adlı eserinde, daha çok tasavvufî ve alegorik söylemleri görülür. Zaten eserin sonunda da “bütün ilim ve bilgisinden dolayı Mevlânâ ve Mesnevî’ye olan minnettarlığını bildiren ifadeler” (Budak, 2008, s. 313) yer almaktadır.

Hersekli Arif Hikmet ise şiirlerinde dinî motifleri kullanmasına rağmen “hayatı boyunca, mizacının emrettiği yaşama biçimiyle iyi bir Müslüman olmak arasında” (Özgül, 2015, s. 38) gidip gelir. Ziya Bey’in *Harâbat*’ında da yayınlanan bir şiirinde Allah’ın feyzini bulduğunu anlatır;

“Fürûg-ı sâgarı âyîne-i âlem-nümâ buldum
Cihanda kûşe-i meyhâne-yi cây-ı safâ buldum

Cihan gerçi tecellîgâh-ı takdîrattır ammâ
Harâbât âleminde başka bir feyz-i Hudâ buldum

Berîdir çirk-i teşvîşât ü şirk-i hod-nümâyîden
Melâmet ehlini âzâde-i zerk ü riyâ buldum

İbâdetle diler kim cenneti teshîr ede zâhid

Onunçün zümre-i zühhâdı ben ehl-i sivâ buldum”
(Özgül, 2015, s. 88)

Sanatçı, kadehin aydınlığında evreni gösteren aynayı bulmuş gibi sevindiği için, sefaya giden yolun meyhane köşelerinde olduğunu söyler. Tüm dünya, bir yansıma olsa bile o, Allah’ın bereketini meyhanelerde bulur. Cenneti isteyen ise zahid, adeta sihirler ve o kişi kendisini, içkinin yarattığı sarhoşluğun etkisiyle, cennette hisseder; “İçkinin bilinen etkisi neticesinde insanda bir coşku ve istiğrak hâli ortaya çıkardığı ve nihayetinde bir sarhoşluk yaşandığı bilinmektedir. Buna benzer bir hâl de ilahî aşk ile coşan dervişin hâlidir.” (Yıldırım & Akdemir, s. 29). O nedenle de divan şairleri, Allah aşkını anlatmak için “içki” sembolünden sıkça yararlanırlar. Hersekli Arif Hikmet’in de “harabat âlemi” ile kastettiği, bu cezbe halidir. Şiir ve yazılarından anlaşılacağı üzere sanatçı, dönemi için yeni girişimlerde bulunmuştur; “Hikmet Bey, ciddî olarak felsefe çalışmış ve İslâm ile felsefe arasındaki mesafeyi kapatacak bir orta yol aramıştır” (Özgül, 2015, s. 42). Bu anlamda da önemli yazılar kaleme alarak kendisince bir Türk felsefesi geliştirme konusunda önemli bir adım atmıştır. Sanatçının eğilimi, romantiklerin “felsefe” ile “şiir”i orta yolda buluşturma çabasına benzemektedir.

Şinasi ise meşhur akılcı yaklaşımıyla Tanrı’ya aklı ve kalbiyle idrak etmeyi doğru bulurken araya herhangi bir vasıta koymak istemez;

“Kitâpsız görülür sun’-ı sâni-i ezeli
Tutar hayâtını şâhid vücûd-ı Hakk’a darîr”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 10)

İnsanları kontrol altına alan din, “daima verilmiş, hayati bir hakikatten ve manevi, zorunlu bir fonksiyondan” (Tillich, 2000, s. 38) kaynaklanır. Şair de bu zorunlu hakikatin etkisiyle inanma ihtiyacı güder. Fakat ona göre ezeli sanatçının eserleri, kitapsız da görülür. Yaratıcının varlığını, birliğini anlamak için insanın kendi hayatına bakması yeterlidir. İnanç boyutunda da şairin, dinden çok kendi algılarına güvendiği görülmektedir. Bu tam da romantiklerin sergileyeceği bir tavidir.

Çocukluğunda sıkı bir din eğitimi alan Namık Kemal’in gençliği de Encümen-i Şuârâ şairleri arasında geçince şiirlerinde dinî motiflerin yer alması kaçınılmaz olur. Onun şiirlerinde tasavvuf önemli bir unsurdur;

“Cemal, Celâl, kaza, kader, fakır, fenâ, kurp, buut, esma, ef’al, gayp, Şuhut, küfür, iman, vahdet, kesret, havf, reca, ism-i azam, âlem-i emir, arş, melekût, levh, kalem, Kâfünun, ehl-i terk, masiva, nur-i eyyen, amâ, Enelhak, isneyniyet, bezm-i elest, istiğna, melâmet, süveyda, tevellâ... gibi ıstılahları şâirane bir meharetle yerinde kullanmıştır. Onun dîvânında Kur’an ve Hadis’ten alınma bir

takım iktibaslar göze çarpar: *Alleme'l-esmâ, Süphanellezî-esrâ, Kabekavseyn, Ev ednâ, Lenteranî, Levlâk, El-fakr ü fahrî...*” (Ergun, 2018, s. 117).

Tasavvufa ait terimlerin yanı sıra Âdem, İsâ, Musâ, peygamber, cennet, cehennem, kader, kaza gibi varlıklardan da sıkça bahseden Namık Kemal’in özel hayatında ve diğer eserlerinde de İslam dinini yücelttiği bilinmektedir. Ona göre İslamiyet, Doğu’nun birleştirici unsuru olmalıdır. Batı’dan ise gerektiği ölçüde yararlanılmalıdır. Bu nedenle şair, İslamiyet’e yöneltilen eleştirilere *Renan Müdafaaamesi*’nde karşı çıkar ve “İslamiyet ilmi kabul etmez değil, aksine ilmi yüceltir. Kur’anda ve Hadis’lerde İslâm’ların ilim ve felsefe ile uğraşmalarına dair açık emirler vardır.” (Ekiz, 1984, s. 109) diyerek felsefik gücünü dinden aldığını belirtmeye çalışır. Sanatçının gelenekten farklı olarak “kaza zincirini parçalama” ifadesini kullanması ise yeni bir tutum sayılabilir;

“Kayd-ı zincir-i kazâyı edeyim sad-pâre
Olayım âlem-i ıtlâkda pûyâ-yı cünûn

Mürg-ı kudsî siyeri lâne-i ârâm eyler
Sidre’dir Kays-ı dile gûşe-i sahrâ-yı cünûn”
(Göçgün, 1999, s. 207)

Klasik Türk şiirinde sanatçı, “kayd” sözcüğünü dünyevî varlıklarla ilişkilendirerek kullanır ve insanın manevî huzuru yakalaması için bu bağlardan kopması gerektiğini vurgular. Namık Kemal ise kaza zincirinin bağlarını yüz parça etmekten bahsederek ilahî gücün kendi üzerindeki yaptırımını içten içe yok etmek ve o bağlılıktan kurtulup başboşluk âleminde deliler gibi koşmak ister. İkinci beyitte de kutsal kuşun yolları dinlenme yeri yaptığından ve delilik çölünün köşesinin gönül Kays’ına Sidre gibi geldiğinden söz eder. Şair, bu beyitte sözcükleri çağrışım alanlarıyla birlikte kullanarak görünenin ötesinde bir anlam yaratmaya çalışır. Divan şairlerinin yaptığı gibi “Mürg-ı kudsî” tamlamasıyla kastettiği Cebrail’dir. Cebrail nasıl ki o Sidre’den öteye gidemezse gönlünün çılgın Mecnun’u da çok istediği hâlde o sınırı aşamaz. Namık Kemal, sınırlandırılmışlığına sebep olarak ilk beyitte bahsettiği bağları görmektedir. Eğer kendisi, dinî bağlardan kurtulup sadece gönül çılgınlığıyla hareket edebilse aşılmaz gibi görünen duvarları aşıp hiç ulaşılmamış yerlere varabilecektir. “Siyer” sözcüğü ise anlam bakımından “yollar, tarzlar” demektir ancak peygamberin vasıflarını anlatmak için de kullanılır. Dolayısıyla burada Cebrail’in peygamberin vasıflarını anlatmaktan öteye gidemediğine ve insanın o özellikleri hayatına geçiremediğine yapılan bir vurgu da vardır. İki beyit birlikte düşünüldüğünde, insanın manevî zincirlerinden kopamadığı

sürece menzile varamayacağı ve yollarda oyalanacağı anlamı çıkmaktadır. Bu da Namık Kemal’in divan şairinin inanç çizgisinden ayrıldığını ve romantiklerin savunduğu, insanın her türlü kuraldan kurtulması gerektiği fikrini sezdirenen oldukça önemli bir söylemdir. Şair, “vücûd” redifli gazelinde ise yaratılan varlık âleminin içinde insanın küçücük ve önemsiz bir varlık olarak kalışına vurgu yapar;

“NÂMIK erbâb-ı dili gavta-hâr-ı hayret eder
Kesret-i mevc-i şu’ûnat ile deryâ-yı vücûd”
(Göçgün, 1999, s. 106)

Sanatçı, kendi kendisine seslenerek gönül ehlini, hayret içinde yuvarlamayı ister. Elbette buradaki yuvarlamaktan kasıt, yaratılışın mecazî anlamdaki döngüsüdür. Zaten sonraki dizede de “şuûnat”tan bahsedilerek tasavvuftaki “sürekli yaratılış” meteforuna göndermede bulunmaktadır. Deniz, mutlak varlık ve dalgalar, o birliğin devamı, parçaları niteliğindedir. Buna göre Allah, her an bir oluş içerisinde. Namık Kemal, sürekliliği ve devam eden döngüyü kendisine hatırlatarak manada yücelmeye, kendi nefisini tanımaya çalışır;

“Ma’ni-yi Levlâk burhân-ı kemâlidir senin
Fıtratındır mâ-hasal dünyâ vü ukbâdan murâd
Nüsha-i gayb ü şühûdun merkez-i tahkîkdir
Nokta-i bâ-yı muhabbetdir süveydâdan murâd”
(Göçgün, 1999, s. 107)

Namık Kemal, “murad” redifli şiiri boyunca aydınlık-karanlık gibi tasavvufun zıtlıklarından yararlanarak bazı motfiler kullanır. Bunlardan birisi, Allah’ın Hz. Muhammed’e “Ya Muhammed sen olmasaydın sen, felekleri yaratmazdım ben” (Uludağ, 2012, s. 229) dediği “levlâke levlâk” motifidir. Şaire göre bu hadis, Hz. Muhammed’in varlığına delildir, dünya ve âlem onun için yaratılmıştır. Tasavvufta Tanrı’nın Muhammed’in nuru aracılığıyla insanlara yansıdığı düşünülür ve bu düşünce, önemli bir husus oluşturur;

“Yaratıcı ile yaratılanın direkt bir bağlantı içinde olması veya fizikî bir ilgi içinde olması nazariyeye hâlel getireceğinden bir “ara forma” ihtiyaç duyulmuştur. Yani Yaratıcının bizzat kendinden bir varlık yaratması sorununa makul bir çözüm fikri şekillendirilmiştir. İşte buna çözüm olarak varlığın silsile-i meratib olarak yaratılmasının en tepe noktasına Nur-ı Muhammedî oturtulmuştur. Hak, kendi nurundan Nur-ı Muhammedî’yi yaratarak, hem bir ilgi ve hem de tamamen bir farklılık durumunu tahakkuk ettirmiştir.” (Yıldırım, 2018, s. 156).

Hz. Muhammed’in varlığı sayesinde tüm cihan aydınlanır ve böylece görünen-görünmeyen bütün âlemlerin nüshası, aslında merkez bir noktadan yayılan sayfalar

halini alır. Tasavvufa göre aşk, kalpte siyah leke olarak başlar ve tüm vücuda yayılarak insanı esir alır. Süveydanın aşkla bütün vücuda dağılması gibi evrendeki her şey, tek noktadan feyz alarak çoğalır. O öyle zengin bir noktadır ki bütün potansiyeli içinde barındırır. Peygamber de şair tarafından işte bu zengin potansiyelli noktaya benzetilmektedir.

Metafizik endişelerini İslamiyetle yeteri kadar cevaplandıramayan ve Batı ile tanışınca büsbütün ikilemde kalan Abdülhâk Hâmit, dinî öğeleri kullanırken de alışlagelmiş yaklaşımın dışında bir tavır sergiler;

“Yok yok anlardan da bâlâyım bugün,
Ben habâb üstünde deryâyım bugün!
Kimlere şerheyleyeyim hâlim meded?...
Âkılım, mecnunum, abdâlim meded!...
Sanmayın Müslim, Mecusî, Musevî,
Ma’nevîyim, ma’nevîyim, ma’nevî!...
Mey getir şeyhim, peyâpey mey getir,
Câmi’ül-eşyâ olur bir şey getir!...”¹³

(Enginün, 2013, s. 437)

Şair, “İbtidâ” adlı eserinde yer alan şiirinde, büyük mutasavvıfları andıktan sonra bu dizelerinde, onlardan bile “bâlâ” olduğunu söyleyerek menzile ulaşan bir mutasavvıf için artık yolun öneminin kalmadığını ve düşüncelerinde artık üst boyuta ulaştığını sezdendir. Bir anlamda da manevî yönünü tatmin etmeye ve düşüncelerine çare bulmaya çalışır. İlk bakışta tasavvufa benzeyen bu düşünce, sanatçının sezgi ve düşüncelerinin tüm maddesel ayrıntılardan uzaklaşarak manevî boyuta geçtiğini söylemesiyle metafiziğe doğru kayar. “Başlangıç” anlamına gelen “İbtidâ” şiiri boyunca Abdülhak Hamit, varoluşu, ölümü, varlığı ve ruhu sorgular. Soruları cevapsız kaldığı durumlarda ise büyük bildiği usta kişilerden, şair, dervişlerden, büyük âlimlerden hatta içkiden (sembolik ya da gerçek anlamıyla) ve en nihayetinde nesnelerden bile medet umar ama bazen tüm bunlar, sadece birer detaydan ibaret kalır. Abdülhak Hamit’in dine yaklaşımı, Novalis’in düşüncesini hatırlatmaktadır. Novalis, toplumla devletin ayrılmazlığı gibi dinle şiiri de birleştirir ve şunları söyler; “Nasıl devletin temeli yetenekse, toplumun temeli de şiirdir. Din, şiirle yeteneğin bir karışımıdır” (Novalis, 2003, s. 17). Şair de benzer şekilde

¹³ Şairin “Mey getir şeyhim, peyâpey mey getir/ Câmi’ül-eşyâ olur bir şey getir” dizeleri Yenişehirli Avni Bey’in aşağıdaki dizeleri ile benzerlik gösterir;

“Kibriyâ aşkına ey muğbecegân mey getirin
Vermeyin fâsıla bir lâhza peyâpey getirin”
(Özgül, 2015, s. 55).

yeteneğinden yararlanarak şiirinde manevî bir boyuta ulaşmaktadır. Şiirlerinden hareketle sanatçının inanç yönü hakkında dikkati çeken en belirgin husus, Allah'ı yüceltmesi ve geri kalan dinî öğeleri ise ayrıntı olarak görmesidir. Bu nedenle Hz. Muhammet de şair için “bir mucizenin taşıyıcısı ve manayı inkişaf eden değil; bir ilhamı aklıyla tefsir eden deha” (Mermer, 2014, s. 294) misyonundadır;

“Allah’a yakınsın ey Muhammed!..
Ey akl-ı muazzam u müebbed!..
Allah’ı bize sen ettin ilân;
İllâ bize yoktu râh-ı iman.
Çok rehrevi etse de mukayyed,
Yollar görünürdü pek muakkad.
Sen Asr-ı Saadet’inle geldin;
Hakkıyla o gün bilindi maksad.

Yarabbi, cihan duyar hitâbın,
Mu’ciz senin ey Nebî, kitabın.”
(Enginün, 2013, s. 180-181)

Sanatçı, peygambere kutsiyet atfetmez; dini yayma kabiliyeti ve aklından dolayı ona hayranlık duyar. Zorlu yollarda yolculara rehber olan Muhammed’i saygıyla anar. Abdülhak Hamit’in çağdaşları gibi peygamberi göklere çıkarmaması, aslında somut delillerle hareket eden biri olduğunu da gösterir. Şiirlerine bakılarak onun Allah’la kendisi arasında herhangi bir aracının bulunmasını istemediği anlaşılmaktadır. Kenan Mermer, Abdülhâk Hamit’in din algısını, dört farklı yoldan kurduğunu söylerken pek de haksız sayılmaz;

“Aşırılıkların olmadığı –Bu noktada Ehl-i Sünnet diyebiliriz- orta bir yol,
Panteist/İçkinici bir tasavvurla, tabiat ile şeriat arasında sıkı bir bağ kurarak,
Romantizm izleğinde yürüdüğü ki bu noktada taat ve nüsükün kendisine pek yer bulamadığı diğer bir yol,
Çağın Batıcı algısı ve devrin yeni paradigması çerçevesinde, bir anlık için de olsa teizm ile naif ateizm arasında gezinen –ve aslında bunu tam olarak hiçbir zaman benimsemeyen- Agnostik/Bilinemezci bir tavrı izlediği dar patikalar,
Epistemolojik olarak değil; bizzat şahsî tecrübeleri ve olağandışı yaşantıları ışığında konuştuğu hususî yerler.” (Mermer, 2014, s. 293).

Abdülhâk Hâmit, çocukluktan aldığı ve aileden edindiği birikimle dinin gereklerini bilir ama kendi mizacı itibariyle bu anlamda aşırılığa gitmez. İnanç boyutunda, panteizm ve romantizmden etkilenir ancak bunları da sınırlı tutar. Kişisel tecrübelerinden oldukça faydalanır. Eserlerini dikkatlice inceleyen bir gözün, sanatçının yansıttığı ikilemleri görmemesi mümkün değildir. Şairin beslendiği kaynakların çeşitliliği, durumunun daha iyi anlaşılmasını sağlaması açısından önemlidir. Kanaatimizce sanatçının şiirlerinde,

yukarıda bahsedilen dört yolun da izleri görülmektedir. Dört farklı kaynak, onun sanatını şekillendirirken aynı zamanda ikilemlerini de açıklamaya yardımcı olmaktadır. Genel olarak dinden kopmadan şiirler yazan Recaizade Mahmut Ekrem de “Tefekkür” adlı şiirinde hayatının en güzel anlarının düşündüğü zamanlar olduğunu söylerken dinî unsurlara gönderme yapar;

“Çünkü koymuştun bizi ol cennete,
Yâ niçin sonra düşürdün hasrete.

Tattırıp âcizlere bir lezzeti
Doymadan lâıyk mı kesmek ni’meti?

Âdem evlâdıysan ey, Rabb-ı semâ
Etmedik biz bir hatâya ictirâ

Sürmedikti meyve-i memnû’a el
Vermedikti bir mücâzâta mahal.”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 341)

Şair, cennette güzel bir hayat süren insanın oradan kovulmasına üzüldür ve bunun nedenini sorgular. Cennet gibi yüce bir mevkiden atılmanın hüznü ve şaşkınlığıyla beraber sanatçının dizelerinde, kırgınlık da hissedilir. İnsanların Âdem peygamberin çocukları olduğunu ama yasak meyveye el sürmediklerini vurgulayan şair, bir şeyin lezzetini tadan insanın ondan vazgeçmesini beklemenin doğru olmadığını söyler. Bu da sanatçının dinî motiflere şüpheyle yaklaştığını gösterir. “Fâtîha-i Kelâm”da ise Ekrem, dinin derinliklerine dalarak birtakım sorularına cevap arar;

“Nedir şu ekvân-ı bî-nihâyet!
Nedir şu envâr-ı pür-letâfet!..
Nedir şu a’yân-ı zü-mehâbet!
Nedir şu esrâr-ı hâlikîyyet!..
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 351)

Sonsuz âlemlerin, güzellik dolu aydınlığın ve yaratıcılığın sırrını düşünüp sorgulayan sanatçı, gördüğü güzellikler karşısında Tanrı’ya inanma ihtiyacı duyar. Çünkü inanç, insanı teskin eder; “Din, güçlü bağlantı biçimleri sağlar. Dindar bir kişi kendisini sonsuza dek gözleyen, sadece kişinin varlığından haberdar olmakla kalmayıp sevilenlerle, Tanrı’yla, evrensel yaşam gücüyle nihai birleşme vaadi de veren kişisel bir ilahın varlığıyla teselli bulur.” (Yalom I. D., 2017, s. 51). Din, insana ilahi bir huzur, sonsuz güzellikler ve ebediyeti vaat eder. Sanatçı, sadece teskin olmak istediğinde değil, hülyalı ruh hallerinde de Tanrı’ya ve dine sığınır;

“Müşgîn-şemîm-i hûru teşmîm ederdi cânâ

Firdevsten gelirdi sanki nesîm-i bûyâ.

(...)

Meşhûd idi ser-â-ser hâlinde vasf-ı cennet
Nev-kisve-i şebâba girmişti pîr-i dünyâ.”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 221)

Şair, doğaya çıkararak kendi his ve düşünceleriyle hemhal olduğu bir gecede, doğadan hareketle Tanrı düşüncesine ulaşır. Tanrı’dan, misk kokulu hurilerden ve Firdevs cennetinden bahseder. Fakat ona göre dünyaya dikkatli gözlerle bakan bir insan, cennetin tüm özelliklerini görebilmektedir. Bu mehtaplı gece manzarasında dünya, şairin gözüne, yaşlanmış değil adeta yeni bir gençlik elbisesi giymiş gibi pırıl pırıl görünmektedir. Rahatlamak için zihnindeki çelişkilere ve ruhundaki sıkıntıya çözüm arayan sanatçı, nihayetinde tüm sorularını da kendisi cevaplandırır;

“O kudret’llah... O lem’atu’llah
O haşyetu’llah... O rahmetu’llah
Dilimde cânımda berk urur âh!
O hubb-ı kudsi.. O havf-ı dilhân!..”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 351)

Tanrı hakkında bir müddet düşündükten sonra şair, yine onun her şeyin üstünde bir güç olduğu sonucuna vararak huzura erer. O, kudretli, pırıltılı, korkutan ve merhamet gösterendir. Sanatçının gönlü de canı da aynı şeyi söylemektedir; Allah, gönle korku salan kutsal sevgilinin kendisidir. Öyle ya da böyle Tanrı, hep var olandır; “Kısacası, bir tanrı, bir neden rolünü oynamak üzere daima dahil edilir; bu, insanı bir tanrıyı keşfetmeye ya da yaratmaya iten olayların nedenini araştırmanın zorunlu bir gereğidir.” (James, 2017, s. 292). Recaizade Mahmut Ekrem de karamsarlığa düşse bile inanma ihtiyacını kaybetmez. Hayatındaki olumsuzluklar neticesinde çareyi Tanrı’da bulur. Sorguladığı değerler sonucunda inançsızlığa sürüklenmez. Recaizade Mahmut Ekrem, hülyalı ruh haliyle doğaya yönelip Tanrı ve dinden bahsederek aslında inançlarıyla baş başa kalmayı sevdiğini de sezdirip romantik bir tavır göstermiş olur.

Klasik şiire bağlılığıyla tanınan Muallim Nâci’nin şiirlerinde ise tasavvufun ve dinî öğelerin etkisi daha belirgindir. O, “zâhirî şeri’ata bağlı olmakla beraber, mutasavvıflardaki coşkunlukla değilse bile, tasavvufî nokta-i nazardan fikirler” (Tarakçı, 1994, s. 364) sunar. Şeyh, mürşid, tecelli, Vâdi-i Eymen, Mûsâ, Mesih gibi dine ait sözcüklere sıkça yer

verir. “Nûsaybin Civarında Bir Vâdi” adlı şiirinde, gördüğü bir vadiyi tasavvufî mazmunlarla betimleyerek anlatır;

“Akıyor nûr, gördüğüm dereden
Âb u eşcârı berk berk olmuş
Zîr ü bâlâsı nûra gark olmuş
Vâdi-i Eymen olmasın görünen?”

Bu mudur vâdi-i şerîf-i Tuvâ?
O nümâyiş kimin tecellâsı
Bu ise nerde şimdi Mûsâ’sı
Ya değilse nedir o nûr-ı Hudâ?”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 108)

Hiz. Musa'nın Tûr dağında Allah'ın tecellisine mazhar olduğu yer olan Eymen Vadisi'nde akan suların parıltısından bahseden şair, vadinin de nurlar içinde görüldüğünü söyler. Allah'ın doğadaki bu güzelliklerle tecelli edişine hatırlatmada bulunur. Burada da sanatçının, içine girdiği duygu yoğunluğunu gerektiği gibi yansıtabilmek için doğadan ilham aldığını söylemek mümkündür. “Kalender” adlı şiirinde ise o, daha orijinal söylemlerde bulunur;

“Ben ne Mesîhî ne Mesîhâ-demim
Zevki hakîkatte arar âdemim”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 79)

Muallim Naci, “Mesîhi-nefes” olmadığını belirterek kendisini boş sözlerle kandırmaya çalışanlara seslenir ve onlara zevki hakikatte aradığını söyleyerek gerçekçi bir tavır sergiler. Mesîhâ-dem, nefesi İsa'nınki gibi şifalı olan ve mucizevi bir şekilde ölüye bile hayat veren, anlamında kullanılmaktadır. Böylece şair, eserinde Hristiyanlığa ait bir terime yer vererek dini öğeleri içselleştirmiş olur. Üstelik şiirdeki lirizm de dikkat çekicidir. Muallim Naci, bu şiirinde dinî unsurları, şiirsel söylemiyle birleştirerek romantik üsluba yaklaşır.

Romantizmi geliştiren önemli bir isim olan Novalis, romantiklerin inanç hususundaki keskin görüşlerini şöyle dile getirir;

“Eğilimlerimizin hepsi yalnızca uygulanmış din gibidir. Kalp aynı zamanda dini organ gibidir. Bu belki de üretken kalbin daha yüksek bir ürünüdür. Tanrıdan başka bir şey değildir kalp, bütün tek tek nesnelerde uzaklaştırılarak kendini hissediyor ve kendini ideal bir nesne yapıyor ve din oluşuyor. Bütün tek tek eğilimler birde birleşiyor ve bu birin harika nesnesi daha yüksek bir varlık, bir Tanrısalıdır. Bu nedenle hakiki Tanrı korkusu, bütün hisleri ve eğilimleri kapsar. Bu tabiat Tanrı bizi yer, bizi doğurur, bizimle konuşur, bizi eğitir, uyutur, kendini bizim tarafımızdan besler, yaratır ve doğurtur. Kısacası, faaliyetimizin ve hüznümüzün sonsuz malzemesidir.” (Novalis, 2018, s. 110-111).

Novalis, bu açıklamaları yaparak aslında Batılı romantiklerin inanç konusundaki düşüncelerini özetlemiş olur. Dinin ve Tanrı'nın yerinin kalp olduğunu söyler ve Tanrı'yı her yerde görür; dinin de insanın tüm eğilimlerini içerdiğini düşünür. Çünkü romantiklere göre din, insana çizilen zorunlu sınırlardır ama şair isterse bu zorunluluğu kırabilir ve onu kendi içinde yeniden uyarlayıp kurgulayabilir. “Tabiat Tanrı” ifadesiyle de yine Tanrı'yı doğadan ayrı düşünmediklerini açıkça dile getirir. Korkulması gereken, işte bu kendisine has kanunları olan ve insanı istediği gibi şekillendiren doğadan başkası değildir.

Tanzimat şairlerinin Tanrı ve din konusunda Batılı romantikler kadar keskin bir tavra ulaştığı söylenemez. Onlar, Tanrı ve din kavramlarını alıştıkları biçimde değerlendirme yoluna giderler ancak yine de çevresel, tarihsel ve bilimsel değişimlerin etkisiyle kimi zaman inanç ekseninde sarsılmalar yaşarlar. Bu dönemin şiirleri incelenirken Tanzimat döneminde birçok akımın gelişmeye başladığı, romantizmin tam olarak özümsemediği, karışıklıkların mevcut olduğu ve aydınların da eserlerini bir geçiş dönemi içerisinde kaleme aldığı unutulmamalıdır. Tüm etkenlerle beraber sanatçılar, dini yorumlamaktan kaçınmışlardır. Özellikle de Abdülhak Hamit, duygu ve düşüncelerini açıklamak için dinden söz etmiş ve onu motif olarak kullanmıştır. dinî ayrımların değil, insanın “manevî” yönünü beslemesinin dinden daha önemli olduğunu belirtmiştir. Böylece din, kişilerin zoraki kabullendikleri toplumsal bir olgu olmaktan çıkarak bireysel yönelimlerle değerlendirilmiştir.

3.1.3. Ölüm

Ölüm, doğma, nefes alma, büyüme, gelişme aşamalarının son bulması ve her şeyin anlam kaybına uğramasıdır. Ölüm üzerine düşünenlerin ortak görüşü, onun bir başlangıç ya da evrilme değil, daha çok bozulma ile yok oluş anlamına gelen, hareketlerin ve değişimin sona ermesi durumu olduğudur. Romantikler içinse bir muamma olan ölüm, hem sanatçıların melankolik mizaçlarına hem de üzerine düşünmeye ve sorgulamaya uygunluğuyla yeterince dikkat çekici bir konudur.

Tüm yaşamsal faaliyetlerin nihayetinde insan, ölümü yaşar ancak onunla ilgili kendisi bir fikre ulaşamaz. Kişinin ölüme dair bilgisi, çevresindekilerde görüp öğrendiği kadardır. Ölüm, hiçbir zaman insanın kendisinin deneyimlediği bir varoluşsal aşama olamaz; “Epikouros’un ‘Biz varsak ölüm yok, ölüm varsa biz yokuz’ tanımlamasına uygun bir

biçimde kişi kendi ölümü hakkında bir tasarım geliştiremez. Ölümün içeriğini, ‘bizim ölümümüzü karşılama biçimlerimiz’ belirler.” (Sağır, 2014, s. 15). Dolayısıyla kişinin kendisinin yaşamadığı bir olguyu, tam olarak açıklayıp anlamlandırması da mümkün olamaz. Epikouros’un yolunu ise genellikle pozitivistler takip eder ve onlar, ölümü düşünmek istemezler (Schopenhauer, 2019, s. 21). Fakat normal olarak insanlar, başkasının ölümü karşısında hissettikleri ve varılan bu son noktayı algılama şekilleri sayesinde onu tanımlamaya çalışırlar. Bu nedenle ölüme yönelik tanımlamalar, genel geçer doğrular olmaktan çok izlenimseldir.

Ölüm, tüm soru, plan ve hesapların tükenmesi demektir ve tam anlamıyla bir yokluktur; “Hayatî tüm faaliyetlerin durması, son bulması anlamına gelen ölüm; insanın varlığını doğrudan ilgilendirdiği hâlde deneyimlenemeyen, döndürülüp ötelenemeyen bir olgudur. Ölümle birlikte yaşam adına verilen mücadelelerin hepsi son bularak anlamını yitirecek ve o andan itibaren bütün sorular cevapsız kalacaktır.” (Hastaoğlu Özbek, 2017, s. 146). Romantikler, işte bu cevapsızlık karşısında duyumsadıkları keder ve çaresizlikten beslenirler. Üstelik ölümü, sorgulayarak anlamlandırmaya çalışırlar. Bu acı verici olayın Tanrı’dan geldiğini kabullenmeyip kimi zaman isyan da ederler.

Romantik sanatçılar, ölümün gizemini açıklamaya çalıştıkları gibi bu yöndeki korkularının üstesinden gelmeye de çalışırlar. Ancak onların seçtikleri yollar, her zaman birbirini tutmaz. Kimileri, bu acılı sonu beklemeye dayanamayarak kimileri de dönemin buhranına dayanamayarak aşırı melankolinin sonucunda intihar etme girişiminde bulunurlar. Toplumda, akıl sağlığı yerinde olan hiçbir insanın intihar etmeyeceği gibi genel ve yanlış bir kanı vardır. Ancak bu eylem, sanılanın aksine tam anlamıyla kompleks duyguların itkisiyle gerçekleştirilmez; “Hayatın monotonluğunun farkına varan, karşısındaki dünyanın kendi isteklerine karşı sağır ve dilsiz olduğunu anlayan, ölümsüzlüğün imkânsızlığının bilincinde olan insan intiharı düşünür; çünkü intihar, yani kendi kendini öldürmek, bir anlamda ve melodramlarda olduğu gibi içimizdekini söylemektir. Hayatın bizi aştığını ve onu anlamadığımızı söylemektir... Hayatın sadece ‘çabalamaya değmediğini’ söylemektir.” (Gündoğan, 2018, s. 66). Dolayısıyla kişi, herhangi gündelik, küçük bir sorun karşısında da intihar girişiminde bulunabilir. Romantikler için böyle bir sebebin ortaya çıkması, çok da zor değildir; hali hazırdaki ortam ve en ufak neden, buna yeterli olabilir. Üstelik verem gibi bulaşıcı hastalıklar ve ölümler de sanatçıların ruh hallerine yansır. Novalis adıyla bilinen ünlü Alman romantiklerinden Friedrich Schelegel Hardenberg, nişanlısı Sophie’nin hastalığından çok etkilenir. Sophie, defalarca hastalanır ve ciddi

ameliyatlar geçirir. Sonuç olarak 1797’de veremden ölür. “Novalis üç gün, üç gece” (Dellaloğlu, 2010, s. 118) hiç konuşmaz ve bir ay sonra kardeşi Erasmus’u da kaybedince tamamen içine kapanır. Böylece dönemin genel atmosferi ve aşırı melankolik ruh halleri, romantizmden etkilenen sanatçıların bazılarını ölümden sıkça söz etmeye ve hatta intihara bile sürükler.

Asırlardan beri bilim, felsefe ve edebiyatın ilgisini çeken ölüm, sanatçıları da üzerine yorum yapmaya yöneltmiştir; “Hemen hemen her büyük düşünür (genellikle hayatın ilk döneminde ya da sonlarına doğru) ölüm hakkında derin bir şekilde düşünmüş ve yazmıştır; ve birçoğu ölümün hayatın ayrılmaz bir parçası olduğu ve ölümün hayat boyu düşünülmesinin hayatı yoksullaştırmaktan çok zenginleştirdiği sonucuna varmıştır. Ölümün fizikselliği insanı tahrip etse de ölüm fikri onu korur.” (Yalom, 2014, s. 53). Bu kaçınılmaz sonun varlığını kabullenmek, ya tamamen hayattan vazgeçmeyi ya da yaşamı anlamlı kılmak için çabalamayı beraberinde getirir. Ayrıca kişinin kendi ölümünü düşünmeye başlamasıyla endişeye kapılması da ölümsüzlük isteğini tetikler. Ölüme meydan okuma yollarından onlar için en güzel ise kalıcı eserler bırakmaktır.

İslâmiyet öncesi Türk edebiyatında sözlü geleneğin bir ürünü olan sagularda, belirgin biçimde, ölümün uyandırdığı acının yansıması görülür. Çünkü insanoğlu, tarihin ilk dönemlerinden beri ölümlerini muhafaza etme yoluna gitmiştir. Bu da ölene duyulan saygının insanlığın varoluşundan beri önemsendiğini ve bir gelenek hâlini alarak devam ettirildiğini göstermektedir. Türklerin yaşam tarzına uygun olarak İslâm dininde de ölenler gömülür ve onlar için tutulan yas, sürdürülür. Halk şairleri, yaşadıkları büyük kayıpların ardından hissettiklerini ağıtlara dökerken divan şairleri de bu konuda mersiye dizir. Kısacası hayatın hep içinde olan ölüm, edebiyattaki yansımasını hiç yitirmez.

Tanzimat döneminde ise Batı tesirli kırılmalarla birlikte geleneksel imgelemin devam ettirildiği görülür. Fakat önceki dönemlerden farklı olarak artık ölüme karşı durulmaya çalışılır ve o, eskisi gibi çabuk kabullenilmez. Ölüm, genellikle gidenin arkasından duyulan acının tarifiyle dizelerde yer alırken az da olsa sebebi ve ötesi sorgulanan metafizik bir algıya bürünür.

3.1.5.1. Gerçek Bir İstirap Kaynağı Olarak Ölüm

Doğmak ve büyümek kadar doğal olan ve hayatın tamamlanması için gerekli görülen bir aşama da ölümdür. Tarih boyunca sanatçılar, ölümün gerekliliğini ve

engellenemezliğini bilirler ancak yine de gidenlerin ardından derin kederlere sürüklenirler. Çünkü insanın hayatta yaşayacağı en büyük ve en gerçek acı, hiç şüphesiz ölümdür. Kişiler, sevdikleri insanların kaybına kolayca alışamazlar ve kimi zaman isyana varan serzenişlerde bulunurlar.

Tanzimat'tan önce meskiye, ağıt ve tarih düşürmelerden başka bir biçimde şiirin ana konusu olmayan ölüm, Tanzimat döneminde tercümeler ve Şinasi ile başlayan tereddütler sayesinde kısa zamanda edebî eserlerdeki yerini değiştirir. Merskiye geleneği de devam eder ancak sanatçılar, artık belli konular üzerinde düşünme ve şiirlerinde bunları farklı açılardan değerlendirme çabasına girerler; “Türk edebiyatında ölüye düşürülen tarihten mezar taşı kitabesine geçilir. Merskiye biraz daha anlam kazanır. Ölüm hadisesi bir tevekkül ve kader unsuru olmaktan çıkar, hayatın içinde hayatla birlikte mevcut bir kimliğe dönüşür.” (Kolcu, 2009, s. 63). Ölüm, yine varlığın doğal bir aşaması olarak görülür ancak sanatçılar, onun üzerinde konuşmaya başlarlar. Edhem Pertev Paşa'nın Jean Baptiste Rousseau'dan çevirdiği “Bekâ-yı Hayat”, tercümesi yapılan ilk şiirler arasında ölümle ilgili olması yönüyle dikkati çeker;

“Hâb-ı pür-ızzırâbdır bu hayat
Doğmuşuz ölmek üzere vâ-hayfâ
Var ise zerre zerre zevkiyyat
Anı da kahr-ı dehr eder ifnâ

Gideriz böyle cehl ü gafletle
Ka'r-ı girdâb-ı mevte hasretle
Dürlü mihnetle bin meşakkatla
Mahv u güm-nâm eder bizi dünya”
(Gürel, 2004, s. 237)

Şiirde yer alan “ölmek üzere doğmak” vurgusu, Türk edebiyatında büyük oranda yer alır ancak Tanzimat dönemi aydınlarının birçoğunu düşünmeye yöneltir. Hayata geldikten sonra öleceğini bilerek yaşayan insan için dünya, acı dolu bir yerdir; biraz zevk varsa bile dönemin sıkıntıları, onu alır götürür. Rousseau, eser boyunca hayatın geçiciliğini vurgular ve bireyin “cehâlet, gaflet ve mihnetle dolu hayatını, ölüme hasretini hâlîki ve yaradılışın sırrını merâkını, insanın acz gaflet ve cehâleti yüzünden hataya düştüğünü, tenin zulmetinden kurtulup asıl vatana kavuştuğu zaman mânâyı idrâk edeceğini” (Gürel, 2004, s. 131) söyler. Eşi Fatma Hanım'ın ölümü üzerine de tarih düşüren Edhem Pertev Paşa'nın romantizm açısından önemi ise çevirmek için “Bekâ-yı Hayat”ı seçmiş olmasında yatar. Ayrıca sanatçının lisanına son derece başarılı bir şekilde geçirmesi de şiirin etkisini artıran özelliklerindendir.

Dönemi başlatan bir başka şair olan Keçecizâde İzzet Molla, küçük yaşta babasını kaybeder ve hayatı boyunca bunun sıkıntısını çeker. Yaşadıklarına dayanamayarak intihar girişiminde bile bulunur. Filozoflar, insanı sıradanlıktan kurtaran en önemli etkinin sınır deneyimlerden geldiğini vurgular; “En güçlü sınır deneyim, insanın kendi ölümüyle yüzleşmesidir.” (Yalom I. , 2020, s. 145). İzzet Paşa da bir sınır deneyim olarak intihar girişiminde bulunur ve ölümle burun buruna gelir. Ölümün farkındalığı, sadece fikrîsel düzlemde de kalmaz, kalıcı eserler bırakmak adına şairin yenileşme çabasını tetikler. Sanatçı, Hâlet Efendi’nin katledilmesinin ardından hissettiklerini ise onun ölümü üzerine düşürdüğü tarihle anlatır;

“Bir kere ölme yohsa âlem eder ferâmuş
Âkıl ümmid eder mi mevtinde mâtem olsun”
(Bülbül, 1989, s. 92)

Ölüm gelince, artık her şey önemini yitirir. Ölen insanın hayattayken yaptığı kötülükler gibi iyilikler de herkes tarafından kolayca unutulur. Gönül, her ne kadar öyle umut etmese de akıl, kişilerin cenaze töreninden sonraki yas sürecinin uzun sürmeyeceğini ve geçeceğini bilir. İzzet Molla, yakınlarının kaybıyla acısını derinden yaşayan bir sanatçı olmasına rağmen ölümü sorgulamamakta, daha çok tevekkül içerisinde kabullenmektedir. Bir zaman da gelir ki şair, “Budur dehre gelmekten ancak merâm/ Gide kendisi ede ibkâ-yı nâm” (Bülbül, 1989, s. 128) diyerek asıl önemli olan, kişinin ölümünden sonra da adının hatırlanmasıdır der. Bu ise sonsuzluğa açılan eserler üzerine odaklanmak ve ölümü bir problem olarak görmemekle elde edilebilir ve insan, “böyle yaparak ezeli ve ebedi şeylere” benzeyip “sakin, dingin, kendine yeterli, mutlu, yok edilmez ve özgür” (Schopenhauer, 2019, s. 9) kalabilmektedir. Şair de kişinin ölümünden sonra adının anılmasıyla şüphesiz ölen insanın hayattayken gerçekleştirdiği eylemleri kasteder. Çünkü geriye kalacak olan, sadece eserlerdir.

Osman Nevres, Hazreti Hüseyin’in katledilmesi konusunda yazdığı 12 bentlik mersiyede etkileyici bir üslup kullanır. “Sînemi yandırırım âteş-i sûzânım ile/ Dağlayıp şu’le-i şî’rimle dil-i pür-elemi” (Kaya, 2010, s. 238) diyerek Hüseyin’in şehit edilmesi ile tüm İslam dünyasını yasa boğan acı olayı anlatır, ağlar, üzülür, feryat figan eder. Matemini dile getirirken “zade-i Zehra” tamlaması ile Hüseyin’in annesinin adını da kullanır;

“Çeşm-i giryânıma şimden girü demdir hem-dem
Dil-i mâtem-zedeme der ü elemidir mâtem

Bu musîbet bu belâ âleme yüz göstereli
Gözümün yaşı gibi çıkdı gözümünden âlem

Devr-i peymâne sûr olsa da sensiz görünür
Bana hicrânın ile halka-i dâm-ı mâtem”
(Kaya, 2010, s. 243)

Şair, “mâtem”ini vurguladığı bu dokuzuncu bendinde Hüseyin’in öldürülmesiyle tüm âlemin, gözünden düştüğünü söyler. Üstelik tüm İslam âlemini kedere boğan bu olayı da bela olarak niteler. Sanatçının böyle düşünmek için haklı bir sebebi vardır; “Kötülüklerin en büyüğü, her yerde tehdit edebilecek en kötü şey ölümdür; en büyük korku ölüm korkusudur. Hiçbir şey bizi başkalarının hayatına kasteden tehlike kadar en canlı alakayla heyecanlandırmaz; hiçbir şey bir infazdan daha korkunç değildir.” (Schopenhauer, 2019, s. 53). Dolayısıyla onun da tüm insanlık için fazlasıyla sarsıcı bir olay karşısında etkilenmemesi beklenemez.

Küçük torununun ani ölümüyle çok sarsılan Akif Paşa’nın romantizmi de onun ardından yazdığı dizelerde açık bir şekilde ortaya çıkar;

“Tıfl-ı nâzenînim unutmam seni,
Aylar, günler değil geçse de yıllar...
Telh-kâm eyledi firâkın beni,
Çıkar mı hâtırdan o tatlı diller?

Kıyılmaz iken öpmeye tenin,
Şimdi ne hâldedir nâzik bedenini?
Andıkça gülşende gonca-dehenin
Yansın âhım ile kül olsun güller!

Tegayyürler gelüp cism-i semîne
Döküldü mü siyah ebrû cebîne
Sırma saçlar yayıldı mı zemîne
Dağıldı mı kokladığım sümbüller?
(Ertaylan, 2011, s. 40-41)

Aylar, günler hatta yıllar bile geçse güzeller güzeli torununu unutamayacağını söyleyen şair, ölüm kaynaklı derin üzüntüsünü içine sığdıramaz; “Yansın âhım ile kül olsun güller!” diyerek doğaya da yansıtır. Çünkü gonca güller gibi taptaze olan torunu, bir anda yok olmuştur ama doğadaki varlıklar, hala fazlasıyla canlıdır. Paşa, torununun yokluğundaki dünyanın işleyişine güzelce devam etmesine dayanamaz. İster ki her şey yansın kül olsun; “Şair, bu *Mersiye* ile klâsik anlayışın ölüm sonrasını pek sorgulamayan tavrının dışına çıkarak, torununun küçük yaşta ölümünün ruhunda yarattığı derin ıstırabın tesiriyle ölümü ve ölüm sonrasını sorgulamaya girer.” (Gariper, 2005, s. 55). Mizaç olarak da melankoliye

eğilimli olan Akif Paşa, çok sevdiği küçük torununun ölümü üzerine iyice kedere dalar. Üzüntüsü, acısı ve özlemini, tüm karamsarlığıyla dizelerine aktarır. Öpmeye kıyamadığı torununun teninin ne halde olduğunu düşündükçe ürperir. Küçük kızın toprağın altındaki bedeninin geçirdiği değişimi, derin bir acı duyarak hayal etmeye çalışır. Cansız bedeninin toprağa karışırken geçirdiği değişimlere değinerek şiirine etkileyicilik kazandırır. Bu melankolik ve isyankâr söylemiyle de bir ilke imza atmış olur;

“Sanki, halkın yüzyıllardır insanı, en kendisi olduğu biçimde anlatma yolu olan koşmanın havası Âkif Paşa’nın mısralarının üzerinden de bir sihir bulutu gibi geçivermiştir. İnsanî bir duyguyu çok samimi bir biçimde dile getirebildiği için sevilmiş bu mersiye’nin şüphesiz Türk halk şiirinde benzerleri bulunmaktadır. Bir Anadolu çocuğu olan Âkif Paşa’nın, böylesine içliliklere sahip birtakım türküler, daha Bozok yaylasındaki çocukluğu esnasında duymuş olması da muhtemeldir. Ancak yine de, daha ilk dördlüğüyle insanı sarıp sarmalayan bu küçük ağıtta farklı bir ses tonu egemendir.” (Budak, 2008, s. 321).

Âkif Paşa’nın halk şiirlerini anımsatan dizeleri, içerdiği yoğun melankoli ve mâtemin, içtenlikle ve kolayca dile getirilişi bakımından farklılık gösterir. Adından çokça söz ettiren şiirin, dönemi için yeni sayılabilecek bir romantik pırıltı taşıdığı da kesindir. Çok sevilerek okunan ve daha sonra bestelenip türkü olarak günümüzde bile söylenen şiir için Ahmet Hamdi Tanpınar, oldukça iddialı bir söylemde bulunur ve “Türk romantizminin başlangıcını bizce bu eserde aramalıdır” (Tanpınar, 2001, s. 99) diyerek romantik akımın Türk edebiyatındaki başlangıç noktasına işaret eder. Akif’in torunu için yazdığı bu koşma, Münif Paşa’nın ölen kızının mezar taşına yazdırdığı şiir ile benzerlik gösterir;

“Bir gonce idin, olmadın... küşâde
On üç sene durdun bu hâk-i pâ-y-i fenâda
Hicrinle bak kuşlarda bile kalmadı elhan
Sâkin duruyor gezdiğin, eğlendiğin orman
Kuşlarla beraber uyanırdın mütebessim
Kim derdi ki bir gün olacaksın müteverrim
Kim vâlidenin gözyaşları jâleye benzer
Kabrinde açan gülleri, gülşenleri besler.”
(Özgül, 2014, s. 43)

Kızının daha on üç yaşındayken vereme yakalanarak hayata veda etmesi, Münif Paşa’nın ruhunda tarifsiz yaralar açar. Çocuğun kendisi henüz bir gonca iken şimdi mezarındaki güller, annesinin gözyaşlarıyla beslenip büyümektedir. Böyle bir duruma katlanmak, şair için oldukça zordur; “Ne zaman ve nasıl sona ereceği belli olmayan, ama bir gün mutlaka bitecek olan bu hayatın anlamına dair herhangi bir endişesi olmayan insanın, ölüm karşısında da tükenmesi kaçınılmazdır.” (Tüzer İ. , 2007, s. 190). Şair de hayatın sonluluğunu

acı bir şekilde duyumsadığı için derinden sarsılır. Kızı yaşarken her çocuk gibi cıvıl cıvıldır; ormanlarda koşup oynamakta, kuşlarla beraber uyanıp gülmektedir. Oysa şimdi, bu matem havasına, orman da katılıp sessizlik ve hareketsizlik içerisinde, yasa eşlik etmektedir. Zaten sanatçı, hayatı boyunca, genel olarak kız çocuklarının hepsine çok önem vermiştir;

“Fenelon, Fontenelle ve Voltaire’den seçilmiş on bir diyalogdan çevirdiği Muhâverât-ı Hikemiyye’nin onuncu diyalogu kadınların eğitimsizliğinin kişiler ve toplumlar için olumsuz sonuçlarını konu edinmektedir. Bu çeviri seçimi topluma verilen mesaj açısından önemlidir. Kızların da erkekler gibi eğitilmesi düşüncesi onun nâzırlığı esnasındaki icraatına da yansımıştır. Bu konudaki ilk uygulama 3 Mart 1880’de idâdî seviyesinde açılan bir kız mektebidir. Ayrıca Maarif nâzırlığı sırasında Kıbrıs’ta bir kız mektebinin açılmasına ilişkin çalışmalar başlatılmıştır.” (Doğan, 2006, s. 11).

Kız çocuklarının dikkate alınmadığı bir çağda onlar için özel okulların açılması için çalışır. Kızlar için böyle bir girişimde bulunması, şairin ne kadar açık görüşlü bir aydın olduğunun da en iyi kanıtı sayılır. Münif Paşa’nın eğitim konusundaki yaklaşımı, Rousseau’yu akla getirmektedir. Rousseau, kadınların eğitime önem verilmesi gerektiğini vurgularken “İlk eğitim en önemli eğitimidir ve kesinlikle kadınların eğitimidir bu eğitim; doğanın yaratıcısı bu ilk eğitimin erkeklerin eğitimi olmasını isteseydi çocukları beslemeleri için süt verirdi onlara. Dolayısıyla eğitim çalışmalarınızda tercihen kadınlara hitap edin; çünkü bu alana erkeklerden daha yakındırlar ve daha etkindirler, başarı da daha fazla ilgilendirir onları” (Rousseau J. J., 2009, s. 107) söyleminde bulunmuştur. Münif Paşa da sanatçının kadınların eğitimi konusundaki uyarısını dikkate almış gibi görünmektedir. Ayrıca tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda, cinsiyet ayrımı yapmayan ve kadınlara değer veren Münif Paşa’nın kızının ölümünün ardından yaşadığı acının tarifsizliği de daha iyi anlaşılmaktadır. Böylece Tanzimat dönemi eserlerinde, şairlerin ölümü artık kabullenememeye başladığı görülür; “İnsan, eşya üzerinde hâkimiyetinin arttığına inandıkça, ölüm fikrinden daha da uzaklaşır hatta ölümü yenmeye çalışır.” (Yılmaz, 2013, s. 107). Burada belirtilen “ölüm fikri” elbette ölümün sorgusuz sualsiz kabul edilmesidir. Çünkü maneviyattan ziyade maddî değerlerin egemenliğini kurduğu bir dünyaya girdikçe sanatçılar, yaşadıkları kayıpları ve yok olmayı hazmedememektedirler. Dolayısıyla ölüm de acı veren, istenmeyen, korkulan ve kabul edilmeyene dönüşmektedir.

Yenişehirli Avni Bey’in de hayatında, ölümlerin önemli etkisi olur. Şair, karısı Emine Hanım’ı ve oğlunu art arda kaybettikten sonra inzivaya çekilir. Yakından şahit olunan

ölümler, insanlarda kalıcı izler bırakır. Bu nedenle “ölümle yüz yüze gelen insanların hayatlarında çarpıcı değişiklikler yaptıklarına” (Yalom I. D., 2017, s. 54) da şaşırmamak gerekir. Fakat sanatçı, ölüm kaynaklı bu kederini ve sarsılmışlığını, dizelerine çok yansıtmaz. Onun şiirlerinde, genel olarak ölüm konusundaki düşünceleri ya da acısı değil, klasik bir açıdan sevgilinin nazıyla âşığın cefa çekmesi görülür;

“Öldür ey tig-i nigâh-ı cân-sitân ma’zûrsın
Çünkü ölmekdür yolunda ba’îş-i icâdimuz”
(Özgül, 2015, s. 303)

Geleneksel bir anlayışla şair, sevgilinin bakışlarını, kendisini öldürme gücüne sahip bir kılıca benzetir. Zaten kendisinin görevi de sevgilinin yolunda ölmektir. Elbette burada epistemolojik ya da metafizik olarak değil, sembolik anlamda bir ölüm söz konusudur. Yenişehirli Avni Bey’in vereme yakalanan eşi Emine Hanım, tekkenin merdivenlerinden düşerek ağır yaralanır ve bir müddet sonra da ölür. Aynı zaman diliminde, Beşiktaş’taki Mevlevihâne’den Maçka’ya nakledilmek üzere olan Nazif Dede (Emine Hanım’ın babası)’nin naaşı ile Emine Hanım’ın tabutu karşı karşıya gelir ve böylece baba-kız yan yana gömülürler (Özgül, 2015, s. 24). Bu olaydan çok etkilenen şair, elli gün sonra da oğlunu kaybedince iyice sarsılır ve inzivaya çekilir. Emine Hanım’ın ölümü üzerine düşürdüğü tarihte, acılarını eşinin ağzından anlatır;

“Hâk-i dergâh-ı Çırâğan’dan kıyâmet-hîz olur
Vâlidim devletle geldi külbe-i ahzânıma

Çıktım istikbâline tâbût-ı hûn-âlûd ile
Can fedâ kıldım kudûm-i vâlid-i zî-şânıma

Ol Hümâ-yı himmetin girdim kanâdı altına
Lâne tuttum beççe-i murg-ı dil-i nâlânıma

Haclegâh-ı beyt-i illiyîne ettim intikal
Bu yalan dünyâ evi lâyük değildi şânıma

Rıhletimden elli gün geçtikçe bâ-emr-i Hudâ
Özleyip oğlum Husâmeddîn’i aldım yanıma”
(Özgül, 2015, s. 236)

Yenişehirli Avni Bey, kendisini ölen karısının yerine koyarak onu duyumsamaya çalışır. Şairin bu tutumu, aslında ölümü düşündüğünü ve ölen kişinin hislerinin devam edip etmediği üzerine kafa yordüğünü da gösterir. Sanatçı, iki tabutun karşılaşması olayını, eşinin yalan dünyadan göçüp ebedî âleme intikal ettiğini ve elli gün sonra oğlunu da yanına aldığını, kadının izlenimlerini hayal ederek aktarmaya çalışır. Eşi Emine

Hanım'ı, Kerbela'da oğlunu kaybeden Zehra Hanım'a benzeterek oğlunun kaybıyla yaşadığı acının derinliğini yansıtmaya çalışır. Şair, tüm kayıplarına rağmen inancına sığınır çünkü İslam dinine göre “ölüm, bir geçiş ânından, çoğu zaman arzulanan bir gaye olarak maddi bir değişimden” (Schopenhauer, 2019, s. 22) ibaret görülür ve bu düşünce, sanatçıyı tamamen dağılmaktan alıkoyar.

Ziya Paşa, mersiyeslerinde normallğine ve hükümdar bile olsa her canlının tanıyacağına vurgu yaptığı ölümün, “Terkib-i Bent”inde de yine herkesin başına gelen doğal bir aşama oluşuna dikkat çeker;

“Âsûde olam dersin eger gelme cihâne
Meydâne düşen kurtulamaz seng-i kâzadan”
(Göçgün, 2001, s. 161)

Şairin söylediği gibi dünyaya gelen kimse, kaza taşından kurtulamaz çünkü var olan her şey, ölümlüdür. Bu nedenle yaşanan sıkıntılar, çekilen cefalar da normaldir. Dünyaya gelen güçlü, önemli komutanlar, hükümdarlar dahi hayatlarında birçok olumsuzluk ve acıyla karşılaşmıştır. Tüm bunlar, doğmak, büyümek ve eğlenmek kadar doğal süreçlerdir. Ünlü romantik Novalis'in de söylediği gibi yaşam ve ölüm birbirinden bağımsız değildir; “Yaşamak, ölümün başlangıcıdır. Yaşamak, ölümün hatırıdır. Ölüm hem son hem de başlangıçtır; ayrılma ve aynı zamanda daha yakın bağlanma! Ölümle yalınlaşma tamamlanır.” (Novalis, 2018, s. 12). Ölümle yaşamı bütün olarak gören Novalis gibi romantiklerin anlayışı, Tanzimat şairlerinin birçoğunda ve Ziya Paşa'da da görülür. Bu nedenle sanatçı, ölümden korkmaz. Ölüm gerçeği, hayatı da bir bakıma daha değerli kılmaktadır. Fakat yine de sanatçı, ölüm gibi kötü ve acı veren hadiseleri, feleğe yüklemekten geri duramaz. “Mersiye-i Reşid Paşa” şiirinin başlarında feleğe oldukça sitem eder, sonrasında da eceli bela olarak niteler;

“Şükûh ü servet-i iclâli mahv eder fi'l-hâl
Ecel ecel denilen bir belâ-yı mübremdir

Kanı ol âsaf-ı devrân Reşid Paşa kim
Fezâ'il-i selefe fazl-ı zâtı akdemdir

Dirîg dîdeden ol nûr-ı dîde oldu nihân
Sezâ Kiyâmet'e dek mâtem etse halk-ı cihân”
(Göçgün, 2001, s. 97)

Şaire göre Reşid Paşa'nın ölümüne sebep olan ecel, öyle bir beladır ki insanların ağlamaktan gözlerinin parıltısını bile yok eder. Üstelik ne kadar ağlansa yetmez, böyle bir acı için “halk, kıyamete kadar ağlasa” yeridir. Ölüm, tevekkül içinde kabullenilecek

bir durumdur ama ağlamaya engel değildir. Görüldüğü gibi sanatçının şiirlerinde ölümün sorgulanmasından çok klasik çizgide yer alan matem havası vardır. Namık Kemâl de ölümü geleneksel bir tevekkülle karşılayanlardandır. O nedenle ölümden korkmadığını belirtir. “Terkib-i Bend”inde, kendisini bulması için ölümü davet bile eder;

“Bin türlü hâlel düş olur âsâr-ı hayâtâ
 Düşmüş ten-i âfet-zede hâl-i sekerâtâ
 Mevt eylemede sîneye gitdikçe takarrüb
 Cân ise hücum etmede âgûş-ı memâtâ
 Bu beyt-i ciğer-sûz ile dil eylemiş âgâz
 Rahm-âver-i hasm olmaya lâayık megâmâtâ
 Ey mevt Hüdâ aşkına gel bir de sevâb et
 Rahm eyle bakup hâlîme azminde şitâb et”
 (Göçgün, 1999, s. 323)

Bozulmanın her türlü, hayatın eserlerine siner. Zaten hayatın kendisi, bir çürüme, bozulma ve dağılma sürecinden ibarettir. Doğumla beraber ölüm de varlığın içine sinmiştir. Ölüm, afetlerin zedelediği bedenimiz/tenimiz/vücudumuzu, sarhoşluğun bünyeyi yavaş yavaş sarıp ele geçirmesi gibi sarmakta ve almaktadır. Hayat gibi insanı kendisine çekerek alıştırma alıştırma yol alır. Ölümün, hayatın içine böyle yavaşça ve saklanarak gelmesi, onun sinsi ve korkunç yüzünü örten bir durumdur. Her ne kadar gizlense de ötelenip ertelenemeyen ve yok edilemeyen ölümün varlığı, kesindir. Bu durum, insanın yaşama sevincinin üzerine çöken kara bir bulut gibidir. “Sekerât” hâli ise gerçeği öteleyen sarhoşluklar, meşguliyetler, alışkanlıklar gibi bilinmezlik durumudur ve insan, ancak sekerât halindeyken ölümün yıkıcı etkisine katlanabilir. Ölüm, insanın bedenine yaklaştıkça can da ölümün kucağına doğru yönelir, hücum eder. Bu açık kapıdan “ciğer yangını ile gönül” de hayatın düşmanı olan ölüme yakınlık duymaya başlar. Eterli bir hastanın vücuduna baygınlık durumunun yavaş ve sessizce yayılması gibi ölüm, ‘sekarat’ sözündeki baygınlık etkisiyle, beden, kalp ve gönül kapılarını yavaşça çalıp alıştırarak kişiyi kendisine hazırlar. Dolayısıyla şair, “Ey ölüm gel ve bir sevap işle; canımı al... Benim çektiğim azaplara bakarak rahmeyle, biraz acele et; artık tahammülüm kalmadı” söylemiyle kendi ölümünü çağırır ve böylece melankolisini de en üst düzeye ulaştırır. Şairlerin zaman zaman ölümü hatırlaması, anması; hayatın zorlukları karşısındaki insanın pes etmesi anlamına gelmez; insan, ölümü anarak yaşamın kıymetini daha çok bilmeye ve anlamaya çalışır. Buradaysa ölüm, arzunun nesnesi değil, öznesi olarak görülmekte; pasif ve edilgen bir bedbinlikle

ölüme teslimiyet ve hayattan göçüp gitme isteği dikkati çekmektedir. Özellikle Tanzimat dönemi aydınlarının temel problematiği olan bedbinlik, burada şiirin ana mihverini oluşturmaktadır. Namık Kemal, bu dizelerin iki bent sonrasında da “Öldür beni kim mevt ile var fevz ü necâtım” (Göçgün, 1999, s. 323) diyerek bu düşüncesini iyice pekiştirir. Onun kurtuluş ve zaferi, sadece ölümle olacaktır. Sanatçı, bu yüzden kimi zaman kendi ölümünü düşler;

“Def’-i endûh u neşât et bâde-i tevhîdden
Dilde dâğ-ı mâtemi fark etme mâh-ı ıydden

(...)

Ben ölürsem zahm-ı hasretle sihâm-ı âh-ı derd
Âsmâna ber-güzâr olsun dil-i nevmîdden”
(Göçgün, 1999, s. 187-188)

Şair, “tevhid, ıyd, bâde” gibi sözcüklerle daha çok dinî-tasavvufî bir söylem içerisine girer. Ümit ettiği birliğe kavuşamayınca derdinden öleceğini belirtir ve o zaman da bu sıkıntılı gönlünün gökyüzüne zemin olacağını düşünerek toprağa karışacağını söylemek ister. Sanatçının eserlerinde, romantizmin ölüm algısından esintiler görmek de mümkündür; “Romantizmden gelen ‘ölü, mezar, hançer, öldürücü hayvan’ imajlarını eski şiirden gelen ‘bahar ve ‘feyiz, nur’ hayalleri, idealizminin büyük dayanak noktası olan ‘ruh’ kelimesi gerek tiyatro gerek romanlarında en basit konuşmalara kadar girer.” (Tanpınar, 2001, s. 441). Böylece şair, geleneğin etkileriyle romantik unsurları, şiirlerinde birleştirmiş olur. Tanzimat şiirinde ölüm denilince akla gelen ilk isim, hiç şüphesiz *Makber* şiiriyle tanınan Abdülhak Hâmit’tir. Hamit’teki ölüm düşüncesi ve endişesi, insan hayatının en önemli dönemi olan çocuklukta, bahçelerine dedesi tarafından yapılan “boş mezar”ın varlığı ile başlar; “Dolu bir mezar nihayet alışılan bir şeydir. Boş mezarda ise muhayyileyi daima gıdıklayan bir taraf vardır” (Tanpınar 2003: 511). Böylece Hamit, daha çocuk yaşta, ölümü merak etmeye ve öğrenmeye başlar. Şairin ölüm düşüncesine, zaman içerisinde bir de yaşadığı kayıpların etkisi eklenir. Bunlardan ilki olan, sanatçının “Tahran’da yaşadıkları dönemde babasının bir av dönüşü aniden ölümüyle yaşadığı şok, hafızasında ölüme dair belirleyici bir etki” (Yılmaz, 2013, s. 108) yaratır. Erken yaşta babasını kaybetmesi ve daha sonra gençlik döneminde, önce “oğlu Abdülhak Hüseyin’in Birinci Dünya Savaşı yıllarında Amerika Birleşik Devletleri Hariciye Nezareti’nde çalışırken hastalanıp ölmesi” (Aydemir, 2013, s. 243), daha sonra ise eşi Fatma Hanım’ın vefat etmesi, onu derdinden yaralar. Şairi, Fatma Hanım henüz hayatta ve hastayken onu kaybedecek olmanın

korkusu sarar; “Hindistan’da *Makber*’den evvel yazmış olduğu *Bunlar odur* isimli şiir kitabında yer yer bu ebedî ayrılığa hazırlanış görülür. Sanki sevgili ölmüştür ve tabiat Hamid’e ölümü ve ölüyü hatırlatmaktadır.” (Okay, 1971, s. 9). Ölüm, bir fikir olarak gelip şairin zihnine yerleşir. Eşinin ölümünden sonra ise sanatçının acısı, iyice artarak doruk noktasına varır;

“Gitti nazarımdan, âh gitti..
Bî-maksad u bî-günâh gitti.
Her ferd, cihanda birdir amma
Bir dâne değildir, öyle –hâşâ!-
Bir dâne idi o mâh, gitti,
Aylarca olup tebâh gitti.
Görsem yeridir seni karanlık,
Nûrum benim ey İlâh, gitti...”
(Enginün, 2013, s. 115)

Şair, nurunun, aydınlığının, ışığının gittiğini söylerken “ey İlâh” diyerek taparcasına sevdiği eşinin ardından çektiği ıstırapı hissettirmek ister. Artık geri kalan her şey, kendisi için sadece karanlıktır. Bu acı, sanatçıyı koyu bir melankoliye boğmakta ve içinden çıkamadığı bir duruma sokmaktadır. Fatma Hanım’ın hastalığı ve ölümü, ondaki ölüm düşüncesini giderek ivme kazanan bir ok gibi en yüksek seviyeye çıkarır. Abdülhak Hamit’in düşünceleri üzerinde çocukluğundan beri devam eden etkiler, yaşanmışlıklarıyla beraber gittikçe artarak sorgulayış ve isyan evresine geçer. Sonraki şiirlerinde de doğaya ait unsurlar ve daha birçok şey, Fatma Hanım’ın ölümünü hatırlatır nitelikte şiirine girer;

“Ağaçlar kim sararmış tahassürden bahare
Sanırdım yâdıdır bu verem bir dil-rübânın
Akardı cû-yı ömrüm dü çeşmimden gubâre
Birinci defa gördüm o gün bir serv-i ebyaz
Karanlık bir beyazlık ki benzerdi mezara”
(Enginün, 2013, s. 223)

Sanatçı, “Tecellî yahut Teselli” adlı bu şiirinde, seher vakti dağa çıkarak düşüncelere dalar. Üzüntüden sararan ağaçları, veremden ölen sevgilisinin anısı/anılması olarak nitelendirir. Zıtlıkları kullanarak yaşam ve ölümün zıt kutuplar halinde ama birbirinin devamı olarak hayatın içinde yer alışını hatırlatır. Üstelik ona her şey, ölümü düşündürmektedir. Şiirde mezara benzetilen “karanlık bir beyazlık” da ölümü imlemektedir. Siyah renk, birçok şiirde ölümün sembolüdür; “Siyah, yanıp kül olmuş gibidir ve bir ceset kadar hareketsizdir. Siyah ölümünden sonraki beden sessizliğidir, hayatın bitişidir.” (Kandinsky, 2020, s. 90-91). Şair de bu karanlığı mezara benzeterek bu tezi

doğrulayan nitelikte bir söylemde bulunur. Ayrıca “siyah servinin beyaz olarak görünmesi illüzyonu da yine kefen dolayısıyla ölümü” (Okay, 1971, s. 13) vurgulamaktadır. Sanatçı, burada ve birçok şiirinde, belirgin bir unsur olarak dile getirdiği “mezar”, “mezar şekline girmiş semâ” biçimindeki benzetmeleriyle adeta yutucu bir kara delik etkisi yaratıp ölümü metafora dönüştürmektedir.

Hayatı ve eserlerinde ölümün yıkıcı etkileri görülen şairlerden biri de Recaizade Mahmut Ekrem’dir. Özellikle hastalık sonucu ölen oğlu Nijad Ekrem’den sonra acısını bir türlü dindiremeyen sanatçı, Nijad Ekrem adıyla ayrıca bir eser kaleme alır. Tüm acılardan kötüsü ve en dayanılmaz olanı, şüphesiz ki evlat kaybıdır; “Üç evladını kaybeden Recaizade Mahmut Ekrem’in, Piraye’ye, Emced’e ve Nijad’a yazdığı mersiyelerde biz sadece acılı bir babanın sessiz gözyaşlarını görürüz.” (Kolcu, 2011, s. 102). Çocukları ölen sanatçının acısı, çok sevdiği oğlu Nijad’ı kaybedince iyice artarak ondan sonraki eserlerine adeta bir feryat olarak yansır;

“Elemle ağlaşagelmiş ibâda ağlayayım..
Sabâh-ı mevte kalan i’timâda ağlayayım..
Bükâyâ hande eden ictihâda ağlayayım..
Geçen zamânı alıp şimdi yâda ağlayayım..
Vücûda nâmzed olmuş remâda ağlayayım..
Belâ-yı firkat içinde, safâda ağlayayım..
Dem-i seherde, husûsâ mesâda ağlayayım..
Nijad’a ağlayayım ben.. Nijad’a ağlayayım..”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 423)

Ölüm gerçeği ve acısıyla yüzleşmek zorunda kalan insan için her şey, ağlamaya sebeptir. Şair de içindeki bitmek tükenmek bilmeyen kederi, yüreğine sığdıramadığı acıyı ifade ederken “ağlama” eyleminden yararlanır. Ağlamak, insanın içine biriktirdiği kederini dışa aktarmasını ve rahatlamasını sağlayan bir çeşit arınma ya da terapi görevi görür. Büyük ve gerçek acılar karşısında insanlar, dine, ağlamaya ya da dış ortama yönelirler; sanatçılar da bu anlamda dizelerine sığınır. Kül olan bir madde, nasıl tükenmez ve sadece başka bir maddeye dönüşürse ölen insan da yok olmayarak başka bir boyuta ulaşır ama geride kalan kişi, o an, bu sonsuz ayrılığa katlanamaz. Dolayısıyla şair, ayrılık belası içindeyken de sefadayken de ağlamak ister. Çünkü ölüm, değişmezliğiyle birlikte “hayatımızın romantikleştiren ilkesi” (Novalis, 2018, s. 111) konumundadır. Bunun için de ağlamaya değer. Her canlının var olma-yok olma durumunu ise sanatçı, “varlık-sefa-seher” üçlemesiyle “kül-ayrılık-akşam” sözcüklerini karşı karşıya getirerek sezdirmeye çalışır. Hayatın kendisi gibi şiirini de bu ikilem ve

zıtlıklar üzerine kurar. O, sadece acılarını anlatmakla yetinmez, aklından bir türlü çıkaramadığı ölümün tüm detaylarını da birer birer dile getirmek ister;

“Donmuş da buz kesilmiş idi âteşin beden...
Lebler soluk da hem yine dünyâya hande-zen.
Nâ'im revân-ı leyl idi nezdinde bekleyen,
Zıll-ı seher cebînine düşmüştü pür-hazen.
Bir pîr alırdı ölçüsünü, kat' için kefen.
Tenvîr-i mâtem etti doğup âftâb-ı şen!
Tenşûya indirildi yataktan o körpe ten.
Lakin nasıl bu hâle dayandım zavallı ben?
Kahret de al şu'ûrumu ey Hâlık'ul -ezel!..
Rûhum Nijad!. Gel bana.. Bir tesliyetle gel!”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 425)

Son söz diye tabir edilen ölüm üzerine aslında söylenecek çok şey vardır. Sevdiğini, ailesini kaybeden bir şair için ise bu acıyı tarif etmeye kullanılacak söz ve ifadelerin sınırı yoktur. Ekrem Bey'in kanlı canlı görmeye alıştığı biricik oğlu, şimdi buz gibi hareketsiz şekilde yatmaktadır. Sanatçının oğlu, solmuş dudaklarıyla yine de dünyaya gülümser gibi durmaktadır. “Ağlarken” adlı şiirinde, ölümün bu soğuk yüzünü anlatırken oğlunu gördüğü o ana dönen Recaizade Mahmut Ekrem, acısını tazeler ve kendi canını alması için Allah'a dua eder. Ruhum dediği oğlunun kendisine gelmesi ve teselli olmak için yalvarır ama bu dualar, yakarışlar boşunadır. Çünkü ölüm, bir sondur, tükeniştir; “Öz-farkındalık büyük bir armağan, hayat kadar değerli bir hazinedir. Bizi insan yapan şeydir. Ama bedeli de çok ağırdır –ölümlülük yarası. Varoluşumuz, büyüyüp geliştireceğimiz ve kaçınılmaz bir şekilde ölüp yok olacağımız bilgisiyle gölgelenir.” (Yalom, 2008, s. 9). Sanatçılar da insanlığın ortak dramlarının sözcüleridir. Kendi sonlu gerçeğini en yakınlarının ölümüyle fark eden Recaizade Mahmut Ekrem için hayat artık gölgeli ve karanlıktır.

Recaizade Mahmut Ekrem, ölen dostu bestekâr Şevki Bey'in ölümüyle de çok sarsılır ve “Şevki Yok” adlı şiirini onun ardından yazar. Pejmürde'de yer alan bu şiir, ölenin ardından tutulan derin yası ve melakoliyi göstermesi bakımından önem taşımaktadır;

“Rûha verdikçe peyâm-ı hasretin her bir sehâb
Câna geldikçe temâşâ-yı ufuktan pîç ü tâb
İhtizâz eyler çemen... izhâr eder bin ızdırâb
Hem tabiat münfâil hicrinle hem gönlüm harâb
Geldi ammâ neyleyim sensiz bahârın şevki yok!”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 367)

Sanatçı, ayrılığın acısını hatırladıkça mahvolur, tükenir. Baharda çimenler, görünür ve ışıldar ama şairin ıstırapı, iyice ortaya çıkarak dayanılmaz boyutlara ulaşır. Dostun bu

vedasından gönül harap olurken doğa da fazlasıyla etkilenir; “Şair daha otuz bir yaşında kalp krizinden ölen dostunun acısını yansıtmak için fon olarak tabiat ve bahar mevsimini kullanır. Buna göre, Şevki Bey’in ölümünden sonra gelen bahar mevsiminin tadı yoktur.” (Kolcu, 2009, s. 17). Bahar gelmiştir gelmesine ama şairin çok sevdiği dostu olmadan artık hiçbir şeyin eski tadı yoktur. Hayatındaki büyük kayıplar, Recaizade Mahmut Ekrem’in mersiye şairi olarak tanınmasını sağlar; “Fakat, bu mersiyelerde, ölümün bir felaket halindeki büyük ızdırabını –Makber’de olduğu gibi-bulmak güçtür.” (Akyüz, 2015, s. 51). Böyle yaşamaya alışmak ve acısına tutunmak isteyen sanatçının acısı, daha çok içe dönük ve kırılgan bir şairin serzenişleri gibidir. Sanki kendisi, üzülmeyi bırakırsa oğlunu, işte asıl o zaman kaybedecektir. Dolayısıyla da kederini unutmamaya çalışır. İnsanlar, ölüm acısını unutmayı, sevdiklerini unutmakla eş görürler. Bu düşüncüyü Abdülhak Hâmit, “Bir gün unuttur isem o yârı!/ Vicdanı yakan bu şeydir işte” (Enginün, 2013, s. 154) diyerek *Makber*’de açıkça dile getirir. Sanatçılar da yaşadığı müddetçe yaslarını içlerinde yaşamaya ve ölenlerle ilgili anılarını taşımaya devam ederler.

Muallim Naci’nin “Kitâbe-i Seng-i Mezâr”larında da derin bir keder görülmez ancak Kербela olayına telmihte bulunduğu mersiyesinde ölümün hüznü hissedilir;

“Fırât’a dönse eşkim çok mudur mâh-ı Muharremdir
Zamân-ı girye-i pey-der-pey ü âh-ı dem-a-demdir

Revâdır dökse kanlar â’yen-i ehl-i muhabbet kim
Fezâ-yı Kerbelânın garka-i hûn olduğu demdir

O deşti eylemiş olmakla hûn-ı handân-ı müşğîn
Türâb-ı anberini ser-meh-i iyân-ı âlemdir”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 282)

Şairin gözyaşının Fırat Nehri gibi coşkunlaşması, Kerbelâ olayının acısını unutamayışındandır. Muharrem ayının 10. Gününde gerçekleşen bu acı olay, tüm İslâm âlemini etkileyen büyük bir yas sebebidir ve tüm şairlere sirayet etmiştir. Ölümün kendisi, insana zaten yeteri kadar ıstırap verirken masum bir insanın adice öldürülmesi, acıların en beteri olmaktadır. Sanatçı, “dem” sözcüğünü, hem zamanı hem de dökülen kanı kastedecek şekilde tevriyeli kullanır. O kanlarla sulandığı için Kerbelâ’nın kutsal toprakları da her daim güzel kokmaktadır. Şiir de ölümün hüznü estetik bir şekilde yansıtarak romantizme yaklaşmaktadır.

Nabizade Nazım, “Bir Küçük Çocuğun Nakş-ı Seng-i Mezârı” adlı şiirinde ise ölen çocuğun ağzından geride kalanlara ölüm hakkında öğütler verir;

“Ol kadar yâda gelmiyor pederim
Mâderim oldu bâdî-i kederim.

Bana ondan şefik olan var mı?
Bana bir başka âdem ağlar mı?

Yanıyor nâr-ı intizârımda
Dolaşır dâmân-ı mezârımda.”
(Kalkan, 2015, s. 97)

Ölümün büyük-küçük dinlemeden herkesin başına geldiğini gösteren bu şiir, küçük yaşta kaybettiği annesini hiç tanımadan büyüyen Nâbizade Nazım’ın anne özlemini de içermektedir. Ölen çocuk, annesini özlediğini ve aklına, babasından çok annesinin geldiğini söylemektedir. Çünkü kendisinin ölümüne, annesi kadar hiçbir insanın üzülmeyeceğini düşünmektedir. Çocuklar, ölüme en uzak olduğu düşünülen varlıklardır. Kaçınılmayan ve istenmeyen ölümün, çocuğun bakış açısıyla verilmesi ise yok oluş ve var oluşun zıtlık içerisinde güçlendirilmeye çalışıldığı izlenimini vermektedir. Bu da yine romantizm açısından ölümün farklı açılardan düşünüldüğünün göstergesidir.

Birçok Tanzimat şairi, ölümün varlığını olgunlukla karşılayıp kabullenmiştir ancak yine de derin bir mateme ve üzüntü duymaya engel olamamışlardır. Ölümün gelişi kadar geride kalanlarda uyandırdığı kederi de normal karşılamışlardır. Sanatçılar, acılarını, sık sık dile getirmiş, kimi zaman ağlayıp inleyerek bu hislerle teselli bulurken kimi zaman da dayanamayacak duruma gelip isyan etmişlerdir. Bazıları için de ölümün varlığı, hayatı değerli kılmış, yaşama tutunmayı gerektirmiştir.

Hayatlarında önemli kayıplar yaşayan Recaizade Mahmut Ekrem, acısı içinde taşımakta zorlanmış, haykırışlarını şiirlerine yansıtmıştır. Yenişehirli Avni Bey ve Recaizade Mahmut Ekrem dışındakiler, kederleri neticesinde karalar bağlasalar bile inzivaya çekilmemişlerdir. Sanatçılar, değiştirilemeyen gerçek bir ıstırap kaynağı olan ölümü farklı açılardan görmeye, duyumsadıkları hüznü de lirik bir şekilde dile getirmeye çalışmışlardır. Bu da onları romantizme daha çok yaklaştırmıştır.

3.1.5.2. Merak Edilen ve Anlamlandırılan Ölüm

Tanzimat şiirinde ölüm fikrinin değişmeye ve üzerinde düşünülen bir konu durumuna gelmeye başladığı görülür. Sanatçılar, yaşadıklarından ve gördüklerinden hareketle onu kendilerince anlamlandırma yoluna giderler.

Birçok yönüyle şairleri fazlasıyla etkileyen ölüm, tam bir yokluktur ve “Adem” kasidesi, bu bakımdan döneminin en güzel örneğidir. Çünkü ölüm, var olan bir şeyin yok olmasıdır. Akif Paşa, varlığın zıttı olan yokluktan çok ölümden öte, mutlak bir yokluk ve modern anlamıyla değilse bile hiçlikten bahseder;

“Doğrusu râhat ederdik gidip âlem ademe
Yerine gelse anın sâha-i penhâ-yı adem”
(Kolcu, 2008, s. 79)

Sanatçı, kendi varlığını ve tüm dünyayı, evrenin boşluğu içerisinde kaybetmek istemektedir. Kara delik gibi yokluğun da dünyayı yutmasını düşler. Yokluğun geniş meydanının kendisine doğru gelmesi ise tüm varlık âleminin sonudur. Şair, ölümden öte yok olmayı dilemektedir. Üstelik bunu, sadece kendisi için değil, tüm dünya için ister. Böylece ortada düşünülmesi gereken bir ölüm bile kalmayacaktır. Bu anlamda da sanatçı, romantiklere yaklaşır; “Âkif Paşa’nın ölüm düşüncesi, divan geleneğine bağlı değildir. Avrupaî çağdaş romantizme daha yakındır. Yokluk ve varlık arasındaki çatışmaya ölüm düşüncesi de eşlik eder. Yokluk (adem), dünyadaki sıkıntılardan kurtulma yolu olarak görüldüğü için şaire teselli verir. Yokluk bir tür özgürlüğe kavuşmaktır. Aynı fikri Goethe’de buluruz.” (Kavaz, 2005, s. 78). Sanatçı, her an ölüm korkusuyla yaşamaktansa bir an önce o sona gelmeyi, her şeyin anlamını ve varlığını yitirmesini arzu eder; bu düşünce de onu romantik kılar.

Abdülhâk Hâmit’in hocası Hasan Tahsin Efendi ise ölümden hareketle ruhu anlamaya çalışır;

“Mürğ-i cânım olmak ister fârig-i dâr-ı fenâ
Eylemez eski kafesdir bu bedenle iktifâ”
Mail-i hâli tecerrüddür arar mülk-i beka
Merciidir âlem-i lâhûte ister irtika
Çünkü aksâ-yı murâdı vuslat-ı zât-ı Hudâ
Âkıbet künhe cismden olur cüdâ
Halka-i ömrüm heman tenk olmada subh ü mesâ
Accilû bi’t-tevbeti kable’l-mevtidir acil devâ”
(İnal, 2013, s. 2350)

Şairin “can kuşum” dediği ruhu, artık eski bir kafes gibi gördüğü bedenini terk etmek istemektedir. Üstelik o, “Gayrıdır tedbir eden hikmetçe kevl-i muteber” diyerek ruhun bir başkası tarafından yönetildiğine ve kendi hükmü olmadığına inandığını da dile getirmiş olur. Bu anlamda ruh-beden varlığını sorgulayarak çağdaşlarından farklı bir algıya yönelir. Ölümün kendisini her an bulabileceğini düşünen şair, sabah-akşam hep bir sıkıntı içerisinde ve acilen tövbe edilmesi gerektiğini belirtir. Çünkü ruhunun

artık bedeninde kalmak istemediğine inanmaktadır. Sanatçının ölümü hem istemesi hem de ondan korkarak ikilem yaşaması, aslında onu çepeçevre saran kara bir romantizm hâlinde başka bir şey değildir.

Abdülhak Hamit Tarhan'ın meşhur olan asıl "Makber"i, Tarık piyesinde yer alır. Ölümü her yönüyle anlatmaya çalıştığı *Makber* adlı şiiri ise diğeri kadar bilinmez ancak ondan daha kapsamlıdır ve birçok yönden Türk edebiyatı için önem taşır; "Bu şiirle birlikte metafizik düşünce, bir ölünün etrafında felsefî bir söyleme ve sorduğu sorulara cevap alamayan bir 'şair-koca'nın hezeyanlarına dönüşür. Bir bakıma eski şiire hâkim olan teslimiyetçi anlayıştan sorgulayıcı anlayışa geçilir." (Kolcu, 2011, s. 101). Ölüm, artık iyiden iyiye sorgulanmakta ve açıkça istenmemektedir. Sanatçı, şiiri boyunca anlamaya çalıştığı ölümün, hayatın kaçınılmaz sonu olduğunu belirtmeden edemez;

"Makber, sonudur dakâyıkın bu,
Bir sırr-ı garîbi Hâlık'ın bu.
Bir nûr ki meyledince hâba,
İnmekte şu bir yığın türâba.
En yükseğidir şevahıkın bu,
En müdhişidir hakâyıkın bu.
Bedbaht, o hakikat anlaşılmaz,
Şânın bu, cihanda lâyıkın bu."
(Enginün, 2013, s. 110)

Ona göre her ne kadar anlaşılmaz olsa da gerçeklerin en müthiş ölumdür. Şair, insanın layık olduğu yerin, en nihayetinde ölüm olduğunu söyler ve bunu kendisine zaman zaman hatırlatarak ölen sevdiklerinin ardından duyduğu üzüntüyü bastırmaya çalışır. Burada da yine Abdülhak Hamit, inancına ve Allah'a sığınarak ölümün Allah'tan geldiğini belirtir; "Bütün şöhretine rağmen bu manzume sadece Fatma Hanım için yazılmış bir mersiye değildir. Fatma Hanım sadece bu manzumenin tesadüfî nesnesidir. Hâmid'in bu manzumeye eşinin hastalığından çok önce başladığı bilinmektedir." (Kolcu, 2011, s. 101). Şairin mezar ve ölüm üzerine şiir yazma isteği, onun çocukluk yıllarına kadar uzanır. Eşi Fatma Hanım'ın hastalığı da bu düşüncenin körüklenerek zirveye ulaşmasını sağlar. Ölüm karşısındaki derin keder ile yas, Tanzimat'tan önceki şiirlerde de vardır ancak bu dönemde ve özellikle Abdülhâk Hamit'in şiirlerinde, ölümün metafizik boyutta sorgulanmaya başladığı görülür. Metafizik, görünenin ardındaki görünmeyeni düşünmek ve aramaktır; "Metafizik, var olanı olduğu gibi ve evrenselliği içinde, müdrikeye tekrar kazandırmak için, var olanın ötesini araştırmak demektir." (Heidegger, 2017, s. 51). Abdülhak Hamit de gördüğü kadarıyla yetinmeyerek ölümün anlamını, nedenini ve

sonrasını çözmeye çalışır. Eşini kaybetmesinin yarattığı derin ıstırapla sanatçının zihni, fazlasıyla meşgul olur; “Bütün uğraşın ve eylem biçimlerinin sükûneti ya da her şeyi yarım bırakan bir acı, dirilişe kadar geçen zamansız- mekânsız aralık, Fatma Hanım’ı alıp götüren bir şey, bütün anlamı kuşatan bir algı olarak ölüm gerçeği, Hâmid’in metafiziksel dünyasının yaslandığı anakaradır.” (Mermer, 2014, s. 324). Şairin şaşkınlık, merak ve ilgisi, yaşadığı kayıplarla birlikte yerini üzüntü ve melankoliye bırakır. Ayrıca bu duyguları, bazen isyana da varır; “Yarab, onu sen elimden aldın/ Aldın onu, lâkin isterim ben!” (Enginün, 2013, s. 135) diye haykırarak kabullenemediği ölümün sorumlusu olarak Allah’ı görür. Bazı zamanlarda ise Allah’ın varlığını yok saymak ister ve bu sıkışmışlığın içerisinden de ancak şiirleriyle çıkar ; “Bir taraftan taşıdığı endişeyle yüzleşen ve çıkış yolu arayan şair, diğer taraftan etkisi altında kaldığı romantizm sayesinde ihtiyacı olan dışavurumu yapar.” (Yılmaz, 2013, s. 110). Ölüm hakkındaki tüm his ve düşüncelerini, şiirlerine yansıtmayı seçer. Kendisini teselli etmek için olumlu düşünmeye çalışır fakat ölüm karşısında tüm cevaplar susmuştur. Teslimiyet ya da tevekkül etmek, kimi zaman rahatlatıcı olur; “Ama ölüm aynı zamanda gidiştir, vefattır. (Bu yola çıkış düşüncesinde de olumsuzluk vardır yine de.) Bilinmeyene gidiştir, dönüşü olmayan bir yola çıkıştır bu, ‘adres bırakmayan’ gidiştir. Ölüm – başkasının ölümü- bu acıklı durumdan ayrı düşünülemez, en âlâsından bir heyecan, bir duygulanma durumudur.” (Levinas, 2014, s. 12). Abdülhak Hâmit’te de sonu belli olmayan yolun, yol bile denilmeyecek olağanüstü belirsizliğin, uyandırdığı işte bu sayısız duygu ve düşünceler vardır. Tüm bilinmezlikler nedeniyle sorularına cevap bulamayarak işin içinden çıkamayan sanatçının ikilemde kalması ve canın sıkılması, son derece normaldir.

Derin acılarla sınanan insanların inançlarına daha çok sığındıkları ve dine yöneldikleri ya da genel olarak inançlarında sarsılma yaşadıkları görülür. Abdülhâk Hamit ise hep ikilem içerisinde kalır. Dizelerinde kimi kez inanç yönünü açığa çıkarırken kimi zaman az da olsa Tanrı’nın bu kötülüğü yapmasına anlam veremediği için varlığına inanmak istemediğini belirtir. Bir taraftan ölen eşi için üzülürken bir yandan da yaşama isteği duyduğu için kendi kendisini suçlar. Oysa sonun varlığıyla karşılaşmak, insanda çeşitli hisler yaratmaktadır; “Ölüm yaşamımızı yalnızca ölüm saatinde sınırlar ya da biçimlendirir değildir, aslında yaşamımızın oluşturucu bir ânıdır, yaşamımızın tüm içeriğinin rengini değiştirir: Bütünsel yaşamın ölümle sınırlı oluşu yaşamın her bir içeriği ve ân’ını etkiler.” (Parkes, 2017, s. 174). Zaman, kayıp gitmektedir ve yaşamı şekillendirmek için hala yapılabilecek bir şeyler vardır. Dolayısıyla şairin de eşinin ölümü sebebiyle ıstırap

doluyken bile hayatını güzelleştirecek arayışlar içerisinde olması, son derece doğal ve insanî bir dürtüdür.

Sanatçının isyana varan sorgulamaları, bir anlamda da inanç yönünde çelişkiler taşıdığının göstergesidir. Çünkü İslamî çerçevede düşünen kişiler, ölüm söz konusu olduğunda teslimiyet içerisine girerek sakinleşirler. Hamit ise şaşkınlık ve kabullenememe durumlarıyla birlikte ölümü sorgulayıp ruhu anlamaya çalışarak metafiziğin konularına dalar. “Ölü”de ise Allah’ın ve ruhun varlığı konusunda yine şüpheyne düşer;

“Veren sıfâtı dahi Kibriyâ’ya aklımdır;
O akl ile çıkılır mı bugün meydana?..
O akl ile fakat etmez isem muhakememi,
Ne söyleyim ki ben olsun cevap vîcdana?
Sorar bu hikmeti yerden semâ, semâdan yer:
Cevab-ı acz gider dâim înden âna.
Bugün o akl ile derkettiğim şudur ki benim:
Bu kâinât varır secdelerle pâyâna.
Zevâl buldu veya bulmadı demek mi gerek,
Bîrut’ta kumlara defnettığım o cânane.”
(Enginün, 2013, s. 187)

Şair, Allah’ın varlığına inanmasını sağlayanın, kendi aklı olduğunu düşünür. O halde akıl ile muhakeme etmek, gayet doğaldır. Sanatçının vîcdanı, ölümü kabullenememekte ve aklı da sorgulayıp durmaktadır. O halde, kendisi “Bîrut’ta kumlara defnettği” sevgili eşinin yok olduğunu mu düşünmelidir yoksa başka bir boyuta geçtiğini mi? Şair, işte bunun kararını bir türlü verememektedir. Büyük kayıplar yaşayan akıl sağlığı yerinde her insan gibi sanatçının da zihnini sorular sarar; “Ölüm zamanın akışı içerisinde olmak ya da olmamak diyalektiğinden farklı bir şey midir? Sonluluk, olumsuzluk başkasının ölümünü tüketebilir mi? Son denilen şey ölümün sadece bir *anıdır* –bu anın öteki kutbu bilin. Ya da kavrayış olarak görülmeyebilir, ama bu bir sorudur, sorun (problem) olarak kendini ortaya koyan bütün sorulardan ayrı bir soru.” (Levinas, 2014, s. 19). Şair de ölüm, kime göre sondur ve bize göre son olan, başka bir boyutta farklı algılanıyor olabilir mi gibi sorulara odaklanarak acılar içerisinde kıvranan zihninde, tüm bunlara cevap arar durur;

“Bazen ölümü bir dönemeç, hemen evine varacağı son bir köşe başı, bir nefeslenme alanı olarak algılarken, bazen de bir yokluk tuzağı ve sancısı olarak tanımlar ve o bildik resmine döner: Kutup direkleri arasına gergin bir tel çeker ve tezatlarıyla konuşmaya başlar. *Üçüncü bir yol* arar gibidir. Daha temiz ve on ikiden vuran bir söyleyiş yahut anlayışın peşinde olduğu kanaatini okuyucuda uyandırır. Ne var ki bu arayış, bu süreç kesintiye uğrar ve o *üçüncü yol* bir türlü gözükmez.” (Mermer, 2014, s. 325).

Ölümün bir dönemeç olarak algılanması, ruhun varlığına inanmayı gerektirir. Bu algıya göre vücut bir değişim yaşamakta ve bedenden ruha dönüşmektedir. Aslolan da ölümdür, varılacak son evdir. Ölüm kurtuluş mu yoksa yok oluş mudur; şair, düşünüp durduğu bu sorulara nihayet başka bir çözüm yolu arar ama bulamaz. Şairin gelgitleri, “İbtidâ” şiirinde de devam eder;

Ya nedir ölmek?.. Fena bulmak mıdır?..
Yoksa cismen münkalib olmak mıdır?...
İnkılâb etsin; olunca nâ-bedîd,
Yok demektir cism-i bî-güft ü şenîd.
Batn-ı mâder, sonra da batn-ı türâb,
În ü ândan evvel, âhır vehm-i hâb
Ya nedir insanda rûhun gayeti?..
Gayeti dursun; nedir mâhiyeti?..
Cümle mahlûkatta bir gizli râz:
Sufiyân ‘can’ der tabiiyun da ‘gaz’.

(Enginün, 2013, s. 417)

Sanatçı, ölümün iyi mi yoksa kötü mü olduğundan bir türlü emin olamaz. Ölüm, bir son mu, yoksa dönüşüm müdür, bunu anlayamaz. Ruhun insandaki amacını çözmeye çalışır ancak daha da önemlisi, “Ruhun özü nedir?” diye sorar. Bu noktada materyalistlerin ruha gaz, mutasavvıfların ise can diyerek görüş ayrılığında olduklarını belirtir; “Eserdeki delikanlı sûfilerden yana görünmektedir; onların düşüncelerinin doğruluğunu gözler önüne serecek deliller arar. Bu, bir şüphenin ifadesidir. Hayır, şer, ruh meselelerinde de aynı dikkatle söz edilir. Eserde zaman üzerinde de durulmaktadır.” (Aktaş, 2011, s. 50). Eser boyunca felsefî pek çok konu hakkında konuşması da şairin bu konuları uzun uzun düşündüğünü sezdirmiş olur. Ölümle birlikte insandan geriye sadece ruhun kalmasının gaz şeklinde adlandırılması ise sanatçı tarafından ölümün sublime edildiğini göstermektedir.

Abdülhak Hâmit’in ölüm, ruh, beden, varlık ve Tanrı konusu üzerine çok düşünmesi, onu felsefeye ve metafiziğe yöneltir. Yaşadığı acı kayıplardan sonra ölümü daha çok sorgulamaya başladığı ve kimi zaman bir dizede söylediğini birkaç dize sonrasında değiştirdiği görülür. Bu ikilemler de sanatçının henüz kesin bir sonuca ulaşamadığını göstermektedir. Abdülhak Hâmit’in eserlerindeki felsefî görüşlerini açıklamaya ve ortaya koymaya çalışan Rıza Tevfik, bu yönüyle şairin diğer sanatçılardan ayrıldığını düşünür; “Rıza Tevfik, Osmanlı âlim ve şairleri arasında felsefe, din ve psikolojinin esas meselesini teşkil eden ölüm meselesi üzerinde Abdülhak Hâmid kadar kafa yoran ve dağınk da olsa buna cevap arayan başka kimse olmadığı kanaatinde.” (Tevfik, 1984, s. 7). Ölümü çeşitli boyutlarıyla düşünmeye ve anlamaya çalışan Abdülhak Hâmit, bu sorgulayış

süresince sık sık gelgitler ve çelişkiler yaşar. Kabullenmekte güçlük çektiği bu yok olma durumunu izaha çalışırken bazen felsefeciler ve kendi aklından bazen de din ile inancından destek alır. Şairin ölümden hareketle varlığına inandığı ruh, müstakil ve sonsuz bir varlıktır;

“Bir başka hayât müstedildir;
Mahv olmaz o rûh, müntakildir;
Her şeyde bir inkılâbdır bu;
Ya rûh nedir, bekâ bulur o?..”
(Enginün, 2013, s. 124)

Sanatçı, tüm çelişkilerinin arasında, ruhun kaybolup gittiğine inanmadığını ve yer değiştirme özelliğine sahip olduğunu belirtir. Aslında ölümün ağırlığı ve acısı karşısında ruhun ebedî olduğuna inanma, insanı rahatlatan bir düşüncedir. Şair de sevdiği kadının ruhunun kaybolmadığına inanarak kendisini avutur ve sakinleştirir. Fakat ölümün acısı dayanılamayacak dereceye geldiğinde, şair için artık ruh da tek başına bir anlam ifade etmez;

“Dendan ne bilir gıdâ-yı rûhu?..
Makber ne bilir safâ-yı rûhu?..
Ol akldan üstühan ne anlar?..
Bilmezse mekîn, mekân ne anlar?..
Sensiz bulan intihâ-yı rûhu,
Bir zerre görür fezâ-yı rûhu,
Olmazsa vücûd ile beraber,
Ben neyliyeim bekâ-yı rûhu?..”
(Enginün, 2013, s. 122)

Ruhun, ölümsüz olduğunu düşünmeye çalışan şair için ölen kişinin bedeninde ve kanlı canlı olmaması, ruhu da önemsiz kılar. İnsana canlılık atfeden tüm özellikler kaybolduktan sonra ruhun ebedî kaldığına inanmak, kişinin kendi kendisini telkin etmesi boyutunda fayda sağlamaz. Abdülhâk Hâmit ölüm yok olmaksı o zaman bunca çaba niye diye düşünür; “Dahası, insan neden önce yaratılır, derken dünyaya getirilir, sonra hayatın tadına varır ve ölümsüzlük dileğindeyken acılar içinde birden ölüme gönderilir?” (Yasa, 2016, s. 23). Hamit, beynini kemiren işte tüm bu sorularına cevap aramadan edemez. Zihnini rahatlatmak, aydınlığa kavuşturmak ister ama çoğu kez çaresiz kalır. *Hep yahut Hiç* adlı eserindeki “O, Fakat Kim Bu Adam?” adlı şiirinde, insanın kendi kendisini ya da başkalarını öldürmesini içeren bir konuya da yer verir;

“Önce yalvardı bütün dalgalara;
Uçuşan martı ve kargalara.
Bir de baktım, yine hiddetlenerek,
bunların hepsine, nevbet nevbet,

oluyor müşte, nümâ-yı tehdîd!
Buna bir gizli sebep var elbet
bir bedahat fakat âlûde-i esrâr idi o.

Sonra iş başladı, yahut bitti;
Yani tehdîdini ikâ etti;
bağteten kendini attı denize.
Bu deniz valsına sâik ne aceb?
Öyle bir âşık-ı dîdâr olamaz,
Gerçi bir aşk-ı bedîdâr idi o.

Sonra duydum ki o bir katil imiş!
-Nâim-i kâim iken müntehir olmuş katil.-
Yani maşukası bir kızcağızı,
öldürüp dün gece atmış denize!
Ahz-ı sâr etmek için kendinden
intihâr etmiş o katil, yahut
müntehir, katili öldürmüş idi!”

(Enginün, 2013, s. 740)

Sanatçı, bir katilin psikolojisini ve intihar fikrinin insanda uyandırdığı duyguları ifade etmeye çalışırken okuyucuyu da ölüme gidiliş anına tanık eder. Katil, önce martılardan ve denizden medet umar, onlara yalvararak içine düştüğü bu girdaptan kurtulmaya çalışır. Tam o anda hiddetlenerek sağa sola yumruklar atmaya başlayınca şair, bu öfkenin gizli bir sebebi olduğunu anlar. O, bunları düşünürken adam, aniden denize atlayarak intihar eder; “Kural olarak hayatın korkuları ölümün saldıgı ürpertilerden ağır basar basmaz bir insanın kendi arzusuyla hayatına son verdiğı görülür.” (Schopenhauer, 2019, s. 84). Gerçekten de öyledir çünkü şair, daha sonra, adamın sevdiği kızı öldürdüğünü ve kendi kendisinden oç almak için intihar ettiğini öğrenir. Böylece intihar da sanatçının şiirine ana konu olur. İnsanın kendisini öldürmesinin bunun gibi birçok sanat eserine konu edilmesi ise Albert Camus’nun meşhur söylemini akla getirir; “Gerçekten önemli olan bir tek felsefe sorunu vardır, intihar. Yaşamın yaşanmaya değip değmediğı konusunda bir yargıya varmak, felsefenin temel sorusuna yanıt vermektir.” (Camus, 2019, s. 21). Abdülhak Hâmit de intihar konusuyla ilgilendiğini belirten bir şiir yazar. Sanatçının şiirindeki katil ise yaşamın devam etmeye değmediğini düşünür çünkü kendisi için çizilen özgürlük sınırı aşarak başka birinin sınırlarını ihlal etmiş, kendi benlik bütünlüğünü de zedelemiştir. Sağlıklı bireylerin ise ruh-beden bütünlüğü bozulmamıştır. Bu birliğı sarsan herhangi bir dış etken, kişinin intiharına sebep olabilmektedir; “Kendilik gerçekleri ile dış gerçeklerin uyuşmazlığından kaynaklanan intihar için, yaşamın hayırlanması, ölümün

evetlenmesi de denilebilir.” (Deveci, 2012, s. 229). Katil de kendi yaptıklarına katlanamaz ve sonrasında yaşamayı göze alamayarak ölüme evet der.

Recaizade Mahmut Ekrem de “Mağruka” adlı şiirinde genç bir kadının karamsar psikolojisini ve adım adım intihara gidişini dile getirir;

“Ruhsat yok ise ger intihâra
Mûcib ne şu hilkat-i bihâra?

Eşyâda niçin bulundu hülhül?
Îcâd neden kılındı menhel?

Âlûde-i zehr-i ye’s olanlar,
Varlıkları mahz-ı be’s olanlar;

Yâhud ki hayattan bıkanlar;
Yâ gamla hayâtını yıkanlar;

(...)

Ay mı şu giren hicâb-ı ebre?
Mevtâ mı düşen tûrâb-ı kabre?

Yok çâresi alınma yazılmış
Kabrim de benim suda kazılmış!”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 232-233)

Genç kadın, kendisi dururken kocasının ikinci bir evlilik yapmasını hazmedemez ve yaşadığı sıkıntılarla intihara sürüklenir. Issız bir gecede denize atlayıp canına kıyma planları yapar ve bu uzunca şiirin sonunda “Yâ Allâh!” diyerek dünyaya veda eder. Şairin manzum öykü denilebilecek şiirinde, denizlerin intihar etmek için yaratıldığını düşünmesi, tabiata olan tutkusunu bir kez daha gözler önüne serer. Birçok şiirinde doğa, güzelliğiyle ön plandadır; “Mağruka”da ise psikolojik çöküntü insanı tabiatın derinliklerine doğru çeker.” (Parlatır, 2004, s. 50). Sanatçı, çok sevdiği doğaya şiirinin kahramanını teslim eder. Hayatını layıkıyla var edemeyen kişi, yokluğuyla bir anlam bulmaya çalışır. Şair, intihar etmek günahsa niçin denizler ve öldürücü zehirler var diye sorgular. Nihayetinde bu intihar yöntemlerinden birini seçer ve genç kadının kendisini denize bırakarak intihar etmesini sağlar. İntihar girişimi, daha önce de değinildiği gibi romantik unsurlardandır ve dönemi için farklı bir eğilim olarak burada da dikkati çeker. Sanatçıya göre ruh ise ebedîdir. Ali Rıza Bey’in ölümü üzerine yazdığı “Levh-i Mezâr”da bedeninin toprak olurken ruhun yükseldiğini anlatır;

“Gırra mest-i mey-i şebâb idi âh
Mevti görmezdi belki rû’yâda.

Cesedi düştü bunda hâk oldu
Gezer ammâ ki rûhu bâlâda”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 325)

Ölen insanın vücudu çürüyerek toprağa karışacaktır ancak ruhu bedeninden bağımsız bir şekilde var olmaya devam edecektir. Burada bedenın yersel bir unsur olan toprağa düşmesi ve ruhun da göksel olana yönelmesi anlatılır. Böylece beden ve ruh, yer ve gökle ilişkilendirilerek hayatın somut-soyut durumu ortaya konur. Ruhun ölümsüzlüğü konusunda düşünenler, onu Tanrı ile bağdaştırırlar; “Çünkü ruh sonluysa onun özdeşi ya da kaynağı olan tanrının da sonlu olması gerekir buysa tanrı düşüncesiyle çelişiktir.” (Hançerlioğlu, 1993, s. 358). Madde, yapısı itibarıyla çürümeye meyillidir fakat romantiklere göre ruh, sonsuz ve ölümsüzdür. Ölümsüzlük de ancak Tanrısal bir özelliktir. Bu ruh ve beden ikiliği, Tanzimat aydınlarının düalist taraflarını daha çok besler. Dolayısıyla da sanatçılar, ruh kavramı üzerine düşünmeden edemezler. Romantikler de genel olarak ruhun varlığına inanıp rahatlamaya çalışırlar. Ruhun varlığına inanmak, ölümün kabul edilebilirliğini kolaylaştırır da sebebinin Allah’a sorulmasına engel değildir. Klasik divan şiirinde şairler, huzuru ölümden bulurken onun sebeplerini düşünmezler; “Oysa Tanzimat’tan sonra bu anlayış değişikliği, özellikle Ekrem ve Hâmit’te açık olarak belirir. Ancak Hâmit’te fırtınalı, isyan derecesine varan bu düşünceler, Ekrem’de daha yumuşaktır. O, kısa yoldan alın yazmasına ya da ‘kaza ve kader’ inancına bağlanmaya yönelir.” (Parlatır, 2004, s. 48). Recaizâde’nin şiirlerinde, Abdülhak Hamit’in yaptığı gibi ölümün felsefî boyutta sorgulanmasından çok acısı görülür ancak yine de onu kimi zaman dehşete düşüren anlar olur;

“Nasıl kazâdır İlâhî nedir bu keyfiyet?
Te’emmülü veriyor akla hayret ü dehşet!

Nedir Hüdâ bu felâkette muhtefî esbâb?
Nedir Hüdâ bu musîbette gizlenen hikmet?

Ecel nasıl kıyabildin Necîp Paşa’ya?
Felek nasıl edebildin bu fi’line cür’et?”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 327)

Şair, Necip Paşa’nın ardından yazdığı bu mersiyede, ölümü detaylı bir şekilde düşününce şaşırıp kaldığını ve korktuğunu söyler. Çünkü böylesi felakette mutlaka gizli bir sebebin olması gerektiğini düşünür. Ona göre Allah’ın, bir insanın canını alması için

olayda gizli hikmetlerin bulunması lazımdır. Fakat bu noktada şair, klasik yaklaşımıyla isyanını Allah’a değil, ecel ile feleğe yöneltir. Divan şiirinde de hep azarlanan, sitem edilen, suçlu görülen felektir; tüm günahlar, ona yüklenir. Dolayısıyla sanatçının ölüm üzerinde düşündüğünü ancak onu açıkça sorgulamadığını söylemek mümkündür.

Recaizade Mahmut Ekrem, oğlunun ölümünü kabullenmekte ve kendisini teskin etmekte de güçlük çeker. Hayatın sonluluğunu ve ölümün kaçınılmazlığını hatırlayınca yine acı gerçeğine döner;

“Tâbût.. İçinde vakf-ı sükûn na’ş-ı muhterem.
Mâtem çeker önünde büyük bir siyâh alem.
Hicrân yürür peyinde ser-efkende, beste-dem.”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 425)

Sanatçı, gerçeklerden kaçmak ve bedenin çürüyen tarafını unutmak istediği için ruhun ölümsüzlüğüne tutunur. Ruh, bedene canlılığını katan varlıktır. Felsefeye göre ruh, “insanın tinsel etkinliğinin ve çeşitli bilinç hallerinin merkezi, insanın benliğini meydana getiren entelektüel, ahlaki ve duygusal yetilerinin tümü, insan organizmasını ayakta tutan, onu canlı kılan aktif ilke, pasif ve cansız olan beden üzerinde etkide bulunan güç” (İmamoğlu, 2004, s. 38) olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla ruhun ölmediğine inanmak, şair için çok sevdiği oğluyla iletişiminin ve bağının devam etmesi anlamına gelmektedir. Ölenlerin geri gelmeyeceğini düşünmek ise şairin acılarını dindirmeyecektir. Sanatçı, tabutu ve oğlunun öldüğü andaki hâlini hatırladıkça kederlenir, üzülür, ağlar. Çünkü artık ne yapar yapsın kendisini tam hissetmeyecek, yaşadığı müddetçe içinde hep bir şeyler eksik kalacaktır.

Bazı sanatçılar için ise ölüm, gurbete düşerek sevdiklerinden ayrılmak demektir. Bu nedenle Leylâ Hanım, “Üsküb’de Bir Kış” adlı şiirinde, gurbete düşmeyi ölmekle bir tutar;

“Titreden hep berd-i firkatdır beni
Ağladan bu âh-ı hasretidir beni
İnciden sisle rütûbetdir beni
Öldüren şu derd-i gurbetdir beni”
(İspirli, 2008, s. 125)

Şair, ömrünü gurbette geçirdikçe kendisini ölüme daha yakın hissettiğini, oldukça sade ve akıcı bir söylemle dile getirir. Sanatçının burada sözünü ettiği, sembolik bir ölümdür. O, acısının büyüklüğünü ve dayanılmazlığını anlatmak için ölüm temasından yararlanır. Matemini de kimi kez isyan derecesine çıkarır; “Fırlatan sensin beni bu âleme/ Sonra sensin gark iden de mâteme” (İspirli, 2008, s. 126) diyerek varlığının dünyaya gelişigüzel

fırlatıldığını ve artık bu mâtemi taşımakta güçlük çektiğini söyler. Şairin kendisini dünyaya fırlatılmış olarak hissetmesi, aslında yaşamına devam etmeyi çok da istemediğini sezdirir; “Rastlantısal bir yer ve zamanda bu dünyaya fırlatılmış olan insan, yine rastlantısal bir şekilde oradan çıkmak için zorlanmaktadır. Kendi bilincine varmış olduğu için güçsüzlüğünü ve varoluşunun sınırlamalarını algılamaktadır. Kendi sonunu, yani ölümü gözünün önüne getirmektedir. O, varoluşunun ikiye bölünmüşlüğünden hiçbir zaman kurtulamaz; istese bile, kendisini ruhundan özgür kılamaz.” (Fromm, 2015, s. 70). Fromm’a göre dünyaya rastgele fırlatıldığını düşünenler, yaşam ve ölüm ikilemini daha çok duyumsamaktadır. Leyla Hanım’ın şiirlerindeki söylemleri de ölümü düşlediğini göstermektedir. Şiirin ilerleyen dizelerinde de “Ben yine gıtdim hayatım gitse de/ Beklerim ömrüm beni terk itse de” diyerek sanatçının aynı fikri pekiştirdiği göze çarpar. Leyla Hanım, “Çiçeklikdeki Sevdığım Mayıs Gülleriyle Latin Çiçeklerine” adlı yazısında çiçekleriyle konuşurken ölümle ilgili düşüncelerine de yer verir;

“Sizi pek sevmekle kimsenin dokunup incitmesine razı olmamakla beraber, heyhat! Hem-nev’imin mütehallik olduğu zulmet-karlıktan kendimi alamadım. Fakat emin olunuz ki her neşv ü nema bulan birer suretle fena-pezir olur, her yaşayan ölür; tabi’ate karşı durulmuyor, hükmüne icraatına mani olunmuyor. Bu âleme her gelen gayr-i ihtiyari geliyor, gayr-i ihtiyari gidiyor. Sizin dūçar olduğunuz felâket benim başıma da gelecek, beni de dest-i ecel hayatımdan sevgili muhitimden ayıracak, sizin çıkdığınız toprağa gömüleceğim, unudılacağım, siz mezarımın toprağından fişkırup çıkacaksınız. Neşv ü nemâ bulacaksınız, velev başka şekilde olsun, tabi’at sizi daima yaşatacak.” (İspirli, 2008, s. 147).

Sanatçının bahçesindeki çiçeklerle konuşması, doğadaki canlıların her türlüyle empati ve bağ kurabildiğini göstermektedir. Şair, solarak ölmesine üzüldüğü çiçeklerine teselli vermeye çalışır. Onun bu yaklaşımı, “yerdeki karıncaya bile ulu bir nazarla” bakan Yunus Emre’nin söylemini hatırlatırken aynı zamanda doğanın uyanışına sevindikleri gibi ölümüne de üzülen romantiklerin hassas ve derinden duyuşunu barındırır. Yoksa ölüm denilen olgu, yaşamak kadar doğaldır. Büyüyen ve yetişen her canlı, fenâlığı (sonu) tadacaktır; bu, doğanın değişmeyen kanunudur. Zaten dünyaya kendi iradesiyle gelmeyen canlıların giderken rızasının olması da beklenemez. Şair, çiçekler üzerinden aslında ölümü yakınlarında görüp tanıyanlara seslenir ve ölüm, sadece sizin başınıza gelmeyecek, hepimiz için var der. Üstelik kendisi ölse bile mezarında yine çiçeklerin açacağını belirterek aslında bitkilerin var oluş şeklini, insanların durumundan daha iyi gördüğünü sezdirir. Fakat önemli olan, yaşamak ya da ölmek değil, dönüşebilmek ve varlığı, manevî anlamda devam ettirebilmektir.

Hayatında ölümlerin etkisi olan bir başka sanatçı da Nigâr Hanım'dır. Babası Osman Paşa'ya derin bir hayranlık duyan şair, İhsan Bey ile evlidir ve mutsuzdur. Sevgili kızının mutsuzluğu, Osman Paşa'yı da sarsmaktadır. Bunlara bir de şairin annesinin ölümü eklenince, yaşanan keder dayanılmaz olur. Nigâr Hanım'ın oğlu Feridun Bey, büyük babasının son günlerde çok sıkıntılı olduğunu dile getirir; "Osman Paşa eşini kaybetmiş olması ve kızının mutsuzluğuyla o günlerde derin bir melankoli içinde görünmektedir." (Bekiroğlu, 2008, s. 35). Melankolik ruh haliyle yaşamaya çalışan Osman Paşa, eşinin ölümünden bir yıl sonra sahilde ölü (yüzerken felç geçirdiği düşünülmektedir) olarak bulunur. Feridun Bey, büyük babasının 17 Mayıs sabahı evden çıkıp gittiğini ve bir daha da onu görmediklerini söyler. Zaten 30 Mayıs 1898'de de Osman Paşa'nın cansız bedeni bulunur. Babasının yaşadıklarını kaldıramayarak intihar etmesi, Nigâr Hanım'ı derin bir kedere sürükler. Bu nedenle de şair, "Bir Haste-i Aşk" şiirinde olduğu gibi kimi zaman ölümü arzuladığını söyler;

"Bulmayıp derdime hayfâ dermân
Pister-i mevte uzandım giryân
Öldürürken beni da'im bu hayât
Ne safâ var yaşamakta heyhât!"
(Demirdağ, 2015, s. 39)

Derdine çare bulamayınca ağlayarak ölüm döşeğine uzandığını söyleyen Nigar Hanım, aslında kayıtsız şartsız ölmeyi beklediğini anlatmaya çalışır. Hayatın sıkıntısından, kederinden çok yorulmuştur ve bu acılarla her gün ölmektense sefa bulamadığı hayattan tamamen gitmeyi istemektedir. Zira hayatta engellenemeyen ve değiştirilemeyen bazı şeyler vardır; "Ölüm, hastalık, zaman; bunlar bizi çevreleyen ve belirlenmiş zamanlarda bizi aşağıya çeken doğal gerçeklerdir." (May, 2017, s. 147). Ölümü her an ensesinde hisseden şair de çektiği acıların ve hastalığının etkisiyle ölümü düşler. "En Sonraki Hâtıram" adlı şiirinde de "İntihâra kudretim olsaydı çekmezdim Nigâr/ Ba'd ezîn vallah ben bâr-ı girân-ı âlemi" (Demirdağ, 2015, s. 59) diyerek bu isteğini açıkça dile getirir. Ölüm arzusu içerisinde olduğunu, şiirlerindeki benzer şekilde 24 Ocak 1887 tarihli günlüğünde de belirtir;

"Felâketlerimin en büyüğü bu mahzun hayatımın devamıdır. Acaba niçin kendimi tesmîn edemiyorum? Niçin bir gece karanlıklarda gidip kendimi denizin dalgaları arasına yuvarlayıvermiyorum? Âh ne tahammül-fersâ bir bâr-ı girân altındayım. Niçin ölmüyorum? Sabahleyin o mağmum yatağımdan ayakta gezebilecek bir hasta olarak çıkacağıma, beni ondan bîruh olarak başkaları çıkarıp mezarıma götürmesi müreccah değil midir? Âh ey mevt, hastalıktan ne kadar korkuyor isem bilâkis seni o kadar bekliyorum, ne vakit geleceksin?" (Bekiroğlu, 2008, s. 148).

Nigar Hanım, intihar mektubu yazıp bırakacak kadar ölmeyi kafasına koyar ama daha sonra buna cesaret edemez. Aslında ölüm korkusu, her insanın bilincinin derinliklerinde mevcuttur ve farklı şekillerde kendisini gösterir. Kimisi hayatının olumlu taraflarını besleyerek bu korkusunu bastırmaya çalışırken kimisi tehlikeye atılır, ölmeyi arzular ya da intihar girişimlerinde bulunur. Sonuç olarak kişide ölüm fikri hep vardır; “Ölüm korkusu her zaman yüzeyin altına süzülür. Yaşamımız boyunca peşimizi bırakmaz ve ölüm farkındalığıyla başa çıkabilmek için –çoğu inkâra dayalı- savunmalar geliştiririz. Ama onu aklımızdan çıkaramayız. Fantezilerimize ve rüyalarımıza girer. Her kâbusta karşımıza çıkar. Çocukken ölümü düşünürüz ve en önemli gelişimsel görevlerimizden biri yok olma korkusuyla başa çıkmaktır.” (Yalom I. , 2020, s. 142). Her insanın bilincinin dışına ittiği bir ölüm endişesi vardır. Sanatçıları ise bu düşünceyi kabullenme konusunda ayırtıran, yaşadıkları acılar ve karşılaştıkları ölümlerdir. Nigar Hanım’ın ölümü kavrayış bağlamındaki kırılma noktası, uzun süre çocuklarından uzak kalarak mücadele etmek zorunda kaldığı hastalığı olur. Sanatçının yaşadığı hayattan şikâyet ederek ölmeyi istemesi, dönemi için oldukça farklı bir düşüncedir ve bu anlamda da denilebilir ki Nigâr Hanım tam bir romantiktir.

Şiirlerinde derin bir felsefî duyuş sergilemeyen Nabizade Nazım ise “Anadolu Hisarı’nda - Mezarlık” adlı şiirinde, mezarlıkları görüp de ölüm üzerine düşünmeyi engellemenin mümkün olmadığını söyler;

“Taş değil gördüğün o seng-i harâb
Şâir-i mu’ciz-i tabîattır.
Ne belîğâne eylemekte hitâb
Sanki bir nûsha-i fasâhattır
Mütehaccir-i misâl-i ibrettir!

Her giyâh-ı zemîni başka zebân
Her avuç hâki bir diğer âlem
Her varak bin kitâb ile yek-sân.
Bu füyûzâtı fikr edip her dem
Mütehayyir mi kalmasın âdem!”

(Kalkan, 2015, s. 93)

Şaire göre mezarlıklar, korku uyandırmaktan çok, insanlara ibret verici yerlerdir. Sanatçıya hayatın sonluluğunu düşündürerek sessizce, yaşamın değerini bilmesini öğütler; “Ölümün geride kalanlara dönük yüzünü temsil eden mezarlıklar, ölümü kabullenmesine rağmen unutma yoluyla ölümle arasına mesafe koymaya çalışan insana kendisini hatırlatır.” (Yılmaz, 2013, s. 117). Her avuç toprağında, öte âlemleri düşündürür;

bu maneviyatla insan, sürekli düşünür ve şaşırıp kalır. Nabizade Nazım'ın da ölüm üzerine kafa yorduğu bellidir; “Mahmut Sadık Bey hatıralarında birgün Nazım'ın ısrarıyla Göksu Deresi'ne gittiklerini orada babasının mezarını göstererek ağladığını söyler. Nazım, çocukluğunda babasının korkusuyla mezarlıklarda yattığını da hatıralarında nakleder. Böylece ölüm duygusu çocukluğuna kadar gider.” (Uç, 2007, s. 143). Nabizade Nazım, küçük yaşta tanıdığı halde ölümü tevekkülle karşılar ve korkunç bulmaz. Sık sık mezarlık ziyaretleri yaparak orada zaman geçirir. Yakınını kaybeden sanatçıların mezarlığa gidip orada birtakım düşüncelere dalması, doğaya yöneldiklerinde olduğu gibi aslında kendi içlerine dönme ve duygularını serbest bırakma isteğinden başka bir şey değildir. Şair, “Anadolu Hisarında –Mezarlık” adlı bu şiirinde, Tanzimat sonrasında yazan diğer şairler gibi mistik ve metafizik konulara girmeye çalışmaktadır; “Mezarlığın ruhanî bir mekân olduğunu Tanrı'nın kudretinin burada da tecelli ettiğini ifade eder. Her dörtlükte mezarlığın bir başka vasfını öne çıkarır. Bütün manzumeye vurgu yapan ‘ebediyet’, ‘kudsî’, ‘ruhânî’, ‘kemâl-ı kudret-i Rab’, ‘hayret’ sözcükleridir.” (Kolcu, 2018, s. 200). Sanatçı, ölüm konusunda da dinden ve gelenekten tam olarak uzaklaşmaz ama ölümün sonrasını düşünerek romantik duyuşunu belirgin biçimde sezdirir. Zira mekânsal boyutta değerlendirilmesi gereken mezarlıkların da romantik bir etkiye sahip olduğunu unutmamak gerekir. Nabizade Nazım'ın “Mezâr Taşı” adlı şiiri bu yönüyle dikkate değerdir;

“Hâke düştü hâk idi zâten tenim
Bir zaman elbette kalmaz medfenim.

Ey olan vakf-ı temâşâ-yı zevâl
Zâir-i ma'mûre-i hadd-i kemâl!”
(Kalkan, 2015, s. 96)

Sanatçı, bedeninin topraktan gelip sonunda da toprağa karıştığını belirterek ölümü yine tevekkülle karşılar. Ecelin Allah tarafından geldiğine, ölüm karşısında sabır gösterilmesi gerektiğine değinir. Fakat “Görmedim bir lâhza ömrümden kerem” diyerek bazen isyan etmekten de kendisini alamaz. Çünkü romantiklerin söyledikleri gibi en nihayetinde o da ölüm fikrinden beslenir; “Ölüm, yaşamımızın romantikleştirici ilkesidir. Ölüm eksi, yaşam artıdır. –Ölüm sayesinde yaşam güçlenir.” (Novalis, 2003, s. 36). Zıt kutupların varlığının bir çekim oluşturması gibi ölümle yaşam da birbirini çekerek tamamlanan olgulardır. Dolayısıyla hayata anlamını veren, ölümün varlığıdır. Bu bakımdan insan da artı-eksi kutupları olan pil gibi kısıtlı bir ömre sahiptir ve beden, zamanı gelince işlevini tamamlayarak toprağa karışacaktır.

Denilebilir ki Tanzimat Dönemi sanatçılarıyla ve özellikle Abdülhak Hamit’le birlikte ölüm, edebiyatta farklı bir boyut kazanmıştır; “Bir korku metafiziğinden, bir içtepi metafiziğine geçilmiştir. Özneden bağımsız kılınan ölüm, sanki sonunda sahip olması gereken nesnel amaca uygun bir statü, yani ölüme özgü içtepişel enerji ya da psişik bir işleyiş ilkesine kavuşmuş gibidir.” (Baudrillard, 2011, s. 262). Abdülhak Hamit’in şiirlerinde de ölümün korkusu veya acısından çok salt olarak kendisi vardır. Tek başına onun bile diğer sanatçılar üzerindeki etkisi, edebiyattaki ölüm algısını değiştirmede önemli bir rol oynamıştır.

Romantikler, doğa dışında her şeyin gelip geçici olduğu bilincine ulaştıkları için insanın evren üzerinde hâkimiyet kurma çabasından rahatsızlık duyarlar. Çünkü onlara göre her şey, ölümlüdür. İnsan, yok olmaya mahkûmdur ve bu anlamda savunmasızdır. Değiştirilemeyen, engellenemeyen ölüm, incelenmesi, sorgulanması gereken bir çözüldür. Bu yok oluş, romantiklerin bazılarında korku, bazılarında merak uyandırmıştır. Dolayısıyla şairler tarafından ölümün varlığı, öncesi ve sonrası düşünülmüştür. Tanzimat şairleri, ölüm karşısında, duygularından hareketle üzüntülerini, akıllarını dinlediklerinde ise sorgulamalarını dile getirmişlerdir. Böylece kalp-dimağ birlikteliği kurulmuş ve şiirlerde romantizm güçlenmiştir.

3.1.3. Aşkın Romantizmi

Aşk, bio-psişik olarak insanın içinde taşıdığı varolma, geleceğe akma ve sonsuza ulaşma arzusunun kişiyi yönetmesidir. Aşk, varolma ve geleceğe akma yönüyle diri ve dinamik, sonsuzluğa ulaşma arzusuyla kararlı bir duruştur. İnsanlığın tarihi kadar eski olan aşk, en temel yönlendirici, yaşatıcı ve dönüştürücü duygudur. Her insan için ayrı bir tarifi, izahı olsa da; Arapça sözlüklerdeki karşılığı ile aşk, “zehirli bir sarmaşık” türünün adından türemiş olarak tanımlanır.

Aşkın en umulmadık zamanlarda insanı zehirli bir sarmaşık gibi sarmalayıp, kuşatması, yönetmesi ve yönlendirmesi dikkate alınırsa, sözcüğün temsil ettiği anlam değeri ile alegorik biçimde örtüştüğü de söylenebilir. Bütün yapıcı ve dönüştürücü etkisine rağmen aşkın da bahçedeki zararlı sarmaşıklar gibi -özellikle karşılığı alınamadığı durumlarda- insanın bünyesini ve iradesini zayıflatan, sağlıklı düşünmesini engelleyerek ihtiyarını elinden alan eksilteli bir yönünün bulunduğunu belirtmek gerekir.

Kişinin varoluşundan ve temel ihtiyaçlarını gidermeye başladığından beri yöneldiği, merak ettiği en güçlü duygulardan birinin aşk/sevgi olduğunu söylemek mümkündür. Varlığı anlaşıldıktan sonra ise bu duygu, insanların dikkatini daha çok çeker; “İnsan tabiatının ve hayatının vazgeçilmez fonksiyonlarından biri olan cinsî içgüdü ve buna bağlı sevgi-sevmek ve birleşmek ihtiyacının sadece biri olmakla beraber- insanları insan olduklarının şuuruna vardıkları andan itibaren düşündürmeye başlamıştır.” (Ayvazoğlu, 2015, s. 49). Tarihin çok eski dönemlerinden beri de çeşitli sanat dallarına ve felsefeye konu olur. Yunan mitolojisinde Eros, aşkın tanrısı olarak kabul edilir ve Romalılar, aşka “amor” derler. Filozoflar, bu konu üzerine çok düşünür ve çeşitli sohbetlerle birtakım yorumlarda bulunurlar. Böyle sohbetlerden en meşhur olanı ise Platon (Eflatun)’un *Şölen*’inde yer alır. Eserde aşk, Sokrates tarafından salt bir “güzellik” olarak tanımlanır;

“Bu güzellik, doğumsuz, ölümsüz, artmaz, eksilmez bir güzelliştir; bir bakıma güzel, bir bakıma çirkin, bugün güzel, yarın çirkin, kiminin gözünde güzel, kiminin gözünde çirkin bir güzellik değildir. Bir güzellik ki, kendini bir yüzle, elle ayakla, bedene bağlı hiçbir şeyle göstermeyecek, ne bir söz olacak ne bir bilgi; bir canlıda, belli bir varlıkta bulunmayacak, ne canlıda ne yerde ne gökte, hiçbir yerde, kendi var, kendinden var, kendisi ile hep bir örnek. Bütün güzellikler ondan pay alır; kendisi onların parlayıp sönmesiyle ne artar ne eksilir ne de bir değişikliğe uğrar.” (Platon, 2018, s. 94)

Zamanın kesintisiz varlığı gibi aşk da artmayan ve eksilmeyen güzelliğiyle insanın hayatı boyunca, inceden inceye, bilincinin geri planında akar gider. Birey, genellikle farkında olduğu bu duygusunu, bazen adlandırıp anlamlandıramaz ama aşk, insanın içindeki yaşam enerjisi gibidir. Eski Yunanlılardan beri kişilerin kalplerine kök salan, kimi zaman akıllarını başlarından alan ve ayaklarını yerden kesen büyüleyici bir duyumsama olarak hep vardır.

Hesiodos’a göre aşk, kaos ve yeryüzünden sonra oluşur (Ayvazoğlu, 2015, s. 49). Yıllar içerisinde de sadece maddesel bir varlık olmaktan çıkarak üretici güç ve verimliliğin sembolü durumuna gelir. Tasavvufta ise Allah’ın kendisini görünür kılması, âleme güzelliğinin yansıması ve ilahî aşk, bu duygunun etrafında şekillenir. Mevlânâ, evrenin hareket ettirici gücü olarak aşkı görür ve “Göklerin dönüşünü aşkın dalgalarından bil; aşk olmasa idi, dünya donar kalırdı.” (Mevlana, 2016, s. 808) der. Sanatçılar, onu resmeder, söyler, müziğe döker; filozoflar ve şairler, onu anlatır. Böylece aşk, edebiyatın ilk dönemlerinden itibaren hep var olur.

Zamanla sanatın gerekliliği hâline gelen aşk, ünlü romantik Shelley’e göre aslında insanın kendisini tamamlama içgüdüdür; “Kendi düşüncelerimizin yetersiz olduğu

yerlerde, benliğimizin ötesindeki düşünce, umut veya korkularımıza karşı duyduğumuz ve kendi içimizde edindiğimiz deneyimlerle bir bütünü uyandırmaya çalışan çok güçlü bir çekim hissidir.” (Shelley, 2019, s. 43-44). İnsanın eksik yanlarını ve olumsuz duygularını yok etmeye ve kendi varlığını başkasında eritmeye çalışmasıdır. Romantikler işte bu itkidten hareketle arayış içerisine girerler. Tamamlanmayı ve bütüne ulaşip mükemmelleşmeyi arzu ederler fakat bunu bir zorlama ya da zorbalığa dönüştürmezler.

Türk edebiyatında da halk âşıkları aşkı anlatır; hikâyeler, çoğu kez ilhamını bu duygudan alır. Divan şairleri ise gazellerinde sevgililerin güzelliklerinin yanı sıra ilahî aşkı dile getirirler. Osmanlının en parlak döneminin sanatçılarından Fuzuli, “Aşk imiş her ne var âlemde/ İlim bir kıyl u kâl imiş ancak” diyerek aşk dışındaki her şeyin önemsizliğine vurgu yapar. Çünkü bu duygu, insanı diri tutar, enerjik kılar, mutlu eder. Elbette ki aşk, tüm güzelliklerinin yanında biraz da ürkütücüdür. Birine tutulmaya başladığı anda insan, benliğini yitirme ve ona tamamen teslim olma korkusuyla kaygıya kapılır. Çünkü bilir ki aşkta var olmak kadar yok olmak da mübahtır;

“Âşık olmak, kendimizi hem olumluya hem olumsuza açmak demektir; kedere, üzüntüye ve düş kırıklığına olduğu kadar neşeye, doyuma ve daha önce mümkün olduğunu bilmediğimiz bir bilinç yokluğuna.” (May, 2017, s. 108)

Aşk, gizemli bir dünya, bilinmeyene doğru açılımdır. İnsan, her ne kadar istemeyip korksa bile kendisine gizemli gelen bir yolculuğa çıkmak isteyecektir. Çünkü Sokrates’in de dediği gibi insan doğası Eros’tan daha iyi bir yardımcı bulamayacaktır. Olumsuz etkilerine rağmen en nihayetinde bu duygu, besleyip güçlendirdiği insanın yeteneklerini de ortaya çıkarmaktadır. O yüzden sanatçılara göre önemli olan, sonunu bile bile o yolda yürürken bir ömür boyu hatırlanmaya değer anılar bırakmaktır.

Klasik dönemde, daha çok, idealize edilmiş aşklar ve kalıplaşmış sevgili tipleri dikkati çeker. Sanatçıların eserlerinde olmasını istedikleri haliyle anlattıkları sevgili tipi, giderek birbirine benzer. Romantik döneme gelince ise kuralların esnemesi ve bireyin öne çıkmasıyla birlikte şiirde daha özgün, kişisel aşklar anlatılmaya başlar. Klasik dönemdeki kalıp aşkların ve ahlâk çerçevesinin dışına çıkılarak bu anlamda da sınırlar gevşetilmiş olur. Fakat romantik şairlerin âşık olma dürtüsünü harekete geçiren varlık, sadece araç görevini görür ve bir süre sonra aşk, madden bağımsızlaşır. Sanatçılar, kişiden çok duyguya kapılırlar ve sevgiye âşık olmak da son tahlilde kendi duygularına âşık olmak anlamına gelir (Babbitt, 2015, s. 233). Böylece romantik aşkın ana unsuru yine

şair öznesi olur. Ulaşılan son, varılan nokta bellidir ancak hedefe giden yolların çeşitliliği, şiirlerde bireyselliği öne çıkarır.

Divan şiirinde zamanla birbirinin aynı olan sevgili, Tanzimat döneminin öncesinde ve özellikle Lâle Devrinde yavaş yavaş ete kemiğe bürünerek özelleşir. Aşk konusundaki bu değişim de bir anda olmaz, dönemin sonlarına doğru iyice belirginleşir. Bir süre boyunca beşerî ve ilahî olarak aşk konusunun ikiye ayrıldığı görülür. Aşkın iki hâlinin içerisinde de romantik unsurlar barındığı için konunun beşerî ve ilahî aşk olarak iki yönüyle ele alınması, uygun görünmektedir.

3.1.6.1. Aşkın İnsanî Boyutu: Beşerî Aşk

İnsanın başka bir kişiye karşı duyduğu tutkulu sevgiye, beşerî aşk denir. Bu duygu, efsanelerde ve birçok anlatıda, çoğu zaman karşılıksız olan, derin sevgi ve bağlılık anlamına gelmektedir. Karşılıklılık durumunda kişiye sonsuz bir mutluluk kaynağı sunan, karşılıksız olduğunda ise efsaneleşen aşk, çoğu zaman insanı hüznendiren ve yoran etkisiyle dikkati çeker. Çünkü yarattığı mutluluğun dışında insana verdiği acıyla da bilinmektedir. İnsanın içindeki aşk eksenli kıvılcım, bir muhatap bulduğu takdirde alevlenir ve büyür. Bu, aşkın somut hâli, daha doğrusu insanî boyutudur.

Ünlü İngiliz romantiklerinden Shelley'e göre aşk, insanı kendi dışındaki bir varlıkla tamamlayan çok yönlü, kapsamlı bir duygudur; "Aşk, anti-tipin keşfidir; kendi kişiliğimizi açıkça tahmin edebilecek biriyle bir buluşma; gizlice sergilediğimiz ve açığa çıkardığımız zevkli ve ince özellikleri yakalaması gereken bir hayal gücü; sinirleri, iki nefis lirin akorları gibi, enfes bir sesin eşlik ettiği, kendi titreşimleriyle titreyen bir biçim ve bütün bunların hepsini tek bir noktada birleştiren görünmez ve ulaşılmaz noktadır." (Shelley, 2019, s. 44-45). İnsan, aşk sayesinde bireyleşir ve iç sesine kulak verdiği için kendisini tanır. Bireyin farkındalığı arttıkça içinde güzel hisler uyanmasını sağlayan kişiyle -bu, genellikle insanın anti-tipidir- bir olma ve bütünleşme dürtüsü de artar. Aşk, insanı çoğaltan ve güçlendiren bir duyguya dönüşür.

Türk edebiyatında ise beşerî aşktan ilham alan halk şairlerinin yanı sıra divan şairlerinde, rindâne tavır takınanların dışındakilerde, genellikle tasavvufî aşkın ele alınıp anlatıldığı görülür. Tanzimat dönemiyle birlikte bu ayrım da ortadan kalkmaya başlar. Birinci kuşak şairlerinde tam anlamıyla olmasa bile ikinci kuşak şairlerince aşk, daha bireysel ve beşerî bir boyut kazanır. Genel anlamıyla beşerî aşk, mutluluk ve hüzn uyandıran yönleriyle ele alınmaktadır.

3.1.6.1.1. Mutluluk Kaynağı Olarak Aşk

Aşkın çeşitli aşamaları ve insanı cezbeden durumları vardır. Her şeyden önce büyük ve sonsuz bir mutluluk kaynağı olarak aşk, kişinin bütün eksiklerini giderdiği ve tam olduğu inancını taşımasını sağlar. Kendisini tamamlanmış hisseden birey, mutluluğa erişir. Shelley’in de dediği gibi “eğer hayal edersek zihnimizdeki mutlu düşüncelerin bir başkasının zihninde yeşerdiğini düşleriz” (Shelley, 2019, s. 44) ve böylece mutluluğa açılırız. Şairlerin bazılarına keder veren aşk, bazılarına sevinç ve güç verir. Daha geniş anlamıyla sevgi, aslında insanın birçok duygusunu tetikler; “İnsanın yaşamını, mutluluğunu, gelişmesini ve özgürlüğünü evetlemesi, sevmeye gücünden, yani özen, saygı, sorumluluk ve bilgisinden kaynaklanır.” (Fromm, 2015, s. 155). Sevmeyi oluşturan unsurların içinde, insanın kendisine, çevresine gösterdiği özen ve saygı yer alır. Sevginin aşk olarak dallanıp budaklanması ise en nihayetinde kişileri, tamamlanmalarına inandırır; “Birdenbire yaşam, gözümüzde bir bütünlük kazanır, sıradan ve olağan mevcudiyet düzeyimizin üstüne, insanüstü bir yoğunluk seviyesine yükseldiğimizi fark ederiz.” (Johnson, 1993, s. 14). İnsanüstü yoğunluk hissiyle dolmak ve mutlu olmak, aşka kapılmanın başlarında görülür. Sonraki aşamalarında hüznün, kaygı, keder gibi duygulanımlar da gerçekleşir. Bu nedenle kimisi aşkı ilaç, doktor, besin olarak görürken kimisi de yara, dert, çukur olarak niteler. Tanzimat dönemindeki yenilikçi girişimleriyle dikkati çeken Münif Paşa ise aşkın kendisine doktor gibi şifa verdiğini söyler;

“Ey aşk tabîb-i cânım oldun
Kut-ı dil-i nâ-tüvânım oldun

Hep şevk u neşâtı senden aldım
Gencîne-i şâyegânım oldun”
(Özgül, 2014, s. 254)

Aşk, şairin güçlenmesini sağlayan bir gıda gibidir ve canının doktorudur. Onu iyileştirir, besler, neşelendirir, şevklendirir; “Mutluluk, canlılığın, düşünme ve duygu yeğînliğinin, üreticiliğin artışıyla, mutsuzluksa bu yetenek ve işlevlerin azalmasıyla bağlantılıdır.” (Fromm, 2015, s. 200). Sanatçıyı zenginleştiren bir hazine olan aşk da yoğunluğunun etkisiyle onu mutlu kılar ve aynı zamanda da olgunlaştırır. Yirmi beyitlik şiirinin 17. beyitinde şair, “Yâ Rab meded et esîr-i aşkım/ Sen vâkıf-ı hâl ü şânım oldun” diyerek sevgisinin mistik çizgiye doğru olgunlaşma yolunda olduğunu da sezdirir. Hersekli Arif ise gücünü aşktan alanlardandır;

“Aşka daldım, bir cesâret geldi kendimden bana
 Düşmüşüm bir hâle hayret geldi kendimden bana
 Seyredenler hâlimi bilmez ne âli olduğum
 Zannederler kim hakaret geldi kendimden bana”
 (Özgül, 2015, s. 119)

Dışarıdan bakıldığında dağılmış, perişan olmuş gibi görünen şair, aslında aşk sayesinde çok yüce bir durum içerisinde. Aşkı düşününce, onunla hemhal olunca bile kendisine enerji, cesaret ve güç gelmektedir. Tüm olumsuzlukları ve her şeyi unutmasını sağlayan bu hâl, sanatçı için hakaret değil ancak ödül olabilir. Sevginin kaynağı ister somut isterse soyut bir varlık olsun, “bir şeyi ya da birini sevmek, yalnızca mutlu olmak, aynı zamanda mutluluğumuzun o şey ya da kişiden geldiğini bilmek” (Gasset, 2019, s. 9) demektir. Böylece şair de mutlu olabilmekte; ilhamını, neşesini ve benliğini aşk sayesinde kurabilmektedir. Eserlerinde gerçekçi yaklaşımıyla bilinen Şinasi ise aşka yer verdiği dizelerinde, yalın dil ve doğal bir söyleyişle sevgililerini anlatır;

“Eşi yok bir güzeli sevdi beğendi gönlüm
 Kıskanır kendi gözünden yine kendi gönlüm

Sînesinde yakışır ol memeler kim gûyâ
 Bir fidân üzre iki kartopu olmuş peydâ

Gâhi hasret iken ol sîneye sînem kavuşur
 Sanma gönlümde olan derd ü muhabbet savuşur”

(Parlatır & Çetin, 2005, s. 24)

Sevgilisi şairin gözüne herkesten daha güzel ve eşsiz görünür. Açıkça ve yalın bir Türkçeyle kaleme aldığı şiirinde sanatçı, daha sonra gözünden bile kıskandığını söylediği sevgilisinin uzuvlarını tanımlamaya koyulur. Ortaya çıkan görüntüde, oldukça güzel ve alımlı bir kadın vardır. Şair, bir anlamda ona karşı beslediği cinsel arzuları da sezdirmiş olur. Arthur Schopenhauer’a göre aşkın cinselliği barındırmaması mümkün değildir; “Çünkü bütün aşklar, istedikleri kadar uçarı, tensellikten, dünyevilikten uzak, ayakları yerden kesik görünsünler, sadece cinsel dürtüde temellenirler; evet, hatta bu âşıklık hali, sadece daha yakından belirlenmiş, daha özelleşmiş, hatta sözcüğün en dar anlamıyla bireyselleşmiş cinsel dürtüdür.” (Schopenhauer, 2020, s. 10). Cinsellik, aşkın doğasında vardır ve şairin sevdiğini bu anlamda düşlemesi normaldir. Zaten romantizmde de kadın, karşı konulmazlığıyla dikkati çeker; “Kadın, aynı zamanda acı kaynağıdır.” (Claudon, 1988, s. 24). Sonsuz cezbediliciliğiyle kadın, şairin aklını başından alır ve ıstırabının kaynağı olur. Buna benzer bir söylem de Ziya Paşa’nın şarkısında vardır;

“Mintanının düğmesini çöz

Sîm tenin görsün bu göz
Eskidir söylenir bu söz
Çok naz âşık usandırır”
(Göçgün, 2001, s. 223)

Ziya Paşa’nın şarkılarında, halk şiirlerine yaklaşan ve gazellerinden oldukça farklı, yalın bir üslup kullandığı görülür. Şiirin başında sevgilinin yalan vaatlerde kendisini kandırdığını söyleyen şair, daha sonra şuh bir edayla sevgilisine cüretkâr tekliflerde bulunur. Zaten cinsellik, büyük oranda “erosun kaygı yaratan yönlerini bilincimizden silmek için el altındaki uyuşturucu” (May, 2017, s. 70) fonksiyonundadır. Aşkın acı ve endişesinden kaçmak için bazen şairler, sevgililerine derin anlamlar yüklemek yerine onları sadece dış görünüşleriyle düşleme yoluna giderler. Ziya Paşa da şiirinde kendisini aşkın büyüüne kaptırmaktansa kadının dişiliğini ön plana çıkarmayı tercih eder. Bir başka şarkısında ise somut aşkın kendisinde yarattığı mutluluğu dile getirir;

“Derdinle görsen ne hâle girdim
Vârımı cânımı yoluna verdim
Yıllarca vaslın özledim durdum

Dünya gözüyle ben seni gördüm
Ömrümde bugün murâda erdim”
(Göçgün, 2001, s. 221)

Sanatçı, özlemiyle yanıp tutuştuğu sevgilisini yıllar sonra karşısında görünce dünya gözüyle görebildiği için çok mutlu olur. Onu göremediği üç yıl boyunca hiçbir şeyin önemli olmadığını belirtir ve rüyasında dahi görmenin kendisine mutluluk verdiğini söyler. Kavuşacağını bilerek özlemek, şairi sabretmeye yöneltmiştir. Oysa bu bekleyişin olumsuzluğa çıkacağını düşünseydi sanatçı, karalar bağlayabilirdi. Özlemin sonunda kavuşacağı bir ödül gibi sevgilisinin durduğunu bilir ve gönlünü böyle avutur. Aşk sayesinde güçlenerek sabırla bekler. Aslında özünde tutku barındıran duyguyla birçok şeyin üstesinden gelinebilir; “Büyük dinler, büyük ahlâk eylemleri, ilim hareketleri, keşifler ve icatlar ihtirasın ve aşkın eseridir.” (Ülken, 2020, s. XXXIV). Şairler de bunun bilinciyle aşklarına sarılırlar. Namık Kemal’de ise aşkın derinliği, tasavvufta anlam bulur. Onun beşerî aşkı anlatan dizeleri yok denecek kadar azdır; mevcut olanları ise yeterli etkileyciliğe sahip değildir;

“Rind-i benâm-ı aşkım
Sâhib makam-ı aşkım
Mahmûr-i câm-ı aşkım
Âşufte kâm-ı aşkım
Mest-i müdâm-ı aşkım

Mest-i müdâm-ı aşkım”
(Ergun S. N., 2018, s. 230)

Sanatçının beşerî aşkı anlattığı bu dizeler, “Şarkı”sına aittir. Örnekte romantiklikten çok âşıkâne/rindâne bir söyleyiş söz konusudur. Fakat dikkati çeken bir husus vardır, o da şairin sevgiliden öte aşk duygusuna kendisini kaptırmasıdır. Romantikler için de aşk, karşıdaki kişiden daha önemlidir çünkü “içimizdeki öfkeyi çıkarıp yerine huzuru” (Platon, 2018, s. 76) koyma özelliği taşır. Dolayısıyla romantik sanatçının hedefi, sevgiliye ulaşmaktan çok aşkın varlığını duyumsamaktır.

Tanzimat şiirinde aşk konusunda akla gelecek ilk isim, özel hayatını şiirlerine yansıtması bakımından önemli olan Abdülhâk Hâmit’tir. Şair, en çok da kendi döneminde, şiirlerinde anlattığı aşklar kadar yaşadıklarıyla da dikkati çeker. Çok sevdiği karısının ölümüyle sarsıldığında bile yeni hayaller ve sevgililer peşindedir. Sanatçının şiirlerinde, gerçek manadaki sevgililerin yer aldığını söylemek mümkündür. İlk şiir kitabı olan *Sahra*’da dahi bu kanlı canlı, gerçek sevgililer bulunur ve onlardan birinde şair, sevgilisini açıkça gezintiye “Davet” eder;

“Gül-reng-i hicâbın yine cânâ,
Çekmiş yüzüne perde-i kitmân
Gamzen yine ter-dâmen ü gam-gîn,
Ebrûların olmuş yine pür-çîn;
Gûyâ ki verip hiddet-i bî-câ
Gülşen-geh-i ruhsârına bûhran,
Andan nazarın bâl-güşâdır,
Şâhin gibi bâlâlara sûzgün.
Gel şenlenelim gel güzelim gel.
Gülşende beraber gezelim gel.”
(Enginün, 2013, s. 52)

Abdülhak Hamit, sevgilisinin güzelliğini, alışkanlıklarının ve çocukluğundan beri aldığı eğitimin etkisiyle “gül, gamze, ebru, gülşen, ruhsar” gibi divan şiirine has mazmunlarla anlatsa da sonundaki hitabıyla şiirini renklendirir. Sevgilisiyle gezip eğlenmek ister ve onu son derece şen sesiyle davet eder. Bu aşkıta, insanı kederlendiren bir taraf yoktur; sanki doğa, tüm neşesini şairin yüreğine akıtmaktadır. Fakat burada sanatçının aşkı, romantikliğin arzu ettiği derinliğe yeterince ulaşamayarak oldukça sığ kalır; “Sahra’da klişelerin kullanılışı ile geleneksel imgelemin etkisi ‘Davet’ şiirinde de belirgindir. ‘Mütehassir’ ve ‘Ülfet’te daha çok Fuzuli’yi anımsatan deyiş ‘Davet’te Nedim’in şuh söyleyişini hatırlatır.” (Öztürk, 2010, s. 88). Alışılmış çerçevenin dışına çıkmasa da şair, hayatındaki kadının varlığını açıkça dile getirerek şiirde ona vücut vermiş olur. Söz konusu aşkın beşerî

boyutunu belirleyici ana unsur da zaten kadındır. Kadın, felsefe ve şiirin vazgeçilmezidir; “Novalis’in düşüncesinde sık sık ortaya çıkan bir boyut, kadın ile felsefenin birbirine benzetilmesidir. Aslında felsefe tüm romantikler için biraz kadındır.” (Dellaloğlu, 2010, s. 54). Kadın ve felsefe, ikisi de anlaşılma konusundaki zorlukları ve ilgi gerektiren yönleriyle benzerlik gösterir. Felsefe, bilinmeyene açıklık getirmeyi amaçlarken kadın, hayattaki verimliliğine benzer şekilde aşkı besler, süsler ve büyütür. Schopenhauer’a göre doğa, genç kadınlara özel bir çaba harcamaktadır; “Genç kızlarla sanki tabiat, dramaturjik bir anlamda çarpıcı etki denen şeyi göz önünde tutmuş görünür; çünkü onları hayatlarının kalanı pahasına, birkaç yıllığına emsalsiz bir güzellikle, tam bir cazibe ve dolgunlukla donatır.” (Schopenhauer, 2018, s. 8-9). Abdülhak Hamit’in şiiri de Schopenhauer’ın düşüncesini destekler gibi kadının güzelliğini, tabiata ait unsurlarla betimleyerek öne çıkarmaktadır.

Abdülhak Hamit’in birinci eserindeki divan şiiri etkisi, diğer eserlerinde de azalarak devam eder. Paris anılarını içeren ikinci kitabı *Divaneliklerim ve Belde*’de durum, değişmeye ve sevgililer, kimlik kazanmaya başlar. “Vil Davri”de sevgilisinin kendisinde uyandırdığı etkiyi, doğa üzerinden anlatır;

“Bak ne yaklaşmış bu semte âsumân
Aşikâr olmakda sevdâ-yı nihân
Bağ u bustanındaki bâd-ı vezân
Hissedersin kim hevâ-yı aşktır.
Keşke âlem böyle olsa ser-be-ser.
Doğduğun yerden değilsin bî-haber,
Gökte sen gördün mü rûhum böyle yer.
Bence her an ibtidâ-yı aşktır,
Böyle Vil Davri’de kalsak her gece,
Bir ağaç altında yatsak gizlice.
(Enginün, 2013, s. 62)

Sanatçı, Paris’in banliyölerinden biri olan Vil Davri’de kendisine çok yakın görünen gökyüzünün, bu haliyle gizli aşkları ortaya çıkardığını söyler. Yine “asuman, bağ, bostan” gibi alışılmış ifadeler dikkati çeker ancak şiirin inkâr edilemeyecek bir etkisi vardır; bahçelerde esen rüzgârla birlikte şaire gelen aşk havası, adeta okurun yüzüne değer. Ayrıca onun şiirlerinde “aşk ve sevgi bilinçli bireylerin kendilerini bulduğu bir yolculuk” (Şahin, 2010, s. 43) olarak dikkati çeker. O, aşkla kendisine gelir, yenilenir. Sadece “Gökte sen gördün mü rûhum böyle yer / Bence her an ibtidâ-yı aşktır” ifadesi bile şairin mısralarında, derinlik ve özgünlüğe ulaşmaya başladığının göstergesi olmaya

yeterlidir. Abdülhak Hamit, şiirin başında bahar ile sevgilisini bütünleştirirken kadının saçlarına değinir;

“Şairin söylediği şey baharın gerçekliğine ayak uyduran veya baharın kendisinden daha güzel olan bir “saç” sembolü değildir; baharın ve şiirin başında sözü edilen bütün mekânsal gerçekliğin aslında sevgilinin varlığının ya da daha açık ifadeyle bedenselliğinin bir uzantısı oluşudur. Dış dünya tıpkı divan şiirinde olduğu gibi hâlâ sevgiliye, en temelde de divan şiirinin hayali olan ve gözle değil zihinle kurulan sevgili imajının bedenselliğine bağlıdır.” (Öztürk, 2010, s. 93).

Saç, sümbül, bülbül gibi mazmunların yanı sıra sevgili imajının da hayalî boyuttan çıkamayışı, şairin özgünlükten uzaklaşmasına neden olur ancak çağdaşlarına göre romantizme daha yakın durduğu gerçeğini değiştirmez. Her bendin sonunda tekrarladığı “Böyle Vil Davri’de kalsak her gece/ Bir ağaç altında yatsak gizlice” ifadesi ise gizli bir cinselliği çağrıştırmaktadır. Şairin isteğini açıkça söyleyememesinin, “cinselliğin işleyişinin karanlık olmasından; kaçamaklığın, cinselliğin doğasında yer almasından ve hem enerjisi hem de mekanizmalarının elden kaçmasından; nedensellik gücünün bir bölümüyle gizli olmasından” (Foucault, 2013, s. 53) kaynaklandığı düşünülebilir. Bu gece vakti sevgiliyle buluşmaya duyulan arzu, gizlenmeye çalışılan dürtüleri akla getirmektedir.

Yayımlanan ilk kitabı olmasa bile yazdığı ilk şiirleri barındıran *Divaneliklerim yahut Belde*’de sanatçının Paris’te görüştüğü kadınlardan açıkça bahsetmesi, onlara şiirde gerçek bir kimlik kazandırması da değişimin başladığına örnektir;

“Şimdi ârâm-gâh-ı mazidir:
Engen! Engen! O bir mezar-ı hazîn;
Bir hayal-i müebbed anda defîn;
Buna da cân-ı hasta razıdır.
Ne kadar aşkla severdi beni,
Acaba şimdi nerededir Öjeni?”
(Enginün, 2013, s. 87)

Hâmit, yaşadığı hiçbir şeyi unutmadığı gibi orada tanıdığı kadınları da aklından çıkaramaz. Çünkü aşk, ona “bir dış nedenin fikriyle birlikte bulunan bir sevinç” (Spinoza, 2016, s. 182) vermektedir. Paris’te küçük bir köy olan Engen’i anlattığı bu şiirinde ve anılarında, kendisini mutlu eden kadınlardan sık sık söz eder. Şairin eğlendiği yerler, şimdi mazide kalmıştır; dolayısıyla o, Engen’i hazin bir mezarlık olarak niteler. Çünkü bir daha kavuşamayacağını düşündüğü tüm hayallerini oraya gömmüştür. Sanatçı, mutlu geçirdiği zamanları ölümsüz kılmak istercesine her detayıyla şehri anlatarak adeta hafızasına kazımaya çalışır. Aşk, onun için enerji, sevinç ve huzur kaynağıdır. Yaratıcılığını besleyip geliştirmesi yönüyle de şairin açımlayıcı duygusu olur;

“Birlikte yaşayarak bir olmanın tersine, olgun sevgi kişinin bütünlüğünü, bireyselliğini yitirmeden birleşmesidir. Sevgi insanlarda etken bir güçtür; kişiyi öbür insanlardan ayıran, duvarları yıkan, onu öbür insanlarla birleştiren bir güç. Sevgi insanın ayrılık, yalnızlık duygusunu yenmesine yardım eder; gene de kendisi olarak kalmasını, bütünlüğünü yitirmemesini sağlar. Sevgide iki varlığın bir olması, gene de iki ayrı varlık olarak kalabilmeleri ikilemi gerçekleştir.” (Fromm, 1995, s. 27).

Aşk da anne- baba sevgisi, insanlara ve canlılara duyulan sevgi gibi büyük bir sevginin koludur ve sanatçının etken gücüdür. Bireyselliği yitirmeden birleşme dürtüsü, onun sadece şiirlerinde değil, hayatı boyunca da devam eder. Elbette şairin tamamıyla kendisini anlattığını söylemek doğru olmaz ancak Abdülhak Hamit’in şiirleri, büyük oranda kendi fikir ve yaşanmışlıklarına benzemektedir. Bu nedenle şiirlerindeki aşk duygusunun vazgeçilmezliğini, hayatından esinlenerek oluşturduğunu söylemek mümkün görünmektedir. Ondaki sevgi, çoğu zaman ölümle birlikte anlam bulur; “Bir dostumuz veya ailemizden biri öldüğünde, yaşamın hemen gözden kaybolan ve bir daha ele geçmez olduğu gerçeği canlı bir biçimde aklımıza girer.” (May, 2017, s. 110). Abdülhak Hamit için de durum benzerdir; o, eşi Fatma Hanım’ın ölümü neticesinde ölüm gerçeğiyle karşılaşp kederlenince kendi hayatını gözlemleme, tekrar yorumlama yoluna gider ve hayatı kaçırmamaya çalışır. Dolayısıyla da yeni aşklara kolayca yelken açar;

“Derd oldu bana elîm gönlüm.
Hiç eskimiyor kadîm gönlüm.
Şâir mi, ya nev-heves miyim ben?
Hayvan gibi bir nefes miyim ben?
Alçaklaşarak kerîm gönlüm,
İster neye bir nedîm gönlüm?
Taşlar yiyesi gözümde sonra,
Bir mide kalır hakîm gönlüm...”
(Enginün, 2013, s. 118)

Sanatçının ölen sevdiğinin ardından “Makber” gibi keder dolu lirik bir şiiri yazması bile başlı başına romantizmdir. Eşi Fatma Hanım’ın ölümüyle *Makber*’i kaleme alan şair, aynı zamanda kalbinin susmayıışına ve bir nedime ihtiyaç duymasına anlam veremeyerek kızar. Durup dinlenmek bilmeyen gönlünü kendisine dert olarak görür, üstelik yeni bir aşk istemesini de alçaklık olarak nitelendirir. Fakat hayat, devam etmekte ve şair, aşkla neşe bulmaktadır. Aslında insanoğlu, bu birleşme, bütün olma arzusunu her çağda duyumsar. Aşk, büyük oranda insanın “yalnızlıktan kurtulma; birleşme; kendi kişisel yaşamının sınırlarını alıp bütünlüğe ulaşma” (Fromm, 1995, s. 18)

çabasıdır. Bu yüzden şair de çabucak yeniden evlenmenin hayalini kurar ve o coşkuyla *Hacle*'yi yazar;

“İnsan bu halce olmasa neylerdi ey ilâh,
Evlenmemek değil mi hakîkatte bir günâh?
Hep âh u vâh ile geçiyordu demim benim,
Teskîne yetti fikrimi bir nâzenîn nigâh.”
(Enginün, 2013, s. 199)

Evlilik ya da düğün olmasa hayatın tadının kaçacağına inanan şair, evlenmemekle günaha gireceğini düşünür. Fikrini, üzüntüsünü, derdini ancak yeni bir gelinin hayaliyle geçirebilir ve kendisini böyle teskin eder. Freud, bireydeki birçok sorun ve psikolojik rahatsızlığın “tatmin edilemeyen arzu ve isteklerden, toplumun yasaklamaları ve kısıtlamalarının yarattığı gerilimden” (Freud, 2019, s. 12) kaynaklandığını iddia eder. Baskılanan her duygu, başka bir yıkım yaratarak kişinin benliğinde ve ruh bütünlüğünde bozulmalara neden olur. Benzer şekilde şair de aşk konusunda kendisini baskılamak yerine adeta tatmin etme yoluna gider. Elbette bu eğilim, her sanatçı ve eserde aynı şekilde görülmez. Fakat Abdülhak Hamit için aşkın ilham kaynağı olduğu muhakkaktır ve şair, “Bağ-ı Rânî” adlı şiirinde bu duyguya verdiği öneme, şöyle yer verir;

“Bir hâl idi hüsnden güzel o
Tasvirde pertev-i zekâyı
Bir hüsn idi çehreye bedel o
Tenvirde zulmet-i bekâyı
Söyler dururum içip peyâpey
Herkül gibi bir Venüs ne hoş şey”
(Enginün, 2013, s. 230)

Güzelliğin çok ötesinde bir durum olarak nitelendirdiği aşk, sanatçının gözünde Herkül kadar güçlü bir Venüs'tür; insanı göklere çıkarabildiği gibi yere de serebilir. Venüs, Batı edebiyatında aşkın, erkek açısından da kadının sembolüdür. Şair, bu söylemiyle Yunan mitolojisi ve Batı romantizminden ne derece etkilendiğini bir kez daha gözler önüne serer. Ayrıca kendisi için aşkın ne kadar önemli olduğu da ortadadır; “Manevi anlamda üretme becerisi olan bir insan, içinde bulunan şeyi her zaman sürekli güzelin yanında bulunması sayesinde dışına çıkarır.” (Platon, 2018, s. 92). Abdülhak Hamit de hayatındaki güzellere, sevdiklerine tutunur ve yaşadığı aşklarla şairliğini besler.

Recaizade Mahmut Ekrem, gençlik hatıralarını anlattığı *Yâdigâr-ı Şebâb*'ta aşkın kendisinde eğlenceli haller yarattığını anımsar;

“Yâ gönül kabil-i taksîm idi yâ
Bir değil bende gönül üç beş idi

Mümteziçlerdi o rütbe gûyâ
Aşkla ikisi bir kardeş idi”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 146)

Gençliğinde birden fazla kişiye gönlünde yer verebildiğini hatırlayan şair, bunun aşkla karışık bir ruh durumu olduğundan bahseder. Geçmişini gözlemleyerek aşka dair yaşanmışlıklarını düşünür; “Geçmiş gözlemlerken aşkın durağan bir noktasının olmadığını görürüz; geçmiş, hep şimdiki anda yeniden kurgulanır ve değişime uğrar.” (Botton, 2018, s. 194). Aşk da zamanla değişen, gelişen bir olgudur ve sanatçı, şimdinin penceresinden geçmiş izleyerek aynı zamanda anı da değerlendirmiş olur. Aşk duygusunu ön plana çıkaran kadınların varlığına ise çok değer verir. Divan şiirinden gelen alışkanlıkla kimi zaman sevgilisinin hayaline sarılır. Sanatçının şiirlerindeki kadınlar, genellikle duyan, hisseden, ağlayan, etken kadınlardır (Parlatır, 2004, s. 51). Ona göre dünyadaki güzellik unsurlarından biri olan kadınlar, eserlere de canlı bir şekilde ve gerçek kimlikleriyle yansıtılmalıdırlar. Recaizade Mahmut Ekrem, “Beyân-ı Aşk” adlı şiirinde aşkın kendisine ilham verdiğini açıkça söyler;

“Ey cevri güzel, cefâsı dilber
Ey nâz u edâsı dil-nevâzım
Şimdi şuna münhasır niyâzım:
Tenhâ kıra azm edip berâber
Söylense gönül de dinlesen sen
Sen hande ederken ağlasam ben.

Affeyle kusûrum ey dil-ârâm!
Sevdâ-zedeler lisânıdır bu.
Meftûnluğumun nişânıdır bu,
Aşkındır eden bu şi’iri ilhâm
Benden sana yâdigâr kalsın.
Senden bana ber-güzâr kalsın.”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 179)

Şiir boyunca aşkına/sevgilisine iltifatlar yağdıran şair, zaman zaman artık beklemekten usandığını ve tahammül gücünün zayıfladığını belirtir. Fakat yine de kendisini canlı tutan bu aşk duygusuna dört elle sarılır. Sevgiliyle تنها bir kıra çıkıp orada dertleşmek isteyen sanatçı, aşkın verdiği coşkuyla dolan kalbinin yükünü hafifletmek niyetindedir. On iki bentlik bu şiirini de ona olan aşkını dile getirmek ve hatıra bırakmak için yazdığını söyler. Şiirine ilham olansa, sevgilisine duyduğu büyük ve coşkulu aşktır. Aşkın mutluluk kaynağı olmasının bir diğer nedeni ise sevilen kişinin bu aşka karşılık vermesidir. Nigar Hanım, “Fıtratım” adlı şiirinde sevmek kadar sevilmenin de gerekliliğine dikkati çeker;

“Hevâya dâ’ir olur her dakika akvâlim
 Garâma müncer olur her mü’essir ef’âlim;
 Sevilmeği severim, lezzeti hayâtın odur,
 Odur benim bu cihânda ahas-ı âmâlîm.”
 (Demirdağ, 2015, s. 208-209)

Aşk dışındaki her söz, hava gibidir, uçup gider ve asla sonuçlanmaz. Ancak şairin aşka ayırdığı vakit, uzun sürelidir; bu uğurdaki eylemleri ise kalıcıdır ve sonuçlanır. Sevilme, hayatın lezzeti gibidir. Tek taraflı aşk, kendisini mutlu etmez. Aşk, Nigar Hanım’ın şiirlerinin adeta odak noktasıdır; “Sanat duygusunu sürekli canlı tuttuğuna inandığı ve arkasındaki temel dinamik olarak belirlediği anlaşılan aşk duygusu, estetiğinin başlıca malzemesini oluşturur.” (Bekiroğlu, 2008, s. 307). Bu nedenle de sanatçının birçok şiirinde aşka dair düşüncelerini bulmak mümkündür. Lirizmin coşkulu hâli de aşk kaynaklı melankoli de onun dizelerinde çokça yer almaktadır.

Nigar Hanım’ın söylemine benzer şekilde Leyla Hanım da “Muhabbet” adlı şiirinde sevmekle sevilmenin birlikte anlam bulduğuna değinir;

“Muhabbet nedir tanırsan
 Her haline inanırsan
 Alışırsan dayanırsan
 Her şey hoş gelir o zaman
 Bahtiyarlık odur inan

Sevdiğin seni severse
 Senin için can virirse
 O da sevmeğe degerse

Odur hayatdaki lezzet
 Odur cihandaki saadet”
 (İspirli, 2008, s. 142-143)

Muhabbetin önemini belirten sanatçı, iki kişi birbirini tamamladığı ölçüde hayatın da lezzetli olacağını vurgular. Bu anlamda sevmeye değer birini bulmak önemlidir; Albert Camus, “kendimizi dağınık hissetmemize karşılık, başkalarının dışarıdan bakınca hem fiziksel, hem de duygusal olarak son derece derli toplu görüldüğü gerekçesiyle âşık olduğumuzu” (Botton, 2018, s. 64) düşünür. Sanatçı da sevilmeye değecek olan o “derli toplu” kişiyi bulduğunda onun da kendisini aynı şekilde sevmesini diler. Böylece kendi ruh bütünlüğünü sağlayabilecek ve dağılmaktan kurtulacaktır. Sevilmeye uygun “birinin bizi sevmesi, bizimle aynı gereksinimleri paylaştığının” (Botton, 2018, s. 64) da bir göstergesidir. Karşıdaki insanın bizimle aynı gereksinimleri taşıdığını düşünmek ise romantizm açısından tamamlanmayı güçlendirir.

Muhabbetin önemine dikkat çeken bir diğer sanatçı Muallim Naci'dir. O, “bir vicdanın, bir ailenin, bir kavmin, bir milletin sadetinin derecesini sahip olacakları ‘muhabbet’ ile orantılı” (Tarakçı, 1994, s. 397) olarak değerlendirir. “Hal-i Dil” adlı gazelinde kendisini neşelendiren aşkını anlatır;

“Gönül ki hande yüzünden yaşar hayata güler
Hayata hande eden rind, kâinata güler

Gönül ki şîve-i câliye iltifât etmez
O inhinâlı beşûşâne iltifâta güler

Gönül ki bunca büt-i bî-sebâta gülmüşdür
Gülümseyüb bana va'd etdiğin sebâta güler”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 240)

Şairin bir gülümsemeyle hayata bağlanan gönlü, mutlulukla dolar. Bu anlamda kendisini rint olarak niteleyen sanatçı, yapmacıklıktan hoşlanmaz ve samimi, içten gülümsemelere kapılır. Çünkü kalp, sevme yeteneğine sahiptir ve aşkta, “rastlantının saf tekiliğinden evrensel bir değer taşıyan bir öğeye geçme olasılığı” (Bodiou & Truang, 2011, s. 23) vardır. Bu anlamda şair de tekiliğin edilgenliğinden bütünlüğün etkenliğine geçmek ve evrenselliğe açılmak ister. Fakat sanatçının dizeleri, içinde barındırdığı aşk potansiyeli ile dikkate değer olsa bile romantikliğin arzu ettiği lirizme ulaşamaz, daha çok kuru bir söylemden ibaret kalır.

Tanzimat şairleri, aşkı mutluluk kaynağı olarak gördüklerinde, ondan enerji ve ilham almışlardır. Aşk, kimine ilaç, kimine gıda olurken özellikle de Abdülhak Hâmit'in şiirlerinde, yaratıcılık geliştiren bir misyona bürünür. Dolayısıyla da kişinin bir duyumsaması olarak yüceltilerek idealize edilir. Ancak Tanzimat sanatçılarının çoğu, yapıları gereği ve dönemin şartlarının etkisiyle mutluluktan çok bedbinliğe yatkındırlar. Onların şiirlerinde çoğunlukla, romantizmin de yansıması olarak aşkın hüznün veren tarafı işlenmiştir.

3.1.6.1.2. Hüznün Gölgesindeki Aşk

Aşkın yollarından biri mutluluğa açılırken diğer yönü, hüzne çıkar. Mutluluk, herkes tarafından arzulanır oysa hüznün, en çok da sezgileriyle hareket eden romantikler tarafından benimsenir. Sanatçılar, yakınlarının ölümleri, dönemin şartları ya da değiştiremedikleri dünya düzeni nedeniyle açmaza girdiklerinde, hayatı algılayışları değişir; onlar için hayat, anlamını yitirir. Şairleri en çok da aşk, ümitsizlik ve hüzne iter;

“Dahası var: Gerçek sevgi, kendini bir bakıma çekebildiği acılar ve ıstıraplarla belli eder; en iyi bunlarla ölçülür ve hesaplanır.” (Gasset, 2019, s. 10). Romantik duyuşlu bazı şairler de aşkın ıstırabını işte bu yüzden severler.

Keçecizade İzzet Molla, aşkı, cefâ olarak görenlerdendir. Onun şiirlerindeki beşerî aşkı andıran dizelerde çoğunlukla hüznün vardır;

“Bir dağ var derûnda bana her dem âşinâ
Kim bana acır olsa o da merhem-âşinâ
(...)
Olmazdı âşık olmasa dünyâda derd ü gam
Âşık revâ mı olmaya derd ü gam-âşinâ
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 354)

Sanatçının kalbinde her zaman duran ve artık varlığına fazlasıyla alıştığı bir yara vardır. Elbette yarayla kastedilen, soyut anlamlı bir yaradır ve bu, aşkın açtığı, ayrı düşmenin yarattığı büyük ıstıraptan kaynaklıdır. Çünkü aşk, insanın seçebileceği bir durum değildir; “Dünyaya gelmek, mecbur ve mahkûm edilmiş bir hayatı yaşamak ve âşık olmak insanın ihtiyatı dışında olan şeylerdir.” (Korkmaz, 2014, s. 115). Şairin de seçme yetkisinin bulunmadığını hissettiği bu aşkta, sıkıntı çekmesi, yadsınamaz. Dert ve gam, âşıkların o kadar alıştığı sıkıntılardır ki dünyada dert ve gam olmasa sanki âşık diye bir tabir de kalmayacaktır. Keçecizade İzzet Molla, gamı davet eder tarzındaki söylemiyle aşkın hüznünden hoşnut olduğunu da sezdirmektedir.

Divan şiirinde aşk söz konusu olduğunda işin içine bir de rakip girer. Tanzimat döneminde alışkanlıklarından kolayca vazgeçemeyen bazı şairler, “bülbul ile gül” ilişkisine değinirken rakibi konuya dâhil ederler. Osman Nevres, meşhur şarkısında böylesi bir aşktan dem vurur;

“Ellerle o zevk etdi ben âteşlere yandım
Çekdim o kadar cevri ü cefâsın ki usandım
Derlerdi kabul etmez idim şimdi inandım
Gül yağını eller sürünür çatlasa bülbul”
(Kaya, 2010, s. 337)

Sevgilinin başkalarıyla gezip tozması, eğlenmesi, şairin canını fazlasıyla acıtır. Daha önemlisi onu, her şeyden bıktırır. Şiir, klasik söyleminin yanı sıra dilinin sadeliğiyle ve şairinin oluşturduğu lirik üslubuyla da dikkati çeker. Aşkın coşkulu heyecanı yerini hüzne bırakmış ve sevgilisine ulaşmasını engelleyen başkalarının varlığı, sanatçının kıskançlık dürtüsünü uyandırmıştır. O, her bendin sonunda tekrarladığı “Gül yağını eller sürünür çatlasa bülbul” ifadesiyle ise oldukça estetik bir imge kurmuştur. Tasavvufun da etkisiyle birçok şair açısından mecazî aşk, gerçek aşka götüren bir basamak olarak

görülmüştür; “Şehvetsiz, ilâhî ve hakîkî aşka götüren bir köprü olmak şartıyla, böyle bir aşk da hoş karşılanmıştır” (Yılmaz K. , 2016, s. 146-147). Güzelin varlığından hareketle aşk, kişiye âteşin bir sıcaklık vermekte ve gönülleri yangın yerine çevirmektedir. Aşkî demir bir leblebi gibi gören Şinasi’nin de aşk konusunda takındığı tavır ilginçtir;

“Aşk ile oldum be-hükm-i bâd ü hâk ü âb ü nâr
Zâr-zâr ü hâk-sâr ü eşk bâr ü dağ-dâr

Aşk kim kalbe gıdâdır ne yenir ne yutulur
Bir demir leblebidir çiğneyene aşk olsun

Gönlümün aşk u vefâdır şeref ü unvânı
Sevenin ben kuluyum sevmeyenin sultânı”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 28)

Şinasi, aşkın bir gıda gibi insanı beslediğini düşünür ancak onun için aşk, çiğnenmesi zor bir gıdadır. Şair, bu aşk ile hem toprak ve rüzgâr, hem de ateş ve su gibidir; bu unsurlar, birbirinin körükleyicisi, besleyicisi ve bir anlamda da zıttıdır. Aşk, zıtlıkların ikliminde filizlenir ve büyür. Sanatçı, seven bir kalbin kulu kölesi olmaya razıdır ama sevmeyenlere karşı hükmedici bir sultana dönüşebilmektedir. Çünkü şair, sevildiğini duyumsadığı ölçüde kendi kendisinin de farkına varmaktadır; “Sevgisi yoluyla insan, sevilen kişideki temel özelliklerini ve eğilimlerini görebilecek duruma gelir ve dahası, ondaki gerçekleşmemiş olan ancak gerçekleştirilmesi gereken potansiyelleri görür. Ayrıca sevgisi yoluyla kişi, sevdiği insanın bu potansiyelleri gerçekleştirmesini sağlar.” (Frankl V. E., 2020, s. 126). Bu nedenle “demir bir leblebi” bile olsa aşk, sanatçıya göre çiğnenmeye değerdir. Geleneksel imgelerden uzaklaşamayan Ziya Paşa ise da aşkı “bela çukuru”na benzetir;

“Vâkıf isen cihânın encâmına elemenden
Ne ıztırâb arz et ne pîç ü tâb göster

Her hatve çâh-ı gamdır deşt-i emel hayâlet
Ya düş çeh-i belâya ya ictinâb göster”
(Göçgün, 2001, s. 199)

Emel bozkırının hayal, her adımın da gam çukuru olduğunu söyleyen şair, kendisine ikazda bulunur ve “Ya belâ çukuruna düş, ya da buradan uzaklaş” der. St. Augustine’e göre aşk, “sevilen şeye doğru bir çekilme” (Gasset, 2019, s. 9) demektir. Ziya Paşa da aşkı bataklık gibi insanı içine çeken, düşüren bir şey olarak yorumlar. Onun gözünde aşk, kişiyi yüceltmekten, mutlu etmekten ziyade hüznlendirmektedir. Klasik hayal dünyasından çıkamayan şair, bu anlamda romantikliğe çok yaklaşamaz.

Abdülhak Hamit’e göre evlenmek için de aşk gereklidir. Hâmit, evlenmeye niyetlendiğinde önce Emine Naciye Hanım ile nişanlanır. Fakat daha sonra Fatma Hanım’ın buna çok üzülüp “Ben artık karalar giyeceğim!” (Bezirci, 1991, s. 16) dediğini duyunca nişanını bozar ve onunla evlenmeye karar verir. Bu durum, onun evlilik konusunda aşka ne denli değer verdiğini de gösterir; “Aşk, insanların geleceğe umutla bakmasını sağlayan bir cesaret kaynağı olmasının yanında, toplumun temeli olan yuvanın kurulmasında da birleştirici, yaşatıcı bir harç vazifesi görür.” (Korkmaz, 2014, s. 16). Çünkü evliliği ayakta tutacak olan en temel duygu, aşktır. Fakat şair, çok sevdiği Fatma Hanım’ı kaybedince üzüntüsünü, kederini dindiremez. Üzerinden zaman geçtiğinde bile sevdiğinin ölümünü düşündükçe umutsuzluğa kapılır;

“Ben sağım o öldü gitti küskün
Her gördüğüm olmasın mı ölgün
Geçmişte idi benimle bir gün
Olmuştu bu yerde yâr muğber”
(Enginün, 2013, s. 233)

Sevdiğiyle birlikte gezdiği yerler, şaire şimdi acı vermektedir. İçindeki burukluğun etkisi ve ölümün engellenemezliğinin bilinciyle gördüğü her çehrenin bir gün yok olacağını düşünür. Sevmekten, mutlu olmaktan korkar çünkü herkesin öleceğini düşünmekten kendisini alıkoyamaz. Ölüp gidenlerin bu dünyadan küskün ayrıldığı fikrine kapılır. Tüm kâinat, ona kırgın ve puslu görünür, her şey bir anda anlamını yitirir. Bu karamsar ve bedbin yaklaşım ise melankoli eksenli kara romantizmi çağrıştırmaktadır.

Divan şiirinde şairler, acı çektirdiği için sevgiliye sitem ederler ve onu zalimlikle, merhametsizlikle suçlarlar. Recaizade Mahmut Ekrem, “Şikâyet”inde böylesi bir serzenişte bulunur;

“Bak belâya!.. Geçemem de senden,
Müteneffir dahi olsan benden!

(İhtiyârî değilim ben de sana
Beni aşk eyledi efkende sana)

Aşk! Ey tıfl-ı füsûnkâr çekil!
Oldu ya işte merâmın hâsıl.

Sen düşürdün dilimi sevdâyâ
Ne gelirsin beni istihzâyâ?

Zâti derdin çekilir derd değil
Verdiğin hissi bana al da çekil!”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 248-249)

Sanatçı, kendisini saran aşk duygusundan hiç hoşnut değildir ve onu “uzaklaştırılması gereken bela” olarak görür. Aşk, kendisi için büyüleyici bir tıfıldır. Yaramaz, toy bir çocuk gibi olan aşk, bu haliyle Eros’u andırır ve şairi kötü durumlara düşürerek eğlenir. Sokrates, Yunan mitolojisindeki Eros için ölümlü olmadığı gibi bir tanrı da değildir ama yine de ilahî bir güce sahiptir der; “Buna göre insan her ne kadar tanrısal ve ölümsüz olmasa bile, aşk sayesinde bir tür tanrısallık ve ölümsüzlükten pay alır.” (Platon, 2018, s. 37). İnsana ondan daha iyi bir yardımcı da bulunamayacağı kesindir. Fakat o, zaman zaman oklarını bir eğlence aracı gibi de kullanmaktadır. Şairin tıfıl benzetmesi, bu anlamda Eros’a uygun görünmektedir. Genel anlamıyla ise aşk, Recaizade Mahmut Ekrem’e keder vermektedir;

“Lisân-ı aşka gönül tercemânım olmuştur
Nedîm-i nükte-ver-i gaybdânım olmuştur

O dağlar ki mükâfât-ı rezm-i hicr-i keder
Tırâz-ı sîne-i mihnet-nişânım olmuştur

Ne hâsıl etti bu sevdâ-geri-i aşkı bütân
Meğer ki sûdu hıredde ziyânım olmuştur”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 91)

Gönlünün aşkın dilinden anladığını söyleyen şair, sanki bilinmeyen varlığın kendisine dost olduğunu düşünmektedir. Aşkın konuştuğu bir dilin varlığı, bu duyguyu diri kılmaktadır. Her ne kadar bilinmeyen, “gayb” âleminden biri gibi olsa bile sanatçının sevgilisiyle kurduğu özel bir iletişim vardır ve o, bu arkadaştan ayrılınca derin kederlere dalmaktadır. Şair, aslında aşk duygusunun kendisine yakını; “Nice can-sûz imiş bu âfet-i aşk/ Ne yaman derd imiş bu mihnet-i aşk” (Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 62) diyerek yorgunluğunu, tükenmişliğini sezdirir. Kimyası gereği, aşkın, bir devridaimi vardır ve “âşıklar zaten sürekli özlem duymak ile usanmışlık arasında gidip gelirler.” (Botton, 2018, s. 66). Recaizade Mahmut Ekrem de sevdiğinin özlemiyle kimi zaman coşarken kimi zaman yorulur. Âşıkların “özlem ile usanmışlık” arasında sürekli gidip geldiğini gösteren güzel bir örnek de Münif Paşa’da mevcuttur;

“Ey nigâr-ı nüktedânım nerdesin
Geçti hicrinle zamânım nerdesin

İsterim cûlar gibi yüz sürmeyi
Pâyine serv-i revânım nerdesin

(...)

Tîr-i aşkın göz göz etti sînemi
Kalmadı tâb ü tevânım nerdesin”
(Özgül, 2014, s. 253)

Şair, zarif ve neşeli olan sevgilisini arar, özler, bekler ama ona ulaşamaz. Kavuşamadıkça da ayrılığın, özlemin acısıyla kederlenir, artık tahammül edemez ve sevgilinin aşk oklarından, daha doğrusu nazlarından, uzak duruşu ve kendisini bekletişlerinden yorulmaya başladığını belirtir. Her beytin sonunda tekrarladığı “nerdesin” sözcüğü de şairin nasıl bir bekleyiş içerisinde olduğunu vurgulamaktadır. Sonunda mükâfatlandırılacağını bilenler için beklemenin de bir değeri vardır ancak hiç ümit vermeyen sevgiliyi beklemek, giderek işkenceye dönüşmektedir. Tahammülsüzlüğün sınırına gelen bir başka şair ise Ethem Pertev Paşa’dır;

“Bu deli gönlümün coşkunluğu var
Zannım o yosmanın mübtelâsıdır
Yitirmiş sabrını bilmem ne arar
Aşk ilinin eski budalasıdır”
(Gürel, 2004, s. 233)

Aşk, çoğu kez delilikle eş tutulan bir ruh durumudur. Ethem Pertev Paşa da kalbini aşka kapılmakla suçlar. Şaire göre aşk, bir ildir ve orada yaşayanların hepsi de budaladır. Üstelik sanatçının artık bu duyguya dayanacak gücü kalmamış, sabrı da taşmıştır. Buna rağmen o, aynı coşkuyla sevmeye devam etmesine de bir anlam veremez. Ancak kendisi, “dünyanın ve hayatın kendi başına anlamı olmadığından, aşkın insanın bu anlam vakumunu dolduracak en iyi nitelikli malzemeyi sağladığından” (Göka & Göka, 2015, s. 166) aşka yönelmektedir. En nihayetinde aşk, sanatçının yaşamında acı da olsa bir anlam taşımaktadır.

Şiirlerinin çoğunu 18-22 yaşları arasında kaleme alan Nabizade Nazım’ın şiirlerinde aşk, esas unsurdur ve şairin “yüzyirmi şiirinin yetmiş dördü” (Uç, 2007, s. 134) aşka yer vermektedir. Fakat o da bu duygu yüzünden ölmek isteyenlerdendir,

“Ömrümde bir kerecik gülsem,
Bir kere gülüp sonra ölsem!
Ey çevre mâil dil-ber,
Gönlüm sana muğber;
Küstüm sana:
Bari bir gün lûtf et!
Öldür de sen lûtf et bana!
Vur!
Teşrif eyle biraz, öldür de git!”
(Kalkan, 2015, s. 39)

Sanatçı, “İltimas” adlı şiirine sevgilisinin hayaliyle konuşarak başlar ve şiir boyunca sevdiğinden beklediği ilgiyi göremeyişinden şikâyet eder. En sonunda da sevgilinin kendisini öldürmesini diler ve onu bir an görebilme ihtimaline ömrünü bile feda etme niyetinde olduğunu belirtir. Bu, her şeyi, sevgiliyi bir kere görme uğruna feda edecek kararlılığa sahip olmaktır, kara sevda hâlidir. Sanatçı ise yutan, içine çeken bu kara sevdanın ıstırabından zevk almakta gibidir. Aşkından beklediği ilgiyi göremeyen şair, böylesi bir çileyi çekmektense onu bir kere görüp ölmeyi tercih eder. Nabizade Nazım’ın birçok şiiri, Abdülhak Hâmit’in şiirlerine benzer; bazı dizeleriye bire bir onun dizelerinin aynısıdır¹⁴. Şair, “İstiğnâ” adlı şiirinde de aşkın cefasını çektiğini dile getirir;

“Neme lâzım benim bu sevdâlar
Bu kadar çekdiğim ezâ kâfi.
Heder oldu heder temennâlar
Zillet-i aşk ü ibtilâ kâfi.

İltifât umma huşk edâlarda
Cân yanar ol gazablı gözlerden!
Şevk yok hande¹⁵-i gam-fezâlarda
Zevk ümîd etme telh sözlerden!

Anladım aşk imiş belâ-yı cünûn
Buna sevdâ değil cünûn derler.
Cezbe-dâ-ı cemâl olan mecnûn!
Aşk-ı Leylâ seni şehîr eyler.”

(Kalkan, 2015, s. 75-76)

Sanatçının aşka dair tüm temennileri sona ermiş, kendisi artık mutluluktan vazgeçmiştir. Zaten aşk, aslında kişinin arzusu dışında gelişen bir olgudur; “Birine âşık olma bilinçli düşüncenin ötesinde bir olgudur. Daha çok kişi, bilinç dışında kodlanmış arzusunun kayıp nesnesini hatırlattığı için bir başkasına âşık olur.” (Arıkan, 2014, s. 249). Şair de “cünûn”/delilik/bilinçsizlik hâli olarak nitelediği bir aşka düşmüştür. Sevgilisinin kuru

¹⁴ Nabizade Nazım’ın Hatıra-i Şebab’da yer alan şiirlerinden bazıları ve “Mersiye-i Mahbes”, Abdülhak Hamit’in dizelerini andırır;

“Yıkıldı halce-i ömrüm temelden
Fenâ buldu benim ol gam-güsârım
Mukaddermiş meğer firkat ezelden
Bunu emreylemiş Perverd-gârım”

(Kalkan, 2015, s. 32)

¹⁵ Bu sözcük, Filiz Kalkan’ın çalışmasında “hand” şeklinde yer almaktadır. Okuma ya da basım hatası olabileceği düşünülen sözcüğün “hande” olarak alınması hem vezin hem de anlam bakımından uygun görünmektedir.

edaları, gazap veren gözleri ve gam çektiren gülüşlerinden artık ümidini kesmek ister. Ona göre aşk, bir beladır ve bu derde düşenler, Mecnun örneğinde olduğu gibi delirmektedirler. Kederden başka şey getirmeyen aşk, şairin arzuladığı bir hal olmasa bile kendisini içine çekmekte ve gönlünü derde sokmaktadır. Sanatçı, çoğu zaman da hüznlenmekten öte acı çektiği bu aşka neden tutkun olduğunu anlayamaz;

“Tabîb-i rûhânî olsan da heyhât!
Bana ecel olursun değil hayât

Memâta hâhiş-ger, hayâta düşmen,
Âh ne garîb hisse-i mübtelâyım ben!

Kim der ki vuslat mâni olur şevke?
Kim inanır ki azâb gitsin zevke!

Eyvâh! Bu ne tehâlûf-i hissiyyât
Ne nâsutiyât şeklinde kudsiyyât.”
(Kalkan, 2015, s. 99)

Şair, “Âşık-ı Me’yûs” adlı şiirinde, ruh doktoru diye nitelendirdiği aşkın kendisine ancak ecel olacağını belirtir. Böylece aşkı, hayatın karşısına koyar ve ölümle eş değer tutar. Ölümü arzulayan ve hayata düşman olan bu duyguya mübtela olmasına ise hayret eder. Çünkü ona göre kavuşmanın şevke engel olacağını söyleyenler, yanılmaktadır. Gerçekte ise aşkın azabı, aslında kimsenin hoşuna gitmemektedir. Zıtlık içerisinde, gelgitlerle dolu olan aşk duygusunun ıstırapı, şair için katlanılmaz, dayanılmaz bir acıdır. O nedenle sanatçı, şiirinin sonlarına doğru yine “Yâ lûtf et okşa, yâ kahret mahv eyle/ dünyâda zebânîlik etme böyle” diyerek sevdiğinin elinden ölmeyi diler. Sevgilisinin ise kendisine çektirdiği acılardan dolayı “zebanîlik” ettiği kanısındadır. Nigâr Hanım da hayatı boyunca ıstırap çekenlerdendir ve sanatçının şiirlerinde dile getirdiği aşk, insanı hüznlendirir;

“Sâye-i mu’cize-i sevdâda
Ömr-i diger sürerim dünyada!
Ne kadar boşdur ilâhi bu hayâl
Gelme gelme sakın ey mâh-ı cemâl
‘Aşk... O hûn-hâr o cellâd-ı kazâ
Yalnız öldürür etmez ihyâ”
(Demirdağ, 2015, s. 40)

Şair, “Bir Haste-i Aşk” adlı bu şiirinde mucizevî bir aşkın gölgesinde geçireceği başka ömürler ister. Öte âlem isteği, romantizmin en net göstergesidir. Sanatçı için yaşanan hayatın bir değeri yoktur ve yenilenmek gerekmektedir. Aksi takdirde tüm duygular, hastalıklı olmaktan ibaret kalacaktır. O, kendisine acıdan başka bir şey vermeyen aşkı

da cellat olarak görür. Tüm istenmemişliğine rağmen aşktan vazgeçilmez; “Sevgi, nesnenin gönderdiği delici okların açtığı yaralardan dışarıya fışkırarak nesneye doğru etkin bir biçimde akmaya başlar; bundan sonra da her türlü uyarının ve arzunun ters yönünde hareket eder. Sevenden sevgiliye –benden ötekine- doğru merkezkaç yönünde ilerler. Kendimizi ruhsal bir devinim içinde, bir nesneye doğru yönelmiş ve hiç durmadan iç benliğimizden başka birine doğru akar durumda bulmamız, sevginin ve nefretin temel özelliğidir.” (Gasset, 2019, s. 11). Şair de nefretle karışık bu aşk durumundan kolay kolay sıyrılmaz. Herkes onu mutlu sanır ancak kendisinin hastalığı ve sevdiğinin çektiği cefa varken bu hayat, keder dolu, anlamsız bir yerdir. Derde dert katan aşk da sanatçıyı mutlu etmez. “Gelme gelme sakın ey mâh-ı cemal” ifadesinde acı çekmekten haz duyan bir mazohizmden de bahsetmek mümkündür. Aşkın onulmaz yaralarının ıstırabı, şairi mutlu etmektedir. Bu içten bir yanmadır; böylesi bir yanış, kişiyi terbiye eder, olgunlaştırır, büyük hakikate erdirir fakat emele ulaşmak için sabretmek, yola düşmek ve gayret göstermek gerekmektedir.

Aşkın hüznünü, kederini, şiirlerine ve hatta şarkılarına aktaran bir başka şair ise Leylâ Hanım’dır. Onun kendi iç musikisine sahip olan şiirleri, aynı zamanda aşk acısını yansıtmaya elverişli dert ortağıdır;

“Sanma kim bir lahza dilden aks-i cânânım çıkar
Aşkı kalbimde kalır tenden ne dem cânım çıkar

Zülf-i yâri dest-i hasretle arayup tarasan
Şâne-i endişede akl-ı perişânım çıkar”
(İspirli, 2008, s. 79)

Sevgilisinin yansıması, şairin hep gönlünü süslemekte ve oradan hiç çıkmamaktadır. Gerçek bir sevgili, en nihayetinde insanı terk edebilir ama hayal, şair istemediği sürece kendisini hiç bırakmaz. Zaten sanatçı da ölene kadar bu aşk yükünü taşıyacağına inanır, hayallerine tutunur, onunla teselli bulur. Çünkü aşk, şairi ayakta tutan duygudur; “Aşıklar için sevgili, varoluşlarının yeniden yapılandırılması adına yeni bir dünya ve varoluş şeklidir.” (Deveci, 2014, s. 120). Sanatçı da sevgilisini hayalinde yaşatarak iç dünyasını yenilemektedir. Sevgilinin saç endişeyle taranırsa her telinde kendisinin perişan olmuş aklından izler çıkacağını söyleyerek sevdiğinin her zerresini ayrı ayrı düşündüğünü sezdirir. Şiir boyunca da ümitsiz bir aşkın varlığı hissedilir. Sanatçının şiirlerinde, hafif bir sitemle birlikte, acı çekmektense cefa çektiren sevgiliyi unutmaya eğilimi olduğu da görülür;

“Ey dil ümid-i dil-ârâ-yı unut

Yâre hep minnet-i bî-câyı unut
 Yeter artık sen o sevdâyı unut
 Hiç düşünme o mu'ammayı unut
 Sen de ey bülbül-i gül-zâr-ı safâ
 Ne tahammül idiyorsun hâlâ”
 (İspirli, 2008, s. 106)

Sevgili, kendisine gülmeyecekse şair de o zaman gönlüne söz geçirmeyi öğrenecek ve böylece kederden uzaklaşacaktır. Çünkü sanatçıya göre acı çektiren sevgilinin gereği yoktur. Aslında bu tavır, romantiklikten uzak, oldukça gerçekçi bir yaklaşımdır fakat şair, söylediklerini uygulayamaz ve aynı lafları söyleyip durarak kendisini gerçekçi olmaya davet eder. Üstelik şairin alışılmışın dışında sert bir yanı da vardır; o dönemin kadınları düşünülecek olursa her cefayı sorgulamadan göğüsleyen bir yapısı yoktur. Aldatıldığı zaman bunu kabullenip sineye çekmeyi kendisine yakıştırmaz ve “Bir Kadının Bî-Vefâ Zevcine” adlı şiirinde durumu, farklı bir benzetmeyle ifade eder;

“Kiminle idersen it ülfet
 Böyle gelüp virme nisbet

 Kaç keredir itdim ricâ
 Söyleme didim bir daha

 İllere hep zevk ü sohbet
 Bana eziyet mi kısmet

 Gönlüm artık pek yoruldu
 Bu derdi çekemez oldu

 Artık öyle laf dinlemem
 Bulaşık tabakla yemem

 İstemem gönlüme ortak
 Ya onu ya beni bırak”
 (İspirli, 2008, s. 157)

Şair, eşinden açıkça tercih yapmasını ister, bu ikileme ve aldatılmaya katlanmak istemediğini söyler. Leylâ Hanım’ın ifadelerinde, keskin bir çıkış yaptığı görülür. Şiirin sonunda kederlere battığını söyler ama bu dizelerde, hayatın ve erkeğin karşısında dik duran oldukça güçlü bir kadın karakteri ortaya koyar. Şairin kadın olarak varlığını duyurması, toplumda bir şeylerin değişmeye ve kadının hak ettiği değeri, yeniden elde etmeye başladığının da göstergesidir. Ayrıca sanatçının bu varoluş şekli, romantikliğin insan hakları ve eşitlik konusundaki söylemlerini de andırır niteliktedir.

Tanzimat romantikleri, melankolik ruh durumlarına en uygun nedenlerden biri olarak aşkı görürler. Aşkın hüznünden yararlanarak soluklanır, kendilerine gelirler. En nihayetinde hüznün, şairleri kendileriyle yüzleşmeye davet eder. Böylece aşkın hüznü, kimi zaman onların yaratıcılıklarını beslemiş kimi zaman da rahatlamalarını sağlayan bir araç göreviyle şiirlerinde yer almıştır.

3.1.6.2. Aşkın İnsanı Aşan Boyutu: İlahî Aşk

Tanzimat dönemine gelindiğinde de tasavvufun etkisi, hala devam etmektedir. Bu nedenle şairler, isteseler bile üsluplarını, tasavvufî unsurlardan tam anlamıyla arındıramazlar. Ayrıca kendi tercihleri doğrultusunda da gerçek aşkın sadece Allah’a duyulan aşk olduğunu şiirlerinde sık sık dile getirirler. Özellikle de bu durum, Tanzimat’ın birinci kuşak şairlerinde daha çok görülür.

Bir anlamıyla “beşeriyet şartlarının ortadan kalktığı bir mertebe” (Ernest, 2019, s. 15) sayılan tasavvuf, insanın gelişim aşamasında tecrübeyi önemli gören ve mistik duyuş barındıran düşünceleriyle romantizme yakın durur. İnsanî olgunluğa erişebilmek ve kendisini anlamlandırabilmek amacıyla çeşitli makamlardan geçen sûfî için dünyaya ait ihtiyaçları en aza indirmek, şarttır; önemli olan başka bir değer ise aşktır. Aşk, bu varoluş sisteminin bir adımı, yoludur ve tamamlanması, tecrübe edilmesi gereken sürecidir; “Bu, bizim Allah’ı sevme durumumuzdur, yani: Biz, Allah’ı seviyoruz. Bununla ilgili olarak Allah şöyle buyuruyor: ‘O onları sever, onlar da O’nu severler.’ (Kur’an, 5/54).” (Arabi, 2006, s. 47). Sûfîler, âyetten hareketle insanların Allah’a duyduğu derin sevginin de yine Allah’tan geldiğine inanırlar. Bu nedenle onlar için aşk, kutsaldır, yücedir ve insanı ruhsal yönden geliştirip olgunlaştırır. Şeyh Galip’in *Hün ü Aşk*’ından esinlenip yazdığı *Gülşen-i Aşk* adında tasavvufî bir eseri bulunan Keçecizade İzzet Molla, aşkın gül bahçelerinde ulaşılabilecek bir şey olmadığını, “ancak çile ile elde edilebileceğini” (Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 39) söyler;

“Hubân-ı zamândan çekilir mi sitem-i aşk
A’dâmızı Hakk eylemeye müttehem-i aşk

Mutrib çek elin biz düzelim sâz-ı figânı
Uymaz ney ü tanbûr u kemâna gam-ı aşk

Dervîşleriz Hazret-i Mecnûn kolundan
Girdik bu yola hırka kefen lokma gam-ı aşk”
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 499)

Mevlevîliğe bağlılığıyla bilinen şair, “Harf”ül-Kâf” adlı şiirinde Mevlana’ya ve aşka ne derece tutkun olduğunu dile getirir. “Figan sazı”nı ancak kendisinin çalabileceğini belirten sanatçı, aşkın gamını, keman ve tamburun yeterince anlatamayacağını söyler. Aşk yolunda Mecnun gibi kendisini kaybetmek istediğini ve maddeden mecaza yükseldiğini sezdirmeye çalışarak girdikleri yolda aşkın gamı, hırka, kefen ve sınırlı yiyecekten başka bir şey bulunmadığını belirtir. Kimi zaman şikâyet etse bile onun asıl isteği budur. Çünkü ilahi aşka ulaşmak zordur; “Ona sahip olanlar daima acı çekmiştir. Bu acı onların ruhunu cilalar. İlahi aşka ulaşmak için sabır ve terbiye şarttır. Ona talip olanların göğüs gerilen sıkıntılardan şikâyet etmeye hakları yoktur.” (Altınkaynak, 2019, s. 12). Şair de aşk uğruna çektiği kederlerden güç almaktadır. Aslında bu durumdaki aşk, nesnesinden giderek bağımsızlaşmaya başlar; “Dinsel duygunun en yüceltilmiş biçimi, bu ‘Tanrı aşkı’ ile temsil edilmektedir; burada Tanrı silikleşir, aşk ise güçlenir. Dervişlerin ve azizlerin duygusallıkları, başka şartlar altında âşığın romantik duygularını ateşleyecek olan aynı ruhsal unsurların bir görüntüsüdür.” (Krich, 1971, s. 50). Sanatçının yola girerken içerisinde bulunduğu duygular güçlenmiş ve yerine getirdiği dervişlik kurallarıyla nesnesinden bağımsızlaşmaya başlamıştır. Aşkın güçlenmesi ve nedenin ortadan kaybolmaya başlaması ise romantik bir tutumdur. Şinasi’ye göre ise Tanrı’ya, sevgi yolundaki tasavvufî bir terim olan şarapla, meyle varılır;

“Sâkî safâ-yı subha sabâhat verir sabûh
Oldur muhabbet ehline misbâh-ı kalb ü rûh

Tûfânı kopsa âlem-i âbın şerâb ile
Keşî-i bezmi kurtarır aklım misâl-i Nûh

(...)

Dehrin yegâne şâ’ir-i hikmet-şinâsıyım
Neş’eyle eyler aklıma ilhâm-ı Hak sünûh”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 18)

Sabah içilen şarap, sabahın sefasına, güzellik verir. Muhabbet ehli için kalp ve ruhun meşalesi, bu sabah vakti içilen şaraptır. Şarap âleminde tufan kopsa bile şair, Nuh gibi aklını kullanarak içki meclisinin gemisini kurtaracağını düşünür. Tüm bunlardan dolayı da kendisini, zamanın hikmet bilen tek şairi olarak tanımlar. Aklına ve kalbine gelen bu mananın ilhamı ise Tanrı’dan gelmektedir. Şair, sarhoşluk haliyle onu düşündükçe neşe bulmakta ve kendisine gelmektedir. Dönemin güçlü şairlerinden olan Namık Kemal ise

her ne kadar divan şiirindeki birbirine benzeyen soyut sevgili tipine karşı çıksa da kendisini geleneğin etkisinden tam anlamıyla kurtaramaz;

“Tîg-i istiğnâ çeküp gamzen ne nâz eyler bana
Âfet-i aşkım kazâ arz-ı niyâz eyler bana

Zilletim San’ân’a âfet izzetim Cibril’e neng
Aşk her hâletle arz-ı imtiyâz eyler bana

Derd-mend-i aşkıyım makbûl-i cânânım Hüdâ
Hem rekâbet hem de vaz’-ı dil-nevâz eyler bana”
(Göçgün, 1999, s. 52)

Namık Kemal, ilahî aşkın naz ve niyaz makamlarına gönderme yaparken kendisinin Allah’a ulaşan yolda bir hayli mesafe kat ettiğini söylemeye çalışır. Şiirin başlangıcında kendisi niyaz makamındadır ve naz makamında bulunan Allah’a uzaktadır. Sevgili (Allah), kendisini uzak tutarak adeta naz kılıcı çekmekte ve âşığının canını acıtmaktadır. Oysaki o, vahdete giden yolda yok olmaya hazırdır. Aşk, şairi düşürse de Cebrail’in Allah yolunda ulaştığı seviyeye de çıkarsa, her haliyle, ayrıcalıklı bir durumdur; “Aşk onu ileriye doğru harekete geçiren araç olur. Aşk ‘tüm ilaçların ilacı’dır, inancını güçlendirir; endişesini giderir ve ruhun sayısız varlık düzeylerini (hâl) aşmada onu cesaretlendirir.” (Arasteh, 2017, s. 38). Bu nedenle de aşk, şair için güvenli ve sığınılacak bir liman ve cesaret merkezidir. Zaten o, “izzetim Cibril’e neng” diyerek olgunlaşma yolunda fazlasıyla ilerlediğine emin olduğunu da sezdirir. Peygamber, Miraca yükselirken ona eşlik eden Cebrail, bir noktadan sonra ilerleyememiştir ama şair, içindeki aşk sayesinde vardığı makamın Cebrail’in gittiği yerden bile ötede olduğunu düşündüğü için onun bu anlamdaki şöhretini geride bırakacağını belirtir. Romantikler, kendi duygularını etkili bir şekilde ifade etmek için dine ait unsurlardan yararlanırlar. Namık Kemal de kendi duygusunun yüceliğini dile getirmek amacıyla dinden yararlanmıştır.

İlk dönem romantiklerinin çoğu, kendilerini hem aşkın akışına bırakmak isterler hem de egolarından vazgeçemezler; “Aslında romantik evrende hiç nesne yoktur sadece özne vardır. Bu öznel aşk, pratikte, duygusal zehirlenmeyi arttırmak için hayal gücünün kullanılması veya tercih edilirse, kendi uğruna illüzyon arayışına karşılık gelir.” (Babbitt, 2015, s. 225). Namık Kemal’in de şiirinde kendisini Cebrail’den üstün görmesi, narsistliğini ve aşka verdiği değerin, kendi duygularından kaynaklandığını düşünmesini gözler önüne serer. Şairi romantik kılan da işte bu kendisini ön plana çıkarma ve özneyi etkinleştirme durumudur.

Sanatçı, Allah'ın Rakib sıfatına da gönderme yaparak koruyan ve gözetken özelliğiyle her daim kendisinin gönlünü okşadığını belirtir. Bu öylesine bir aşktır ki artık nesne ve maddeden tamamen uzaklaşmıştır; “Mistik hayatta bilgi umumî ve karanlık olduğu gibi, aşk da umumîdir ve fark gözetmez.” (Safa, 2003, s. 181). Şairin duyumsadığı aşk, tamamen Allah'a ulaşan ve parçadan bütüne giden, merdivenin ortadan kalktığı, menzilin yok olduğu bir boyuta varmıştır. Şair, şimdi görünenin dışında başka yerdedir;

“O gerçek veya asıl dünyada, fiziksel dünyadaki ilişkiler yoktur; çoğulluk (kesret), fark ve zıtlık yerine birlik (vahdet) vardır; ne ayrılık, ne de ayrılma vardır orada; ‘burası’ ve ‘orası’ mevcut değildir –ne de zaman, oluş ve çürüyüş mevcuttur – çünkü hakikî varlık, Allah'ın bir vechidir.” (Andrews, 2017, s. 87).

Zıtlıklar ve çoğulluklar gibi dünyaya ait değerler, anlamını yitirmiş; esas olan varlığa Allah'a (mecazî yolla) ulaşılmıştır. Zaten bir varlığı sevmek, illa ki gerçek anlamda ona ulaşmak demek değildir; “Sevdiğiniz Tanrı'ya, bedeninizin uzantısı olan bacaklarınızla yürüyerek ulaşamazsınız; gene de O'nu sevmek, O'na doğru gitmek demektir. Sevdiğimizde, içimizdeki dinginliği ve sürekliliği terk ederek gerçekten o nesneye doğru göç ederiz. Sürekli bir göç durumu içinde olmakı sevgi içinde olmak demektir.” (Gasset, 2019, s. 11). Şair de zihnen ve kalben sürekli bir göç durumundadır. Görüldüğü gibi şiir, tam bir tasavvuf şiiridir. Tasavvufta kişi, farkındalığına kavuşup derin uykusundan uyandığı zaman, tüm algılarını açar, varlık sürecinin tamamlanması yolunda, önünde duran engelleri aşmaya çalışır ve bu sayede sınırlarını genişletir. Şiirde, kalıplaşmış ifadelerin farklı ve iddialı bir üslupla yeniden yorumlanmasındaki romantiklik dikkat çekicidir. Namık Kemal, geleneksel kalıplardan tam olarak sıyrılamamıştır ama kendisini Cebrail ile kıyaslayacak kadar açık bir üslup kullanmayı ve dönemin dikkat çeken isimlerinden biri olmayı başarabilmiştir. Üstelik romantiklik, sembollerin ve içe dönüklüğün bir ifadesi olduğuna göre şairin aşkı böylesine derinlere kök salan bir varlık olarak ele almasını, romantikliğin dışında tutmamak gerekir. Namık Kemal, başka bir gazelinde de sevgiliyi överken dinî unsurları öne çıkarır;

“Zülfünledir iftihâr-ı sevdâ
Ey hâsıl-ı rûzgâr-ı sevdâ

Ol tura olunca dâm-ı fitne
Cibrîl'i eder şikâr-ı sevdâ

Yek şeme-i zülfün ehl-i aşka
Tâ mahşer olur medâr-ı sevdâ

La'linde nihân şerâb-ı ismet

Hattında ıyân bahâr-ı sevdâ”
(Göçgün, 1999, s. 73)

Şair, şiirine yine alışılmış bir şekilde sevgilisinin saçını anlatarak başlar. Sevgilinin saç olarak belirtilen “zülûf”, siyahlığı ve uzunluğuyla bilinir. Siyah ise tasavvufta bu dünyaya ait olan bir tuzak olarak görülür ve şairlerin, sevgilinin tuzağına düşmemesi için uyarı niteliği taşır. Cebrail bile saç aldatmacasına kanmıştır ancak önemli olan, bu dünyanın varlıklarına bağlanmamak ve onlardan hareketle ardındaki yaratıcıyı görmektir; “Sufînin temel hedefi, duyuların ve insan aklının yetersizliğiyle örülmüş hayal perdesini kaldırmak, fiziksel dünyanın ötesini algılamak, böylece hakikate, varoluşun özüne erişmektir; bu da, Allah’ın tecrübî vechidir. (Andrews, 2017, s. 87). Gözünün önündeki hayal perdesini kaldırdığı zaman şair, somut aşktan soyut olana geçebilecek ve varlığın özüne varacaktır. Namık Kemal, “şerâb-ı ismet” diyerek Kuran’ın İnsan Sûresinin 21. Ayetinde yer alan “şarâben tahûrâ” (tertemiz şarap) ifadesine gönderme yapmaktadır. Sanatçıya göre uzun saçlı ve güzel sevgili, dudaklarından bu tertemiz şarabı sunsa bile ona aldanmamak gerekmektedir. Sevdası bahar gibi olan berrak ve büyüleyici sevgiliye özelliklerini bahşeden, Allah’ın kendisidir. Asıl olarak idrak edilmesi gereken de budur. Ziya Paşa da gerçek aşkın manasını, Allah’ta bulanlardandır;

“Bu ne âteşdir ki Yârab Aşk derler nâmına
Her şerârı bin zemîn ü âsûmânı döndürür

Hey ne deryâdır o deryâ-yı ezel kim katresi
Âsiyâ-yı âlem-i kevn ü mekânı döndürür”
(Göçgün, 2001, s. 198)

Sanatçıya göre aşk, Allah’ın adıdır ancak bu duygu, oldukça sıcak ve yakıcıdır. Her aleviyle binlerce âlem döner, hayat, onunla devam eder. Yaşamı anlamlı kılan da tüm yakıcılığına rağmen aşkın varlığıdır. Çünkü şair, eğer sonunda Allah’a ulaşılacağına inanmasa ve vuslat olmasa hayatın hiç çekilmeyeceğini düşünür. Zaten sanatçının içinde taşıdığı aşk/sevgi duygusu, inancında şüpheye yer bırakmadığını da simgeler; “Sevmek, bir an bile bunların varlığından kuşkulananmamak demektir; bunların var olmaya değer olduklarını her an kabul etmek ve doğrulamak demektir.” (Gasset, 2019, s. 14). Allah, sadece âlemlere enerji vermekle kalmamış, insanların kalbine de aşkı yerleştirerek yaşama tutunmalarını sağlamıştır.

Recaizade Mahmut Ekrem ise ilahî aşkın gelgitleri olduğunu bilir ve bu yüzden onu kimi zaman güzellikler içinde kimi zaman ıstırapla şiirine işler;

“Ey aşk ne hoş revânım oldun!
Kim cânım içinde cânım oldun!

Ettinse ne be’s ömrümü telh
Bir lezzet-i câvidânım oldun.

Öldürmeğe kasdedip yaşattın
Bir kâtil-i mihribânım oldun

(...)

Çektin beni lâ-mekâna doğru
Yoklukta da hem-mekânım oldun.”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 174-175)

Aşk, şairin hem can içinde cânı hem de katili gibidir. Çünkü insanlar, aşka “*kabz* hâlinde ya da *bast* hâlinde” (Arabi, 2006, s. 27) kapılırlar. Allah aşkına tutulan kimse, hüzünlenirse ona kabz hali, neşelenirse bast hali gelmiş olur. Fakat şair, zamanla aşkın bu ilk halinden sıyrılarak sonraki aşamalarına geçer. Aşk durumunun ilerlemesiyle mekânsızlığa çekilen şair, neredeyse tüm bildiklerini unutacak seviyededir. Aşk, belirsiz âlemler yaratarak şairde bilinç kaybı gibi bir yokluk oluşturur. Bu da ilahi aşkın mertebelerindendir; “Eğer insan Allah’a bağlanır, O’na âşık olursa sevgilisi Allah olur. Sevgisinde öyle ileri bir makâma ulaşır ki, Allah’ın yarattıklarına karşı duyulan aşkta yok (fenâ) olma halinden çok daha ileri bir makâmda, Allah’ın aşkında yok olur.” (Arabi, 2006, s. 32). Şair de mekânı-zamanı unutarak yokluk boyutuna ulaşmış ve orada aşkla birlik olmuştur. Bir anlamda da denebilir ki “Ekrem eskinin mistik ya da Tanrı’ya dönük aşkı ile romantiklerin hayalî aşkını birleştirmeye” (Parlatır, 2004, s. 52) çalışarak mistik ve romantik bir duyuş sergiler. Muallim Nâci de gerçek aşkın, manâda aranmasını öğütlemektedir;

“Hüsn ü aşk etti kemâl üzre tecellî bizde
Görecek göz var ise bir bana bir yâra bakın

Dil eder meykedede âlem-i lâhûtu hayâl
Şu melâmîdeki ulviyet-i efkâra bakın”

(Hayber & Özbay, 1997, s. 179)

Güzellik ve aşk, şaire olgunluk sayesinde gelmiştir. Sanatçı, “Görecek göz varsa” diyerek yar dediği Allah’ın görünmezliğine dikkati çeker. Çünkü o, bir nurdur ve istese de kendisini doğrudan gösteremez, hayal edilebilir, düşünülebilir. Ona çeşitli makamlardan geçilerek mecazen varılabilir; “Makamlar hiçbirleriyle teselli bulunulamayacak, sürekli olarak insanı renkten renge sokan İlâhî imtihanlar ve çitlerdir.” (Kısakürek, 1991, s.

155). Bu tecelli durumlarından birisi de sarhoşluk halidir. Şair için ilahi âlem, gönlün ancak sarhoşluk/“sekr (manevî sarhoşluk)” (Kısakürek, 1991, s. 155) hâliyle hayal edebileceği soyutluktur. Sanatçı, mey içmeleri nedeniyle kınanan insanların o ruh haline sahip olarak yüce düşüncelere erişmelerine imrenir. Allah sevgisiyle dolan şairin “Bir bana bir yâra bakın” demesinin nedeni ise “Hz. Peygamberin hadisinde de belirtildiği gibi, insanın Tanrı suretinde” (Arabi, 2006, s. 32) yaratıldığına inanmasıdır. Dikkatli bakan gözler için Allah’ın kendisini gerçek anlamda göstermesi gerekmez, yarattığı varlıklara bakılarak da onun güzelliği görülebilir.

Allah aşkına bağlı olduğunu açıkça dile getiren diğer bir şair de Nabizade Nazım’dır. Sanatçı, “Tahmid”inde aşk meclisinin üyesi olduğunu söylerken kimi zaman mecaz aşkla gerçek aşkı iç içe kullanır;

“Sûrette cemâl-i yâri sevdim
Ma’nâda o Kird-gârı sevdim

Ben mezheb-i aşka sâlik oldum
Âzâde-i ser-i mehâlik oldum.

Vâreste-i kayd-ı masivâyım
Sevdâ-yı cemâle mübtelâyım

Mürşid bana iltifât-ı cânân
Âmûziş-i hüsn bence îmân”

(Kalkan, 2015, s. 61-62)

Nabizade Nazım, görüntüde yârin cemalini, gerçek manada ise Allah’ı sevdiğini söyler. Şair, artık tehlikeli işlerden soyutlanmış ve aşk mezhebine girmiştir. Dolayısıyla Allah’tan başka her şeyle bağlarını kopardığını belirtir. Aşk ve güzellik, ikisi de hep Allah’ın varlığına aittir; “Gerçek Aşk’ın amacı, Sonsuzluk’un bir yüzü olan Güzellik’tir (Cemal). Bu amaç ile istek uyanıklık’a dönüşür.” (Burckhardt, 1995, s. 40). Uyanıklık ile kastedilen de şairin güzellik sayesinde bilinçlenmesidir. Soyut varlıklara duyulan bu aşk, bir anlamda yine romantik aşkı hatırlatır. Çünkü romantikler için nesne sadece detaydır ve asıl olan aşkın varlığıdır. Tasavvufa göre de bir müddet sonra aşkın varlığı ağır basmaktadır;

“Tanrı aşkının Tanrının insanlar için duyduğu ‘gerçek aşkın’ (ışk-ı hakk) bir yansıması olduğu düşünülür: ‘[Cenab-ı] Hakk’ın aşkı’. Kuran’daki ‘O onları sever, onlar da O’nu’ deyişi (5:57) Tanrı’nın gerçek aşkı başlattığı, bizimkinin buna bir cevap olduğu anlamına gelir. Yani aşkın tüm türleri ‘mutlak aşk (ışk-ı mutlak)’ da denen tanrısal benlikten kaynaklanır. Mutlak aşk tüm mükemmelliklerin toplamı ya da ‘bir aradalığıdır’, yani güzelliştir. Tüm güzellik mutlak aşkın tecellisidir” (Holbrook, 2014, s. 253).

Tanrı, bilinmeyi istediği için kendisini nur şeklinde yeryüzüne yansıtmış ve bilinmiştir. İnsanlara duyduğu sevgiyi, yansıma eylemi içerisinde iletmiştir. Bu anlamda bilgi ve sevgi, birbirinin tamamlayıcısı olur; “Allah’ın bilinmesi her zaman aşk’ı doğurur ve aşk – dolaylı ve yansıma yoluyla- sevilenin bilinmesini gerektirir.” (Burckhardt, 1995, s. 40). Şimdi insanların ona duyduğu sevginin temeli de aslında yine Tanrı’nın sevgisine dayanmaktadır. Nabizade Nazım ise bu büyük sevgi kaynağının derinliğinin farkındadır. Şairin, aşkı derin ve sonsuz bir varlık olarak algılayıp hayal gücüyle süslemesi, onu romantik kılar.

Tanzimat dönemindeki romantik duyuşlu şairler, aşkı temelde iki yönüyle ele almıştır. Birincisi aşkın beşerî boyutudur ve bunda, insanı mutlu kılan, hüzünlendiren durumlar yaşanır. Aşkı mutluluk olarak gören şairlerden en önemlisi Abdülhak Hamit’tir. Onun şiirinde aşk, daha çok yaratıcılığını ve ruhunu besleyen ilham verici bir formda görünür. Recaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci, Nabizade Nazım, Nigar Hanım gibi melankolik mizaçlı sanatçıların eserlerinde ise aşkın hüzünlü halleri dikkati çeker. Aslında burada önemli olan, şairlerin aşka yükledikleri anlamı açığa çıkartış biçimleridir. Örnekler üzerinden yapılan değerlendirmelerle şairlerin aşka ve sevgiliye yükledikleri anlamları yansıma tarzları ortaya çıkarılmak istenmiştir. İlahî aşkı ise genellikle klasik şiirden beri devam eden duyuş tarzının etkisiyle Allah’a ulaşmanın zorlukları, bu uğurda çekilen sıkıntı ve güzellikler anlatılır. Bu anlamda da özellikle Keçecizade İzzet Molla, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi isimler dikkati çeker. Fakat aşkı romantik yapan, genel anlamıyla sevgili unsurunun belirsizliği ve aşka giden yolun yüceliğidir. Şairin hayal gücünde yorumlanan ve soyutlaşan sevgili, akla aşk duygusunun, aşkın kendisinden daha önemli görüldüğü düşüncesini getirmektedir. Dolayısıyla da söylenmesi gereken şudur; romantizmin duyguları öncelleme durumu, aşk konusunda da geçerliliğini korumuş ve sanatçıların duygularını yüceltmıştır.

3.1.7. Melankoli: Hüznün Verdiği Haz

Melankoli, kişinin iç sıkıntısının dayanılmaz boyutlara gelmesi, karamsarlığının artması ve en yüksek dereceye varması durumudur. Kişinin -nedeni olsun ya da olmasın- mutsuzluk hissetmesi, bir türlü o durumdan kendisini kurtaramamasıdır. Aslında melankolik ruhlar, çoğu zaman herhangi bir sebepleri yokken de acı çekerler.

Sanatçıların bu duygusu bazı dönemlerde şiirlerini daha çok beslemektedir. Romantik şiirler, melankolik eğilimlerin dikkat çektiği eserlerdir.

Antik Çağ düşünürü ve Kos Adası Tıp Okulu mezunu Hipokrat, melankoli üzerine çalışma yapan ilk kişidir. Melankoli adının ise yine “ilk kez Hippokrat tarafından – olasılıkla Aristophanes ve Sophokles’in yapıtlarından esinlenerek-” (Teber, 2013, s. 10) konduğu düşünülmektedir. Hipokrat’a göre insanın vücudunda, “kan, balgam, sarı safra ve kara safra” (Jouanna, 2012, s. 229-230) olmak üzere, karakteri belirleyen dört sıvı bulunmaktadır. Kara safranın baskın olması durumunda ise melankolik ruh durumu açığa çıkar.

Melankoli sözcüğü, kara anlamına gelen “melas” ile safra sözcüğü “khole”nin birleşiminden oluşmuştur. Dolayısıyla Hipokrat için melankoli, kara safra salgısı ile orantılı bir şekilde artmakta veya azalmaktadır. Melankolik kişinin sık sık derin bir hüznün, kaygı, bunalım, kararsızlık ve içinde bulunması, yer ve zamandan hoşnutsuzluk duyma durumu söz konusudur. Birçok dönemde ise bu tarz duyguları yoğun bir şekilde yaşayan kişiler, hasta olarak kabul edilmektedir. Daha doğrusu melankolik kişilik, romantizm dönemine gelinceye kadar hiçbir dönemde hoş karşılanmaz; aksine onlara önceleri dine ve Tanrı’ya karşı gelen, sonraları ise hastalıklı gözüyle bakılır. Romantizm ise en “başından beri ikili bir ışıkla, isyan yıldızının ve ‘melankolinin kara güneşi’nin (Nerval) ışığıyla” (Löwy & Sayre, 2016, s. 33) aydınlanmaktadır. Melankoli ve isyan, ana konunun yanında sessizce akan bir ırmak gibi romantik eserde hep var olmuştur.

Melankoliyi olumsuzlayanlar, aşırı duygusallık durumunun abartılmasıyla kişilerin yoğun bir depresyona hatta intihara bile sürüklenebildiklerini gördükleri ve onları bu sonuca getiren şeyi, aklın geri plana atılması olarak yorumladıkları için doğru bulmazlar. Yine de sanatçıların birçoğu ve özellikle de romantikler, melankolik ruh hallerinden vazgeçmezler. Zaten gerçek manadaki melankoli, kalıcı bir karakter özelliğidir ancak şiire yansımaları bakımından değişkenlik gösterebilmekte ve etkileri yönünden dönemsel kalabilmektedir.

Gerek kendi mizaçlarının gerekse yaşadıkları dönemin şartları ve bireysel tecrübelerinin etkisiyle şairler, melankolik ruh hallerini eserlerine de yansıtırlar. *Cromwell*’in önsözünde Victor Hugo, Modern Çağ’da insanın artık kendisine acı veren olaylar üzerine düşünmeye başladığını söyler ve “Çok tanrılı Caton için umutsuzluk olan bu duygudan Hristiyanlık melankoliyi yarattı” (Alkan, 2019, s. 65) der. Romantik şair, böylece

melankoliyle düşünce arasındaki ilişkiye de dikkat çeker. Düşünen bireyler için melankoli, besleyici bir gıdadır. Ayrıca aşk, gurbet, özlem, ölüm, vatanın kaybedilecek olması gibi pek çok gerekçe, şairleri melankoliye sürükleyebilmektedir. Ancak gerçek şu ki romantiklere göre melankoli, hayatı yaşanılır kılan bir şeydir;

“Melankolinin özü sabit kalamamaktır; sürekli dönüşüm hâlinde olmaktır. Melankoli, hayatın öznesi ya da nesnesi olmaya gönülsüz olmaktır. Romantiklerin düşünce dünyasından bakıldığında melankoli, bir hastalık değil, bir olanaktır; bir yaşamla başa çıkma biçimidir. Melankolik özne, tıpkı bir sanatçı gibi hayatını tasarlayan öznedir. Melankolikler, yaşama eğilirler, hâkim olmak istemezler.” (Dellaloğlu, 2010, s. 97).

Hayatını bir düzleme oturtmaya çalışan romantik ruh, acılarına ve hüznüne tutunur. Kimi zaman orada mola verir, kimi zaman yoluna öylece devam eder. Melankoli, her durumda da ona olanak sağlar. Tanzimat şairlerinin ise ister istemez içerisine girdikleri düalizm, gelenekten kurtulmaya çalışma ve Batı’yı yakalama kaygısı, eski ile yeni değerlerin çatışması gibi ikilemler, zaten melankoliye elverişli olan karakterlerinde daha çok tahribat yaratır. Hayatın sonluluğuna inanmama çabasına rağmen bunun bilincinde olmaları, ölümü durduramama, sonu engelleyememe ve edindikleri yeni bilgiler ışığında ölümden sonraki hayatın varlığının şüpheli duruma gelmesi, onları kozmostan çok kaosa sürükler. Üstelik ülkenin gidişatı da iyiden iyiye bozulmaktadır ve bu durdurulamaz çöküş, sanatçı ruhlarında bir çöküş etkisi yaratarak derin yaralar açmaktadır.

İlhamını, eski şiirden almaya devam eden şairlerden Osman Nevres, aşkın da hep cefasını çeker. Fakat bu kederleniş, Batılı anlamda olmasa bile kimi zaman melankoliye doğru yol alır. Şair, “Muhammes”i boyunca aşk kaynaklı derdinden ve iç sıkıntısından bahseder;

“Yâd edip ruhsârını hasretle efgan eylerim
Her gice zülfün anıp kendim perişân eylerim
Bağrımı sağar gibi kan ağlayıp kan eylerim
Derdime derd artırıp derdimle dermân eylerim
Bak neler görmekdeyim aşkımdan ey çeşmi siyâh”
(Kaya, 2010, s. 333)

Sevgilisinin yanağını hayal ettikçe hasretinden feryat eden şair, aşkının ıstırabından artık kan ağlamaktadır. Derdine dertle derman bulmaya çalışması ise onun melankoliye yöneldiğini gösterir. Bu noktada da şairin derin hüznülenme durumunu, kendisine çıkar yol olarak düşünmesi bakımından hüznün, ona yarar sağlamakta, avuntu vermektedir.

Melankoli, kişiye sağladığı soluklanma fonksiyonuyla en nihayetinde insan ruhunu, sağaltan bir sürece sokmaktadır. Şair de ıstıraplarını, ağlayıp inleyerek azaltma ve böylece kendisini yatıştırma yoluna gider. Dünya ile bir türlü barışamadığını düşünen Keçecizade İzzet Molla'nın hüznü de çoğu zaman melankoliye varır;

“Ben ağladıkça güldü cihân güldüm ağladı
Bîgânedir bu sürgehe mâtem-âşinâ”
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 354)

Dünya bile ağlanacak duruma düşen şairin durumuna sevinmekte gibidir. Sanatçı, “Sanki dünya da bende matem görmeye alışmıştır ve neşeli tavırlarıma tahammül edemez” diye düşünür. Kendisini o denli kedere batmış hisseder ve mutluluğa ulaşmayı hayal olarak görür. Onun bu hislerinde, yaşadığı sürgünlerin etkisi çoktur; memleket özleminin dışında çok sevdiği vatanından gönderilmek, ona ağır gelmiştir. Psikolojisinin etkisiyle şair, çoğu kez çevresindeki varlıklara da karamsar gözlerle bakar. Hatta sanatçının ölümüne bile bu sürgünlerin sebep olduğu söylenmektedir. Onun için aşk da soyuta uzanan, keder dolu bir duygu durumudur. Dolayısıyla şairin melankolik bir ruh haline sahip olduğunu söylemek mümkündür; “Melankolinin ruhsal olarak ayırıcı özelliği, acı veren derin bir keyifsizlik, dış dünyaya yönelik ilginin kaybolması, sevme becerisinin yitirilmesi, her türlü etkinliğin ketlenmesi ve benlik saygısının, özgüvenin zayıflamasıdır” (Freud, 2020, s. 10). Şairde de sürgünler, bıkkınlık uyandırmış, kırılganlık oluşturmuş ve zamanla da melankolik ruh hali yaratmıştır. Bu nedenle o, mutluluğu kendisine yakıştıramamaktadır.

Türk edebiyatındaki değişimin öncülerinden kabul edilen Âkif Paşa, “Adem Kasidesi”nde anlattığı müthiş yokluk fikriyle Batılı anlamdaki melankoliyi de geliştirmiş olur;

“Biz bu mihnet-geh-i hestîye küçükten geldik
Yoksa kim eyler idi terk-i kühencâ-yı adem

Durmasa böyle felek bâri yıkılsa gitse
Bir zaman olsa yeri hayme-i bâlâ-yı adem”
(Kolcu, 2008, s. 43)

Sanatçı, dünyaya küçükken geldik diyerek kendi isteğiyle gönderilmediğini sezdirmeye çalışır. İradesi olmayan bir canlı durumundaki çocukluğun vermiş olduğu bilinçsizlikle dünyaya atıldığını düşünmektedir ve dolayısıyla da durumundan memnun değildir. O, yokluğu arzular, yokluğu ister; “Şair, ‘durmasa’, ‘yıkılsa’ eylemleri ile kozmosun mevcut düzeninden şikayetçi olduğunu ve ‘ben’ merkezli bir pesimist nevroza tutulduğunu

göstermektedir.” (Kolcu, 2008, s. 78). Bu da yanmaya başlayan melankolik ruh meşalesinin kıvılcımından başka bir şey değildir. Onun yokluk düşüncesi, dine sığınma ya da tasavvufa erme anlamından çok olumsuz bir çizgide seyreder; gönül kırıklığı ise daha çok aradığını bulamamaktan (Kavaz, 2005, s. 76) kaynaklanır. Sanatçının yokluk fikri, tasavvuftakine, Batı algısına ya da Budizm öğretisine benzetilir ama aslında onun “adem”i hepsinden farklıdır; “Budizmin öğrettiği dört hakikatten biri, hayatın ıstırap olduğu fikridir. İkinci hakikat, ıstırapın arzudan doğduğudur. Üçüncü hakikat, arzu ortadan kaldırılırsa, ıstırapın da sona ereceğidir.” (Kaplan, 2004, s. 53). Âkif Paşa, Budizm öğretisine yaklaşıp da tam olarak onu anlatmaz. O, zaten vazgeçmek istemediği arzularına ulaşamadığı için sıkıntı duyar ve ıstırap çeker. ıstırap çekilen bu dünya yerine hiç kimsenin istemeyeceği yokluğa kavuşmayı diler. Sanatçının ki tam bir kötümserlik psikolojisidir. Şinasi’nin şiirlerinde ise aşırı derecede bir bedbinlik görülmez ama şair olarak o da bazen dertli oluşundan yakınır;

“Göge mi erdi başım yeryüzüne geldimse
Var mı bak bencileyin yıldızı düşkün kimse

Kurtulmadım âlemde bir ân derd ü elemden
Sahrâ-yı vücûda geleli ketm-i ademden”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 29)

Dünyaya gelmekle başının göge ermediğini belirten sanatçı, bunun kendi seçimlerinin dışında bir eylem olduğunu sezdirir. Şairin yıldızının düşük olduğunu ve dertten, kederden kendisini kurtaramadığını söylemesi, çağın alışılmış melankolik bir eğilimidir. Çünkü klasik şiirden itibaren devam eden bu hüzne gark oluş, Tanzimat şairlerine de sirayet etmiştir. Gelecekte beklentisini yitirmeye başlayan sanatçılar, umutsuzluğa kapılmaktadır; “Umutsuzluk, hakkında artık şüphe nedeni kalmamış olan gelecek ya da geçmiş bir şeyin fikrinden doğmuş bir kederdir.” (Spinoza, 2016, s. 185). Geçmişin parlak günlerine dönemeyeceklerini bilen sanatçıların gelecek konusunda da şüpheye düşmeleri, kederlerini çoğaltır. Karamsarlık ve hüznü hal, dönemin umutsuzluğuyla birleşerek gittikçe artar. Şair de bir çöl olarak nitelendirdiği vücudunda, yokluğun gizli olduğunu dile getirerek aslında duyumsadığı yoksunluk ve hüznü anlatmaya çalışır. Namık Kemal ise dizelerinde bazen, dünyadaki her şeye kahrettiğini söyler;

“Tâc ü tahtın başına çalsın sipihr-i bî-sebât
Ben vücûdumdan peşimân olduğum demdir bu dem

Olsun âhımdan yine eczâ-yı âlem târümâr

Aşk ile NÂMIK perîşân olduğum demdir bu dem”
(Göçgün, 1999, s. 173)

Şair, yerinde durmayarak sürekli değişen gökyüzünün tacı ve tahtı da “başına çalmasını” ister. Kendi vücudundan bile pişman olduğunu belirterek dünyaya geldiği için duyduğu mutsuzluğu da sezdirir. Kederinin büyüklüğüyle evrenin tüm parçalarının dağılıp yerle bir olmasını diler. Böylece nefes alabileceğini ve acısının dineceğini düşünür. Sanatçının bu isteği, bir anlamda Âkif Paşa’nın yokluğu arzulamasını andırır. Şair de derin kederler içerisinde kıvranarak tüm varlık âleminin yok olmasını dilemektedir. Çünkü yokluk, acılar da dâhil, var olan her şeyin sona ermesi durumudur. Melankolide, eski şiirde olduğu gibi “tâli’/talih” şikâyeti de vardır, hüzünden zevk alarak içe dönme ve içe kapanmanın hüznü bekleyişi de vardır. Bu hüznü bekleyişle kişi, bulunduğu ruh durumunun içinden çıkarak ideallere yöneldiğinde bireyleşme ve idealist anlamda toplumsallaşma başlar. Fransız romantiklerinden Madame Stael’in yorumu, Namık Kemal’in melankolisini özetler niteliktedir; “Varoluşa başkaldırı insanı cesaretsizliğe, güvensizliğe sürüklemeyip tatlı bir tutarsızlık halinde kaldığında utku aşkı ve varoluştan hoşnutsuzluk büyük ruh güzellikleri esinleyebilir.” (Alkan, 2019, s. 75). Namık Kemal de bu melankolik ruh haline battıkça batmaz, aksine ondan güç alarak çıkar. Sanatçının ıstırapı, kimi zaman öyle bir mertebeye varır ki o kendisini, her şey ve herkesten daha dertli görür;

“Mevc-i eşk-i ıztırâbımdan zemîn sîm-âb reng
Bâd-i âh-ı hasretimden heft deryâ muztarib

(...)

Gördü cân bir cezbe mihr-i tal’atından tâ ezel
Cismimin her zerre-i sad-çâki hâlâ muztarib

Çekdiğim derd ü belâyı bilse isti’dâddan
Kâbiliyetden olur a’yân-ı eşyâ muztarib”
(Göçgün, 1999, s. 91)

Namık Kemal, “ıstırap gözyaşlarının dalgasından zeminin gümüş rengi suyla dolduğunu” ve “hasret âhının rüzgârıyla yedi deryanın muzdarip olduğunu” söyler. Dert ve kederinden oluşan iç çekişlerinin, denizleri dalgalandırmaya yetecek şiddette rüzgârlar yaratabileceğini anlatmaya çalışır. Şair, çektiği derdi ve belayı öğrenen eşyaların bile iş göremez duruma geleceğini zanneder. Çünkü ona göre dünya üzerindeki hiçbir varlık, kendisi kadar sıkıntı çekmemektedir. Oysa ıstırap, fikir üreten

insanın doğasında vardır; “Nasıl ki küçük bir akarsu herhangi bir engelle karşılaşmadığı sürece bir birikinti yapmazsa, insan tabiatı, keza hayvan tabiatı da, öyle bir yapıya sahiptir ki irademizle uyum içinde cereyan eden hiçbir şey dikkatimizi çekmez ve algımızın konusunu teşkil etmez. (Schopenhauer, 2019, s. 13). Şairin karşısına çıkan engellerin de algısının konusunu oluşturması, bu yüzdendir.

Ziya Paşa ise kötümser mizacının etkisiyle çoğu zaman buhranlara kapılanlardandır;

“Döker çeşmim gibi bir mâhir ü hecr ile kan ey subh
Değildir her şafak bî-hûde âsûmân ey subh

Eritdi cism-i zârım âteş-i hasret misâl-i şem
Çerağ-ı bezm idim cânâne bende bir zemân ey subh

Enîs-i gam-küsârım sensin ancak şâm-ı gurbetde
Yeter hicrân yeter Allah içün olsun aman ey subh”
(Göçgün, 2001, s. 193)

Sanatçı, içinden atamadığı kederini sabaha anlatır, onunla konuşur. Ancak beklenen ferahlık gelmez; bunun yerine gözlerden akan yaşlar gibi sabah da adeta kan döker. Buradaki kan dökülmesi, gözlerden akan yaşlarla insanın rahatlaması gibi temizleyici ve rahatlatıcı bir etkiye sahip değildir. Zaten sanatçının ruh hali de buna pek uygun değildir; “Ziya Paşa insanın kötülüğü ve tabiatla kötülüğün üstünlüğü üzerinde çok ısrar etmektedir. Bu, onun mizacı ve hayatı ile yakından ilgilidir.” (Ercilasun, 2007, s. 70-71). Şair, etrafını, kendi karanlık penceresinden görür. Ancak yine de umudunu yitirmek istemez. Hiç değilse gökyüzünde beliren şafağın varlığının boşuna olmamasını diler. Rousseau-vari bir tavırla sabaha ve doğaya yönelir; konuşmayan, dile gelmeyen doğanın yerine kendisi sabahla bir olur. Yüreğindeki karanlığı dağıtıp aydınlanabilmek için adeta sabahın yerine geçmek, sabahın kendisi olabilmek ister. Sabah vakti, herkesin uyuduğu, doğanın uyanışına tanıklık eden, günün özel zaman dilimidir. Sanatçı, insan sesinden arınmış bu saatlerde, kendi iç sesiyle baş başa kalarak kederini açığa çıkarmıştır. Mehmet Kaplan’a göre Ziya Paşa’nın algısı, zaten genel olarak melankoli eksenlidir; “Ziya Paşa’yı ilgilendiren en mühim mesele, insanların durumu, hayatın mantık dışı, tezatlı, ıstırap verici ve kötü oluşu meselesidir.” (Kaplan, 2015, s. 60). Hayatın ıstırap vericiliği, benzer şekilde şairin müseddesinde de belirgin bir hevesizlik haliyle devam eder;

“Âlemde ZİYÂ eski hevâ vü hevesim yok
İkbâl ü sa’âdet gibi bir mültemisim yok

Feryâd ederim bî-hûde feryâd-resim yok
Feryâd ki feryâda dahi gayri sesim yok

Bilmem ki bu gam-gâha neden böyle sataşdım
 Kimden kime şekvâ edeyim ben dahi şaşdım”
 (Göçgün, 2001, s. 174)

Sanatçının hiçbir konuda eski hevesi kalmamıştır ve kendisini ayakta tutacak bir istek ya da mutluluğu yoktur. Şair, tam bir melankoli haline girdiğini de “Feryâd ki feryâda dahi gayri sesim yok” dizesiyle iyice vurgulamış olur. O, tam bir eylemsizlik içerisinde, her şeyden şikâyetçi ve çok mutsuzdur. Dünya da gam yeri olmaktan başka bir anlam taşımamaktadır. Sıkıntı ve keder, herkesin başında olduğu için böyle bir durumu şikâyet edebileceği merci de yoktur. Bu anlamda Ziya Paşa’nın, romantizmin melankolik duyarlılığından etkilendiğini söylemek mümkündür; “Romantizm’in sanatçılarına, yazar ve şairlerine göre gerçek esin ve coşku melankoliden, insan ruhundaki endişe krizinden, ruhsal çöküntüden doğar.” (Alkan, 2019, s. 75). Dolayısıyla şair, gerçek esin kaynağına ulaşmak için kasıtlı ya da kasıtsız olarak melankolinin bu güçlü yapısından yararlanır.

Muallim Nâci de çoğu zaman şiirini, derin hüznüyle ortak eder. “Bahâr içinde Hazân Yahut Ye’s-i Muhâceret” adlı şiirinde ise hüznünü doğaya yansıtır;

“Hânümânım harâb, bağrım hûn
 Hem-rehim oldu bir garîb melâl
 Onu ta’rif bence emr-i muhâl
 Beni söyletmeye ne hâcet var
 İşte gözyaşı! İşte cism-i nizâr
 Dil mazâmîn-i gâmla dolmuştur
 Peykerim tercümânım olmuştur”
 (Hayber & Özbay, 1997, s. 94)

Evinin ocağının harap olduğunu düşünen şair, bağrının kanla dolduğunu söyler. Tarifi imkânsız, garip bir hüznü ise kendisine yoldaş edinmiştir. Ağlamayı güçsüzlük olarak görmekte ve çaresizlik içerisinde kalmaktadır. Ancak yine de elinden ağlamaktan fazlası gelmemektedir. Kendisinin aslında bunları anlatmasına bile gerek olmadığını, gözyaşlarının güçsüzlüğünü ortaya koyup her şeyi yeteri kadar açıkladığını belirtir. Şiirin ilerleyen dizelerinde şair, hüznünü, vatandan ayrı kalmasına dayandırır. Vatandan ayrı düşmek, özlem çekmek, acıların en beteridir ve sanki bahar bulutları da bu tarifsiz kedere ortak olarak ağlamaktadır. Sanatçı, “Meyhânede Bir Söyleniş” adlı şiirinde ise kırılganlığını, isyanını, küskünlüğünü ve gamını bastırmanın yolunu şarap içmekte bulduğunu anlatır;

“İçsem akşamdan sabaha kadar
 Umduğum neşve doğmuyor meyden
 Bana bir özge derd verdi kader

Gamım eksilmez oldu heyheyden”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 87)

Şair, ne kadar içse de aradığı mutluluğu bulamadığını söyler. Bu hüznü ve keder, Allah’tan ayrı geçen her gününe üzülen dervişâne söylemleri hatırlatsa da Muallim Nâci’ninki daha içten ve derindir. Yer yer aşk acısının hissedildiği şiirin genelinde sebepsizce kederlenme göze çarpmakta ve bu da şairin melankolik mizacını akla getirmektedir. Üstelik bazen kendisi de yaşadıklarına anlam veremediğini söyler; “İnsanlar için yaşananların anlamı, yapmakla yapmamanın (doğruyu yapmak, yanlıştan sakınmak) ilişkisindedir.” (Assmann, 2015, s. 241). Sanatçının da bir yandan içmek ve rahatlamak istediğini, diğer taraftan da bunun hiçbir işe yaramayacağını düşünerek vazgeçmesi durumunun söz konusu olduğu ve yaşadığı ikilemin bunaltısını duyumsadığı söylenebilir. “Sakız’da Bir Harâbede Bir Sevdâ-zede” adlı şiirde ise Muallim Naci, bir çiftin acı verici hikâyesini, melankolik tarzda ele alır;

“Bende yoktur hayâta âid ümîd
Oluyor sende de o hâl pedîd
Eyledim hüzn ü derdini teşdîd
Nereden geldin ey refîk-i şefîk

‘AĞLAR’
‘Refîk-kemâl-i yes ve girye ile’

Hâne gönlüm gibi harâb oldu
Yaşatanlar beni türâb oldu
Yaşamak en büyük azâb oldu
Bize ölmekten özge var mı tarîk”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 104-105)

Yaşamak için hiçbir ümidinin kalmadığını belirten şair, dert ve hüznünün son derece şiddetli boyutlara ulaştığından bahseder. Oysa umutsuzluk ve keder, yok oluştan ziyade varlığa açılan pencere ve insanlığın göstergesidir; “Belirgin bir durum düşünülmeden, umutsuzluk yalnızca soyut bir fikir olarak ele alınırsa, onu büyük bir avantaj olarak düşünmeliyiz. Bu acıyı çekmek zorunda olmak bizi hayvanın üstüne yerleştirir ki bu, tinselliğimizin yüceliğinin veya sonsuz dikeyliğimizin işareti olan dikey yürüyüşten çok farklı bir biçimde bizi ayırt eden bir gelişmedir. O halde insanı hayvandan üstün kılan, onun acı çekmesidir.” (Kierkegaard, 2010, s. 23). Bilinçli varlık, duygularını duyumsamaktan çekinmeyendir. İnsanın hayvandan farkını ortaya koyan da iki ayağının üzerinde dik bir şekilde durabilmesi değil, vicdan, merhamet, acı çekme gibi duygulara sahip olmasıdır. Şair, hüznü ve umutsuzken şefkat dolu bir sevgili bulduğu için şaşkındır. Çünkü

kendisi, harabeler içindedir ve gördüğü varlığın hayal mi gerçek mi olduğuna karar verememektedir. En nihayetinde ölmek istediğini, ölümden başka bir kurtuluş yolu göremediğini belirtir. Zaten tam o anda da yıkılan duvarların altında kalarak can verir ve dileğine kavuşmuş olur. Sanatçının şiirine böyle karamsar bir konuyu seçmesi, ruhunun derinliklerinden gelen melankolik yanını ve gizliden gizliye içinde taşıdığı ölüm arzusunu ortaya koyar.

Recaizade Mahmut Ekrem ise her mutluluğun sonunda matem olacağını düşünür;

“Nedir menâfi’i emrse rûzenin bilmem
Bu dâr-ı pür-miheni cilvegâh eder âdem

Ne hazzı var meselâ ayş u nûş kılsa kişi
Değil mi âhiri niş-i belâ vü zahm-ı elem

Bu oldu deydene-i rûzgâr-ı bed-girdâr
Ki her meserretin elbet sonu olur mâtem”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 57)

Sanatçı, insanların hiçbir şeyin sonu olmayacakmış gibi yaşamasına anlam veremez. Ona göre ne orucun faydası ne de çok fazla yeme içmenin neşesi vardır. Buradaki oruç, bir şeyden mahrum kalma manasıyla kullanılmaktadır. Verilmek istenen mesaj ise ayrı kalmanın ve sıkıntı çekmenin, insana yarardan çok zararı olduğudur. Üstelik her sevincin sonunda da keder ve matem olacağına göre aşırıya kaçmanın anlamı yoktur. Şair, anlamsız gibi gördüğü hayatı ve her şeye rağmen alışmaya çalıştığı yaşamın acılarını da kabullenir; “Cesurca acı çekmeyi kabul edince, yaşam da son ana kadar bir anlama sahip olur ve bu anlamı kelimenin tam anlamıyla sonuna kadar korur.” (Frankl, 2020, s. 129). Recaizade Mahmut Ekrem de şiirinde, yaşamını artı ve eksileriyle, keder ve sevinçleriyle bütün olarak değerlendirip anlamlı kıldığını sezdirir.

Abdülhak Hamit’in ise hayatı göz önünde tutulduğunda yalnız kalmak istemediği ve art arda evlilikler gerçekleştirdiği görülür. Eserlerine de yansıyan bu durum, onun yalnızlığı sevmediğini sezdirmektedir;

“Yalnızlıkla her sözüm şiven.
Otururken evimde, yârımla,
Gurbete düştüm ihtiyarımla.
Hastayım, yok suâl-i hâtır eden;
N’ola hâlîm bu âh u zârımla?
Dâima eylerim bu sırrı suâl;
Ne netice zuhûr eder ne meâl.”
(Enginün, 2013, s. 34)

Şair, sevgilisiyle otururken bile kendisini yalnız hissetmekte, yalnızlığın etkisiyle sızlanmaktadır. Bu durumunun nedeni olarak gurbeti görür ama aslında onun yalnızlık hissi, hayatı boyunca kapatmaya çalıştığı bir açıklık olarak inceden inceye devam eder. Babasını küçüklüğünde kaybetmesi de kendisine adeta miras olarak hayatı boyunca ilgi bekleyen bir çocuk ruhu bırakmıştır. Sanatçının “Hastayım ve hatrımı soran yok” demesi, bu ilgi tatminsizliğini göstermektedir. Erken yaşta kayıplar yaşayan insanların, ruhen birden büyümek zorunda kalması, ister istemez geri kalan hayatının tüm evrelerine siner. Abdülhak Hamit’in sürekli arayışları ve eşini daha yeni kaybetmişken başka bir eş düşlemesi de ilgisiz ve yalnız kalamayacağını açıklayan başka örneklerdir. O, “Bir İğbirar” adlı şiirinde ise kırılmışlığını ve hüznünü tüm tabiata yansıtarak anlatır;

“Bilmem neye bu diyar muğber
Gönlüm gibi her civar muğber
Burç u beden u hisâr muğber
Derya muğber kenar muğber”
(Enginün, 2013, s. 231)

Sanatçı, kendi karamsar psikolojisiyle etrafa baktığı için her yeri küskün görür. Üstelik çevrenin, gözüne böyle görünmesinin nedenini de anlayamaz. Diyar, deniz, burç, beden, hisar, kısacası her yer “muğber”dir. Şairin dünyayı karanlık görmesine neden olan algısı, eserlerine yansımaktadır. Bu anlamda melankolinin yaratıcı varlığına değinmek gerekir; “Melankolinin en önemli yönlerinden biri de verili olanla yetinmemesi, daha başka bir doluluk arayışına doğru gitmeye motive etmesidir. Başka bir deyişle yaşamın içindeki geçici unsurlar kavranır ve bu kavrayış da yaratıcı ve yenilikçi bir harekete doğru gidişi destekler.” (Özgen, 2006, s. 5). Abdülhak Hamit, melankolisinden yaratıcılığını geliştirmek amacıyla beslenir. Onun ruh hâlinde, dönemin buhranı kadar şüphesiz yaşadıklarının da etkisi vardır. Aslında şairin her yeri kırgın görme, hayatın geçiciliğini vurgulama çabası ve melankolisinin kaynağı da yalnız kalma korkusundandır;

“Yalnızlık duygusunun bilinçte belirmesi huzursuzluk yaratır; gerçekte bütün huzursuzlukların kaynağı budur. Yalnız olmam, her şeyden kopmam, insanca güçlerimi kullanamam demektir. Böyle olunca yalnızlık, çaresizlik, dünyayı – nesnelerle insanları- canlı olarak kavrayamamak demektir. Bu yüzden yalnızlık duygusu aşırı huzursuzluk doğurur.” (Fromm, 1995, s. 17).

Abdülhak Hamit yalnız kalınca, adeta her şeyini kaybedeceğini düşünür. Aşkın ona ilham kaynağı olması, bu yüzdendir. Aşk, şairin yaralarını saracak, yalnızlık korkusunu bastıracak ve umut olacaktır. Kendisinin çocuk yaşta tanık olduklarının ve Fatma Hanım’ın hastalığıyla başlayan yalnızlık korkusu, onun ölümüyle iyice doruk noktaya

ulaşır. Dolayısıyla şair, içinde taşıdığı o kırılğan yapıyı, zaman zaman doğanın her tarafında görür. Elbette bu durum, beraberinde huzursuzluğu da getirir; “Ölümün kaçınılmaz bir yazgı olarak insanı beklemesi ve mekândan koparacağı düşüncesi huzursuzluk ve kaygıyı tetikler.” (Yılmaz, 2013, s. 107). Böylece sanatçının şiirlerinin birçok dizesine ölümün yarattığı kaotik ruh hali siner;

“Uçtu can evimden ol perîzâd,
Ben sadme-i refrefiyle berbâd.
Âlem mi harâb, ben mi virân,
Bilmem?.. Sanırım yıkıldı devrân.
Şimdengeri bağ olur mu âbâd?
Dağlar bana hiç kılar mı imdâd?
Feryâdına gelme ey hüner-mend,
Benden talebin hünerse: Feryâd...”
(Enginün, 2013, s. 128)

Can evinden aniden uçan sevgili, şairin vurgun yemişçesine dağılıp dökülmesine neden olur. Bu ruh hali, onun yaşamının her yerine sindiği gibi adeta doğanın tümüne de yayılır. Abdülhak Hamit, ölüm ve kaybetme kaynaklı kederini, “harâb, virân, imdâd, feryâd” sözcükleriyle yükselterek çılgılığa dönüştürür. Mutlak anlamdaki yokluk fikri, şairin ebedî olacağına inandığı huzurunun önüne set çeker. Şimdi yapılacak hiçbir şey yoktur ve bu derde koca dağlar bile çare olamayacaktır. Fakat sonsuz, uçsuz bucaksız yokluk düşüncesi sayesinde o, biraz nefes alır ve böylece “melankolik imgelem, sonsuzluğu düşleterek, bir anlık için de olsa” (Alkan, 2019, s. 75) şairi mutlu eder.

Her şeye karamsar bir gözle bakma ve kederlenmek için sebep bulmak, Nabizade Nazım’ın şiirlerinde de sık görülen bir durumdur;

“Bu âlemde var mı bekâdan eser,
Hakîkat, bakın, var mıdır hiç bekâ?
Her eşyâ fenâyâ delâlet eder,
Her âsârı dehrin fenâ mutlaka!”
(Kalkan, 2015, s. 45)

Evrenin hiçbir yerinde ölümsüzlük göremeyen şair, her eşyada fenalığın bulunduğunu söyler. Kendisi de dâhil, dünyadaki tüm varlıklar gelip geçicidir ve en nihayetinde sona ereceği için mutluluğa da gerek yoktur. Divan şiirinin aksine ölüm, burada arzulanan ve istenen bir olgu değildir. Hayatın sonluluğu, şairde ürperti ve keder uyandırmaktadır; “O halde kendini önceden sonsuz zanneden veya sonsuz olmak isteyen her insansal yaşamda, her an bile umutsuzluktur.” (Kierkegaard, 2010, s. 40). Ölüm ve yok oluş, melankolik ruh durumu için başlı başına sebeptir ve uzun süre hastalıkla mücadele eden Nabizade Nazım için de hayat, pek umut vadetmemektedir. Üstelik o, aşkı anlattığı şiirlerinde, “Öldür de sen lûtf

et bana!/ Vur!/ Teşrif eyle biraz, öldür de git!” (Kalkan, 2015, s. 39) ve “Yâ lûtf et okşa, yâ kahret mahv eyle” (Kalkan, 2015, s. 100) diyerek aşkına karşılık vermeyen sevgilinin kendisini öldürmesini ister. Şairin bu durumu, kara sevda halidir. Karasevda da melankoliyle karıştırılan bir ruh durumudur. Çünkü ikisinin benzer özellikleri vardır ancak karasevdanın nedeni belliyken melankoli, çoğu zaman sebepsizce belirir. Yine de iki durum, birbirine yakındır; “Karasevdalılarda gözlenen, dış dünyaya ilgisizlik, insanlardan kaçma, kendi iç dünyalarına göç, güçsüzlük, acılı ruhsal huzursuzluk, mutsuzluk, kendini suçlama, hatta hezeyan ve sanrılar gibi bulgular, melankolide gözlenenlere benzerlik gösterir.” (Teber, 2013, s. 211). Bu iki kavramın benzerliğinden yola çıkılarak bir sonuca varmak istense şunları söylemek yerinde olacaktır; başlangıçta kişiyi melankoliye iten belli başlı sebepler vardır ancak bunlar, zamanla ortadan kalksa bile kişi, o ruh durumundan tamamen sıyrılamaz. Aynı ruh hali, onun karakterine dönüştüğünde ise burada melankolinin varlığı düşünülmelidir.

Tanzimat dönemi sanatçıları sürgün edilmeleri ve gurbete düşmeleri nedeniyle de sık sık melankolik ruh hallerine bürünürler. Leyla Hanım için gurbete düşmenin ölmekle eş değer olduğu daha önce söylenmişti. Sanatçı, “Üsküb’de Bir Kış” adlı şiirinde ömrünün gurbette geçecek olmasının kendisinde yarattığı tahribatı ise şöyle dile getirir;

“Titreden hep berd-i firkatdır beni
Ağladan bu âh-ı hasretidir beni”
(İspirli, 2008, s. 125)

Özlemek ve bu duyguyu dindirememek, şair için acıların en büyüğüdür. O, sabretmeye ve unutmaya çalışır fakat ansızın beliren bir anıyla yine hüznе dalar. Acı ve özlemle ağlar, titrer ama derdine çare bulamaz. Ömrünü gurbette geçiren sanatçı, kederlerin en büyüğüne dalar ve şiirlerinde bunu sık sık yineler. Hayat da zaten insanın yaşadıklarıyla beraber, çocuksu neşesini geride bırakarak yaşlılığa ve ölüme doğru yol almasıdır; “Doğumdan ölüme giden yol mutluluk ve yaşama coşkusu bakımından her zaman iniştir.” (Schopenhauer, 2019, s. 72). Buna bir de gurbetin soğuk rüzgârları eklenince şair için hayat, tamamen çekilmez olur. Leyla Hanım, şiirlerinin bazılarında ve “Hayat” adlı şiirinde ise hayata istemeden geldiğini vurgular;

“İstedim mi gelmegi dünyâya ben?
Hoş gelirdi her şey amma tıfl iken

Başka bir gözle görürdüm âlemi
Zevkimi tezyîd iderdi her-demi”
(İspirli, 2008, s. 119)

Şair, bu dünyaya gelirken ona isteği sorulmamıştır ama yine de çocukken dünya, daha farklı ve güzel görünmektedir. Kendi iradesi dışında dünyaya gönderildiği için sanatçı, halinden de memnun değildir. Onun dünyaya istemeden geldiğini düşünmesi, hayata daha en baştan olumsuz yaklaşmasına neden olur; zaman geçtikçe ve yaşadıklarının da etkisiyle âleme bakış açısı değişir, yaşama hevesi de kaçır. Leyla Hanım, şarkılarında da “Gitdi neşvem bezm-i âlemde letâfet kalmadı” ya da “Bitdi artık bende ümid-i sa’adet kalmadı” (İspirli, 2008, s. 118) diyerek bunu sık sık dile getirir. Hayata istemeden gelmek, melankoli için başlı başına bir gerekçedir. Sanatçıların sebepsiz hüznü, çoğu zaman hayata anlam yüklenememesinden kaynaklanmaktadır. Şair, hayatına, dilediği gibi bir anlam yükleyemediği için ıstırap duyar.

Ömrünün uzunca bir bölümünü çocuklarından ayrı geçirmek zorunda kalan Nigâr Hanım ise eşinden beklediği ilgiyi göremeyen, hastalıktan yatalara düşen bir şairdir. Onun yaşadıkları, eserlerine de yansır. Elbette tüm bunlar, onda güzel duygular uyandırmaz. Sanatçı, hüznünü sadece dizelerine değil günlüklerine de aktardığı halde dindiremez. “Azâb ve Hiddet” adlı yazısında ümitsizliğini ve derin kederini dile şöyle getirir;

“İşte bugün beş gün yani beş gecedir ki yine o eve girdim, o ev ki benim için bir mâtemhânenen başka bir şey değildir.

İşte yine o odanın içinde yâbyâlnız bulunuyorum ki banâ her bir köşesi bütün geçmiş felâketleri ihtâr ve her bir tarafı ise yeni mihnetler ihzâr eyliyor. En bîtâb en mükedder zamanlarımı geçirdiğim bu mâtemgâhda yabyalnız kalmak bana ne kadar müşkil geldi! Bir enisim bir vefâkârım yok... Bunları düşündükçe rikkat-i kalbimin ne dereceye geldiğini kim tahmîn edebilir? Gözlerimden seyelân eden sirişk-i hûn-âlûdum bir düşman kalbini yakacak kadar âteşin, nerde kaldı ki her içimi çekdikçe vücudumda hâsıl olan lerziş henüz iltiyâm-pezîr olmayan yarama te’sîr etmesin.” (Demirdağ, 2015, s. 51-52).

Sanatçının matem evi olarak gördüğü mekân, kendisini başka bir kadınla aldatan kocasıyla yaşadığı evdir. Nigâr Hanım, eve girdiği zaman, ağladığı ve acı çektiği günleri hatırlar ama içinde yaşadığı zaman diliminde de mutlu değildir. Kederlerine dalar, ne kadar üzüldüğünü düşünür, kendisine acır ve hiç durmadan ağlar. Şairin kalbi, hâlâ canını fazlasıyla yakan acılarla doludur. Nigar Hanım, Batılı romantiklerden de fazlasıyla etkilenmiş, Alfred De Musset’ten birçok çeviriler yapmıştır. Onun şiirlerinin melankolik zeminini, hem kendi yaşadıklarında hem de romantiklerin etkisinde aramak gerekmektedir. Romantiklere göre insan, bir parçacıdır. Bütünün bir parçası olarak kabul edilir ve asla tam görülmez; “Parçacık göçebedir; yersiz yurtsuzdur. O, hiçbir yerde

huzur bulmaz; hep hareket hâlinededir. Parçacık melankoliktir.” (Dellaloğlu, 2010, s. 87). Romantizmde insanın yarım kalmışlığına vurgu yapılırken bunlara bir de Nigâr Hanım’ın trajik yaşamı eklenince, dizelerinin melankolik olmaması beklenemez. Bu yüzden şair, eserlerinde çoğunlukla “Keder”ini anlatır;

“Nasıl mâte olsun bu gamlı eyyâmım?
Ki her birî nazırımda bir asr-ı ekberdir
Nasıl tahammül eder böyle derde cism-i zebûn?
Şu dem bekâ-yı ömrden ki cân-ı muğberdir
İlahî böyle tükenmez hayât verdin ise
Ne sûdu var ki bana derd ü gam beraberdir?
(Demirdağ, 2015, s. 83)

“Gamlı” olarak nitelediği günlerin kendisi için uzun bir yüz yıl gibi geçtiğini söyleyen sanatçı, sıkıntılarının sona ereceğinden ümitsizdir. Güçsüz varlığının böylesi zorluğa da daha fazla dayanamayacağını belirtir. Şairin kederi, şiirin ortalarında artık isyan derecesine ulaşır. O, sorularını, bu kadar uzun bir ömür verdiği halde acıları eksik etmediğini düşündüğü Allah’a yönelterek isyan noktasına vardığını sezdirir. Aynı zamanda ağlayıp üzülerek içinde bulunduğu ruh hâlinden çıkmaya çalışır; “Duygular açığa çıktı mı aydın kişi bunların egemenliğine girer. Bir duyguya kapıldığında hiçbir düşünce, hiçbir usavurma etkinliğini gösteremez. Bu büyüden kurtulmasına yardım edebilecek yalnızca içinde duyduğu coşku ve kargaşalardır.” (Jung, 2012, s. 98). Nigar Hanım da öyle yapar ve duygularının yardımıyla kendi kendisine destek olmaya çabalar. Fakat şairin bu durumdan çıkması, yine de pek mümkün olmaz. “Gönlüm Ne İster?” adlı şiirinde o, her şeyin üzülmek için bir gerekçe olabildiğini ve bu mâtemin nedenini, çoğu zaman kendisinin de anlayamadığını söyler;

“Dem olup ehl-i gamı hâlîme mahrûm görsem
Bana dünyada şebih-i gamlı bir adam görsem
Acırım her kimi alude-i mâtem görsem
Elemim tâzelenir diğeri Hürrem görsem
Müsterih olmuyorum ben nasıl âlem görsem
Niçin olmakda gönülde bu te’sir peydâ
Nedir esbâbı nedir dildeki hüznün acabâ?”
(Demirdağ, 2015, s. 72-73)

Sanatçı, kimi zaman kendisini gamdan uzakta düşünse de gamlı birini gördüğü zaman ona acıyıp yine kederlere dalabildiğini belirtir. Ayrıca bir yanda matem, diğer tarafta neşeli birilerini görmek de şairde acıma duygusu yaratabilmektedir. Şunu da belirtmek gerekir ki “söz konusu duygu, bir kimsenin insan soydaşlarının durumuyla ne denli özdeşleşebildiğini” (Adler, 2012, s. 315) de göstermektedir. Bu durum, sanatçının

çevresinde olup bitenlere duyarsız kalmadığının en net ifadesidir. Aslında sanatçıda sadece melankoli değil, aşırı bir sempati¹⁶ durumu da vardır. Gördüğü her kişinin kederiyle ilgilenmesi, Nigar Hanım'ın son derece hassas bir mizaca sahip olduğunu yansıtır. Ayrıca görülebilen âlemlerin hiçbiri, onu mutlu etmemektedir. Şair, beş bentlik şiirindeki her bendin sonunda kederinin kaynağını merak ettiğini ve kendisinin böylesine melankolik olmasına anlam veremediğini belirtir. Çoğu zaman da üzüntüsünden ağlar; “gözyaşları, bir insanın, cesaretlerin en büyüğüne, acı çekme cesaretine sahip olduğuna” (Frankl, 2020, s. 94) işaret ettiği için bu, utanılacak bir tavır da değildir.

Romantik dönemin melankolik etkilerinin Tanzimat dönemi şiirlerine de yansıdığı, örneklerle görülmektedir. Dönem, zaten yapısı itibarıyla ortamı, melankoli için elverişli hale getirirken buna bir de şairlerin bedbinliğe yatkın ruh halleri eklenince şiirlerde, melankolinin izlerini görmek kaçınılmaz olur. Divan şiirinde de yaygın olarak şairler, dünyaya elem çekmek için geldiklerini düşünürler ancak bunun yanı sıra onların, itiraz ve isyan etmeme, başlarına gelenleri tevekkülle karşılama durumları vardır. Romantizmle birlikte şiirde bir kırılma yaşanır ve şairler, artık isyana yönelmeye ya da Âkif Paşa örneğinde görüldüğü gibi yokluğu/yok oluşu arzulamaya başlar. Bedbinlik artık hayatın bazı anlarında ortaya çıkan ve geçicilik taşıyan bir ruh hâli olmaktan çıkarak bütüne siner. Böylece şiirlerin çoğunda, ağırlıklı olarak melankoli göze çarpar. Öte yandan mevcut şartları değiştiremeyeceklerine inanan şairlerin, içlerine kapanması ve karamsar bir tavır takınması da melankolik süreci destekler. Bu kötümserlikle karışık bıkkınlık ve bunaltı hâli, Âkif Paşa, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci, Nabizade Nazım, Nigar Hanım gibi şairlerle nitelikli bir melankoliye dönüşür.

Melankolik mizaç, sanatçıların yaratıcılık yeteneğini geliştiren bir unsur olarak eserlere verim sağlar. Abdülhamit döneminin baskıcı rejimi de bu verimliliğe daha çok olanak tanır. Toplumsal konulara değinmekten korkan şairlerin, kendi içlerine yönelmekten başka şansı kalmaz. Dolayısıyla da karamsarlık, bunaltı, keder duyguları yoğunlaşarak belirginleşir. Sanatçılar, psikolojik anlamda en dibe inip kendilerini ruhen aşağılara çekerek hayata yeniden motive olmayı öğrenirler. Tasavvufta çekilen çileye benzer bir tutumla, kendilerini “ıfrat ve tefrit” arasında terbiye ederler ama onların çabası, hayata

¹⁶ Empati ile sempati terimleri, anlamsal olarak çoğunlukla karıştırılmaktadır. Fakat burada şairin, başkalarının duygularına hak verme durumu söz konusu olduğu için sempati duyduğunu söylemek doğru olacaktır; “Bir insana sempati duymak demek, o insanın sahip olduğu duygu ve düşüncelerin aynısına sahip olmak demektir. Karşımızdaki kişiye sempati duyuyorsak, onunla birlikte acı çekeriz ya da seviniriz.” (Dökmen, 2013, s. 161).

daha çok uyum sağlayabilmek ve kendini gerçekleştirmek adınadır. Sonuç olarak Tanzimat şiirinin melankolisi, Servet-i Fünûn döneminin de bunaltısına karanlık bir pencere açmış olur.

3.1.8. Tanzimat Şiirindeki Bireysel Romantizmin Değerlendirilmesi

Romantizmin bireysel yönelimleri içerisinde, ben'in keşfi, hayal gücü ve düşler, doğa algısı, ölüm, Tanrı, aşk ve melankoli gibi konular yer almaktadır. Akımın bireysellik vurgusu, en çok da ben'in keşfini sağlaması bakımından dikkate değerdir. Aşk, ölüm, inanç gibi konular, Tanzimat'tan önceki dönemlerde de ele alınmıştır ancak Tanzimat döneminde, bireysel romantizmin öne çıkan hususu, sanatçıların kendilerini fark etmeleri açısından ben vurgusundadır. Şairler, artık klasik şiirde kendilerine biçilen rolden çıkmak ve edebiyatın içinde özne olarak yer almak isterler. Keçecizade İzet Molla, Namık Kemal, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit, Muallim Naci gibi sanatçılar, benliğin keşfi konusunda şiirlerinde önemli adımlar atarlar. Bu farkındalık sayesinde kendi içlerine yönelip önceki dönem şairlerinden farklı söylemlerde bulunarak şiirin içerik değişimine de katkıda bulunurlar. Romantizm akımından etkilendiği düşünülmeyen Şinasi, Nabizade Nazım gibi şairlerin eserlerinde de belirli ölçüde romantik izlere rastlanır.

Tanzimat sanatçıları, benliğin keşfine giden yolda, görülen/kurgulanan rüya ve hayallerinden yararlanırlar. Hayal ve düşlerin sınırsız imkânları sayesinde kendi sınırlarını ortadan kaldırarak bilinmeyenlerini keşfederler. Bu anlamda Ziya Paşa, Namık Kemal ve Abdülhak Hamit'in eserleri dikkat çekicidir. Onlar, dendileriyle yalnız kalmak, iç seslerini duyumsamak ve düşüncelerini sadeleştirmek istediklerinde ise doğaya yönelirler. Romantik mizaçlı Tanzimat sanatçıları için tüm yalınlığı ve gücüyle doğa, bireyin potansiyellerini açığa çıkaran canlı bir varlıktır. Böylece doğa bu dönem eserlerinde, artık klasik anlayıştaki gibi süsleme amaçlı kullanılmaktan çıkar. Sanatçılar, kendi varlıklarını anlamlandırmak adına sığındıkları doğaya, büyüü bozulmayan zamanlardaki gibi değer verirler. Onların doğaya olan yaklaşımları, şiirlerine de yansır. Şairler, bir anlamda da doğadaki arınma ve yenilenmeyi, eserlerinde yaratmaya çalışırlar. Kimi zaman da klasik şiirdeki görünümünü değiştiren ve özneleşen sevgililerinden ya da melankolilerinden ilham alırlar. Bireysel romantizmin dikkat

çeken isimlerinden biri olan Abdülhak Hamit, şiirlerinde eşlerini ya da sevgililerini anlatırken duygularını yücelterek nesnesinden bağımsızlaştırır.

Ölüm de artık mersiyelerde ya da ağıtlardaki durumundan soyutlanarak sadece kabullenilen bir olgu olmaktan çıkar. Abdülhak Hamit, Nigar Hanım gibi şairler, bazen yaşadıkları acılara dayanamayarak isyan ederken Tanrı'nın varlığını bile sorgulamaya başlarlar. Sonuç olarak bireyselleşme, sanatçıların düşünme gücünü besler ve fikirlerini, bir üst boyuta taşıyarak toplumsal konulara eğilmelerini sağlar. Böylece şairler de toplumu aydınlatmak ve geliştirmek adına neler yapılabileceği üzerine düşünmeye başlar.

3.2. TOPLUMSAL ROMANTİZM

Toplum, aynı toprak parçası üzerinde yaşayan bireyler toplamını ifade eder. Bireylerin birbiriyle ilişkisi ve bu bahsi edilen bütünü ilgilendiren durumlarla irtibatta olması ise toplumsallıkla açıklanır. En nihayetinde toplumlar, “bir çeşit sosyal ‘yapı’nın varlığına işaret eden düzenli sosyal ilişkiler modeli” (Heywood, 2019, s. 50) olmakla bireylerin birbiriyle ilişki içerisinde bulunmasını zorunlu kılar. Romantizm de aynı sosyal yapının mensupları olan sanatçıların, toplumsal konulardan uzak kalmaması gerektiğini ileri sürerler.

Romantizmin toplumsal boyutu, bireysel temaları kadar geniş yer tutmasa da milliyetçilik, özgürlük, eşitlik, tarihsellik gibi konuları ön plana çıkarmasıyla onun oldukça önemli bir kısmını oluşturur. Bu değerler, geçmişin gölgesinde yaşamaya alışmış ve kendi konfor alanından çıkmaya korkan halkın yüzüne adeta tokat gibi çarpar. Böylece çeşitli düşünceler ışığında, toplumu saran bilinçsizlik kalkanı çatlamaya ve romantizmin de desteğiyle halk, uykusundan uyanıp görünmez zincirlerini kırmaya başlar.

Toplumsal konuları ateşli bir şekilde savunan romantikler, birçok ülkenin bağımsızlık mücadelesine de destek verirler. Lord Byron’un Yunanistan’ın bağımsızlığını istemesi, Victor Hugo’nun köle zencilerin haksızlığa uğramasına karşı çıkışı, romantizmin “metafizik olduğu kadar toplumsal ve siyasal bir başkaldırı” (Alkan, 2019, s. 76-77) oluşunun da örnekleridir. Bu gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak daha da önemlisi, sanatçıların toplumsallık algısının bireysel duyumsamalarının güçlü oluşuyla paralellik

gösterdiğinin bilinmesidir; “Toplumsal bilinç, genel olarak din, sanat, ahlak, hukuk gibi özgün bilinç biçimlerini içermektedir. Fakat, bütün bu göreceli özgün bilinç-kültür alanları da, yoğun bir bağlantılık içinde, genel toplumsal davranışların oluşumunu, biçimlenişini koşullarlar.” (Teber, 2013, s. 240). Romantizmin bireyi önemsemesiyle sanatçıların “ben” algısının gelişmesi, toplumsal duyuşlarını güçlendirir. Böylece romantizm, iki daldan filizlenerek bireysel olduğu kadar toplumsal yönde de gelişip ilerleme kaydeder.

Tanzimat dönemindeki toplumsal romantizm, elbette Batı’nın gelişim seyrini takip etmez. Çünkü toplumların geçirdiği tarihsel evreler birbirinden farklıdır. Toplumsal yapılar, kendi tarihi süreçleriyle ilişkili bir yapı ve algı oluşturur. Batılı ülkelerle Osmanlı Devleti arasında öncelikle durumsal açıdan eşitlik yoktur. Batı, akıl çağıyla aydınlanmayı yaşarken Osmanlı Devleti, yıkılmayı engellemek için kendisine çareler aramaktadır. İslam dünyasını sadece olumsuz değil, olumlu yönde de şekillendiren Batı, “yeni yeni gayeleri hedefe yerleştirip onları isimlendirerek toplumsal bağların zeminine” (Lewis, 2018, s. 77) etki ederken en çok ilgi uyandıran kavramlar, “özgürlük, eşitlik ve kardeşlik yerine belki de onun zıddı olan milliyet” (Lewis, 2018, s. 77) olur.

Bireysel romantizm, içe dönük bir eğilimken toplum kaynaklı romantizm, sanatçıların mizaçlarından ve devrin konjonktür ruhundan beslenerek dışa doğru açılır. Özellikle de Tanzimat Fermanı’nın ilanından sonra hak, eşitlik, kanun ve adalet içerikli toplumsal sorunlara, birtakım düzenleme ve yenilikler getirilir. Tanzimat dönemi Türk toplumunda, ihtiyaç duyulan ve aranan toplumsal vurgular, daha çok milliyet, özgürlük, eşitlik, adalet ilkeleri üzerine cereyan eder. Yeni düşüncelere olan gereksinim, sanatçıları romantizme götürür. Bu anlamda güçlü ve gür sesiyle özellikle Namık Kemal dikkati çeker. Sanatçı, eserlerinde, “hayatını, toplumunu ve dünyayı akli ve iradesiyle düzenleyebilecek güçlü bir varlık olduğunun şuuruna” (Aktaş, 2011, s. 34) ermiş cesaretli bir insan modeli oluşturarak millî romantik duyuşu sergiler. Milli romantik duyuş tarzına sahip olan yeni insan modelinde, kolektif bilinçaltına yönelen; oradaki tarihi kişi, olay ve izleklerle zengin kurgular üreten bir yapılanma ile vatanın bütünlüğünü koruma arzusu görülür.

Fransız Devriminin Avrupa toplumunda uyandırdığı öze ve tarihe dönüş, yeni ve millî kimliklerin oluşmasını öne çıkarır. Bu durum, ilk bakışta Batı kaynaklı gibi görünür ancak Tanzimat sanatçılarını romantik kılan başka etkiler de vardır. Halk kültürüne yönelme, doğala dönme ve yerel unsurların öne çıkarılması eğilimi de milli romantizmin gelişme sürecini destekler. Namık Kemal’in bireysel anlamdaki iradi

karakteri, dedesinin Kars'ta görev yaptığı sıralarda ders aldığı Vaizzade Seyyid Efendi'nin de etkisiyle milli romantik bir çizgiye kayar. Toplumun sesi olan sanatçı, eserlerinde, “toplum dertlerini öncelikli uğraşısı haline getirmiş, kendine güvenen, topluma tek başına yön verebileceğine inanan bir insan” (Aydın, 2004, s. 24) tipi ortaya koyar. Şair, topluma rehberlik, liderlik etme noktasında da Victor Hugo'dan ilham alır. Bu özellikler, Namık Kemal'i Tanzimat şiirindeki toplumsal romantizmin en güçlü karakteri yapmaktadır. Daha sonra ise Abdülhak Hamit'in -yine yönlendirme etkileriyle yazdığı tarihi piyesler dikkate alınır- geldiğini söylemek mümkündür. Onlar kadar olmasa da Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem, Muallim Naci gibi şairler de özgürlük, milliyetçilik, vatan, tarih gibi konuları kaleme alarak toplumda milli bir bilinç oluşturmaya çalışırlar.

3.2.1. Özgürlük

İnsanın doğadan koparak zamanla medeniyet kurması ve toplumsallaşması, birtakım bağların kurulmasını da zorunlu kılar. Toplum içerisindeki birey, kitle yaşamının sürdürülebilmesi adına kendisi için belirlenen kalıp ve kurallara uymak mecburiyetinde kalır. Bu sınırlanmışlık hissi, çoğu kez bireyin özgürlüğünü duyumsamasına engel olur. Romantik dönemde yaşanan gelişmeler ise bireyin özgürlüğünü yeniden kazanma mücadelesini doğurur.

Özgürlük, “her türlü dış etkiden bağımsız olarak insanın kendi iradesine, kendi düşüncesine dayanarak karar vermesi durumu, hürriyet” (Güncel Türkçe Sözlük) anlamına gelmektedir. Bireyin psikolojisi açısından en sağlıklı olan da dış etkilerden bağımsız bir şekilde kendisini idare edebilmesi ve ileriye doğru hamleler yapabilmesidir. Üstelik bu, kişinin doğuşundan beri var olan bir dürtüsüdür; “İnsanın özgürlüğü insanın özünden önce gelir ve onu mümkün kılar, insan varlığının özü, onun özgürlüğü içinde askıdadır. Dolayısıyla bizim özgürlük dediğimiz şeyi ‘insan gerçekliği’nin varlığından ayırmak imkânsızdır.” (Sartre, 2014, s. 69). İnsan, var olduğundan beri özgürlük ihtiyacını duyumsadığına göre toplumsal sınırlamalarla kişileri edilgen duruma getirmek, kaçınılmaz bir biçimde olumsuz sonuçlar doğuracaktır. Özellikle baskıların çok arttığı dönemlerde, isyan, ayaklanma ve çözülmesi güçleşen sorunların meydana gelmesi, bu nedenledir. 18. yüzyılda, “yüksek zümrelerin imtiyazları ve ticaret üzerindeki despotik denetim; lonca sisteminin hâlâ güçlü olan kalıntıları ve kilisenin hoşgörüden yoksun baskıcılığı; köylü nüfustan yerine getirmesi beklenen angaryalar ve devlet idaresindeki paternalizmle yerel yönetimlere dayatılan kısıtlamalar”

(Simmel, 2009, s. 212) varlığını sürdürmeye devam edince bireyin duyumsadığı özgürlük ihtiyacı da artarak bastırılamaz duruma gelir. Aydınlanma Çağıyla birlikte insanların engellenemeyen özgürlük isteği, artık bir tutkuya dönüşür ve bu tutkunun yansımaları edebiyatta daha çok yer bulmaya başlar. Her türlü kurala karşı çıkan romantizm için ise özgürlük, eserlerin ana konularından biri olur.

Romantiklerin tutkuyla savunduğu özgürlük, önce kişinin birey olarak çabalaması sonra da toplumsal anlamdaki özgürlüğü savunmasıyla ifade edilir. Çünkü toplumun bağımsızlığını arzulama dürtüsü, bireyin varlığını özgür olarak kurmasıyla doğru orantılıdır. Özgürlük kavramını bilmeyen birinin toplumsal bağımsızlığı arzulaması da düşünülemez. Orta Çağ'da gerek dinî gerekse siyasî ve sosyal sınırlamalar, Fransız İhtilali ve Aydınlanma Çağının etkisiyle köklü değişimler yaşamaya başlar; “1789 devriminden sonra sosyal ve siyasal alanda bir takım özgürlükler elde edilir. Bireyin artık özgür düşünebilme hakkı doğmuştur. Bu devrimin getirdiği yeni, özgürlükçü düşüncelerin etkisiyle, klasik edebiyatın kurallarından, her türlü engel ve zorlamadan kurtulmaları, yapıtlarına kişisel duygu ve düşüncelerini koyabilme konusunda yazarları cesaretlendirir.” (Aydın, 2004, s. 31). Romantizmin ana çıkış noktası da bu düşünceler üzerine temellenir. Akılcı ama aynı zamanda sezgilerine de güvenen bazı aydınlar, filizlenen birtakım görüşlerin etrafında birleşirken, başlayan akımın en can alıcı vurgusu ise “özgürlük” adına olur.

Osmanlı ve tüm İslam toplumunda özgürlük, 1800'lü yıllardan önce “hukiki bir terim” sayılan ve “köleliğin zıt anlamı” olarak kullanılan bir sözcüktür. 19. yüzyılda Avrupa'dan gelen etkilerle özgürlük, anlam genişlemesine uğrayarak boyut değiştirir ve “hem yerel despotluğa hem de yabancıların sömürgeciliğine karşı sürdürülen mücadelede haykırılan bir savaş çığlığı”nı ifade etmeye başlar (Lewis, 2018, s. 77). Batı'da şiddetle savunulan kavramların Osmanlı toplumunda yankı bulması ise büyük ölçüde aydınların sayesinde olur.

Toplumun yeni karşılaştığı düşüncelerden en önemlisi, daha önce üzerinde çok durulmayan, insanların çoğu zaman aklından bile geçirmeye cesaret edemediği özgürlüktür. Bireyin özgürlüğünü duyumsaması, toplum olarak da bağımsızlık isteğini doğuracak, daha sonra gelen dönemlerde de bağımsızlık fikrinin gelişmesine zemin hazırlayacaktır. Yeniliğin öncü isimlerinden olan Şinasi'nin “Vezir-i müşarünileyh için” yazmış olduğu şiirlerde, derinlemesine değilse bile toplumsal konulara bazı temaslarda bulunduğu görülür;

“Etdin âzâd bizi olmuş iken zulme esîr

Cehlimiz sanki idi kendimize bir zencîr”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 9)

Sanatçı, Mustafa Reşit Paşa’yı, döneminde gelişmeye başlayan fikirlerin ışığı ve kaynağı olarak görür. Dolayısıyla da onu, özgürlüğün savunucusu olarak nitelendirir. Şiiri boyunca övdüğü vezirin gerçekleştirmeye çalıştığı yeniliklerin öneminden bahseder. Çünkü kendisine göre Mustafa Reşit Paşa, toplumu cehalet zincirinden kurtararak azat etmiş ve özgürlüğüne kavuşturmuştur; “Tanzimat’ın ilanıyla birlikte bu esaret ve cehalet sona ermiştir.” (Kanter, 2001, s. 621). Bu nedenle Şinasi, şiiri boyunca Reşit Paşa’yı övmekle bitiremez ve vezirin şahsında toplum için ideal olan yeni bir insan tipi ortaya koyar. Sanatçının belirlediği yeni insan tipinin en belirgin özelliği ise aklıyla hareket etmesidir. Birçok şeyi değiştirebilme özelliği sayesinde akıl, şair tarafından kurtarıcı olarak görülmüştür; “Şinasi, manzumesinin ana izleğini, akıl kavramı üzerinden şekillendirmiş; aklın kanunla adaleti sağladığı gibi, hürriyete de kapıları açtığını, cehalet zincirlerini kırdığını söylemiştir. İzlek, temelde öznel bir yaklaşımı da içerdiği için şairin Hz. Peygamber’e ait sıfatları Paşa için kullanması, bir taraftan övgüdeki sınırının / sınırsızlığının ölçüsünü tespitinde önemli işaretleri verirken diğer taraftan onun getirdiklerini, yapıp ettiklerini ne kadar sahiplendiğini de göstermektedir.” (Özpay, 2020, s. 26). Şinasi’nin düşüncesine göre aklın ışığında başarılamayacak hiçbir şey yoktur. Bu anlamda Reşit Paşa, önemli adımlar atmıştır. O, getirdiği yeniliklerle sadece halkı değil, esaret altındaki düşünceleri de serbest bırakmıştır. Dolayısıyla onun bir peygamber gibi topluma liderlik ederek medeniyet getirdiğini söylemek mümkündür. Şinasi de veziri, peygambere yönelik sıfatlarla ve kimi zaman aşırıya varan bir üslupla över.

Tanzimat şiirinde “özgürlük” denilince akla gelen ilk isim ise şüphesiz Namık Kemal’dir. O, özgürlük kavramını edebiyata kazandırarak toplumun da bu yönde uyanmasını sağlar; “Ona göre hürriyet iki türlüdür. Cemiyet içinde ve cemiyet halinde hürriyet. Birincisi ferdin bütün imkânlarını geliştirmeye temin eder. Bunu iki büyük başlangıç sağlar. Adalet ve müsavat. İyi tanzim edilmiş bir cemiyette bu iki koruyucu fikir daima mevcut ve hâkimdir.” (Tanpınar, 2001, s. 427). İnsan, birey olarak gerekli haklarına kavuşursa toplumsal hürriyet için de bir adım atmış olur. Namık Kemal’in özgürlük anlayışını anlatırken bahsedilmesi gereken en anlamlı şiiri ise “Hürriyet Kasidesi” adıyla bilinen “Besâlet-i Osmaniyye ve Hamiyyet-i İnsaniyye”dir;

“Ne gam pür-âteş-i hevl olsa da gavgâ-yı hürriyet
Kaçar mı merd olan bir cân için meydan-ı gayretten

Kemed-i cân-güdâzı ejder-i kahr olsa cellâdın
Müreccahdır yine bin kere zencîr-i esaretten

(...)

Ne efsûnkâr imişsin âh ey didâr-ı hürriyet!
Esîr-i aşkın olduk gerçi kurtulduk esâretten”
(Göçgün, 1999, s. 9)

Özgürlük için yapılan kavgalar, ateşle dolu bile olsa şair bundan korkmaz. Çünkü mert olan insan, gayret meydanından kaçmaz. Cellâdın cana kast eden kemeri, insafsız bir ejdere benzese de esaret zinciri altında yaşamaktan iyidir. Sanatçının sözünü ettiği zincir, insanın manevî bağlarını da içeren metaforik bir zincirdir. Ona göre insan, “kendi çabalarıyla bu zincirleri birer birer kırarak, büyük emekler ve kurbanlar karşılığında hürriyetini” (Ülken, 2020, s. XXXIII) yeniden elde etmeye mecburdur. Namık Kemal, eserlerinde oluşturduğu “yeni insan” tipiyle her türlü bağları kırmaktan yana, güçlü bir tavır sergiler. Hürriyetin yüzünün oldukça büyüleyici olduğunu söyleyerek özgürlük düşüncesine sevgili imajı katar. Kararlı ve güçlü duruşuyla esaretten kurtulmuştur ama bu sefer de sevgili gibi gördüğü hürriyet aşkının esiri olmaktadır;

“Merdim ayrılmam yolundan bî-şezâr-ı himmetin
Her bün-i nahlinde ger bir şîr feryâd etse de

Ben esîr-i aşkıyım sultân-ı hürriyet KEMÂL
Âlemi yekser alâ’ikden ser-âzâd etse de”
(Göçgün, 1999, s. 119)

Yardım etmekten, halka el uzatmaktan çekinmeyeceğini belirten şair, kendisini, (sultan olan) hürriyetin aşk esiri olarak görür. Özgürlük fikrine öylesine bağlıdır ki adeta onun âşığıdır. Ne olursa olsun, karşısına hangi engeller çıkar çıksın, sanatçının önceliği, hep özgürlüktür. Bunu sosyolojik boyutuyla düşününce denilebilir ki bireyselleşme bilincini taşıyan insan, özgürlük arayışına girer; “Özgürlük arayışı bir fizikötesi güç değildir ve doğal yasalarla açıklanamaz; bireyselleşme sürecinin ve kültürün gelişmesinin kaçınılmaz sonucudur.” (Fromm, 2011, s. 189). Tanzimat döneminde de aynı şekilde kültürel bir değişim ve bireyselleşme tecrübeleri yaşanmaya başlar. Bu anlamda Namık Kemal, edindiği tecrübeler ve Batı’yı tanımasının etkisiyle, toplumsal gelişmenin önünü açmak adına özgürlüğün koyu bir savunucusu olur. Kafese kapatılan bülbülün bile aslında hür olmayı istediğini söyler;

“Mahv eder kendini bülbül bile hürriyet için
Çekilir mi bu belâ âlem-i pür-mihnet için
Din için devlet için cân çekişen millet için

Azme hâ'il mi olurmuş bu çürük ten kafesi"
(Göçgün, 1999, s. 336)

Şair, sıkıntı dolu bu âlemin, esaret altında yaşanmayacak kadar geçici olduğunu anlatmaya çalışır. Din ve devletin selameti, insanın da kendi can güvenliği ve huzuru adına özgürlük gerekmektedir. Bu anlamda şair için diğer romantiklerin yaptığı gibi “liberalizmin bireysel özgürlük savunusunu benimsiyor, ancak aşırı bireyciliğini, toplumu kendi çıkarı peşinde koşan failerin rekabet alanına indirme eğilimine” (Beiser, 2018, s. 353) karşı çıkıyor denebilir. Sanatçının liberal özgürlüğü arzuladığını bilmek kadar bireysel özgürlüğü aşırıya kaçırmadığını düşünmek de önemlidir. Çünkü o, din, devlet ve milletin refahı için özgürlüğün lüzumluluğunu savunur. İnsan, azmettikten sonra çürük bir kafes, ona engel olamaz. Burada kafesle kastedilen, bedendir. Ruh, birtakım isteklerle doludur ama beden, kafesin bülbüle engel olduğu gibi kişinin isteklerine ket vurmaktadır. Namık Kemal’in bıkmadan usanmadan tekrar ettiği bir konu vardır; “İnsan hür doğar, işte Nâmık Kemal’in Türk cemaati içinde daima tekrarladığı büyük ve ana fikir.” (Tanpınar, 2001, s. 426). Özgürlük, insanın doğuştan sahip olması gereken bir haktır ve engellenemez. Sanatçı, “Rüya” adlı eserinde ise hürriyeti, bir peri olarak tahayyül eder ve bu perinin ağzından insanların nasıl bir karaktere sahip olması gerektiğini söyler. İnsanların gaflet uykusunda olduğunu ve günü kurtarmak için ezilmekten utanç duymadıklarını belirterek şunları dile getirir;

“Nice bir bu perestîş-i esaret! Bir kere şu parça parça zincirlere bakın! Anlar saçlarımdan ziyade hâtır-rübâ mıdır? Acayip değil midir ki bana bir nigâh etmeye tahammül edemiyorsunuz da bu kadar okka demiri boynunuzda, elinizde, ayağınızda taşımaya tahammül edebiliyorsunuz? Acaba zincirin rengi benim çehremden güzel midir, yoksa anın acı acı sedası kadar benim sesimde letafet mi yoktur? Beni ruhunuza Allah vermiş, zinciri cisminize insan bağlıyor. Bilemem ki kulun zulmünü Hakk’ın inayetine nasıl tercih ediyorsunuz?.. Bu taşıdığınız zincir ecdadınızın zûr-ı bâzûsu, ihvanınızın sa’y u ikdamıyla üzerine güneş dokunsa eriyor, rüzgâr esse paralanıyor, sı dökülse eziliyor, benim nazarıma tahammül edemiyor da parça parça dağılıyor. Siz hâlâ anı tılsımla yapılmış bir ejder mi kıyas edersiniz? Daima vehminizle mi mukayyet olup kalacaksınız? İstikbalde de mi elinizi kolunuzu sallayarak bana doğru şitâbân olup gelmeye muktedir olmayacaksınız.” (Nur, 2017, s. 315).

Rüyada konuşan Hürriyet Perisi, karşısındakilerin esareti neden bu kadar çok sevdiğini anlayamaz. Oysaki ona göre kendisinin her şeyi, tapılacak kadar güzeldir. Burada dikkati çeken ifade, yazarın periye yüklediği kendi düşüncesidir. Sanatçı, “Beni ruhunuza Allah vermiş, zinciri cisminize insan bağlıyor” diyerek insanın özgürlüğünü doğuştan getirdiğini ancak insanların buna engel olduğunu söylemeye çalışır. Eserin bu

denli yankı uyandırmasında Kemal'in, esareti en iyi duyumsadığı zindanlarda, Magosa'da yazmasının payı büyüktür. Dikkati çeken bir özellik de Rüya'nın "Namık Kemal'de Victor Hugo tesirinin başladığı ve muhayyilesinin tabiattan ve eşyadan gelen ihlaslara açıldığı" (Tanpınar, 2001, s. 371) izlenimini uyandıran eser olmasıdır. Namık Kemal böylece, romantik bir sanatçıyı kendisine örnek aldığını da açıkça sezdirmektedir. Sanatçının ideal insan tipi de Rousseau'nunkine benzemektedir; "Tanrı'nın kendisine benzetmek istediği insanın gerçek doğası budur: akıllı ve özgür, düzenli, sorumlu." (Rousseau, 2009, s. 84). Akıllı kullanan insan, özgürlüğünü de ister. İnsanın dünyaya özgür olarak geldiğini ancak zamanla toplumsal sınırlamalara bağlanmak zorunda kaldığını düşünen Namık Kemal, birçok şiirinde de özgürlük fikrinden vazgeçmeyeceğini belirtir;

"Ben bu sinnimde esîr olmuş idim milletime
Feyz-i hürriyet ü milliyet idi maksûdum
Umarım ki seni de vâris eder sîretime
Güneşi sîretime hâdim edem ma'bûdum"
(Göçgün, 1999, s. 371)

Maksadının hürriyet ve milliyetin feyzi olduğunu söyleyen sanatçı, seslendiği kişileri de yoluna/ahlâkına/yaşantısına ortak etmeyi umar. Her şeye gücü yeten Allah'ın, kendi isteğini de yerine getireceğinden emindir. Çünkü o, hakkı olanı istemektedir. Magosa'da zindanda kalırken bile cesaretinden, özgürlük arayışından asla ödün vermez; "Neredeyse mezara atılmış, çevresinde ölümün nefesini hisseden Kemal, teslim olmaz. Buradan kurtulup İstanbul'a döneceğine, başlattığı mücadeleyi sürdüreceğine inanır." (Stambulov, 2014, s. 151). İnsan, doğuştan getirdiği özgürlüğünü, zaman içerisinde kaybetmektedir ama ona göre bu, hiç doğru değildir. Namık Kemal'in edebiyat görüşü ve üslubu, Şinasi'yi tanıdıktan sonra büyük bir değişime uğrar ancak hürriyet fikri, çağdaşlarından çok farklı bir boyut kazanır; "Hürriyet fikri, Namık Kemal'in Şinasi yolundan yürüyerek kendi bulduğu ufuktur." (Tanpınar, 2001, s. 426). Çağdaşlarından farklı olarak sanatçı, şiirlerinde özgürlük isteğini, adeta haykırarak dile getirir;

"Edebiyyât ile hürriyete cân versem de
Başka bir NÂMIK-ı şeydâ yetişir hâkimden"
(Göçgün, 1999, s. 390)

Şair, kendisini, edebiyata ve özgürlüğe canını bile verecek kadar adamıştır. Bu yolda ölse bile toprağından filizlenen başka bir Namık Kemal'in de yine aynı uğurda çabalayacağını dile getirir. Ünlü romantiklerden Schlegel ve Novalis'e göre ideal insan,

taşıdığı ahlaki değerler, oluşturduğu eserler ve kurduğu cümlelerle içinde taşıdığı Tanrısallığı tüm dünyaya duyurma cesaretini gösteren ve gerekirse bu uğurda “kendi kendisini yok ederek feda edendir” (Safranski, 2013, s. 141). Sanatçının da genel olarak aklını ve sezgilerini kullanan iradi insana işaret etmesi, savunduğu değerler için ölümü göze alabilmesi, romantik yönünü vurgulamaktadır. Namık Kemal’in özgürlük düşüncesinde, J.J. Rousseau ve Victor Hugo gibi aydınlardan esinlendiği muhakkaktır. Ancak Batı’daki sanatçılar ile kendisi arasında bir fark vardır; “Fransa, Batı medeniyetinin varoluşunu, hür düşüncenin gelişme ortamını, kendi kültüründe bulmuştur. Oysa Namık Kemal için durum böyle değildir. O, yabancı olduğu bir ortam içinde gelişen hürriyeti, Osmanlı toplumuna, yıkılmaması için bir kurtuluş yolu olarak göstermek zorunda kalmıştır.” (Sarıçoban, 2019, s. 525). Sanatçının özgürlük algısındaki toplumsallık vurgusu da vatanın başka ülkelerin egemenliği altına girmemesi yönünde gelişerek detaylanır. Namık Kemal, “Usul-i Meşverete Dair” mektuplarında “özgürlüğü insan soyunun devamı için koşul olarak gördükten sonra, egemenlik hakkının da sadece ve sadece halka ait olması gerektiği” (Aydın, 2004, s. 33) konusunda kesin yorum ve açıklamalarda bulunur. Şairin kararlılığı ve emeli yolundaki adanmışlığı, dönemi için çok çarpıcı ve oldukça da romantiktir. Rıza Nur, güçlü üslubu ve gür sesiyle Türk romantizmini başlatan kişinin Namık Kemal olduğunu söyler; “Bu büyük hadisenin amili Namık Kemal’dir. Yahut şöyle diyelim: Nâmık Kemal Türk romantizminin babasıdır. Bu hususta Fransızlarda Viktor Hugo ne ise, Türklerde de Nâmık Kemal odur. Bunu Hâmit’le Fikret tamamlamışlardır.” (Nur, 2017, s. 48-49). Namık Kemal’in edebiyata kazandırdığı fikir ve eğilimlerle, çağdaşlarını ve kendisinden sonraki kuşakları da etkilediği muhakkaktır. Birçok araştırmacı, onun şiirlerinin hala okunuyor olmasını, yürekten savunduğu özgürlük düşüncesine bağlar; “Çünkü Namık Kemal, bu toplumun en yaşamsal davasının sesini ve bayrağını yükseltmiştir; 100 yıl önce o, bir ‘özgürlük şairi’ idi, bugün de öyle” (Tanilli, 2002, s. 88). Böylece sanatçı, yıllar da geçse güncelliğini korumuş ve dizeleriyle geleceğe dahi ışık tutabilmiştir.

Ziya Paşa, “Ahvâl-i Şu’arâ-yı Arab” adlı şiirinde Şam’ın durumunu anlatırken özgürlüğe değinir;

“Çün Şâm’da saltanat kuruldu
Ahlâk Arab’da fâsid oldu

Mucidd oldu redâ’ete muhavvel
Hürriyet esârete mübeddel”
(Göçgün, 2001, s. 81)

Sanatçı, Şam’da göçebeliğin son bulması ve saltanatın kurulmasıyla Araplarda ahlakın bozulduğunu düşünür. Arap coğrafyasında yaşanan siyasal çalkantıların, iyi yönde bir etki yaratması beklenirken olumsuzlukların artmasına sebep olduğunu düşünür. Böylece dünyadaki gelişmeleri yakından takip ettiğini ve yapılan hatalarla doğruları değerlendirme yoluna gittiğini de sezdirir. Bu durum, şairlerin artık kendi merkezlerinden dışa açılmaya başladıklarının bir göstergesidir. Dünya dönmekte, ülkeler değişmekte ve edebiyat da yenilenmektedir. Ziya Paşa, Arap şairlerinin etkileşim alanlarını anlayabilmek için içinde bulundukları şartları incelemeye çalışmaktadır. Anlamsal boyutta iyilikle kötülüğün yer değiştirmesi gibi özgürlükle de esaret değiştirilmiştir. Esaret, özgürlükten daha çok kabul görmeye başlamış ve insanlar, esirliğe mahkûm edilmiştir. Oysaki yaşanan gelişmelerle birlikte tam tersinin olması ve insanların özgürlüğüne kavuşması gerekmektedir. Bu söylemiyle sanatçının özgürlük yanlısı olduğu anlaşılmaktadır. Özgürlük, bireyin isteklerini ve düşünce süreçlerini de kapsadığı için önemlidir; “Özgür olmak demek yaptığımızın farkında olmak, bilmek demektir.” (Dedeoğlu, 2003, s. 14). Sanatçı da bu farkındalıkla özgürlüğün gereksinimini duyumsamakta ve önemini göz ardı etmemektedir. Esaretin yaygınlaştığı ve normelleştirildiği ülkelerdeki trajik durumun altını çizerek kaotik dönemlerden geçen Türk halkına da aslında örtük bir mesaj vermektedir.

Abdülhak Hamit ise “Kabir-i Selim-i Evvel’i Ziyaret” adlı şiirinde Yavuz Sultan Selim’i överken hürriyetten bahseder;

“Bu kubbe, türbe-i Sultan Selim-i Evvel’dir.
Bu türbe kible-i Osmaniyândır ey ümmet,
O denlû sade ki hürriyeti kılar teşkîl
O rütbe sâde ki ulviyyete verir ziynet!
Cihânda peyrev idin Şâh-ı enbiyâya heman,
Mülûk-ı sâireye pîşvâsın ey hazret!
Çekip kılıncını yüksel mezâr-ı pâkinden,
Nezâre sal yine bu sâfilîne bir nevbet.”
(Enginün, 2013, s. 380)

Sultan Selim’in türbesinin sadeliği, şaire özgürlüğü çağırıştırır. Ölen kişi, tüm rütbelerinden ve yüklerinden kurtulmuş, hürliğe erişmiştir. Şairin orada gördüğü sadeliğin kendisinde hürriyet düşüncesini uyandırması, genellikle eserlerde hürriyetin ruhla ya da beyaz bir güvercinle ilişkilendirilişini akla getirmektedir. Bu da, sanatçının hürriyeti, saflık, temizlik, günahlardan arınma gibi anlamları da çağırştıracak sadeliğe

bir tuttuğunu göstermektedir. Ziya Paşa için yazdığı şiirinde ise o, sanatçıyı hürriyet fikrinin doğuşundaki aydınlık olarak görür;

“*Zafernâme*’n ki bir tâk-ı zaferdir
Ki feth-i mülk-i mânâya işaret,
Verirdi ehl-i mânâya beşâret,
Ki âti-i edeb pür-zîb ü ferdir,
Tulû-ı fikr-i hürriyetle rûşen,
Hakikat münkeşif, bezm-i suhan şen”
(Enginün, 2013, s. 386)

Abdülhak Hamit, Ziya Paşa’nın *Zafername* adlı eserini, mana mülkünün fethine işaret eden zaferin kemeri olarak niteler. Anlama önem verenlere müjde gibi gelen bu eser, edebin/edebiyatın geleceğini süsleyip ışıltılamakta ve hürriyet fikrinin doğuşuyla aydınlanmaktadır. Romantiklerin birçoğu için zaten şiirin kendisi, özgürlük demektir; “Şiir cumhuriyetçi bir konuşmadır; tüm öğelerinin özgür yurttaşlar olduğu ve katılımcı (mitstimmen) olabildiği, kendi kanunu ve amacı olan bir konuşma.” (Schelegel, 2018, s. 37). Şair de şiirin bu yetkinliğinden yararlanarak gönlünden geçenleri açıkça dile getirebilmektedir. Böylece gerçekler, meydana çıkmakta ve söz meclisi şenlenmektedir. Tanzimat sanatçılarına göre özgürlük, insan haklarının korunmasıyla güvenceye alınmalıdır; “Haklara ve bu haklar arasında özgürlüğün önceliğine yapılan vurgu, toplumun üyeleri uğruna varolması gerektiği ilkesinden kaynaklanmaz sadece; hak sahiplerinin kendi failliklerinin ve bu failliğin normatif olarak dünyadan talep ettiği durumun, yani özgürlüğün farkında olmasını da yansıtır.” (Taylor, 2018, s. 29). Özgürlüğünü duyumsayan sanatçı, birey için var olan toplumun, insanların kişisel haklarını koruması gerektiğini de bilir. Abdülhak Hamit, Namık Kemal’in gazeline yazdığı nazirede de onun hürriyet fikrine gönderme yapar;

“Seray ashâbını zindanda hep zincire çeksinler
Esaretten vatan mecnûnuna âzâd lazımsa
Zevâlinde Kemal izhâr eder hürşid-i hürriyet
Menâzilgâh-ı Nâmık’tan geç istişhâd lâzımsa”
(Enginün, 2013, s. 394)

Sanatçı, vatan sevdalısına esaretten kurtulmak lazımsa saray ahalisinin zindanlarda zincire çekilmesinin gerektiğini söyler. Düşmüş, batmış gibi görünen, sürgünlere gönderilen Kemal, aslında hürriyet güneşini göstermektedir. Dolayısıyla da sanatçıya göre Namık Kemal, güneşin batmasını değil doğmasını imler. Fakat Namık Kemal, esasında, özgürlüğü esaretin tam tersi manasında algıladığı için sınırlı bir şekilde yorumlamaktadır (Kuran, 2013, s. 60). Buna rağmen Osmanlılar için bir umut ışığı olur

çünkü saray ahalisi, özgürlüğü dile getirmezken sanatçı, hayatı pahasına savunmaktadır. Abdülhak Hamit'in bu söylemi, döneminde yaşanan gelişmelere ve sanatçılarla sarayın özgürlüğü algılayış biçimini ortaya koymaktadır. Şair, "İkinci Neşide-i Hürriyet" adlı şiirinde ise özgürlüğün, düğün gibi mutluluk veren ve birliktelik sağlayan yönüne dikkati çeker;

"Öğün, ey peyker-i hakperver-i hürriyet, öğün
Kadın erkek ediyor sâye-i feyzinde düğün;
Öyle bir cılve-i i'câz ile ettin ki sökün,
Karışıklar barışık oldu tamamiyle bugün."
(Enginün, 2013, s. 615)

Abdülhak Hamit, insan haklarını koruduğunu düşündüğü hürriyetin varlığı sayesinde kadınlarla erkeklerin rahat yaşayabildiğini ifade etmek için "saye-i feyzinde düğün" ifadesini kullanır. Özgürlüğün, millete az sözle çok şey anlattığını ve toplumdaki karışıklıkları giderdiğini söyler. Çünkü özgürlük, mutluluğun da anahtarıdır; "Özgür istem kişinin dış etkilerden bağımsız olarak karar verebilme ve buna bağlı olarak yapabilme gücüyle ilgilidir. Kendi başına karar alıp uygulayabilen kişi özgür seçimiyle eyliyordur." (Timuçin, 2016, s. 57). Sanatçı da kadın ve erkeğin hakları korunduğu ve kendi başlarına karar alabildikleri sürece mutlu olacaklarını belirtir.

Eserlerinde genellikle bireysel romantizmi öne çıkaran Recaizade Mahmut Ekrem, "Nefrîn" adlı şiirinde özgürlüğün gerekliliğini vurgular;

"Hürriyeti esârete tahvîl kıldılar,
Ulviyeti mezellete tebdîl kıldılar,
Milliyeti hamallığa tenzîl kıldılar,
Her bârı düş-ı millete tahmîl kıldılar"
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 449-450)

Özgürlüğün esaretle değiştirildiğini söyleyen şair, bu durumu, yüceliğin alçaklığa dönüştürülmesine benzetir. Milliyetin de hamallığa indirildiğini ifade eder ve böylelikle her ağırlığı, milletin omuzlarına yüklediklerini belirterek isyan eder. Sanatçı, Osmanlı Devleti'nin eski şanlı günlerini kaybedişine ve halkın düştüğü duruma üzülür. Buna sebep olanlara da nefret beslediğini dile getirip lanet okur. Özgürlükten mahrum kalan bir millet, her bakımdan eksiktir; "Özgürlük, gelişme olanağı, kişinin kendini artırma, kişinin gelişimini yadsıma ve ket vurma olanağıdır." (May, 2017, s. 16). Sanatçı da bu yoksunluğun, kendisinin ve milletin aleyhine bir durum olduğunu farkındadır. Bu nedenle de özgürlüğü arzulamaktadır;

"Hürriyet! Ey ecell-i atâyâsı Kudretin!
Hürriyet! Ey ehem-i fezâyâsı hilkatın!

Hürriyet! Ey muhâfızı icmâ'-ı ümmetin!
Hürriyet! Ey mübâşiri hükm-i şerî'atin!

Zulmetme, kır selâsilini; kır esâretin;
Şeh- râh-ı kâbiliyyetini aç şu milletin! ”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 459)

Sanatçı, hürriyeti, Allah'ın en ulu armağanı olarak nitelendirir. Ona göre özgürlük, yaratılışın en önemli mefhumu ve şariat hükümlerinin müfettişidir. Recaizade Mahmut Ekrem, insanların özgür olarak doğduğunu ve sonradan zincirlere vurulduğunu düşünmektedir. Doğuştan getirilen hakların elden gitmesi, katlanılacak bir durum değil, acizliktir ancak insanoğlu bu kadar aciz olmamalıdır. Şariat hükümlerinden bile daha güçlü bir hükmetme gücü bulunan özgürlüğün kaybedilmesi demek, kişilerin kabiliyet yolunun kapanması anlamına gelmektedir. Her konuda olduğu gibi sanatın gelişmesi için de özgürlüğe ihtiyaç vardır; “Huşu ve hayranlık duygularını yaşamak, düşlemek ve şiir yazmak, bilimsel kuramları ve büyük sanat eserlerini kavramak yetileri, özgürlüğü gerektirir. Bütün bunlar insanın düşünce kapasitesi için esastır.” (May, 2017, s. 15). Bu nedenle esaretin zincirleri, bir an önce kırılmalı ve milletin yeteneğinin yolu açılmalıdır.

Muallim Naci de “Bu kadar muktedir iken cumhûr/ Neden olsun esârete mecbûr” (Hayber & Özbay, 1997, s. 59) diyerek ülkenin aslında esarete düşmeyecek kadar güçlü kişilerin elinde olabileceğini belirtir ve özgürlüğün kaybedilmesi durumunda herkesin mutsuz olacağını dile getirir;

“Bozulunca kıvâm-ı milliyet
Ne memâlik kalır ne hürriyet

Dil ki nevmîd-i hâl-i devlettir
Tâlib-i devlet-i şehâdettir

Şimdi gönlüm hayâta düşmandır
Ölmek elbette bin kat ehvendir”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 61)

Şair, milletin huzuru, dayanak noktası ve milliyet fikrinin bütünlüğü bozulduğu takdirde memleket ve hürriyetin kalmayacağını dile getirir. Onun vurguladığı, vatanın ve milletin özgürlüğüdür. Oysa özgürlük, en başta bireysel bir ihtiyaçtır. Kişi, fikrinin önünde engel oluşturan her türlü bağından kurtulabildiği ölçüde düşüncesinde serbestlik kazanır; “Çok açık bir şekilde düşünebilmek için de özgürlük gerekir, aksi takdirde özgürce düşünemezsiniz.” (Krishnamurti, 2013, s. 14). Bu anlamda Muallim Naci'nin özgürlük fikri, o kadar gelişmiş değildir. O, sadece ülkenin düşmanlar tarafından ele geçirilmesi

korkusuyla halkın özgürlüğünü kaybedeceğinden endişe duymaktadır. Çünkü devletin durumu karşısında, kendisinin gönlü ümitsizdir. Bu şekilde yaşamaktansa ölmeyi tercih ettiğini söyleyen şair, devlet ve millet yolunda ölmeye razıdır. Spinoza'nın da dediği gibi aslında özgür düşünebilen insan, ölümden korkmaz; “Hür bir insan hiçbir şeyi ölümden daha az düşünmez ve onun bilgeliği ölüm hakkında değil, hayat hakkında derin bir düşüncedir.” (Spinoza, 2016, s. 249). Sanatçının düşünceleri de hayatı daha yaşanılır bir yer haline getirmeye yöneliktir. Muallim Naci'nin “Evim” şiirinde belirttiğine göre kendisini en özgür hissettiği alan, evim dediği şiiridir;

“Gelişim dil-güşâ değil mi? Nasıl
Açıl ey şâirâne beytim! Açıl

Varsa sensin mekân-ı hürriyet
Eve girmiş cihân-ı hürriyet”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 128)

Şaire evinin rahatlığını sunan şiirler; sınırsızlığı ve yaşattığı aidiyet duygusu ile huzurlu bir güven ortamı sağlar. Bu nedenle de hürriyetin mekânı, sanatçının şiiridir. O, istediği her şeyi şiirinde dile getirebilir, kendisini iyi ve açık bir şekilde ifade edebilir. Kişi, evine girdiğinde, bütün sorunları nasıl dışarıda bırakıyorsa şiir de öyle bir içe yönelmedir. Sanatçı böylece kendi olabilmekte ve özgürlüğünü duyumsayabilmektedir. Novalis'in dediği gibi aslında hürriyetin sözcük olarak yer edinmesi bile başlı başına bir şeydir; “Bir emir kelimesi, orduları harekete geçirir; özgürlük kelimesi, milletleri.” (Novalis, 2018, s. 9). Şairler tarafından özgürlüğün sık sık dile getirilmesi de Tanzimat döneminde aynı etkiyi yaratmış ve millete gereken coşkuyu vermiştir. Muallim Naci, bazen de şiirinde gökte serbestçe uçan bir güvercinle kendisi arasında ilgi kurarak özgürlük konusundaki düşüncelerine değinir;

“Hürrüm diyerek uçarsın ammâ
Gâhî o nigâh-ı vahşet-âsâr
Hiss ettiriyor ki bir gamın var
Etmiş seni de karîn-i hayret
Hürriyet içinde bir esâret
Baksan görünür bu dâr-ı ibret
Sayyâd ile sayddan ibâret
Gördün mü bu dâm-gehde âzâd
Bir dâmın esîri sayd ü sayyâd
(...)
Âvâreyiz âşiyâna tutsak”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 76)

Sanatçı, hür olduğunu sanarak uçan güvercinin “vahşet eseri” bakışlarından bir kederi olduğunu anlar. Dikkatli gözlerle bakıldığında, dünyanın ibret vericiliği de anlaşılmaktadır. Çünkü bu hileli, aldatıcı mekânda, aslında avcı ve avdan başka hiçbir şey yoktur. Kimse azat edilmemiş, serbest bırakılmamıştır. Sanatçı, güvercinin dünyevî bağlar nedeniyle gerçek manada özgür değil, tutsak olduğunu düşünür. Üstelik tüm avlananlar ve avlar da bu tuzağın esiridir. Aslında “gerçekten özgür ve eğitilmiş bir kişi kendisini, tümüyle kayıtsızca, felsefî ya da filolojik, eleştirel ya da şiirsel, tarihsel ya da retorik, antik ya da modern (bir şekilde)” (Schelegel, 2018, s. 35) ayarlayıp yaşadığı döneme uyum sağlamak üzere düzenleyebilmektedir. Şiirin son dizesinde güvercinin başıboş gibi görünerek uçtuğunu ama yuvasının esiri olduğunu söyler. Buradan da anlaşılır ki şair, kendisiyle güvercin arasında özdeşlik kurmakta ve tam anlamıyla özgür olduğunu duyumsayamamaktadır. Hayattaki sorumluluklar, insanı evine, yurduna ya da inancına bağlamakta ve özgür düşünceden alıkoymaktadır. İnsanlığın durumu da gökte başıboş gezen güvercinin hâlinde pek farklı değildir. Onlar, her kararı özgürce aldıklarını sanıp istedikleri yere gidebilmektedirler fakat sanatçıya göre işin gerçek yüzü, öyle değildir. Namık Kemal gibi üstatlarının vatan konusundaki düşüncelerinden oldukça etkilenen Nigar Hanım da “İ’âne-i Milliye” adlı şiirinde, hürriyetin gerekliliğinden bahseder;

“Herkesle berâber gülüb eğlenmeye meyyâl
Handân u tarab-nâk u nağmesâz-ı meserret,
Şebân-ı vatan, pîr ü sabî ba-şerefü’l-bâl
Hürriyete dil-beste vü meftûn-i adâlet,
Hep matmah-ı enzârı füyûzât u kemâlât
Âmâli uluvetle müsâvât u meyyâlât.

(...)

Hürriyete lâıyk olalım mesleğimize,
Bigâne tamâmiyle biz evvelki o şekle”
(Demirdağ, 2015, s. 291)

Şair, neşe içerisinde keyifle yaşamının ve toplumla birlikte mutlu olmanın, özgürlüğün sayesinde gerçekleştiğini söyler. Oldukça zor elde edilen özgürlüğe ise layık olmak için çok çalışmanın ve el birliği yapmanın gerekliliğini dile getirir. Rousseau’ya göre özgürlüğü korumak için bireyin tek başına mücadele etmesi yeterli değildir; “Yönetim sadece halkın yararı için çalışırsa özgürlüğe kesinlikle zarar vermez; çünkü genel iradeyi uygulamaktan başka bir şey yapmaz ve sadece bu yöntemin iradesine boyun eğen biri kesinlikle köle olduğunu söyleyemez.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 43). Halkın yararını gözeten bir

yönetimin varlığı, hem toplumun hem de bireylerin özgürlüğünü, iyi geliştirilmiş yasalar yoluyla korur. Nigar Hanım da insanların, zorluklarla kazanılan özgürlüğe yakışacak şekilde hareket etmesini ister. Sanatçı, Ruşen Eşref’le yaptığı görüşmede, gençliğinde Fuzuli ve Şeyh Galip gibi şairleri okuduğunu, sonrasında ise Namık Kemal ve Abdülhak Hamit gibi güçlü şairlerin izinden gittiğini anlatırken ünlü romantiklerden de büyük ölçüde etkilendiğini dile getirmiştir (Ünaydın, 1985, s. 21-22). Nigar Hanım’ın eserlerine bakıldığında, Namık Kemal ve Rousseau’nun özgürlük anlayışından esinlendiğini açıkça görmek mümkündür. Şair, “Terâne-i Vatan” adlı şiirinde ise hürriyete “cihanın dostu” hitabıyla seslenir;

“Ey enis-i cihân hürriyet,
Şân-ı Osmâniyan hürriyet
Yaşa binler yâşa, azîz u kerîm
Yaşa ey yâr-ı cân hürriyet!”
(Demirdağ, 2015, s. 292)

Sanatçıya göre hürriyet, Osmanlı’nın şanı, cihanın dostudur; değerli, büyük ve canın sevgilisidir. Çünkü özgürlük, birçok şeyin kökeni ve geliştiricisidir. Yaratıcılık bile ancak “merak ve bilme dürtüsü ile başlayan, dış dünyaya açık, her tür iletişime hazır olma durumu ile, bireyin içsel özgürlüğünü, bağımsızca, ait olduğu gruba bağlı ve bağımlı olmadan düşünebilmesi” (San, 2019, s. 18) sayesinde gelişebilir. İnsan, var olduğunu, yaşadığını, kendisini gerçekleştirdiğini de özgürlüğüne tam anlamıyla kavuştuğunda anlar. Bireyin hayatını anlamlı kılması, özgürce düşünebilmesine bağlıdır. Geri kalmış ülkelerin ve Osmanlı’nın kurtuluş yolu, özgürlükten geçmektedir.

Özgürlüğe kavuşmak, 19. yüzyıldan önceki dönemlerde bazı sanatçıları korkutmaktadır. Çünkü o dönemlerde, insan, kendisinin toplum ve devletle ilişkisini sağlayan bağlarından kurtulmayı güvensiz bulmaktadır. Bunun için de haklı sebepleri vardır; “Birey, kendisini dış dünyaya bağlayan –simgesel- göbek bağından ne ölçüde kurtulmuşsa, o ölçüde özgürdür; ya da kurtulamadığı ölçüde özgürlükten yoksundur; ama bu bağlar ona güvenlik duygusu, bir ait olma, köklerinin bir yere bağlı olduğu duygusunu vermektedir.” (Fromm, 2011, s. 36). Kendisinde güvenlik duygusu yaratan bağlardan ayrılmaktan korkan sanatçılar, özgürlüğü düşünmekten ve dile getirmekten çekinirler. Fakat bu durum, 19. yüzyılda yaşanan olayların ve Fransız İhtilali’nin etkisiyle değişir; özgürlük algısı ise bastırılmaz biçimde bir tutkuya dönüşür. Sanatçılar da esaretten ve bireyin “zincir” diye nitelendirdikleri simgesel bağlarından kurtulması gerektiğini idrak ederek eserlerinde savunmaya çalışırlar. Bu anlamda en dikkat çekici ve ateşli savunucu Namık

Kemal olur. Onun eserleri sadece çağdaşlarını etkilemekle kalmaz, toplumun özgürlüğe kapanan algısını ve uyuyan bilincini de uyarır. Büyük dalgalar oluşturan bu etki, kısa sürede tüm şairleri içine çeker. Namık Kemal'in güçlü sesi kadar çınlamasa bile diğer sanatçılar da özgürlüğün gerekliliğini dile getirirler. Böylece bireysel bir farkındalık ve toplumsal uyanış başlar. Esaret altındaki bir milletin, varlığından söz etmenin mümkün olmadığı ve vatanın bağımsızlığını devam ettirmenin zarureti, daha iyi anlaşılır.

3.2.2. Millet/Milliyet

Millet, “Çoğunlukla aynı topraklar üzerinde yaşayan, aralarında dil, tarih, duygu, ülkü, gelenek ve görenek birliği olan insan topluluğu” (Güncel Türkçe Sözlük) anlamına gelir. Birçok bakımdan ve üst kimlikleri aracılığıyla birbirine bağlılıkları bulunan insanların oluşturdukları topluluktur. Milliyetçiliğin ise genel bir tanımlamayla, maddi ve manevi anlamda milletin refahını, kendi çıkarlarından üstün tutma fikri olduğu söylenebilir. Modern manasıyla milliyetçilik, birçok düşünce gibi 19. yüzyılda ortaya çıkar ve romantiklerin tutkuyla savunduğu fikirlerden biri durumuna gelir.

İslamiyet'in etkisi göz önünde bulundurulduğunda, Osmanlıların önceki dönemlerinde, “millet” fikrinin dine dayandırıldığı ve daha çok da “kavim” adıyla birlikte anılmaktan öteye gidemediği görülür. Osmanlıca sözlüklerde millet sözcüğü, ulus anlamıyla birlikte din ve mezhebi de ifade eder. Aslında 19. yüzyıla kadar bakıldığında, kullanılmaya başlandığı ilk dönemlerden beri millet teriminin, “sosyal bir topluluğun etrafında birleştiği ve üzerinde yürüdüğü her şeyden üstün bir başlangıç ve ideal edinilmiş bir yol” (Çekmegil, 2018, s. 26) olarak açıklanması mümkün görünmektedir. Oysa millet düşüncesi, bu tanımdan çok daha fazlasıdır. Çünkü toplumların gelişimi üzerinde, insanların ferdî ve kolektif özelliklerinin yanı sıra milli kimlikleri de belirleyici rol oynar. Milli kimliğin ise tarihsel süreçle birlikte “hakedilmiş bir vatan toprağı'nda (millî coğrafya) esas olarak ortak dil, inanç ve hâfıza üzerinden” (Çalık, 2016, s. 20) şekillendiğini söylemek mümkündür.

Osmanlı toprakları, çeşitli inançların birlikte yaşadığı bir coğrafyadır ancak hepsinin üstünde, üst kimlik ve yönlendirici unsur olarak İslamiyet vardır. Çünkü en nihayetinde millet olmak demek, din, dil, tarih, kültür gibi “ortak bağlarla birbirine bağlı” (Karpas, 2019, s. 7) bir toplum olmak demektir. Şeriat hukukuyla idare edilen bir devlet olan Osmanlı'da insanların bağlarını kuvvetlendiren ve milleti kuran en belirgin unsur ise

dindir. Üstelik millet olmak adına hukuk ve din bağının etkisi öyle güçlüdür ki insanların etnik kimliklerini bile gölgede bırakmaktadır. Dolayısıyla burada yüzyıllar boyunca kültür, tarih ve dilden çok, belirleyici unsur olarak varlığını, din devam ettirmiştir.

Batılı ve modern anlamdaki milliyetçilik düşüncesi ise Fransız İhtilali ile öne çıkar. Avrupa toplumunda eskiden beri millet bağları arasında -Latincenin bağlayıcı unsur olması gibi- dil önemli tutulmaktadır ve bu nedenle insanlar, hayatlarında dinin baskın bir rol oynamasına izin vermezler. Fransız İhtilali döneminde yaşananlar da pek farklı sayılmaz. Kilise, otoriter güç olmak için dini kullanmaya çalışınca insanlar, bireyselliklerine zarar gelmesinden korkar ve özgürlük, eşitlik, kardeşlik gibi düşüncelerle ayaklanırlar. Sonrasındaysa belirli etnik grupların liderleri ile Papa, mücadele içerisine girer ve halk, bu mücadelede galip gelir. Fransız İhtilali'nin halkın zaferiyle sonuçlanması, toplumu birbirine kenetleyerek milliyetçilik fikrini güçlendirir. Bundan sonra ise siyasi bir topluluk ve toprak parçasıyla ilişkilendirilen milli kimlik bilinci ortaya çıkar; "Siyasî bir topluluk da, topluluğun bütün fertleri için en azından belli ortak kurumların, hak ve görevlere dair tek bir yasanın varlığını ima eder. Yine topluluk mensuplarının kendilerini özdeşleyecekleri, aidiyet hissi duyacakları belli bir toplumsal mekân, az çok hatları kesin ve sınırlanmış bir toprak parçasını da akla getirmektedir." (Smith, 1994, s. 24). Böylece nation/millet sözcüğü de artık belirli bir toprak üzerinde ortak yasayla yönetilerek aidiyet duygusu taşıyan toplulukları ifade etmeye başlar.

Osmanlı toplumunda ise dil, tarih ve kültür gibi unsurlar, arka plana atılarak İslamiyet ön planda tutulmuştur. Bu nedenle de din, toplumu bir arada tutan belirleyici ve ana unsur olmuştur. Batı'nın geçirdiği evrim ve Fransız İhtilali'nin etkileri, 19. yüzyılda Osmanlı topraklarına ulaşınca buradaki milliyet anlayışı da değişmeye başlar. Tanzimat döneminde modern anlamdaki milliyetçilik düşüncesinin filizlenmesi ise gazeteler aracılığı ve çeviriler yoluyla olur ancak bu gelişmenin temelinde yatan pek çok sebep vardır;

"Türkiye'deki Avrupalı sürgünler ve Avrupa'da yaşayan Türk sürgünleri; Avrupa'daki Türkoloji araştırmaları ve bunun sonucunda Türk halkının kadim tarihi ve medeniyetle ilgili ortaya çıkan yeni bilgiler; Rus kaynaklı Pan-Slavizm ile karşılaşan Rusya Türklerinin ve Tatarların gitgide artan bir milli bilinçle gösterdikleri tepkiler ve garip bir çelişkidir ki, Rus Türkologların bu tepkileri besleyen keşifleri; Osmanlı İmparatorluğu'nun Hristiyan tebaı ve onların Batı dünyasından gelen milli düşüncelere daha açık olmaları ve bu enfeksiyonun Osmanlı yöneticilerine bulaşmasına yardım etmeleri." (Lewis, 2018, s. 5).

Sürgünler, Türkologların keşifleri ve azınlıkların ilgi gösterdikleri Batılı fikirleri yöneticilere de benimsetme gibi çabaları, Türk milliyetçiliğini besler. Millet sözcüğü, yeni anlamıyla birlikte zenginleşir ve “Mahmud’un hükümdarlığının son yıllarında” (Mardin, 2015, s. 197) terim durumuna gelir. Daha önce Yeniçeri fermanında birlik olmaya davet edilen, İslam cemaatiyken zamanla Osmanlı’nın millet olması fikri gelişir; “Millet terimi, Yeniçeri fermanında bulunan, daha önceki ‘İslâm cemaati’ referansının yerini alır; fakat fermanın üslubunu biçimlendiren aynı amaç için, yani kamuoyunu harekete geçirmek üzere kullanılır.” (Mardin, 2015, s. 197). Bundan sonra millet denilince akla, Osmanlı İmparatorluğunda yaşayan toplulukların oluşturduğu birlik fikri gelir. Bu anlamda etki altında kalanlar arasında sanatçılar da vardır. Yeniliğin öncülerinden olan Ethem Pertev Paşa’nın “Zafer Destanı’ndan” adlı eserindeki sözleri, toplumun birliğini vurgulaması açısından anılmaya değerdir;

“Adı yad olunmaz birçok memleket
Sâye-i feyzinde ararlar rahet
Asrında cem’ olur cümlesi elbet
İsm-i umûmisi Türkistan olur”

(Gürel, 2004, s. 240)

Şairin “Osmanlılık fikrinin geçerliliğini yitirdiğini fark edip” (Gürel, 2004, s. 134) Türk milletini, Türkistan adı altında toplamaya çalıştığı görülür. Düşüncesinin çıkış noktası ne olursa olsun, millî birliğe işaret etmesi, dönemi için oldukça önemlidir. Zaten “toplumsal benliği (die soziale Ich) geliştirmek, topluma karşı sorumluluğun” (Dedeoğlu, 2003, s. 44) bir gereğidir. Ethem Pertev Paşa’nın eğilimi, toplumsal benliği öne çıkarması bakımından dikkate değerdir. İslamiyetin kabulüyle birlikte zaman içerisinde Türklük bilinci gölgelenmiştir; “Uzunca yıllar böylesi bir bölünme yaşamış bir ulusun kendi (Türk) oluş adına ileri sürdüğü Türkçülük fikir hareketi önemli bir oluşum serüvenini başlatmış olur.” (Durmuş, 2018, s. 39). Dolayısıyla Pertev Paşa’nın girişimi, bu anlamda da takdire şayandır.

Şinasi ise Tanzimat döneminde, “millet” sözcüğünü, modern anlamıyla kullanan ilk şairlerdendir. Aslında millet kavramının anlamı konusundaki karmaşa, Batı’dan alınan terimlerin Türkçeye çevrilirken hâlihazırda mevcut olan yakın anlamlı sözcüklerle karşılanmaya çalışılmasından kaynaklanır. Osmanlıcada millet, Arapçadan gelen hâli ve dini içeren anlamıyla kullanılmakta, kimi zaman da sözcüğün doğrudan dini işaret ettiği bile olmaktadır. Dolayısıyla sanatçıların böyle bir kavram karmaşası yaşamaları, son derece doğaldır. O dönemde millet denilince akla, Batı’daki gibi “nation” (ulus) içerikli

bir anlam gelmemektedir. Şinasi, eserlerinde ve özellikle de yazılarında sözcüğün ulus anlamına yer vererek toplumda millî bir bilinç uyandırmaya başlar. Şiirleri ise ne yazık ki sayı bakımından az olduğu için şairin bu konudaki algısını örneklendirmeye elverişli değildir. Yine de o, sınırlı sayıdaki şiirlerinde bile -kaynağının Victor Hugo olduğu düşünülen ve kendisinden sonraki şairleri bile etkileyen- “Milletim nev’-i beşerdir vatanım rû-yı zemin” (Parlatır & Çetin, 2005, s. 30) dizesiyle dönemi için dikkat çekici bir söylemde bulunur. Yeryüzünün vatanı, tüm insanlığın ise milleti olduğunu söyleyerek son derece insancıl bir tavır sergiler. Aynı zamanda da insanın toprağa kök salışının ağaç gibi sadece yaşamsal fonksiyonlarla değil, duygusal bağlarla örülü oluşunu imler. Şu da gerçektir ki milliyetçilik fikri, her ülkede ayrı bir kaynaktan beslenmiştir. Osmanlılarda da devleti kurtarmak adına gelişerek “toplumsal silkiniş için yeni bir inanç ve güç kaynağı” (Kösoğlu, 2020, s. 28) olmuştur.

Ziya Paşa ise şairliğin ahval ve şartlarını anlatırken insanların Avrupa konusundaki tutumuna dikkati çeker ve Batı’dan esinlenmek adına ulusların kendi özlerini kaybetmemesi gerektiğini vurgular;

“Taklîd ile aslını unutma
Milliyetini hakîr tutma

Sâ’ir akvâma meyli akmaz
Kıptî kıptîliğin bırakmaz

Andan alçak gerek ki mâye
Milliyetin etmeye vikâye

Bilmem ki neden her işde mutlak
Avrupalı’ya mukallid olmak”
(Göçgün, 2001, s. 58)

Şair, başka milletleri taklit ederek aslını unutan ve kendi milletine yabancılaşanları eleştirir. “Avrupa’ya yerleşen Hintli Çingeneler” bile özlerini kaybetmediğine göre ancak onlardan daha aşağı olan kişilerin milliyet düşüncesinden vazgeçebileceğini söyler. Millet/ulus fikrinin bu şekilde idealize edilmesi, Benedict Anderson’un millet hakkındaki yorumunu doğrular niteliktedir. Anderson’a göre millet, sınırlı bir hayalden ibarettir; “Ulus hayal edilmiş bir siyasal topluluktur -kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde hayal edilmiş bir cemaattir.” (Anderson, 1995, s. 21). Sanatçı da milliyetçilik düşüncesinin nasıl savunulması gerektiğini söylerken aslında bir anlamda onu idealize etmiş olur. Çünkü gerçekte olanla olması gereken

örtüşmemektedir. Milletini düşünen insanın özünü kaybetmemesi gerektiğini söyleyen şair, esasen hiçbir işte Avrupalılara benzemeye çalışmayı doğru bulmaz. Onların sadece ilim ve irfanından yararlanmayı ve dünyayı tanımak için de lisanlarını öğrenmeyi uygun görür. Üstelik bu düşüncesini de sık sık dile getirir;

“İslâm imiş Devlet’ pâ-bend-i terakkî
Evvel yoğidi işbu rivâyet yeni çıkdı

Milliyeti nisyân ederek her işimizde
Efkâr-ı Freng’e teba’iyyet yeni çıkdı

Eyvâh bu bâziçede bizler yine yandık
Zirâ ki ziyân ortada bilmem ne kazandık”
(Göçgün, 2001, s. 165)

Ziya Paşa, Osmanlı Devletindeki gerilemeye ve toplumdaki çözölmeye üzülmekte, her konuda da Batı’nın taklit edilmesine kızmaktadır. Medeniyet adı altında Batı’dan gereğinden fazla alıntı yapmak, milletin kendi özüne yabancılaşmasına neden olur; “Bir milletin güzelliikle, ahlak ve felsefe ile ilgili zevkleri kendine özgüdür. Bunları asla dışarıdan alamaz. Dışarıdan yalnız ifade ve anlamlar, metotlar, teknikler alınabilir. Duygular, heyecanlar, zevkler kültürün unsurları olduğu için tamamıyla millîdir.” (Gökalp, 2018, s. 22). Özüne yabancılaşmaması için insanların ahlâki ve kültürel değerlerini unutmaması gerekmektedir. Hükümetin/devletin de toplumdaki düzenin işleyişi ve halkı korumak adına belli başlı görevleri vardır. Fakat son zamanlarda devlet görevlilerinin işlerini layıkıyla yapmaması nedeniyle toplum düzeninde bozulmalar meydana gelmiştir. Rousseau’ya göre devletin görevleri şunlardır; “1) yasalara uyulmasını sağlamak, 2) özgürlüğü savunmak, 3) gelenek göreneklerin sürmesini sağlamak, 4) ve halkın gereksinimlerini karşılamak.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 44). Ancak daha da önemlisi bu ilkeleri etkin kılabilmehtir. Devlet, tüm bunları sağladığı takdirde milletin arzuladığı refah ortamı; karşılamadığında da millî değerler göz ardı edilecek ve toplumda yozlaşmalar oluşacaktır. Şair, “Tercî-i Bend”inde ise bu uğurda çok çaba harcadığını, gerektiğinde canından bile vazgeçtiğini söyler;

“Kendini bezl eyleyüp ıslâh-ı devlet uğruna
Ben neler çekdim neler bu istikâmet uğruna

Hânümânım târümâr oldu hamiyet uğruna
Berk ü bârım hep perişân oldu gayret uğruna

Nefsime zulm eyledim halka adâlet uğruna
Cism ü cân etdim fedâ bu mülk ü millet uğruna

Ben hele oldum telef gitdim bu fikret uğruna
Hey ne humk u cehl imiş yanmak sadâkat uğruna

Derde uğrar kim sadâkat etse elbet devlete
İstikâmet mahz-ı cinnetdir bu mülk ü millete”
(Göçgün, 2001, s. 169)

Sanatçı, devletine ve milletine hizmet ederken karşılaştığı güçlükleri, kendisine zulmü reva görenlere biraz da sitem ederek anlatır. Çünkü o, devletin ıslahı için her türlü yolu denemiş, gurbete gitmeyi bile göze almış, çeşitli fedakârlıklar yapmıştır. Ancak devlete gösterdiği sadakatin ve doğru yoldan ayrılmayışının hiçbir mükâfatını görememiştir. Şairin tüm emekleri boşa gitmiş, “evi barkı” dağılmıştır. Halkı için canla başla çalışan insanın maruz kaldığı olumsuzluklar ve gördüğü ihanetlere rağmen istikametinden hala vazgeçmemesi ise tam bir deliliktir. Ziya Paşa, millet sözcüğünü dinle ilişkilendirdiği zaman, “millet-i İslâm” (Göçgün, 2001, s. 172) ifadesini kullanarak anlamsal karmaşaya kendince bir açıklık getirir. Diğer durumlarda yalnız “millet” ifadesini tercih ederek sözcüğün modern anlamını kasteder. Çünkü sözcüğün anlamı hususunda karışıklık yaşanmaktadır. İslam temelli düşünenler, “millet kelimesi, sizin ‘ümme’ dediğiniz anlamı karşılıyor” derken başka bir kesim de “devlet kelimesi ile millet kelimesi eş anlamlıdır” diyebilmektedir (Gökalp, 2018, s. 173). Sanatçının bu karışıklığı ortadan kaldırmak istediği aşîkârdır.

Hayatının önemli bir bölümünü sürgünlerde geçiren Namık Kemal de millet olmayı önemsemiş ve eserlerinde bunu sıkça dile getirmiştir. Sanatçı, vatanseverliğini dile getirdiği bir şiirinde, halkı için hizmet ederek can vermeyi de seve seve göze aldığını belirtmektedir;

“Musırrım, sâbitim tâ cân verince halka hizmetde.
Fedâkârın kalur ezkârı dâ'im kalb-i millette.
Denir bir gün gelir de sâye-i feyz-i hamîyyetde:
(Kemal'in) seng-i kabri kalmadıysa nâmı kalmışdır.”
(Nur, 2017, s. 276)

Halka hizmet etme yolundaki kararlılığını ve fikrinin değişmezliğini belirten şaire göre bu anlamdaki en büyük ödül, kendisi ölse bile milletin kalbinde adının yaşayacak olmasıdır. Bu da ancak sanatçının dini, milleti, vatanı koruma ve şerefini savunma konusunda bütün gücünü harcayarak gayret etmesiyle gerçekleşecektir. Böylece mezarı unutulsa da adı ve şanı her zaman yaşayacaktır. Namık Kemal'deki millet düşüncesi, Batılı romantiklerden etkilenmelerle birlikte daha çok din kaynaklıdır; “Keza, din

kelimesinin manaları beyanında da millet ve şariat manalarının bulunduğunu bildiriyor Kamus.” (Çekmegil, 2018, s. 24). Sözlüklerde de şariat ve milletin birlikte anlamlandırıldığı göz önünde bulundurulursa hukuk anlayışını şeraite dayandıran Namık Kemal’in böyle düşünmesi, oldukça normaldir. Sanatçının halkçılığının da bir noktada dine bağlandığı görülmektedir; “Özetlemek gerekirse, Kemal idealisttir ve halkçıdır. Halkçılığı siyasal ve dinsel alanla buluşturduğunda ise, ümmetçi bir kişilikle karşımıza çıkar.” (Aydın, 2004, s. 35). Halkçı düşüncelerini dine dayandırıldığında da şairin ümmetçi olduğu söylenebilir. Fakat yine de ondaki bu millet sevdası, dönemi için oldukça yeni ve dinamiktir. Namık Kemal’in hüznü bile bireysel değil, umumdur. O, kendi dertlerinden sıkıntı duymak yerine millet adına, toplum adına üzüldür;

“Bâis-i şekvâ bize hüzn-i umûmîdir Kemal
Kendi derdim gönlümün billâh gelmez yâdıma”
(Göçgün, 1999, s. 79)

Sanatçının şikâyetinin sebebi, herkes adına duyduğu hüzündür. O, toplum meselelerine öyle bir dalmıştır ki baş koyduğu yolda, kendisini bile unutmuştur. Bu yüzden çektiği acılar, yaşadığı sürgünler, sevdiklerinden ayrı düşmeler, onun için büyük bir problem oluşturmaz; “Kemal, şikâyet konusunu ya da nedenini kamu vicdanının sesi olabilme çabasına bağlar.” (Şimşek, 2011, s. 195). Şair, başka bir çıkar yol görememektedir. Çünkü romantiklerin birçoğu için kamu demek, devlet de demektir; “Devletin davranışı, kamu zihniyetine bağlıdır. Bu zihniyetin asilleşmesi, gerçek devlet reformunun tek temelidir.” (Novalis, 2018, s. 53). Devletin gidişatını düzeltmek için önce kamunun zihniyetine hitap etmek gerekir. Sanatçı, başka bir şiirinde de yine millet yoluna vücudunu adadığını vurgular;

“Vakf eyledim vücûdumu ben râh’-ı millete
Bezl eyledim hayâtımı fikr-i hamiyete
Cismim ademde olsa da hûnum boğar seni
Vermem mecâl ben sana halka hıyânete”
(Göçgün, 1999, s. 367)

Namık Kemal’in vatan-millet temalı şiirlerinde, genellikle benzer ifadeleri ve aynı sözcükleri kullanmayı sevdiği göze çarpar. Bunlardan biri de “insanın kendi yurdunu, ulusunu ve ailesini koruma çabası” (Sözlük, 2009, s. 840) anlamına gelen “hamiyet” sözcüğüdür. Şairin söylediğine göre hayatında, hamiyet fikri, yoğun bir şekilde yer alır. O, halka ihanet edecek olanların karşısında cesurca duracağını ve hıyanet içerisinde bulunmalarına asla izin vermeyeceğini söyler. Millet olabilmek, ona göre fert olmaktan

daha üstündür. Spinoza'nın da söylediği gibi toplumla bütünleşmek, kişiye mutluluk sağlamaktadır; “İnsanların, her şeyden önce, aralarında toplumsal münasebetler olması, birbirlerine bağlanmaları ve iyice yerleşmiş bir bütün teşkil edecek tarzda toplanmaları, mutlak olarak en sağlam dostluğu doğurabilecek şeyleri yapmaları onlara faydalıdır.” (Spinoza, 2016, s. 257). Namık Kemal de adeta bu bilinçle toplumsallaşmayı ve birlik olmayı, oldukça önemsemektedir;

“Memleket bitdi yine bitmedi hâlâ sen-ben
Bize bu hâl ile bizden büyük olmaz düşmen
Dest-i a'dâdayız Allah için ey ehl-i vatan
Yetişir terk edelim gayri hevâ vü hevesi”
(Göçgün, 1999, s. 336)

İnsanların sen-ben ayrımı yaptığı ve birlikten uzaklaştığı sürece vatanın ve milletin refahı mümkün değildir. Düşmanın elinde kalan toplumun hala birlik kurmaması, vatanın gidişatını olumsuz yönde etkilemektedir. Bu heves ve bireysellikten vazgeçilmediği müddetçe durum, daha da kötüye gidecektir. Bu nedenle de sanatçı milleti, birlik olmaya davet etmektedir. Aranan, özlenen günlere vatanın birliği sayesinde kavuşulacaktır. Sanatçının yaklaşımı, romantik şairlerden Victor Hugo'nun düşüncelerine çok yakındır. Kendisi de romantikler içerisinde en çok Victor Hugo'dan etkilendiğini sık sık dile getirmiştir; “ferdî romantizm yerine tarihî romantizmi kendisine yakın bulmasıyla zaten, Victor Hugo ile Lamartine, Musset ya da öteki romantik Fransız şâirleri arasında bir tercihi en baştan yapmış” (Kolcu, 2006, s. 40) olduğunu sezdirmiştir. Dolayısıyla Namık Kemal'in şiirlerindeki can alıcı vurgu, millî beraberliği arzulaması ve koyu bir vatansever olmasındadır. Muallim Naci de milletin birlik olduğu zaman mutluluğa erişeceğini belirtir;

“Millet-i bahtiyâr yek-dil olur
Çünkü âmale öyle nâ'il olur

İttihâd olsa tab-ı millette
Hiç olur mu zevâl devlette

Mülke âfet şikâk-ı millettir
Rûh-ı mülk ittifâk-ı millettir

Ayrılan millet ittihâdından
Kessin ümmîdini murâdından

İttihâd olmasa vatan yaşamaz
Çünkü cân olmayınca ten yaşamaz”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 48)

Kavuşmayı istenen emele ancak milletin tek yürek olmasıyla ulaşılacağını söyleyen şair, insanlarda birlik duygusu gelişirse, devlete de bir zeval gelmeyeceğini dile getirir. Ona göre halkın içinde ayrılığın çıkması, mala mülke bile zarar vermektedir. Çünkü mülkün ruhu, milletin birliğiyle daimi olur. Birliğinden ayrılan toplum, muradından da ümidini kesmelidir. Nasıl can olmadan beden yaşayamıyorsa birlik olmadan da vatan yaşayamaz. Sanatçı, “Millete biz terahhum etmez isek/ Ona düşman mı merhamet edecek” (Hayber & Özbay, 1997, s. 58) diyerek her ferdin milletini düşünmesi gerektiğini belirtir. Böylece Osmanlı’da millet algısı değişmeye ve modern manasına ulaşmaya başlamaktadır; “Osmanlı, 19. Yüzyılda bu geleneksel millet terimini kendi tarihî içeriğini bir yana bırakarak, onun yerine Batı’dan gelen ve daha fazla toplumun dilini, tarihini, kültürünü esas alan bir millet tanımı kabul etme yolunu seçmiştir.” (Karpat, 2019, s. 12). Seçilen bu yolun verimliliğini ise büyük ölçüde, sanatçıların millet fikrini aşıl原因 eserleri sağlamıştır.

Osmanlı milletin içinde düştüğü vahim duruma çok üzülen Recaizade Mahmut Ekrem, hüznünü, “Nefrîn” adlı şiirinde açıkça dile getirir;

“Hâlâ zavallı devletimiz ihtizârda,
Dîn-i mübîn ü şer’-i güzîn iğbirârda
Osmanlılık hacâlet ile ihmîrârda
Millet ne eylesin ki fakîr, inkisârda...

(...)

Zâ’il mi oldu mihr ile mâhı bu milletin?
Geçmez zalâm-ı meyl-i siyâhı bu milletin?
Yâ Rab nedir ki cürm ü günâhı bu milletin,
Eksik değil başındaki devâhı bu milletin?
Zulme mü’essir olmuyor âhı bu milletin,
Kalsın mı intikâmı İlâhı bu milletin?”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 457)

Şairin devleti hala can çekişmektedir; aşıkâr olan din ve kötülüğün de üstü, adeta tozla kaplanmışır. Osmanlılık fikri, utançtan kızarmakta, yok olmaktadır. Millet, fakir düşmüş ve incinmiştir. Sanatçı, “Bu milletin günahı nedir ki ayla güneşi tükenmiş gibi hep karanlığa esir olmakta ve belaları eksik olmamaktadır?” diye isyan eder. Genel anlamıyla “tarihî bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihî belleğı, kitlevî bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun, adı olarak”

(Smith, 1994, s. 32) tanımlanan milletin, harap ve bitmiş bir halde bulunması demek, ülkedeki refahın tamamen sona ermesi demektir. Recaizade Mahmut Ekrem de durumun tehlikesinin farkındadır. Ancak ilahî adaletin gerçekleşmemesine ve edilen ahlâkın gerekli etkiyi uyandırmayıp kizar. Milletin intikamının bir an önce alınmasını, içine girilen kaostan da acilen çıkılmasını diler.

Abdülhâk Hamit de vatanın selameti ve milletin birliği için düşmanlara karşı savaşmayı, hatta en çok da bu uğurda ölmeyi onurlu bir davranış saydığını belirtir;

“Düşmen nişânlarıysa da bâdi-i iftihar,
Kalp akçalardı belki; fakat ettim iddihar,
Bir gün îade eylerim a’dâ-yı millete!
Oldum şehîd, azm-i reh-i vahdet eyledim;
Ancak işaretinle senin avdet eyledim,
Tekrar edâ-yı hizmet için dîn ü devlete!
(Enginün, 2013, s. 373)

Sanatçı, hasta bakıcısına hitap ederek konuşan yaralı bir askerin duygularını anlatır. “Oldum şehid” diyen yaralı, ne olursa olsun iyileşmek, din ve devleti için tekrar hizmet etmek istemektedir. Çünkü insan olarak milleti için sorumluluk duymaktadır ve bu onurlu görevi sürdürmek niyetindedir. Bazen de şair, “Kavgaya bugün milletimiz âzim ve câzim/ Asker seferî, devlet eder cem’-i levâzım/ Binlerce gönüllü alayı orduya âzim” (Enginün, 2013, s. 352) diyerek tüm ülkeyi düşmanlar karşısında birlik olmaya davet eder. Fakat ülkenin kurtuluşu için insanların tek başına mücadele etmesi yeterli değildir. Rousseau, insanların mutluluktan söz edebilmesi için devletin gereken imkânı sunması gerektiğini düşünür; “İnsanların kendileriyle uyumlu, tutarlı olmalarını, görünmek istedikleri gibi olmalarını ve olmak istedikleri gibi görünmelerini sağlayın... o zaman toplumun yasasını kalplere yerleştirmiş olursunuz: doğalarıyla sivil insanlar ve eğilimleriyle yurttaşlar olarak birlik içinde, iyi, mutlu olacaklardır ve onların mutlulukları devletin de mutluluğu olacaktır; çünkü devlet sadece kendisi için var olduğundan onlar da devlet için var olacaklardır, devlet onların sahip oldukları her şeye sahip olacaktır ve onlar neyse devlet de o olacaktır.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 68). Tanzimat aydınlarının da arzu ettiği, hayalini kurduğu böyle bir devlettir. Aslında tüm mücadeleleri de vatanın bağımsızlığını kazanması ve devletin beklentileri karşılayacak düzeye yeniden gelmesidir.

Namık Kemal, Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem gibi romantik çizgide ilerleyen Nigar Hanım *Elhân-ı Vatan* adlı eserinde millî duygularına yer verir. Bu eserdeki “Vatanım” adlı şiirinde vatanına ve milletine olan derin bağlılığını dile getirir;

“Ey hüsn-i perestîdesi mağbût avâlim
Ey tâb-ı güzini ezeli matmah-ı enzâr

Nurunda senin câzibe-i Hak mütecessim,
 Rengindeki hüsn-i ebede müncezib-i edvâr!
 Tâbende mehâsinle me'âli üzerinde,
 İstâde-i tekrîm olarak hâk-i derinde
 Lâyık sana hep dursa melâ'ik değil insan
 Sen âh, o kadar sevgilisin ey vatan, ey cân
 Sensin bütün Osmanlılara merci-i vicdân
 Bu millete sensin yine sen masdar-ı imân
 Canlar bile bir zerrene minnetle fedâdır
 Râhında fedâ'ilerin elbet sulehâdır”
 (Demirdağ, 2015, s. 290)

Şair, vatanını, vicdanın kaynağı, milletin imanın kökü olarak niteler. Topraklarında yaşayan herkesin de vatanın bir zerresi için canını feda etmeye razı olacağını belirtir. Bu topraklarda, tüm zamanların ebedî güzelliğinin barındığını söyler. Milletin imanını dine değil de vatana dayandırır. Böylece insanın vatani geri plana iten iman algısını da değiştirmesi gerektiğini söyler. Burada milliyet fikri devreye girer; “Milliyetçiliğin büyüğü, rastlantıyı yazgıya dönüştürmesidir.” (Anderson, 1995, s. 25-26). Sanatçı da bu düşünceyle kendisini vatanına ve millete adama yoluna gider. Birçok eserinde millet, vatan, özgürlük gibi toplumsal konuları ele alır;

“Edebî hayatının büyük bir kısmını ferdiyetçi bir çizgide tamamlayan Nigar Hanım’da döneminin pek çok sanatçısında olduğu gibi, ağırlaşan sosyal ve siyasal şartlar, millî/toplumsal meselelere karşı açık bir romantizmin belirmeye başlamasına yol açar. Esasen eserlerinde açığa çıkmasa bile, onda millî/toplumsal meselelere karşı duyarlı bir tavır her zaman mevcuttur. Aristokrat çeşnili yaşantısı içinde vatan ve memleket meselelerine, kendi ifadesiyle ‘kavmiyet’ bilincine sahip olmasının kaynağı önce babasından gelmektedir. Babası vatanın istiklâli uğruna arkasında bir idam hükmü bırakacak kadar kahramanlık göstermiştir.” (Bekiroğlu, 2008, s. 291).

Gerek kendi ülkesinin ve Batılı ülkelerin yaşadığı değişimlerden, gerekse babasından beri içinde taşıdığı millî duygulardan hareketle şair, eserlerinde bireysel temalardan sonra toplumsal konulara da temas eder. Nigar Hanım da Tanzimat döneminin önde gelen sanatçıları gibi romantik duyarlılığını millî kimliğin inşası üzerindeki çabalarıyla göstermiş olur; “Çünkü aydın, mensubu olduğu toplumun düşünen beyni, hisseden kalbi ve konuşan dilidir. Böyle olmak zorundadır. O, kendi varlığının şuuruna erdiği ve bunu iletişim vasıtalarıyla ifadeye koyulduğu an mensubu olduğu insan topluluğu millet olma sürecine girmiş demektir.” (Aktaş, 2011, s. 37). Dolayısıyla Nigar Hanım da toplumun içinde bulunduğu ruh halini, şiirlerine yansıtmaktan kaçınmamış ve millî kimliğin kazanılması konusunda emek sarfetmiştir.

Osmanlıda millî duyguların öne çıkması ve sanatçıların bu konu üzerinde ısrarla durmaları, olumlu neticeler vererek vatanın tehlikeye girdiği bir dönemde toplumun tek yürek olmasını sağlar. Fakat Osmanlı İmparatorluğunda milliyetçilik fikrinin sadece yararı değil zararı da olur. Çünkü Osmanlı topraklarında sadece Türkler değil, pek çok millet bir arada yaşamaktadır. Bu uyanış da aynı coğrafyada yaşayan tüm kesimleri etkiler; “Millî şuurun kuvvetlenmesiyle cemiyet, dış bağımsızlığı için de savaşıır. Böylece birçok milletlerden mürekkep imparatorlukların inhilâline yol açar.” (Heyd, 1980, s. 42). Dolayısıyla bağımsızlık kazanmak isteyen kesimler ayaklanmaya başlar. Halkı bir arada tutacağına inanılan milliyetçilik, zamanla devleti parçalanmaya doğru sürükler.

Milliyetçilik fikrinin Osmanlı coğrafyasındaki sonuçları ne olursa olsun romantizm, Türk toplumunun millî beraberliğe en çok ihtiyaç duyduğu anda edebiyatta yer bularak milleti yüreklendirmek için gereken enerji ve coşkuyu sağlar. Bu anlamda da Tanzimat şairlerinin ve özellikle de milleti uğruna canını bile gözden çıkardığını söyleyen Namık Kemal’in önemli bir rol oynadığı muhakkaktır. Üstelik bu şiirlerle millet/milliyet düşüncesinin geliştirilmesi, sadece içinde bulunulan dönemi etkilemekle kalmamış, çok sonra şekillendirilecek olan Milli edebiyat dönemi için de alt yapı oluşturmuştur.

3.2.3. Vatan Sevgisi/Düşüncesi

Vatan, insanların sadece üzerinde yaşadıkları kara parçası değildir. Bu anlamının çok daha ötesindedir. Vatan denilince akla ruhsuz ve hiçbir değeri olmayan toprak parçası gelmemelidir. Çünkü her şeyden önemlisi vatan, üzerinde yaşayan insanların beraberliklerini, millet olmaları için gereken ortamı ve bireyin aidiyet duygusu taşıyarak güçlü bağlar kurmasını sağlar. Ağacı toprağa kenetleyen kökler gibi insanı da vatanına bağlayan görünmez bağlar vardır. Devletlerin belirli dönemlerinde, insanların vatanlarına ve milletlerine olan duyguları yoğunlaşır. Tanzimat da yaşanan sıkıntılar nedeniyle böyle dönemlerden biri, belki de en önemlisidir. Romantizmin kaçınılmaz etkisi ve sanatçıların bu yöndeki eğilimleri de Tanzimat şiirinde vatan izleğini iyice belirginleştirir.

Yaşadığı coğrafyadan ayrı düşünilemeyen sanatçının vatanına sevgi duyması ve bunu da şiirlerinde dile getirmesi, son derece doğaldır. Çünkü vatan, üzerinde yaşayanların hayatını sürdürmesini sağlayan toprak parçasıdır; “Ama sözkonusu toprak parçasının herhangi bir yer olması mümkün değildir; o herhangi bir toprak parçası değil, ‘tarihî’ bir toprak, ‘yurt’, halkın ‘beşiği’ olmalıdır.” (Smith, 1994, s. 25). Vatan denilen coğrafya, sadece anlamsız bir topraktan ibaret değildir; halkın manevi bağlarının kurulduğu yurttur. Türkler için de yerleşik hayata geçtiklerinden beri kıymetlidir; “‘Tarihî toprak’, terrain (toprak) ile halkın, nesiller boyu birbirleri üzerinde müşterek ve yararlı etkilerde bulunduğu bir topraktır. Tarihî bellek ve çağrışımların mekânı haline gelir yurt; ‘bizim’ bilgelerimizin, azizlerimizin ve kahramanlarımızın yaşadıkları, çalıştıkları, dua edip savaştıkları yerdir. Bütün bunlar yurdu yeryüzünde biricik kılar.” (Smith, 1994, s. 25). Yüzyıllar içerisinde, halkın üzerinde yaşadığı toprak, toplumsal anılarının mekânı durumuna gelir ve böylece vatanlaşır. Fakat bazı dönemlerde vatanın birliğini sağlayan unsurlardan birisi daha çok öne çıkmakta ve önemsenmesi gereken asıl varlığın değerini gölgelemektedir. Dinî unsurların ya da ırkçı söylemlerin öne çıktığı dönemlerde, vatanın ve milletin beraberliğinin değeri unutulabilmektedir. Orta Çağ’da kilisenin mutlak egemenliği, sanatçıların vatan sevgisi gibi toplumsal duyumsamaları üzerinde de olumsuz etkilere neden olur. Romantizm, tarihin şanlı zaferlerinden ilham alan misyonu ile milli bilinci yeniden uyandırmaya ve insanın unutmaya yüz tuttuğu birtakım değer ve sorumluluklarını hatırlatmaya çalışır. Bu anlamda vatan sevgisi, vatanın bütünlüğünü koruma arzusu gibi duyumsamalar, tekrar gün yüzüne çıkar.

Osmanlı toplumunda ise yönlendirici unsur inançtır, İslâmiyet’tir. Dinin savunduğu düşünceye göre insan, dünyevî nesnelere ve dolayısıyla herhangi bir toprak parçasına bel bağlamamalı, manevî yönden tutunup kalmamalıdır. Böyle bir ortam ve anlayış içerisinde, vatan düşüncesinin öne çıkmaması, şaşırtıcı değildir. Şu da bir gerçektir ki vatanını kaybetme tehlikesiyle karşılaşanlar, onun değerini daha iyi anlar. Osmanlı’nın son dönemlerinden önce kim tarafından toprak anlamında ciddi kayıpların yaşanacağı düşünülmemiştir. Ancak bu son dönemdeki kayıplar, tedirginlik içerisine giren halkın vatana tutunmasını sağlar. Tanzimat döneminde Fransa’ya eğitime gönderilen aydınların, orada edindikleri birikimi yurtlarına getirmemeleri de olanaksızdır. Nitekim de öyle olur; yurda dönen sanatçılar, gazete, dergi, şiir, tiyatro gibi çeşitli kanallar aracılığıyla gözlem ve düşüncelerini topluma aktarmaya başlarlar. Abdülhak Hamit’in

İlham-ı Vatan adlı eserinin mukaddimesinde, Süleyman Nazif, Osmanlı topraklarındaki vatan fikrinin Batı etkisiyle geliştiğini söyler;

“Memleketimizin harâbî-i hâzırında, itikadımca, en büyük âmil, vatan fikrinin vatanımıza pek geç ve pek nâkıs dâhil olmasıdır. ‘Dâhil’ dedim; evet, izzet-i nefis-i millîmize girân gelse bile, intibâh-ı millî nâmına itiraf etmeliyiz ki bu fikir, milletin kendi ruhunda, kendi selîka ve iradesinden doğmadı. Onu memleketimize ve hususıyla edebiyatımıza idhâl ile ruhlarımıza telkîn eden garbın meâsir-i irfânıdır. Bir vatan gayesinin vücûd ve vücûbunu biz ancak garbın meâsir-i irfanına kesb-i ittılâ’ ettikten sonra öğrenebildik.” (Enginün, 2013, s. 343).

Sanatçıya göre Osmanlılardaki vatan düşüncesi, doğal bir ortamda filizlenmemiş, Batı’nın etkisiyle gelişmiştir. Fakat o, bu fikrin Osmanlı topraklarında erken vücut bulması durumunda, harabeye dönmüş memleketin halinin çok daha iyi olabileceği düşüncesindedir. Ne yazık ki üzölmek için artık çok geçtir. Aydınlarınsa vatan fikrini geliştirip topluma benimsetme noktasındaki çabaları büyüktür. Bu anlamda en çok ses getiren eser ise hiç şüphesiz Namık Kemal’in *Vatan Yahut Silistre* adlı tiyatro oyunudur. Asıl adı “Vatan” olan ve Kırım Savaşının anlatıldığı oyunda sanatçı, vatan sevgisini coşkulu bir şekilde işler; “Silistre Kalesi vatanın simgesi gibidir. Onu korumak demek, vatani korumak demektir. İslâm Bey ve onun peşinden bir gölge gibi ayrılmayan Zekiye vatan sevgisinin sembolüdürler. Onların düşünce ve hareketleri ile bu sevgi somut hale gelir. Namık Kemal, onlar vasıtasıyla toplumda görmek istediğı yeni insan tiplerini ortaya koyar.” (Çılgın, 2005, s. 139). Sanatçının ortaya koyduğu yeni insan tiplerinin özellikleri, sıkı sıkıya tutunduğı vatan sevgisi ve savunduğı düşünceler, o dönem için oldukça etkileyicidir. Öyle ki oyun sahnelenirken halk, büyük bir coşkuya kapılır ve gazete binasının önünde toplanır. İnsanlar, adeta oyundan aldıkları gücü ve beraberlik ruhunu yansıtacak bir ortam ararlar. Bu anlamda da eser, toplumsal romantizmini topluma aktarma noktasında başarıya ulaşmış gibi görünmektedir.

Namık Kemal, vatan sevgisine/düşüncesine, İbret gazetesinde yayınlanan “Vatan” adlı makalesinde de detaylıca yer verir ve şunları söyler; “Vatan bize kılıcımızın ekmeğidir. Daimâ kendimize mahsus, kendimize münhasır biliriz. Daimâ nefsimizden ziyâde sever, nefsimizi uğruna feda ederiz.” (Kemal, 1327, s. 324). Ona göre vatan, insanın kendisinden fazla sevmesi gereken özel bir yerdir. Şairin vatan algısı, “Rüya” adlı eserinde ise oldukça ileri boyutlara vararak adeta bir ütopyaya dönüşür;

“Demir yollar, adi caddeler, nehirler, cetveller, damar kadar kesrette ve birbirine girift bir halde etrafa yayılmış vesâit-i hayatı her cihete cereyan-ı dem sür’atıyla îsâl ediyor. Mâhi gibi ka’r-ı deryada yüzer, tâir gibi evc-i havâda uçar vesâit-i

intikâl peydâ olmuş. Ebnâ-yı beşer ecsâm-ı sulbe gibi mâyi'at ve ebhireyi de pâymâl-ı tagallüb eyliyor. Ümmetin cevâhir-i tabiat alel-umûm pîşgâh-ı istifadesine, serâir-i hikmet bütün kütüphane-i intifâma dökülmüş, içlerinde en bed-baht addolunan bir fakir zamanımızın en muktedir padişahlarından ziyade lezzet ve refahla yaşıyor.” (Nur, 2017, s. 319).

Sanatçının hayalindeki vatan, demir yollarıyla örülü bir medeniyetler ülkesidir. Burada herkes refah içerisinde keyifli bir şekilde yaşamaktadır. O, kendi vatanının da beklediği refah düzeyine yükseleceğinden umutludur. Onun arzuladığı, hayalini kurup rüyasını gördüğü vatan, iyi bir devlet tarafından yönetilen ve insanların haklarının kanunlarla korunduğu vatandır. Rousseau, vatan denilen yerin anlamının herkese göre değiştiğini iddia eder; “Kimilerine göre vatan insanın kendini iyi hissettiği yerdir, kimilerine göre insan ancak kendi vatanında iyi hisseder kendini.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 90). Namık Kemal’se, kendisini ancak doğup büyüdüğü, ait olduğu coğrafyada iyi hissedenlerdendir. Şair, özelliklerini belirttiği, hayalini kurduğu iyi bir vatana kavuşma emeliyle her türlü zorluğa katlanmaya razıdır. Eserlerinin birçoğunda olduğu gibi Namık Kemal’in şiirlerinde de vatan, yine ana temalardan biridir;

“Sipihrin bahtını, ikbâlini hep pâymâl etdim.
Hamîyet mesleğinde terk-i evlâd ü ıyâl etdim.
Hayâtımdan muazzezken vatandan infisâl etdim.
Sebât ü azme hâ’il bir denî dünyâ mı kalmışdır?”
(Nur, 2017, s. 276)

Şair, hamîyet mesleğinden vazgeçmediği için eşini ve çocuklarını geride bıraktığını, bu yüzden onlardan uzakta yaşamayı bile göze aldığını belirtir. Hayatında mutluyken vatanından ayrılmak zorunda kaldığını ifade eder. “Alçak dünya”nın, “sebat ve azmin” karşısında bir engel oluşturmayacağını söylemeye çalışır. Israrcı ve kararlı olduğu müddetçe, vatan uğruna harcanan emeklerin de sonuçsuz kalmayacağına inanmaktadır. Rousseau, içinde vatan sevgisi taşıyan insanları, son derece erdemli bulduğunu söyler ve ekler; “Onlar için gerçek yaşam bu vatandan gelen şeylere bağlı yaşam olacaktır ve bu vatana hizmetten başka bir mutlulukları olmayacaktır; ve gerektiğinde bu vatani korumak için akıtacakları kanların onurunu yaptıkları hayır işleri hanesine yazacaklardır.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 92). Sanatçının ifadeleri, neredeyse tamamen Namık Kemal’i tanımlamaktadır. Şair için de en büyük mutluluk, şerefli bir şekilde kendi vatanına hizmet edebilmektir. O, vatanın düşmanlar tarafından işgal edilmesine ve halkın bu duruma karşı durmayıp direnmemesine de kızar;

“Vatani düşmana teslim etdik
Göz göre milleti tesmîn etdik

Sanki her vâcibi tetmîm etdik
 Çekelim bir nazar-ı im'âne
 Bu mudur lâıyk olan îmâne”
 (Göçgün, 1999, s. 343)

Sanatçı, düşmanın vatanı işgal etme nedenini, halkın bu durum karşısındaki kayıtsızlığına bağlar. Kendi değerlerini unutsa bile insan, inancının gereği olarak vatanını koruyup gözetmelidir. Fakat Rousseau'nun da dediği gibi özgürlük, vatan, millet, devlet gibi değerlerin hepsi aslında birbirine bağlıdır; “Özgürlük olmadan vatan yaşayamaz, erdem olmadan özgürlük ve yurttaş olmadan da erdem olmaz; yurttaşlar oluşturmayı başarırırsanız her şeyiniz olur; aksi takdirde sadece, başta devlet yöneticileri olmak üzere kötü kölelere sahip olursunuz.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 148). Bu sebeple ülkenin huzuru için devletin ve milletin de çok iyi çalışması gerekmektedir. Birlik içerisinde olmamak, bütünlüğü bozan davranışlarda bulunmak, vatanı topyekûn tehlikeye atmak demektir. Kişilerin artık sadece kendi çıkarlarını düşünme lüksü kalmamıştır. Durum, fazlasıyla ciddi ve tehlikelidir. Üstelik imanın layığı da bu değildir. Giderek umutlarını yitiren şair, vatanı düştüğü durumdan kurtaracak bir kahraman bekler;

“K. Vatan eyvâh hakîr oldu perîşân oldu
 Düşman İstanbul'a girdi bu da mı şân oldu
 Memesinden dökülen süt yerine kan oldu
 Vatanın bağına düşman dayadı hançerini
 Yoğımı kurtaracak bahtı kara mâderini”
 (Göçgün, 1999, s. 351)

Tüm olumsuzlukların şan sayıldığı bir dönemde düşmanın İstanbul'a girmesinde övünülecek hiçbir durumun kalmadığını belirten şair, artık kan dökülmeye başladığını ve durumun giderek kötüleştiğini vurgulamaya çalışır. Vatan, şimdi “kan döken, acılı bir anne” gibidir ve kendisini bu halden kurtaracak birine ihtiyaç duymaktadır. J. J. Rousseau, ülkesi için kendisini feda edenler hakkında şöyle der; “Tek bir kişinin bütün toplum için ölmesinin doğru olduğu söylenir... ülkesinin selameti için gönüllü olarak ya da ödev bilerek kendini feda eden soylu ve erdemli bir vatanseverin ağzından duyarsam bu sözü hayran olurum: ama hükümet masum birini çoğunluğun kurtuluşu için feda ederse bence bu ilke zorbalığın icat ettiği en iğrenç, en yanlış, en tehlikeli ilkedir, kabul edilmesi mümkün değildir ve toplumun temel yasalarına doğrudan doğruya terstir.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 145-146). Namık Kemal de Rousseau'nun düşüncesine benzer şekilde vatanı için ölmeye bile razı olduğunu eserlerinde sık sık yineler. Fakat burada, vatan için mücadele edecek kişinin gönüllülüğü esas olmalıdır. Doğrusu, halkın tamamının can güvenliğinin bir kişinin

üzerine yıkılmaması ve herkesin iş birliği içerisinde çalışmasıdır. Sanatçı, bu amaçla sadece tek bir kişinin görevlendirilmesini doğru bulmaz. Namık Kemal’in vatan sevgisini artıran faktörlerden belki de en önemlisi, hayatının büyük bir bölümünü sürgünlerde geçirmesidir. Şair için vatandan uzak kalınan her gün, bin kere ölmek gibidir. Ancak ondaki vatan düşüncesinin ateşi, asıl olarak Batı’nın romantik rüzgârıyla körüklenir. Bu fikrin, böylesine çarpıcı bir etki yaratmasının altında, vatanın kaybedilmesi riskiyle karşı karşıya kalma gerçeği de yatar. 19. yüzyıldan önce, Osmanlılar, vatani kaybetme endişesine kapılacak derecede sarsıcı olaylar yaşamamışlardır fakat bu yüzyılda, vatanın düşmanlar tarafından işgal edilmesi üzerine sanatçılar da korkuya kapılırlar. Dolayısıyla çareler bulmak ve beraberliği sağlamak adına halkı uyarma ve millî bir bilinç oluşturma çabasına girerler. Öyle bir an gelir ki Namık Kemal’in söylemi, romantizmin zirvesine ulaşır ve güçlü sesi, tüm kuvvetiyle dizelerinde yankılanır;

“Vatan olsa ne rütbe bî-pervâ
Yine bünyâd-ı zulmü biz yıkarız
Merkez-i hâke atsalar da bizi
Kürre-i arzı patlatır çıkarız”
(Göçgün, 1999, s. 378)

Şaire göre vatan söz konusu olduğunda rütbesiz kalsa bile bunda korkulacak bir şey yoktur. Çünkü kendisi, zulmü temelinden sarsacak güç ve cesarete sahiptir; “Cesaret, sevgi ve sadakat gibi diğer kişi değerleri arasında yer alan bir erdem ya da değer değildir. Cesaret tüm diğer erdemlerin ve kişi değerlerinin altında yatan ve onlara gerçeklik kazandıran temeldir.” (May R. , 2015, s. 42). Sanatçının dile getirdiği eylemsel isteklerin arkasında yatan da hep cesarettir. Böylesi bir gücü kendisinde hisseden insan, vatana gelen her türlü bela ve tehlikeyi bertaraf edebilecektir. Şair, toprağın en dibine, merkezine dahi atılsa dünyanın küresini patlatıp yine de esaretten kurtulacağını belirtir. Burada kastedilen yalnızca özgürlük değildir. Aslında o, içindeki tutkunun ve enerjinin büyüklüğünden, engel tanımazlığından da bahseder. Toprağın en derinine, merkezine konduğu halde oradan kurtulmak için gerekirse dünyanın küresini patlatmak, sınır tanımaz kudrette bir gücü imler. Bu da Namık Kemal’i farklı kılar; “O, şiirlerinde bahsettiği fikirleri ve ahlâkî prensipleri aynı zamanda yaşamıştır da. İstiğna, fedâkârlık ve sözünü özünde yaşama. İşte bir sanatkarı milletin kalbinde ölmez yapan unsurlar.” (Okay, 1998, s. 61). Sanatçının hayatında karşılaştığı zorluklara rağmen davasından vazgeçmeyişi, eserleriyle düşüncelerinin paralelliğini göstermektedir.

Vatanı koruma gayretine düşen ve her fırsatta bunun gerekliliğini dile getiren başka bir şair de Osman Nevres'tir. Onun vatan temalı birçok şiiri vardır. Şairin “vatan-perver” redifli bir gazeli bulunmaktadır;

“Aceb mi olsa dirhem çehre-i zerd-i vatan-perver
Ki ebnâ-yı vatandandır füzûn derd-i vatan-perver

Vatan nâmûsunu ikmâl için i'lâ içündür hep
Livâ-efrâzi-i azm-i felek-gerd-i vatan-perver

(...)

Vatançün halk olunmuş itikâd eyler ser ü mâlî
Ölür vermez hâlel nâmûsuna merd-i vatan-perver”
(Kaya D. B., 2010, s. 383)

Sanatçıya göre vatanperver kişinin benzinin ve çehresinin dirheme benzercesine sararıp solmasına şaşılmamalıdır. Çünkü onun çabası, vatanın namusunu tamamlayıp yüceltmek içindir. Vatanperver olan mert kişi, vatanını koruyup inancının yolundan gitmek için başını ve malını ortaya koyar. Namusuna leke getirmemek için gerekirse ölüme de gider. Burada namus kavramının içerisini dolduran en büyük değer ise vatandır. Osman Nevres'in şiirlerindeki vatan vurgusu, Namık Kemal'in şiirlerini hatırlatır; “Böyle bir kavgası olmayan esasen mizacı ve şartları gereği olması da mümkün görünmeyen Nevres ise büyük oranda merkezden uzakta, daha ziyade bir başına ve kendi şahsi dertleriyle uğraşmak durumunda kalmış; dolayısıyla bir nevi kendi dertleriyle uğraşmaktan vatan için uğraşmaya hâli kalmamış, vatanın başına gelen olumsuzlukları da genelde kendisine yansıyan sıkıntılar çerçevesinde dile getirmiştir.” (Kaya D. B., 2010, s. 155). Osman Nevres, vatanî duygularını sıklıkla dile getirir de onunki Namık Kemal'in söylemleri kadar çarpıcı bir etki yaratmaz. Çünkü o, şiirlerinde vurguladıklarını, hayatının parçası ve davranışlarının esası durumuna getirememiştir.

Vatan sevgisi, bazı sanatçıların şiirlerinde ise gurbette beliren vatan özleminden ibarettir. Şinasi, Paris'teyken yazdığı bir şiirinde “Ne gam uçup vatanımdan ba'îd düştümse/ Yapar garîb kuşun âşiyânını Allah” (Parlatır & Çetin, 2005, s. 29) diyerek vatanına ve sevdiklerine olan özlemini anlatmaktadır. Ziya Paşa ise vatan kavramını çok kullanmaz; bunun yerine genellikle “mülk ü devlet” ya da “millet ü devlet” ifadelerine yer verir. Ancak bazı durumlarda vatan sözcüğüne yer verir;

“Yârân-ı vatandan bizi özler bulunursa
Düşdük sefer-i gurbete muhtâc-ı du'âyız”
(Göçgün, 2001, s. 165)

Şairin vatan sözcüğünü, “gurbet”le özdeşleştirerek dile getirmesi, henüz Batılı anlamda bir ulus düşüncesine sahip olmadığını sezdirmektedir. Gurbet, insanın vatanından ve sevdiklerinden ayrı kalması sonucu duyduğu üzüntüyü çağırıştır. Ayrıca yabancılık, yersiz yurtsuzluk, yalnızlık ve melankoli gibi duyguları da tetikler. Benzer şekilde Abdülhak Hamit de Paris’te kaldığı yıllarda derinden duyumsadığı vatan özlemini, şiirlerinde sık sık dile getirir;

“Derdime derd-i vatan gerçi olunca mülhak
Gülmemiştin bu safâ-gâh-ı cihânda asla;
Gerçi icâb-ı zaman âlem-i gurbette bana,
Hiç nasîb etmedi endûhtan âzâd olmak”
(Enginün, 2013, s. 84)

Vatanın derdi, şairin derdine eklenmekte ve sefa dolu bu cihanda gülmesini engellemektedir. Gurbette fazlasıyla zaman geçirse bile kendisinin kederi azalmamaktadır. Paris’in güzel manzaralarını ve semtlerini gördükçe oraya alışan sanatçı için yine de vatanı, bir başkadır. Şairin kimi zaman da sevdiği kadınlara “sensin vatanım” (Enginün, 2013, s. 83) dediği görülür; hitaplarında, özlemlerinde bile hep vatanı vardır. Çünkü o, bir şeylere ait olmak ister ve kendi varlığını koşulsuz şartsız teslim edecek, güvenilecek bir limana ihtiyaç duyar. Genel anlamıyla bu da vatanın kendisidir. Namık Kemal, ölmeden önceki son sözlerini söylerken Abdülhak Hamit hakkındaki görüşünü belirterek şunları söyler; “Victor Hugo’nun büyük şâheseri Sefiller. Öyle muazzam bir roman ki... Baştan aşağı vatanseverlik, kahramanlık ve insanlık. Bize böyle bir eser lâzım. Hâmid bazı şiirlerinde Hugo’nun şanlı üslûbunu hatırlatıyor. Böyle bir işin yapılması da ondan beklenebilir...” (Göze, 1994, s. 240). Namık Kemal’in düşüncesine göre Abdülhak Hâmit, Victor Hugo’un duyuş tarzına vatanseverliği dile getirme noktasında güçlü bir söyleyişe sahiptir. Fakat aslında Abdülhak Hamit, toplumsal konuları Namık Kemal kadar yüksek bir sesle dile getirememiş; onun söylemleri, gönülleri titretecek güce ulaşamayarak daha cılız kalmıştır. Abdülhak Hamit, Rus muharebesinin ilanında yazdığı “Bir Neşide” adlı şiirinde vatana olan hislerini şöyle anlatır;

“Düşmende garaz rahne-i mebnâ-yı vatandır,
Evlâdının imdâdı temennâ-yı vatandır,
Meydan-ı vega çünkü şu penhâ-yı vatandır,
Teslîm olacak hain ednâ-yı vatandır!
Düşmen geliyor maksadı ifnâ-yı vatandır,
Karşı duracak düşmene ebnâ-yı vatandır!”
(Enginün, 2013, s. 349)

Şaire göre düşman, vatanın temel yapısındaki bozukluğu fırsat bilip açılan yarıktan içeriye sızmaya çalışmaktadır. “Vatanın temennisi” ise evlatlarının bu gidişata kayıtsız kalmaması, yardım etmesidir. Düşman, vatani mahvetmek için gelmektedir ve onların azmine karşı gelecek ise yine bu vatanın çocuklarıdır. Sanatçı, 6 dizeden oluşan 15 bentlik şiirinin her bendinde, “Düşmen geliyor maksadı ifnâ-yı vatandır/ Karşı duracak düşmene ebnâ-yı vatandır!” diyerek vatan konusundaki hassasiyetini ve durumun ciddiyetini vurgulamaya çalışır. Zaten vatan kavramının 19. yüzyılda “ülkenin siyasal ve duygusal çağrışımını” (Lewis, 2020, s. 39) kazanması da sanatçıların bu çabalarıyla gerçekleşecektir. Abdülhak Hamit, 1877-1878 yılları arasında gerçekleşen, çoğunlukla 93 Harbi (Rumi takvime göre 1293) olarak bilinen Osmanlı-Rus Savaşı için hissettiklerini ve duyduğu üzüntüyü, İbn Musa adlı tiyatrosunda da dile getirir;

“-Ne de nâzik mizac-ı münharifi,
Düş-ı nâzında la'l-gûn hil'at;
O kıyafetle âzim-i cennet!
Ey vatan, ey ilâhe-i millet!
Sana bak al kefen de bir ziynet!”
(Enginün, 2013, s. 355)

Sanatçı, “Vatan için ölenlerin kefeni, vatanın süsüdür, yüceliğidir” der. Çünkü yaşanan toprakları korumak uğruna ölüme gitmek, yüce gönüllük ve cesaret ister. Bu savaş, sonuçları itibariyle halkta yıkım yaşatır. Büyük devletler, Berlin’de bir araya gelerek adeta Osmanlı Devletinin sonunu hazırlar; “Burada toplanan diplomatlar, Rusların kazanımlarının çoğunu ortadan kaldırarak Osmanlı topraklarını, büyük bir eşya piyangosunun ödülleri gibi dağıttılar.” (Quataert, 2020, s. 101). En nihayetinde de Osmanlı Devleti, Sırbistan, Karadağ, Romanya gibi önemli toprak parçalarını kaybeder. Yaşanan acılar ve kayıplar, tüm halkı olduğu gibi sanatçıları da derinden yaralar. “İnsanlık sevgisi insana birçok erdem verir: mutluluk, adalet, hoşgörü, merhamet, yüce gönüllülük; ama cesaret ve kararlılık gibi duygular esinlemez: ve bunlar insanları kahramanlık düzeyine çıkaran vatan sevgisinden aldıkları enerjiyi onlara vermezler kesinlikle.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 92). Abdülhak Hamit’in de vatani korumak için savaşarak ölenler hakkında söyledikleri, Rousseau’nun bu sözlerine yakın durması bakımından oldukça romantiktir. Şair, Türklüğü öne çıkardığı bir “Şiir”inde vatan konusundaki düşüncelerine yer verir;

“Sadme-i müskitesiyle, bu suâlin, sanırım,
Öyle hâmûş olur onlar.
Evet onlar ki ederler idâm,
Yahut onlar ki olurlar katil!
Neye kalsın ya vatan hâini birçok haşerat?

Onlar en alçağıdır a' dânin;
 anasıl Türk de değildir onlar.
 Her kim etmişse hıyânet vatana,
 Türk değildir! Si'a-ı kalb veya,
 nehc-i vicdan ile derhal ederim ben onu selb!
 Vâcibü's-selb olur elbette kudurmuş bir kelb!

Vatan ihvânına olmaz
 Canavardan hîşân!"
 (Enginün, 2013, s. 672)

Vatanına ihanet edenleri “haşerat” olarak niteleyen şair, onları düşmanlardan bile daha alçak görür. Sonra da onların Türk olmadığını düşündüğünü belirterek Türklerin vatana ihanet edemeyeceğini söyler. Çünkü sanatçının gözünde, gönlü geniş ve vicdanı doğru olanlar, böyle bir işe kalkışmazlar. Böyle hainlerin, kudurmuş köpekten farkı yoktur ve derhal uzaklaştırılmaları gerekmektedir. Çünkü vatan dostuna, canavardan akraba olmamalıdır. Abdülhak Hamit, bu dizelerinde Türklüğü öne çıkararak vatanda Türkleşmek adına çaba harcanmasını lüzumlu görür. Kimi zaman da ülkesi için savaşmış yaralanan bir askerin ağzından vatan sevgisine yer verir. Milletle vatan aslında son derece birbirine bağlıdır; “Milleti meydana getiren insanların birlikte yaşadıkları mekânın tarihi ve coğrafyası ile ayrılmaz bütün hâlinde birleşmesi zarurî görünmektedir. Yani nehir hem yatağına vücut verir, hem de o yatak içinde varlığını sürdürür. İnsanın yaşadığı mekânla bütünleşmesi, vatan adı verilen bu mekânın tarihî ve kültürel değerleriyle kaynaşması; coğrafyaya ait imkânları, sözü edilen kültür ve tarihî değerlerden hareketle insanileştirmesi gerekir.” (Aktaş, 2011, s. 31). Osmanlıları da bir arada tutan bağların, kültürel ve tarihî değerler düzleminde düşünülmesi gerekmektedir. Milleti birleştiren unsurlardan ise sadece dini ya da sadece ırkı öne çıkarmak, bu anlamda yanlış bir düşünce olur. Çünkü vatanını sahiplenen ve birliktelikten huzursuzluk duymayan her insan, aslında aynı milletin ferdidir. Abdülhak Hamit, vatani sadece kuru bir toprak parçası olarak görmediğini birçok söyleminde hissettirir. “Mütareke Senelerinde Çamlıca'da” oturup düşünür ve ülkesinin haline üzülür;

“Bizim bu rûhanî dağlarımızda,
 Sulh u sükûn ocakları vardır.
 Ben onlarla, heyhât! Ülfet ettimdi;
 Şimdi hep yıkılmış, sönmüşler! Şimdi
 Harâmîlerin yatakları vardır,
 Bizim bu rûhanî dağlarımızda!”
 (Enginün, 2013, s. 711)

Kurt, ayı, arslan ve kaplan gibi hayvanların yaşaması ve doğal ortamının korunması gereken dağlarda, savaşmaya gelen düşmanlar vardır. Bu durum, sanatçıya çok ağır gelmektedir. Çünkü buralar, kuru ve boş bir kum yığımından ibaret değildir; yılların kederini, neşesini, yaşanmışlığını barındıran “rûhânî dağlar”dır; şairin evi, yuvası, ait olduğu topraklardır. Türk mitolojisinde de dağlara ayrı bir değer verilir; “Tabiattaki diğer varlıklar gibi, dağların da ruhu vardır. Bu yüzden dağları memnun etmek ve kızdırmamak gerekir. Dağlar, çevrelerinde bulunan canlı varlıkları korurlar, beslenmeleri ve çoğalmaları için gerekli ortamları hazırlarlar.” (Gökşen & Gökşen, 2016, s. 1603). Yüzyıllardır edebi metinlerde hep yardım istenen, dualar edilen ya da tanrısal özellikteki kutsal mekânlar olarak karşımıza çıkarlar. Dede Korkut Hikâyelerinde de dağlar kişileştirilir, konuşturulur. Ancak burada, insanın ya da Tanrı’nın değil, canlı bir varlık olarak toplumların yaşamına tanıklık eden, vatanın parçası olan dağların ruhu söz konusu edilmektedir. Recaizade Mahmut Ekrem ise bülbülün nezdinde vatani için şunları söyler;

“Bedel midir vatana bin cihân, velev hepsi;
Nazîri olsa riyâz-ı cinânın ey bülbül?
Vatan muhibbi içinse vatanda yeksândır
Safâ vü kahrı bahâr ü hazânın ey bülbül!”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 182)

Bülbül, ait olduğu ortamdan uzaklaştırılarak kafese konulan bir canlıdır. Bu nedenle de şair, kendisiyle bülbül arasında ilgi kurar ve vatanından uzaklaştırılan insanın durumunu, bülbülün dramına benzetir. Cennetlerin bahçesi altından olsa bile vatan bambaşkadır. Çünkü vatan, “tarihî süreçte aynı kaderi paylaşan insanların maddi, manevi ortak tecrübeleriyle yoğurduğu” (Kurt, 2009, s. 107) bir coğrafyadır ve bu anlamda eş, benzeri bulunmaz. O nedenle bülbül, gittiği hiçbir yere aidiyet duymayacak ve mutlu olamayacaktır. İnsanlar için durum, daha da fenadır. Çünkü insan, zihninde tarihi bir süreklilik ve bağlılık taşır. Vataniyle kurduğu bağ, sadece kendi hayatı süresinden ibaret değildir, çok eskilere dayanır. Dolayısıyla kişi, vatanından bir anda kopamaz. Şair, vatani müdafaa etmek için sonuna kadar çabalamaya ve bu uğurda ölmeye bile razıdır;

“Azmedelim safımızı kurmağa..
Düşmana karşı gerilip durmağa.
Haydi yiğitler gidelim urmağa!.
Sancağı öyle boşuna açmayız.
Biz vatan uğrunda ölür, kaçmayız!”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 441)

Düşmana karşı zafer kazanmak için birlik olmak ve saf tutmak gerekmektedir. Sanatçı, askerlerin ağzından coşkulu bir dille vatan için ölmeye değdiğini belirtir. Vatanı kurtarmak, cesaret ister; “Güçsüz ve korkak insanlar, herhangi bir felaket karşısında, milletin de uyuşukluğa düşmesine ve çekingen bir duruma gelmesine yol açarlar.” (Atatürk, 2014, s. 356). Fakat ölümü göze alan korkusuzlar, millete de aynı düşüncüyü aşılmayı başarır. Bunun içindir ki Tanzimat aydınlarının milleti coşkulandıran sözleri çok önemlidir. Recaizade Mahmut Ekrem, üzüntüsünü içine sığdıramadığında ise vatanın bile bu hale ağladığını dile getirir ve “Nefrîn onu mükedder eden bed-güherlere/ La’net, hezâr la’net o bî-dâd-gerlere!” (Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 457) diyerek olanlara lanet eder.

Muallim Naci, kimi zaman ayrı kalmaya dayanamadığı vatanının kimi zaman da düştüğü duruma üzüldü;

“Millete zül(l) değil mi hâkim iken
Ola mahkûm-ı düşman-i pür-fen

Şehri teslimden ne hâsıl olur
Ömrümüz vakt-i mevte vâsıl olur

Âteş-i gayz-ı düşmenân sönmez
Bu bir âteş ki bir zamân sönmez

Geçse Gırnata düşmanın yedine
Çan asar en şerefli ma’bedine

Öyle yerde yaşar mı merd-i gayûr
Kalmamış bizde hayf ferd-i gayûr

Ne demektir vatan nedir nâmûs
Anlayan kalmamış hezâr efsûs”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 59)

Hükmeden bir konumdayken düşmana mahkûm olan halkın ruh hali iyi değildir. Bu durum, hak etmediği halde milletin küçük düşürülmesidir. Şehri teslim etmek, insanların ölüm vaktine yaklaşmasından başka bir şey değildir. Sonuç olarak öfke ateşi sönmeyecek olan düşmanlar, ülkeyi ellerine geçirdiklerinde bile milletten intikamlarını almaya devam edeceklerdir. Çünkü düşman kuvvetleri, kutsal ya da özel olan her mekânı yerle bir edecek acımasızlıktadır. Fakat ne yazık ki tüm bunları düşünen ve ülkenin vaziyetine üzülen gayretli kimse de kalmamıştır. Şair, üzüntüsünü, kederini dindirememekte; “Ne demektir vatan, nedir namus” diyerek vatanını ve namusunu unutanlara en nihayetinde binlerce kez ah etmektedir. Vatanla namusu eş değerde

görmekte, birinin yoksunluğu durumunda diğerrinin de kaybedileceğini vurgulamak istemektedir. Bu örnekle de “vatanın, bir ulusun üzerinde yaşadığı sınırları belirlenmiş coğrafi bir bütünlük olarak kavranmaya” (Büyükarman, 2008, s. 134) başladığı daha iyi anlaşılmaktadır.

Bireysel temaların yeniden ağırlık kazanmaya başladığı Tanzimat’ın ikinci kuşak şairlerinden Nabizade Nazım ise “Vâlîde Ninnisi” adlı şiirinde vatan sevgisinin fikrine renk verdiğini söyler;

“Hubb-ı ıyâl ü veledin vârisi
Hubb-ı vatan; yani safâ bâisi!
Hubb-ı vatan rûh-ı cihândır desem
Zerre kadar bunda hata eylemem
Hubb-ı vatan fikre ne revnak verir
Âdeme mâhiyyetini bildirir!
Şâh-reh-i ma’rifete gitmeli
Kâbe-i umrâna şitâb etmeli.
Ömr-i cehûlâne yaraşmaz bize
Kim bakacak öyle hamîyyetsize?”
(Kalkan, 2015, s. 70-71)

Sanatçıya göre vatan sevgisi, cihanın ruhudur ve insana kendisini anlamı hissettirir. Dünyadaki milletleri ayakta tutan, onların fikirlerini süsleyen, vatan düşüncesidir. Müslümanları birleştiren sevgi de aynıdır. Onlar da ortak mekân olarak kâbeyi kutsal kabul edip vatan bilirler. Vatandan uzaklaşmak, birçok şairi hüznülendirir. Çünkü vatanseverlik, “insanın çıktığı bir maksat-ı re’s, yurt” (Kaya, 2010, s. 154) şeklinde tanımlanabilmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, dinine bağlı bir kişinin inançları doğrultusunda belirginleşen ortak birliktelikler de vatan duygusunu barındırabilir.

Ömrünün çoğunu gurbette geçiren Leyla Hanım da vatan özlemiyle yanıp tutuşanlardandır;

“Saçma söyletdi hevâ-yı dil-şiken
Yoksa sensin sevgilim her yerde sen
Sensiz arâm eylemem cennetde ben
Mâye-i kalbimsin ey hâk-i vatan
Ser-te-ser sen hûbsun mergûbsun
Rahimin pek sevdiği mahbûbsun”
(İspirli, 2008, s. 127)

Vatanından ayrı düşen, gurbette hayatını sürdüren sanatçının dizelerinde, alıştığı ve bildiği topraklardan uzak kalmanın hüznü vardır. Vatanseverlik duygusunda ise “ortak bir otoritenin yetki alanıyla belirlenmiş ortak bir toprak parçası üzerinde yaşamak” (Lewis, 2018, s. 452) isteği her şeyden daha ağır basar. Bu nedenle şair, vatan toprağına

“kalbimin mayası” diye hitap eder. Çünkü vatan, toplumun kalbidir; Hilmi Ziya Ülken’in dediği gibi milletin kültürünü barındıran, ışığını parlatan romantik ve içtimai bir şuuraltıdır (Ülken, 1976, s. 221). Leyla Hanım da her fırsatta memleketine olan özlemini dile getirir. “1317’de Kastamonu’da İkamete Memur Muallim Reşid Bey’in Gazelinin Müteaddid Nazireleri Miyânındaki Nazîremdir” başlıklı şiirde de sanatçının vatan sevgisindeki derinlik, dikkati çeker;

“Görmesin göstermesin bir dem felek düşkünlüğün
Parlasun dursun hemân necm-i şeb-ârâ-yı vatan
Târ ü pûd-ı âh-ı hasret berg-i dil mahsûlûdür
Dest-gâh-ı sîneden çıkma bu kâlâ-yı vatan”
(İspirli, 2008, s. 82)

Şair, vatana seslenerek “Felek bir an düşkünlüğünü görmesin ve göstermesin” der. Vatanın geceyi süsleyen yıldızının hep parlamasını ister. Burada sanatlı bir ifadeyle gönlündeki hasret âhının bir şimşeğe dönüştüğünü ve bu şimşeğin de bir ip gibi vatanın kalesine bağlı olduğunu anlatmaya çalışır. Sanatçının hissettiği aidiyet duygusu, Türklerde aslında çok eskiden beri mevcuttur; “Vatan sevgisi, bütün insanları ve bütün memleketleri kapsayan bir hususiyet olmakla beraber aralarında benzerlik, uygunluk, vücut benzerliği ve vücutlarındaki terkinin aynı olması dolayısıyla Türklerde diğer milletlerden daha fazla ve daha köklüdür.” (Sütçü, 2004, s. 49). O nedenle vatana karşı beslenen hisler, yeni sayılmaz. Ancak vatanın düşünce bazındaki oluşumu, Batı’nın etkisiyle bu dönemde yenilenmiş ve milli birlik şuurunu meydana getirmiştir.

Nigar Hanım ise Balkan Muharebesi esnasında yazdığı “Taşlar Mesîresi” adlı şiirinde, açık havaya çıkıp vatanın durumunu düşünerek üzüntüsünü dile getirir;

“Vatanım bu perî-i mevcûdât!
Mâ’î deryâsı, ruhlu mevceleri
İle okşarken aklımı, heyhât...
Târumâr etdi hâl-i pür-kederi.

(...)

Ne olur halimiz vatansız âh?
Kalem ü kâlimiz vatansız âh!
Hiss ü âmâlimiz vatansız âh,
Nûr-ı ikbâlimiz vatansız âh
Söner artık, mü’ebbed kararır,
Mahv olur izzet u sa’âdetimiz,
Sürünür yerde, vechimiz sararır,
Bu vatandır medâr-ı izzetimiz.”
(Demirdağ, 2015, s. 294)

Sanatçı, durumuna üzüldüğü vatanının bir an önce bu kötü durumdan kurtulmasını ister. “Koşalım Vatanım Tehlikede” adlı şiirinde de vatani kurtarmak için artık birlik olmanın zamanı olduğunu söyler. Çünkü insanın memleketi, her şeye değerdir; “Vatan, insanın bütün ihtiyaçlarını temin eden ve hayatının sebebi olan bir memlekettir ve ortaya çıktığı mekân ile alıştığı evini, yuvasını ihtiva eden bir topraktır. Bütün bu özelliklerinin yanında her parçası şehit kanıyla yoğrulmuş olan vatan, sevilmelidir.” (Sütçü, 2004, s. 264). Yüzyıllardır varlığının devamı uğruna binlerce kan dökülen vatanın sevilmemesi ihanetten başka bir şey değildir.

Vatan, Tanzimat sanatçılarının bazılarında vatan sevgisi, hayatı gurbette geçenler için vatan özlemi şeklinde görülürken Namık Kemal, Abdülhak Hamit ve Muallim Naci gibi önemli sanatçıların şiirlerinde kahramanlık ve zafer duygularıyla örülü, savunulması gereken güçlü bir düşünceye dönüşmüştür. Ülkenin dağılacağı düşünülüyor bir zamanda, insanlar umutsuzluk içerisindeyken vatan düşüncesinin işlenmesi ve geliştirilmesi, halkın umudu olmuş ve ortak bir ülkü etrafında bir araya gelinmesi sağlamıştır. İnsanların enerjisini kaybettikleri dönemde, arzu edilen, beklenen ve aranan kaynak, vatan sevgisi ve düşüncesi olmuştur.

3.2.4. Devlet ve Egemenlik

Vatanın, milletin can ve mal güvenliğini sağlayarak eşit haklara sahip yurttaşlara özgürce yaşama olanağı sunan yapılanmaya devlet denir. 19. yüzyılda yaşanan gelişmelerden önce devlet makamının otoritesi ve görevleri sorgulanmaz. Ancak toplumsal ve siyasal birçok algının yenilenmeye başladığı 19. yüzyılda devlet, egemenlik gibi kavramlar da değişir.

Romantiklere göre egemenlik devletin değil, tam anlamıyla milletin olmalıdır. Rousseau, egemenliğin sadece genel iradenin kontrolünde olması gerektiğini savunur; “Bence egemenlik genel iradenin hayata geçirilmesinden başka bir şey olmadığından hiçbir zaman başkasına devredilemez ve kolektif bir varlıktan başka bir şey olmayan egemen güç, ancak kendisi tarafından temsil edilebilir; iktidar el değiştirebilir, ama irade için söz konusu değildir bu.” (Rousseau J. -J., 2020, s. 79). Devletler değişebilir ancak kesin olan ve değişmeyen tek şey, toplumun varoluşudur.

Namık Kemal, devlet söz konusu olduğunda egemenliğin tamamıyla Tanrı’ya ait olduğunu kabul etmez. Bunun yerine “halkın egemenliği düşüncesini, kişinin kendi işleri üzerindeki egemenliğinin artması fikrinden yola çıkarak” (Dodd, 2010, s. 99) kurmaya çalışır.

Çünkü ona göre insanlar, devletin üst düzey görevlerine getirildiklerinde, yoldan çıkıp kendi çıkarları doğrultusunda hareket edebilmektedir. Bunun için de şair, otoritenin her zaman hükümdarda bulunması gerektiğini söyler;

“İcrâ-yı hakk için geçer âdem Hükûmet’e
Hakdan ziyâde hükmünü icrâyâ sa’y eder”
(Göçgün, 1999, s. 390)

Hükümete hakkını yürütmek için giren insanoğlu, hakkını aramak yerine hüküm sürmeye çalışmaktadır. Dolayısıyla hükmetme gücü, sadece padişapta olmalıdır. Burada bir de ilan edilen fermanların eşitlikçi söylemlerinin yerine getirilemediğine işaret edildiği düşünülebilir. Çünkü fermanlarda vaat edilen haklara ulaşılamamış, “Padişahın ‘prerogatives’leri (imtiyazları) karşısında, fert hakları pozitif teminata sahip olamamış” (Tunaya, 1999, s. 45) ve halkın eşit şartlar altında hakkını araması gerçekleşmemiştir. Oysa Rousseau’ya göre insan hakları konusunda, devlet yönetiminin tutumu çok önemlidir; “Ama yönetim gerektiği gibi olursa ve ekonomi ve kamu yönetimi alanında uyması gereken ilkelere uyarsa, hem halkın hukuku hem de mutluluğunun kaynağı olan genel iradenin hayata geçmesini sağlayacaktır. Bu iradenin aldığı her karar yasadır ve dolayısıyla yöneticilerin en önemli görevi yasaların uygulanmasını sağlamak olmalıdır.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 43). Fermanlarda söylenenlerin hepsi yasalara dönüştürülemediği için ve azınlıklar bu hakları çıkarları doğrultusunda kullanmayı tercih ettiği için halkta beklenen refah ortamı da oluşturulamamıştır.

Ziya Paşa da birçok şiirinde devletin Abdülaziz Han sayesinde kalkındığını, onun yokluğunda ise harap olacağını söyler. Bu düşüncesinin sebeplerinden bazılarını, Yıldız Kasrı Hümâyûnu’na yazdığı bir tarihte şöyle belirtir;

“Bir zemânda etdi mi bu himmeti
Mülk için bir pâdişâh-ı kâm-yâb

Kuvve-i berriye vü bahriyesi
Devlet’in olmuş iken misl-i serâb

Himmet-i mahsûsa-i şâhânesi
Anların ikmâline kıldı şitâb

Etdi te’sîs-i nizâmât-ı cedîd
Eyledi âlem sa’âdet iktisâb

Yer yer açdı mülke demiryolları
Ya’ni gösterdi bize râh-ı sevâb”
(Göçgün, 2001, s. 144)

Ona göre iyi bir yönetici, ülkesini refaha çıkarmak için çalışmalı, devletin işleyişindeki aksaklıklarda yeni düzenlemeler yapmalı ve demiryolları açmalıdır. Halkı için her şeyi layıkıyla yapan bir devlete şair de seve seve hizmet edecektir. Rousseau'nun bu konudaki düşünceleri çok yerindedir; “İnsan denetim altındaysa özgür olur. Ancak, sahip olduğu enerji gerçek olmalıdır, uygarlığın gelişimiyle gelen salt kurgudan ibaret olmamalıdır. Zira yalnızca bu şartla hükmedilmeyi isteyecektir.” (Durkheim, 2019, s. 29). Abdülaziz'in, vatani için elinden geleni yaptığına inandığı için Ziya Paşa da ondan hep övgüyle bahseder.

Devletin temelini İslam olduğunu düşünen diğer Tanzimat şairi de Abdülhak Hamit'tir. Milletin ve devletin ayakta durabilmesi için bir amaç doğrultusunda birleşmeleri gerektiğini söyler;

“Cümle akvâm için zarurîdir
uhrevî, dünyevî birer gaye;
yaşamaz gayesiz bu cemiyet.
Hele biz ahz-ı sârdan evvel,
Husemâmızdan ibret almalıyız.
Husemâmız ki hem de birbirine,
Hem de bir dinde, hasm-ı can idiler,
Sonra bir maksad ettiler ta'kib
Kesb-i kuvvetle oldular vâsıl.
Gaye-i dünyevîye-i İslâm
Bizi tevhîd eden hilâfettir;
-ki siyasî bu hem de dinîdir-
akl için, nakl için, siyaset için,
Vatan u milletin necâtı için,
O büyük kuvvetin nüfuzundan
Onu tahkîme hasr-ı himmet ile
müstefîd olmalı alemdârân.
Yürümezsek bu yolda bî-ârâm,
Şimdikinden vahîm olur encam.”
(Enginün, 2013, s. 368)

Uhrevî ve dünyevî bir amacın, herkes için gerekliliğine değinen şair, bir cemiyetin gayesiz yaşayamayacağını belirtir. Bu anlamda, intikam almayı düşünmeden önce düşmanlardan örnek almayı uygun bulur. Onların hem dini birdir hem de hedefleri, yolları bellidir. Sanatçı da kendi milletin ortak gayesinin İslam olması gerektiğini söyler. Çünkü ona göre İslamiyet, kendi milletin sadece inancını, dini belirlememektedir; siyasi olarak da birleştirici unsurdur. Akıl için, işlerin yürümesi için, vatan ve milletin kurtuluşu için de hilafetin korunması lazımdır. Şairin söylemlerinden hareketle devletin yönetim şeklini, dine dayandırmak istediği anlaşılabilir. Halkın refahını düşünen, uzun yıllar yurtdışında yaşamış ve çağdaşlarından farklı

yaklaşımlarıyla dikkati çeken Abdülhak Hamit'in bile dinle devleti birlikte değerlendirmesi, aslında son derece normaldir. Çünkü yüzyıllardan beri devam eden bir işleyiş ve alışılmış düzen vardır. Dönemin şartları içinde değerlendirilecek olursa sanatçıların halkın egemenliğini düşünebilmesi, hayal dahi etmesi zordur. Ülke, dağılma korkusunu üzerinden atamamış, yaralar henüz sarılamamıştır. Tüm zorlukların üstesinden gelmeye çalışan halkın, mücadele etmeye ve yeni bir fikri kabullenmeye gücü kalmamıştır; “Bir toplum, her şeyden önce içinde yaşadığı şartları göz önünde bulundurmaya zorundadır. Hem toplum olarak içinde yaşadığı millî şartlar, hem de evrensel şartlar dikkate alınmak zorundadır. Devrin yaşanılan şartlarının neler olduğu araştırılırken, şartları teşkil eden yaygın ortak kanaatlerin kökenine, oluşum sürecine doğru geriye bakmak, devri anlamlandıran şartların gerçeklikle ilişkilerini ortaya koymak gerekir.” (Bolay, 2011, s. 315). Abdülhak Hamit de içinde bulunduğu şartlar gereğiyle farklı bir pencereden bakamamakta ve çareyi, alışkın olduğu sitemde aramaktadır.

Tanzimat şairlerinin birçoğu, her ne kadar Batı'da eğitim almış, Avrupa'nın düzenini görmüş ve yeni fikirleri ülkeye getirmiş olsa da düşüncelerini, egemenliği millete dayandıracak kadar geliştirememişlerdir. İçlerinde saltanatın kaldırılmasını isteyenler bile dönemin baskıcı rejimi ve görüşlerini açık yüreklilikle dile getirenlerin başına neler getirildiğini gördükleri için bu konuda yorum yapmamayı seçmişlerdir. Ancak yine de hak, adalet, eşitlik, özgürlük gibi kavramları savunmaya başlayarak devlet ve egemenlik hususunda, insanların belirli bir düşünce kazanmalarını sağlayacak adımlar atmaya başlamışlardır.

3.2.5. Hak/Hukuk/Adalet

Hak, hukuk ve adalet kavramları, insanların topluluk halinde ve huzurlu bir şekilde yaşayabilmeleri, can ve mal güvenliklerinin gerektiği gibi sağlanabilmesi adına var olmuştur. Romantiklere göre insanlık, doğayla iç içe sürdürülen hayatın ilk ve özgür dönemlerinde, hukuk ve adalete ihtiyaç duymamıştır. Ancak mülkiyet fikrinin oluşması ve yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte insanlar topluluklar kurmaya başlayınca, insan hakları gündeme gelmiş ve suç kavramı, şekillenmiştir. Medeniyetin kurulması ve milletlerin varlığı, beraberinde birçok zorunluluğu da getirmiştir. Hukuk ve adalet de bunlardan bazılarıdır. Doğayla bir olunan soylu zamanlara dönmek mümkün olmadığına

göre o halde sağlıklı bir şekilde birlikte yaşayabilmek için kanunların iyi düzenlenmesi gerekmektedir.

Dünya üzerinde toplumların meydana gelmesinden sonra aralarındaki bağları düzenlemek adına Devletler Hukuku; vatandaşlar arasındaki ilişkiyi düzenlemek için de Medeni Hukuk oluşturulmuştur. Ayrıca bir de her toplumun kendi siyasi hukuku vardır (Montesquieu, 2020).

Osmanlılarda ise Tanzimat Fermanının ilanından önce İslam'a ve şeriat anlayışına dayalı bir hukuk sistemi mevcuttur; "Osmanlılar'da hukukun önceki İslâm ve Türk devletlerinden devralınan iki mirasla, Emevî-Abbâsî devletlerinden intikal eden İslâm hukuku ve Orta Asya Türk devletlerinden gelen devlet ve hukuk geleneğiyle şekillendiği söylenebilir. Bir yandan İslâm hukuku Osmanlı hukukunun ana yapısını oluştururken öte yandan İslâm hukukunun ayrıntılı biçimde düzenlenmemiş olduğu alanları Türk devlet geleneğini temsil eden Osmanlı padişahlarının koyduğu kurallar doldurmuştur." (Aydın M. A., 2007, s. 515). Dolayısıyla da denilebilir ki hukuk sistemi, her ne kadar şeraite dayansa bile şeriat kurallarının yetersiz kaldığı durumlarda bir kişinin iradesinde, padişahın tekelindedir. Tek bir iradenin uygulanmasını istediği kurallarsa, yasa değildir.

Başlangıcından beri Osmanlı Devletinde tek düze ilerleyen hukuk sistemi, Tanzimat'ın ilanından sonra değişir ancak bu değişimdeki tek etken, fermanın ilanı değildir; "Sanayi devriminin etkilerini yavaş yavaş Osmanlı Devleti'nde hissettirmesi, bunun sonucu olarak içtimâî, siyasî ve iktisadî gelişmelerin yeni bir hukukî yapıyı gerekli kılması bu değişimi körükleyen önemli faktörlerden biridir." (Aydın M. A., 2007, s. 519). Sanayi Devriminin etkileri ve Tanzimat fermanının ilan edilmesi, Osmanlılarda yeni bir hukuk dönemi başlatır. Ferman, herkesin kanunlar önünde eşit tutulması gerektiğini bildirmektedir. Böylece padişah, kendi yetkilerini de sınırlandırmaktadır; "Egemen, halkı için yasa yaptığında bu, kendisi için de yasa yaptığı anlamına gelir; egemen tarafından kullanılan bu yasama gücünün kökü aslında halkın içinde bulunur." (Durkheim, 2019, s. 54). İnsanların haklarının eşit düzeyde savunulması anlamına gelen yasalar sayesinde, aslında ilkel anlamda bir halk iradesi söz konusu olmaktadır.

Sadullah Paşa'ya göre görev ve hakların sınırları belirlenmiştir ve artık değiştirilemez;

"Hudûd-ı hakk u vezâif muayyen ü sâbit
Ne kaldı cebr ü tegallüb ne kaldı keyfiyyât

Hukuk-ı şahs u tasarruf masûn taarruzdan
Verildi âlem-i umrâna başka tensikât"
(Aktaş, 2012, s. 96)

Toplumda hakların belirlenmesiyle birlikte zorlama ve zorbalıklar kalmadığı gibi aklın kabul etmeyeceği keyfi uygulamalar da bitirilmiştir. Kanunlar aracılığıyla kişilerin hak ve tasarrufları, her türlü saldırıdan korunmaktadır; “Hükümet, hakların güvenliği için tasarlanmıştır. İnsan hakları, özgürlüğü ve doğaya karşı ortaklığı beraberinde getirir.” (Shelley, 2019, s. 49). İnsanlar, doğaya tutumlarında da birlik içerisinde olmalı, önceki kuşaklardan devralınan mirası, doğayı, koruyup kollamalıdır. Tüm bunlar, ancak hakların korunmasıyla mümkündür. Böylece medeni dünyaya ve toplumsal hayata bir düzen getirilmiştir.

Şinasi, merhum sadrazam Reşit Paşa için yazdığı kasidesinde adaletten söz eder;

“Adl ü hikmetle eden sen gibi re’y ü tedbîr
Kahramândır ne kadar etmese de ceng ü cidâl

Adl ü hikmet sıfat-ı bâhire-i Mevlâ’dır
Zor ü cür’etse değil âdem ü hayvânda muhâl”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 7)

Şaire göre hüküm ve tedbirleri adil bir şekilde aklın ışığında alan bir yönetici, savaşmasa bile kahraman sayılmaktadır. Çünkü adalet ve hikmet sıfatları, Tanrısal özellikler barındırmaktadır. Adaleti savunan ve bilgiyi önemli gören yanıylar Reşit Paşa, gönüllerin kahramanı olmuştur. Dolayısıyla sanatçının adalet kavramı da Reşit Paşa ile şekillenmektedir; “Medeniyet yolunda büyük adımlar atan "yeni insan", adalet kavramını da yanı başında taşır. Avrupa’da yaşanan insan hakları mücadelesi ve Şinasi’nin Paris yaşamı sırasında buna tanık olması ondaki adalet düşüncesinin gelişmesini sağlamıştır. Dizelerinde sıkça rastladığımız adalet kavramı yine ideal kahraman Reşid Paşa’da can bulur” (Kanter, 2001, s. 620). Onun için medeni insan, aklıyla hareket ederek hak, kanun, adalet kavramlarını bilmelidir. Şaire göre tüm bunları ise ülkeye getiren, Reşit Paşa’nın kendisidir. Ziya Paşa da dile getirdiği yeni insan tipinin taşıdığı en önemli özelliğin merhamet duygusu ve adalet düşüncesi olduğunu belirtir;

“Âdem olanın hayr olur âdemlere kasdı,
İnsanlığa insanda budur işte delâlet.

İnsan ana derler ki ede kalb-i rakîki
Âlâm-ı benî-nev’i ile kesb-i melâlet

Âdem ana derler ki garazdan ola sâlim
Nefsinde dahi eyleye icrâ-yı adâlet”
(Göçgün, 2001, s. 162)

Sanatçı, insan olanın başkalarının da iyiliğini gözetmesi gerektiğini söyler. Çünkü insanlığın getirisi, farkı buradadır. İnsan, hedefinden ve gittiği yoldan şaşmayarak adaleti de önce kendi vicdanında arayıp yerine getirmelidir. Şairin adalet konusundaki bu düşüncesi, akla doğal hukuk kavramını getirmektedir; “Doğal hukuk akımına göre adalet, insan vicdanında apaçık bulunan ve hukukun yüksek idealini oluşturan bir düşüncedir.” (Aktaş S. , 2001, s. 184). Ziya Paşa’nın adalet anlayışında, yüksek bir ideal ve etik duygusu göze çarpmaktadır. Zaten Rousseaucu yaklaşım da doğal hukuk fikrini savunmaktadır. Hiçbir durumda adalet terazisinin şaşmaması gerektiğini düşünen şair, adalet duygusuna en çok da devletin başındaki kişinin sahip olmasını lüzumlu görür;

“Bir milletin olunca mukadder sa’âdeti
Bir âdile mufavvız eder Hak hükümeti

Vâbeste-i besâretidir şâh-ı âdilîn
Mülkûn imâreti fukurânın selâmeti

Evvel gerek basîret-i sultân ikincidir
Tedbîr-i mülkde vükelânın dirâyeti

Yekdiğerine lâzım u melzûmdur müdâm
Halkın refâhı saltanatın fer ü şevketi”
(Göçgün, 2001, s. 110)

Şair, bir milletin kaderinde mutluluk varsa, hükümeti idare etmek için Allah’ın adil birini görevlendireceğini söyler. Şah adaletli olursa fukaranın selameti ve mülkûn de bereketlenmesi gerçekleşir. Bunun için de öncelikle sultanın basiretli olması gerekmektedir. Geriye kalan insanların çabası, ikinci plandadır. Halkın refahı ile saltanatın gücü birbirine bağlı ve lazımdır. O, birey olarak da insanın kötü niyetten uzak durmasını ister ve “Âdem ana derler ki garazdan ola sâlim/ Nefsinde dahi eyleye icrâ-yı adâlet” (Göçgün, 2001, s. 162) diyerek içinde daima adalet duygusu taşıması gerektiğinden bahseder. Adalet kavramı, genellikle adaletsizliğin olmadığı durumlardan hareketle açıklanmaya girişilir. Kimine göre eşitlik temelli olması gereken adalet, kimine göre özgürlüğü hedeflemelidir. Doğal hukuk ise onun temeline vicdanı koyar. Sonuç itibarıyla adalet, insanların iyiliğini gözetten bir oluşumdur; “Adalet kavramı insan beynince iyilik, dostluk, insanlık kavramları gibi duygusal renkleriyle kabullenilen en temel kavramlardır” (Sarıkaya, 2019, s. 10). Ziya Paşa da insanların her şeyden önce öz değerlerine sahip çıkmalarını ve vicdanlarının sesini dinlemelerini ister.

Vatan ve özgürlük şairi Namık Kemal, adaletin önce insanın kendi beyinde oluşması gerektiğini belirtir;

“Bulunmazsa adâlet milletin efrâdı beyinde
Geçer bir gün zemîn-i arşa çıksa pâye-i devlet”
(Göçgün, 1999, s. 284)

Milletin beyinde adalet bulunmadığı takdirde en ihtişamlı devletlerin bile yıkılmaya mahkûm olduğunu söyleyen şair, bu durumda makam ve mevkii kazanmanın bile bir işe yaramayacağını ifade etmek ister. Hukuku açıklamaya çalışan Namık Kemal, şunları söyler; “Umumi Hukuk adlı yazısında, bu kavramı, bir toplumun hem başka toplumlarla, hem de kendi bireyleriyle olan ilişkilerden doğan kurallar biçiminde tanımlar. Kemal hukuku, uluslar arası, siyasal ve yönetsel diye üç bölüme ayırır. Hukukun aslında bireysel hukuktan oluştuğunu, dolayısıyla diğer hukuk türlerinin de bireysel hukukun uygulanmasına hizmet etmesi için oluşturulduğunu söyler. Bu görüşleriyle Kemal’in Rousseau ile buluştuğunu görüyoruz.” (Aydın, 2004, s. 32). Dolayısıyla şair, önce bireysel hukukun gerekliliğine inanır. Ayrıca sanatçının Montesquieu’den da esinlendiği muhakkaktır; “Namık Kemal, Garp hukuk fikirleriyle, bilhassa Montesquieu’nün fikirleriyle, Şark hukukunu, ‘Şeriat’ı te’life çalışır.” (Kaplan M. , 1948, s. 115). Namık Kemal’in düşüncelerinden hareketle ortaya Batı’dan ilham alınmış bir Doğu hukuku çıkar. İnsanı, hem bireysel hem de toplumsal bir varlık olarak önemseyen şair, hakların eşit derecede gözetilmesi ve korunması gerektiğine de vurgu yapar (Tanpınar, 2001, s. 425). Recaizade Mahmut Ekrem ise adaletli insanların ömrünün uzamasını ister;

“Bu adl ü lûtf u re’fet varken onda cümle-i âlem
Demez mi yâ Rab olsun ömr ü câhı izdiyâd üzre”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 44)

Sanatçıya göre yöneticilik görevinde bulunan insan, lütufkâr, koruyucu ve adil olmalıdır. Bu özellikleri taşıyan bir lider için herkes dua eder ve onun ömrünün, makamının uzun olmasını ister. Çünkü halkın özgürlüğü ve mutluluğu, adaletin sağlanmasına bağlıdır; “Ferdî hürriyet kanunun kefaleti altındadır. O çiğnenince vatandaşa mücadele etmek, hakkını korumak vazifesi düşer.” (Tanpınar, 2001, s. 427). Ancak adaletli bir hükümdarın varlığı durumunda, halk nefes alır ve kendi haklarını korumak için mücadele etmek zorunda kalmaz.

Abdülhak Hamit ise Rus muharebesinin ilanından sonra yazdığı “Bir Neşide” adlı şiirinde, zalimlerin hak ettiği cezayı çekmeleri için adaletin gerekliliğini savunur;

“Şiddet günü bir lâzımedir arz-ı besâlet
Zâlimleri kahretmedir îcâb-ı adâlet!
Hak bizde olunca şehinşâh-ı risâlet,
Temine ne hâcet ki, eder harbe delâlet.”
(Enginün, 2013, s. 349)

Savaşlardan bıkip yorulan, üzülmekten, sızlanmaktan başka bir şey yapamadığını düşünen şairler, duygularını anlatmaktan geri durmazlar. Vatanın durumuna üzülen Abdülhak Hamit, adaletin yerini bulmasını ve savaşa neden olan zalimlerin kahredilmesini ister. Sanatçı, hilafetin Osmanlılarda olmasından dolayı insanların savaşmaları ve kendilerini savunmaları gerektiğine dikkati çeker. Savaşmak için Allah’tan gelecek hiçbir kanıt ya da işarete de ihtiyaçları yoktur, çünkü risâletin şahı kendilerindedir. Gerçek şu ki uygarlaşan her toplum, bireyin kaba gücü karşısındaki konumunu haklarıyla belirler ve böyle topluluklar, yaşadıkları yerlerde önce adaletin sağlanmasını isterler; “Bireyin gücünün yerine topluluğun gücünün geçirilmesi uygarlık açısından belirleyici adımdır. Bu topluluğun özünü –tek başına birey tatmin olanaklarını kısıtlayan hiçbir şey tanımazken- topluluk üyelerinin kendi tatmin olanaklarını sınırlamasıdır. Demek ki uygarlığın ilk talebi adalettir, yani bir kez kurulmuş olan hukuk düzeninin, bir daha tek bir bireyin yararına bozulmayacağına garantisidir.” (Freud, 2019, s. 53). Şairin de isteği, tek bir zalimin bile eziyet çeken halkının karşısında hak iddiasında bulunamamasıdır.

Osmanlılarda yüzyıllar boyunca örf ve şariat kanunları geçerli olmuş; insanlar, hak ve hukuk arayışlarına girişememişlerdir. Adlî konularla kadılar ilgilenmiş, onlar da padişaha bağlı olmakla birlikte şer’i hukuku uygulamışlardır. Kadılar, yetkisinden çıkamadıkları padişahı yargılama hakkına da sahip değildir. Çünkü yargı, böyle işlemektedir ve padişahın iradesi sorgulanamamaktadır. Ancak 19. yüzyılda Batılı fikirlerin ve yayınlanan fermanların etkisiyle bu algı değişmeye başlar. Hakların eşitliğinden söz eden bu fermanın en önemli yanı ise padişahın da artık adalet önünde yargılanabileceği maddesi olmuştur. Tanzimat şairleri ise hak/ hukuk/ adalet konularına romantik algıyla yaklaşarak dikkat çekmişler ve toplum tarafından bunların önemsenmesini sağlamışlardır.

3.2.6. Kanun/Yasa

Yasa/kanun, “olayların gidişinde olağan dışına yer vermeyen, değişmezlik ve mecburiyet gösteren kural” (Güncel Türkçe Sözlük) anlamlarına gelir ve dikkatlice incelenirse aslında evrendeki her şeyin kendisine has kanunları olduğu fark edilir. Doğanın işleyişinde bile

belirli bir intizam vardır. Doğa durumundan medeniyete geçiş yapan insanın da diğer canlılarla iletişim halinde yaşarken sağlıklı ve mutlu olabilmesi için zamanla birtakım kanunlara ihtiyaç duyulmuştur.

Kanunları zorunlu bağlar olarak niteleyen Montesquieu, toplumda yaşamak için var olan insanın, ödevlerini ve diğer insanların varlığını unutmaması için kanunların gerekliliğine dikkati çeker (Montesquieu, 2020). Montesquieu'dan ilham alan J.J. Rousseau gibi romantikler de kanunlar konusunda çok hassastır. Onlar, bireyin özgürlüğünden yanadır ama bu özgürlüklerin, kanunlarla güvence altına alınmasını isterler. En nihayetinde insanın haklarını eşit bir şekilde kullanabilmesi ve özgürlük sınırlarının ihlal edilmemesi de iyi düzenlenmiş kanunların varlığına bağlıdır. Yasalar, bir bakıma, egemenliğin halka dayandığının göstergesidir; “Egemen iradenin kendini ortaya koyma edimi, yasadır. Yasanın amacı, her bireyin haklarını toplumda bir parçası olduğu bölümler arasında bir denge kuracak şekilde tanımlamaktır.” (Durkheim, 2019, s. 53). Yasaların düzenlenmesi ve muhafaza edilmesi hususunda ise görevin en büyüğü devlete, bir kısmı da halka düşmektedir.

Romantik akımı başlatanlardan kabul edilen J. J. Rousseau, insanların mutluluğu için yasaların gerekliliğine inanır; kanunların en önemli görevinin eşitliği sağlamak ve özgürlüğü korumak olduğunu söyler. Ona göre iyi yönetilen bir ülkede, her şey sorunsuzdur; “İnsan yasalara tabi olsa da özgürdür ve bir insana bağımlı olursa özgür olamaz; çünkü bu durumda başkasının iradesine itaat ederim ama, yasalara itaat ettiğimde sadece genel iradeye itaat etmiş olurum ve bu genel irade benim olduğu kadar herhangi birinindir.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 50). Yasalar, genel iradenin varlığını muhafaza eder. Bireyler de bir insana itaat etmektense yasaya bağlı olmayı daha güvenilir bulurlar. Rousseau'nun bu görüşleri, adaletten, kanunlardan bahseden birçok romantik esere ilham verir.

Yasalar, sadece ezilenlerin ya da maddi durumu yetersiz olanların haklarını korumak için düzenlenmez. Zenginler de mevcut mal varlıklarını korumak için yasaların oluşmasını isterler; “Bu bakış açısında, insan tüm arkadaşlarını hepsinin uymak zorunda olduğu barış ve hukuk kurallarını oluşturmaya yöneltir, yani tüm tekil güçleri topluluğun tüm üyelerini koruyacak ve savunacak üstün bir kuvvette birleştirmeyi önerir. Böylece yasalar ve hükümetler oluşturulur. Bütün bunlar medeni durumun kökenleridir.” (Durkheim, 2019, s. 22). Fakat bazı toplumların kolektif kökeninde ve yapısal eğiliminde, merkezi bir otoriteye bağlanmak gibi bir yatkınlık vardır. Türkleri de bu grubun içerisinde değerlendirmek mümkündür. İslamiyet dairesine girdikten sonra Türk toplumunun bu özelliği daha da

güçlenir. Toplum, “ortak bilinçte yatan dini, ya da insanüstü bir karakter sergiliyorsa, kendini toplumu yöneten ve dolayısıyla toplumu oluşturan insanlardan daha üstün bir yeri olan reise teslim eder” (Durkheim, 2019, s. 75) ve böylece korunaklı bir hayat sürdürdüğüne inanır. Osmanlı coğrafyasında da durum pek farklı değildir. Onlar, yüzyıllar boyunca padişahın gölgesinde ve kanatları altında yaşayarak güvenlikte ve huzurlu olduklarına inanmışlardır.

19. yüzyılda ise Fransız Devriminden, Batılı sanatçılardan etkilenen Tanzimat aydınları, toplumsal hayatın ve bireyin toplumla uyumunun devamlılığı için kanunların önemini fark ederler. Böylece eserlerinde de kanunları dile getirmeye ve savunmaya başlarlar. Şinasi, Tanzimat’ın ilan edilmesine gönderme yaparak Reşit Paşa’nın kanunlarından bahseder;

“Hakk u insâf ile kan etmeden ettin kânûn
Oldu bâtil işi cellâd-ı le’îmin battâl

Öyle kanûn-ı müebbed ki verir ez-ser-i nev
Devlet ü mülke bekâ saltanata istiklâl”

(Parlatır & Çetin, 2005, s. 7)

Şair, merhametli, adaletli ve doğruluktan yana bir tavır sergileyerek kan dökmeden kanun getiren paşayı över. Kanunlar sayesinde alçak cellatların işi sona ermiş ve hurafeler boşa çıkmıştır. Bu sonsuz kanunlar, yeni başlar vermekte, devletin saltanatına ve ülkenin bağımsızlığına devamlılık kazandırmaktadır. Şinasi’nin kanun ve adalet anlayışı, dönemine göre oldukça yenilikçidir. O, şeriat kanunlardan ziyade Batılı kanunlardan bahseder; “Şinasi’nin hukuk anlayışının geleneksel İslâmî anlayıştan ayrılan yönü, Şinâsî’nin, hükümdarların öteki dünyada olduğu kadar, bu dünyada da faaliyetlerinden sorumlu olduklarına inanması” (Mardin, 2015, s. 303) ve her durumda olduğu gibi kanunlar hususunda da akılcı bir tavır sergilemesidir. Ancak o, kanunları, fermanın ilan edilmesine gönderme yaparak Reşit Paşa’ya atfeder;

“Bir ıtık-nâmedir insâna senin kanûnun
Bildirir haddini sultana senin kanûnun”

(Parlatır & Çetin, 2005, s. 9)

Sanatçının “senin kanunun” tarzındaki söylemi, kanunları henüz genelleştiremediğini de göstermektedir. Ona göre kanunlar, bir kişiye, Reşit Paşa’ya aittir. Fakat artık padişahın tekelinden çıkmıştır, önemli olan budur. Artık sultan da herkes gibi adalet önünde yargılanabilecek ve sadece sultan olduğu için bütün suçlardan feragat edemeyecektir.

Bu ifadeleriyle Şinasi'nin ülkedeki adalet düşüncesinin gelişmesine katkıda bulunduğu söylenebilir. Aslında sanatçı, adalet, kanun gibi kavramların yanında Batılı anlamdaki birçok düşüncenin de gelişmesine öncülük eder; “Şinasi, Batı düşüncesinin derinliklerini anlayabilmiş ve o düşüncenin ‘laik’liğini kavrayabilmiş ilk düşünür olarak karşımıza çıkar. Bu beklenmedik ‘nüfuz etme’ kabiliyeti, Şinasi'nin kişisel bir özelliğine, bir karakter yapısına bağlanmalıdır.” (Mardin, 2013, s. 84). Onun Paris'te eğitim alması ve oradaki ünlü düşünürlerle tanışması, Batılı fikirlerinin gelişmesinde etkilidir ancak şairin mizacı da buna elverişlidir. Bir aydın olarak o, akılcı tutumundan hiç vazgeçmemiş, aynı zamanda sağduyuyu da elden bırakmamıştır.

Namık Kemal ise söz konusu hukuk olduğunda, İslamiyet düşüncesinden ayrılamaz ve şeriat kanunlarının geçerliliğini korumasından yana bir tavır sergiler;

“Eden tahrîb-i âlem inkisâr-ı kalbidir halkın
Gönül yıkma cihânı eylemek âbâd lâzımsa

Fenânın en münîr âyînesi mû-yî sefidindir
Sana aklınla pîr olmak yeter irşâd lâzımsa

Mücâzât-ı kabâyihde nedir bu hırsın ey zâhid
Şerî'ât nasb ederdi âleme cellâd lâzımsa

Neden sandın nizâm-ı âlemi kibr ile kâ'imdir
O fende hâce bir şeytân mıdır üstâd lâzımsa

Bu kânûn-ı meşîyyet ferdi ferde etmemiş muthâc
Sana Allah eder her hangi işde dâd lâzımsa”
(Göçgün, 1999, s. 69)

Halkın gönlü kırılırsa tüm âlemin tahrip olacağını söyleyen şair, cihanın sonsuzluğunu isteyen kişinin gönül yıkılması gerektiğini belirtir. Ona göre doğru yolu bulmak için akıl ve tecrübe çok önemlidir. Zahide seslenen sanatçı, kabahatlerinin cezasını şeriatın keseceğini ve bu işe cellâtların baktığını söyler. Âlemin düzeni, kibirle ayakta durmaktadır ve bu fende hoca da bir şeytandır. Gerçekleşmesi arzulanan kanun ise ferdi, ferde muhtaç etmemektedir ancak yine de adalet arayan insana en iyi yol gösterici Allah'tır. Elbette ki sanatçının burada biraz ironik ve sanatlı bir söyleme başvurduğu görülmektedir. Ancak özü itibarıyla şairin anlatmaya çalıştıklarından, kanunları, şeriata ve Allah'a dayandırmak istediği anlaşılmaktadır. Kanunlar konusunda Namık Kemal ve Montesquieu'nün bazı ortak görüşleri vardır; “En geniş anlamıyla yasayı, insan ve eşyanın kaçınılmaz ilişkilerinden doğan ilkeler biçiminde tanımlarlar. İklim, coğrafya, sosyal ve tarihsel

koşullar yasaların yaratılmasında temel etkindir. Her iki yazar da, değişik zamanlarda, değişik yerlerde, değişik yasaların uygulanmasını bu koşullara bağlarlar.” (Aydın, 2004, s. 33). O nedenle de şaire göre genel ve evrensel bir yasa düzeninden çok durumların şartlarını göz önünde tutan şeriat kanunu daha adildir. Ziya Paşa da şer’i kanunlardan bahseder;

“Hüdâ bin sâl Hân Abdülaziz’i tâc-dâr etsün
Ki ol Şah’ın vücûd-ı pâki mahz-ı hayra âletdir

Muvâfık hükmü hükm-i Şer’a emri emr-i kânûna
Anınçün nâsırı Hakk yâveri Fahr-i Risâletdir”
(Göçgün, 2001, s. 138)

Sanatçı, şiiri boyunca övdüğü Abdülaziz Han’ın vücudunu, hayrın kendisi olarak niteler. Onun hükmü, şeriat hükümlerine, kanunları ise emredilen kanunlara uygundur. Bunun için de padişah, Allah’ın yardımcısı ve ulu peygamberin yaveridir. Namık Kemal ve Ziya Paşa’nın örneklerinden yola çıkıldığında, kanun düşüncesinin modern anlamıyla ele alınamadığı ve henüz tam olarak özümsemediği ortaya çıkar. Zaten çoğunlukla meşrutiyet de yanlış açıklanmış ve “meşveret usûlü” diye tanımlanmıştır. Onlar, meşrutiyeti “hükümdarın ulemaya danışması, özellikle hükümdar kanunlarının şeriata uygunluğunun sağlanması” (Berkes, 2019, s. 42) olarak yorumlamışlardır. Oysa kanunların düzenlenmesi ile kastedilen sadece hükümdarın bazı durumlarda kendi kanunlarını koymasının önüne geçmek değildir; “Yasa kendini doğal olarak genel iradeye bağlı olarak tanımlar. O, bir bütünlük içinde ulusun bedeninde bütün iradelerin uygulanması sonucu ortaya çıkar.” (Durkheim, 2019, s. 53). Dolayısıyla da iyi düzenlenmiş yasalarda, genel iradenin, milletin tercihleri göz önünde bulundurulmalıdır.

Yasaların iyi yürütülmesi konusu, adaletin ve devletin sorumluluğundadır. Devlet nasıl yasaları, halkın refahı için düzenliyorsa halk da yasaları bilmek ve korumakla yükümlüdür; “İyi bir halkın öğrenmesi gereken en yararlı şey yasalarıdır. Yasaları sevmek, incelemek hatta çok açık seçik bir ihtiyaç baş gösterdiğinde, önemli bir konu dolayısıyla alınması gereken önlemlerle düzeltmek için sürekli düşünmek gerekir.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 51). Toplumun huzuru ve güvenliği için koyulan yasalara en çok sahip çıkması gereken de yine toplumun kendisidir.

Tanzimat sanatçıları, yeni fıkirlere nüfuz edebildikleri ölçüde adalet ve kanun konusundaki algılarını da değiştirirler. Her ne kadar şairlerin birçoğu, adalet söz konusu edildiğinde şer’i hukuktan yana görüş bildirmiş olsalar da kanunların iyi düzenlenmesi gerektiği hususunda hemfikirdirler. Bir ülkede belirli bir kanun düzeninin mevcudiyeti,

halkın kurallar çerçevesinde hareket etmesini ve sınırın dışına çıktıklarında alacakları cezaları bilmesini sağladığı için son derece gereklidir. Kanunlarla yönetilen devletlerde insanlar da sınırlarını bilmekte ve başlarını yastığa huzurla koyabilmektedirler. Bu noktada Tanzimat şairleri, halkın sesi olmayı başarmış ve hem kendileri hem de toplum adına kanun isteklerini dile getirmişlerdir.

3.2.7. Eşitlik Düşüncesi

Eşitlik, bir toplumu oluşturan insanların hak, hukuk, din, ırk, cinsiyet bakımından birbirinden ayrılmadan yaşamalarını gerekli gören bir ilkedir. Bireyler arasındaki koşulların eşitliği, toplumun refahı için öncelikli olmalıdır; “Koşullar herkes için eşit olduğunda ‘kimse bir başkasına külfet olacak çıkarlara sahip olamaz’” (Durkheim, 2019, s. 39). Kimse kimseden üstün olmayınca insanların çıkarları, birbirlerini rahatsız edecek durumda ilerlemez. Böylece huzurlu bir birliktelik sağlanır.

Batı’da uzun yıllar insanlar arasında sınıf ayrımı yapılmıştır ve 18. yüzyılda artık bu duruma son verilmesi için halk ayaklanmıştır. Osmanlı Devletinde ise burjuva ve köleler gibi insanları kategorize eden bir sınıf ayrımı yoktur; “Gerçekten de Osmanlı’nın taşıdığı manevî değerler; iktisadî büyümenin sağlam sosyal temeller üzerinde gerçekleştirilmesini sağlayan değerlerdir.” (Taş, 2017, s. 132). Gerek dinin emirlerini yerine getirmek gerekse toplumsal eğilimlerle Osmanlı halkı, uzun yıllar yardımlaşma içerisinde yaşamışlar ve böylece zenginle fakir arasında büyük uçurumlar oluşmamıştır. Belirgin bir sınıf ayrımı olmasa bile Müslümanlar ile Gayri Müslimler arasında eşit olmayan bazı durumlar vardır. İstisnalar haricinde Gayri Müslimler, devlet görevlerinde ve orduda çalıştırılmamaktaydılar. Ancak daha sonra bu konuda da düzenlemeler yapılır ve “1829 ile 1856 arasında birbiri ardına üç düzenlemeyle, merkezî devlet Osmanlı tebaası arasındaki farklılıkları ortadan kaldırarak, tüm erkek tebaayı hem devletin hem de birbirlerinin gözünde eşit kılmayı” (Quataert, 2020, s. 110) hedefler. Sadullah Paşa, “On Dokuzuncu Asır” adlı manzumesinde kanun hükümlerinin eşitlik ilkesine göre yapıldığını söyler;

“Ne Âmr Zeyd’in esîri ne Zeyd Âmr’a velî
Müesses üss-i müsâvâta nass-ı mevzûât”
(Aktaş, 2012, s. 96)

Bu yüzyılda artık kimse kimsenin esiri ya da efendisi değildir. Herkes eşittir ve kanun hükümleri de ona göre düzenlenmektedir. Başka bir deyişle artık kanunlar, insanların eşitliğini korumak adına olmalıdır. Yasaların olduğu yerde tek bir kişinin hükmü

geçmez; “Ayrıca bir efendi, birine serbest bıraktığı bir şeyi başka birine yasaklayabilir; oysa yasalar hiçbir biçimde tercih yapmadıklarından herkes eşit durumdadır ve dolayısıyla ne efendi ne de köle vardır.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 50). Şair de artık eşitliğin gelmesi ve bu efendi ile köle ayrımının ortadan kalkması gerektiğini belirtir. Eşitliğin gelmesi için de iyi düzenlenmiş kurallara ihtiyaç duyulmaktadır.

Keçecizade İzzet Molla, bir layiha yazarak dönem hakkındaki düşüncelerini, padişah II. Mahmut’a sunar. En son layihasında da Rusya ile savaşa girilmemesi gerektiğini belirtir ve padişahın gazabına uğrar. Padişah, İzzet Molla’nın ifadelerine oldukça sinirlenir ve onu idamla cezalandırır ancak sonra şeyhülislamın ricası üzerine affederek Sivas’a sürgün eder. Zaten burası da sanatçının son görev yeri olur. Molla, bu son olay ve sürgün neticesinde çok yıpranır, dokuz ay sonra da vefat eder. Padişahı böylesine hiddetlendiren layihada ise yenileşmeyi hedefleyen, dikkat çekici görüşler vardır. Şerif Mardin’in günümüz Türkçesine aktararak belirttiğine göre şair, eşitlik ve adaletten bahsetmektedir;

“Şu kadar ki, Mehdî (‘zahmetli bir zaman’ın ardından İslâm toplumunu kurtarmak için Allah tarafından gönderilen bir şahsiyet)’nin yaklaştığı bir sırada şöyle cevap veririz: eğer Mehdî yarın ortaya çıkacaksa, biz bugünden adalet ve eşitlik için çalışalım ki, O’nun, adaleti güçlendirme hususundaki gayretimizi görmesi, bize övünme vesilesi olabilsin.” (Mardin, 2015, s. 194)

Sanatçı, insanların eşitlik ve adalet için çalışması gerektiğini söylerken inançlarıyla da bağlantı kurar. Hiç değilse İslam toplumunu kurtarmak için geleceğine inandığımız Mehdî’ye yaranmak için eşitliği sağlayalım der. Keçecizade İzzet Molla’nın eşitlik ve adalet hakkındaki bu düşüncelerini, toplumun dikkatini çekebilmek adına dinî unsurlarla bir arada tutarak aktardığı düşünülebilir. Böylece o, birçok kesimin ilgisini toplamayı amaçlar. Çünkü insanların huzur ve güven ortamında yaşaması için eşitliğe ihtiyaç vardır. Robert A. Dahl, “siyasi eşitlik (bence) erişmeye çalışmamız gereken bir ideal, kendisinden yana tavır almamız gereken ahlaki bir yükümlülük” (Dahl, 2018, s. 52) derken haksız değildir. Sanatçı da yukarıdaki dizeleriyle eşitlikten yana tavır aldığını göstermektedir. Zaten Tanzimat Fermanının da en önemlisi vurgusu, toplumdaki eşitliği sağlamaktır. Ferman, “yozlaşma ve yolsuzlukları ortadan kaldırmak, iltizam sistemine son vermek ve bütün erkeklerin askere alınmasına yönelik bir düzenleme getirmek için bir dizi özel önlem alma” (Quataert, 2020, s. 111) amacıyla ilan edilmiştir. Fermanın yürürlüğe girmesi demek, insanlara sadece eşit hakların tanınması değil, vatandaş olarak herkesin de eşit koşullarda yaşayacağı anlamına gelmektedir. İçeriğinden anlaşıldığına göre fermanda,

artık Müslim-Gayrimüslimden yaşı gelen erkeklerin şartları sağlaması durumunda, askere gitmesi gerekeceği bildirilmektedir. Dolayısıyla Tanzimat sanatçılarının eşitlik yönündeki talepleri, olmayan bir şeyi istemek değil, vaatlerin yerine getirilmesi adınadır ve bu durum, polemik haline dahi getirilmemelidir.

Şinasi'nin eserlerinde de benzer fikirlerle eşitliğin savunulması söz konusudur ve “bir ideal olarak zikredilen şey, soyut mânâda kânun önünde eşitlik anlamına gelen adaletin tesisidir” (Mardin, 2015, s. 301). Bu anlamda Tanzimat aydınlarının Batı'dan yaptıkları çeviriler, düşüncelerini ve inandıkları yargıları göstermesi bakımından önemlidir. Şinasi'nin Racine'in trajedyasından çevirdiği bir bölüm, sanatçının eşitlik fikrini savunduğunu sezdirmektedir;

“Hüdâ-yı mutlak-ı arz u semâvât azze sübhâne
Değildir öyle kim sehv anı tasvîr eyler â'yâne

Adıdır lem-yezel, sun'udur âlem, istimâ eyler
Figânın ol hakîrin kim anı rencîde eylerler

Bütün fânîleri şer'-i müsâviyle eder ihkâk
Dahî bâlâ-yı arşından mülûkü eyler istintâk”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 55)

Şaire göre ahrette nasıl ki kral ve halk eşit tutulup yargılanıyorsa dünya düzeninde de öyle görülmelidir. Tanrı'nın adalet anlayışı, herkes için birdir, aynıdır. Bir padişahın bunu değiştirmesi ve kendisini her şeyin üstünde tutması, kabul edilebilir gibi değildir. Eserden bu bölümün seçilip çevirmesinden anlaşıldığı kadarıyla Şinasi, din, özgürlük gibi sosyal ve siyasi tutsaklıkların da akılla aşılabileceği düşüncesindedir (Akay, 1998, s. 37). Tanzimat döneminde yapılan çeviriler, fikir değişikliklerine neden olan en önemli kanallardan biridir. Şinasi de Fransız edebiyatına ait birçok çeviri yaparak yeni fikirlerin ülkeye girmesine katkı sağlamıştır (Ülken, 2020, s. 246). Onun çevirilerinin Fransız edebiyatından gelmesi de romantizmden etkilendiğini doğrular niteliktedir.

Abdülhak Hamit, birçok şiirinde kadınla erkeği kıyaslar ve toplumun cinsiyetler arasında ayırım yapmasını doğru bulmaz. “Bir Sefile ile Hayalet” adlı şiirinde fuhuş yapan bir kadının neler yaşadığının düşünülmeden yargılanmasına kızar. Kadını o noktaya getiren ve bu hayata sürükleyen erkeklerin masum, kadınınsa namussuz olarak nitelendirilmesine anlam veremez. Dolayısıyla şairin tam anlamıyla olmasa bile kadın-erkek eşitliği yönünde birtakım düşünceler içerisine girdiğini söylemek mümkündür. Bu noktada sadece devlete değil, topluma da çok iş düşmektedir; “Eğer toplum hiçbir kurala

bağlamadan ilk elde edenin hakkını kutsarsa bu şekilde yalnızca eşitsizliği kutsamış olur.” (Durkheim, 2019, s. 40). O nedenle de toplumda eşitliğin sağlanması için insanlar hakkında hüküm verilirken güçlü-güçsüz dengesinin iyi gözetilmesi gerekmektedir. Üstelik sanatçı, sadece cinsiyetlerin hal ve hareketlerine göre ayrı şartlarda değerlendirilmesine değil, insanların inançları açısından da eşit haklara sahip olmayışına kızar;

“Pîrine söyle, umûma söyle git,
Hazret-i Molla-yı Rûm’a söyle git .
Bence birdir Müslümanla İsevî,
Kadirî ve kâfirî ve Mevlevî!..”
(Enginün, 2013, s. 438)

Şair, insanların gerek din gerekse mezhep yönünden ayrılmasına ve hepsine aynı gözle bakılmamasına karşı çıkar. Kendisinin herkesi eşit kabul ettiğini belirterek Mevlana’nın “Ne olursan ol gel” söylemini hatırlatır tarzda bir söylemde bulunur. O, sözlerinin doğruluğunun teyit edilmesi için Mevlana’ya sorulmasını söyler. Çünkü Mevlana’nın da tüm insanların bir, aynı olduğunu kabul ettiğini bilmektedir. Zaten Islahat Fermanı ile de Müslim-Gayrimüslim ayrımının kaldırılması hedeflenmiştir; “İrk, dil ve din farklılığı yüzünden herhangi bir sınıfın diğer bir sınıftan aşağı tutulmasını ifade eden bir deyim ve söz, ne şekilde olursa olsun resmî yazışma dilinden kesinlikle silineceği hüküm altına alınmıştır.” (Atatanır, 2019, s. 54). Böylece sadece sözel değil yazılı olarak da ayrım yapılmaması gerektiği vurgulanmıştır.

Eşitlik ilkesi gözetilerek hedeflenen ile gerçekleşen durum örtüşmez. Osmanlı toplumunda, Batı ülkelerindeki gibi sınıf ayrımları ve rahatsız edici boyutlarda bir eşitsizlik göze çarpmadığı için “kısa sürede uluslar arasında eşitlik olması talebi, Batı’nın yeni ilkesi olan ulusun kendi kaderini tayin etme ilkesinden yola çıkarak” (Lewis, 2018, s. 77) anlam kazanır. Dolayısıyla da Gayri Müslimler ayaklanmaya ve Osmanlı topraklarında yaşayan milletler, bağımsızlıklarını ilan etmeye başlar. Eşitlik fikri, “‘millet sistemi’ ve ‘hâkim millet’ kavramlarını teorik olarak ortadan kaldırırken uygulamada bunların yerine yeni bir Osmanlı milleti” (Doğan, 2014, s. 31) ikame edemediği için tam anlamıyla başarıya ulaşamaz. Sonuç itibarıyla ilke olarak doğruluğu savunulan eşitlik düşüncesi, yaşanan kayıplar nedeniyle Osmanlı İmparatorluğunun dağılmasını hızlandırır.

Tanzimat döneminde yaşanan gelişmeler, romantik etkinin ağırlık kazanmasıyla şiirlere de güçlü bir şekilde yansır. Şairlerin insan hakları konusundaki duyarlılığı, eşitlik

fikirlerini de geliştirir. Böylece insanlar arasında din, dil ve ırk ve cinsiyet farkının gözetilmemesi gerektiği kanısı güçlendirilmiş olur.

3.2.8. Ahlâk

İnsanların bir arada ve topluluklar halinde yaşamaya başlamalarından beri ahlak duygusu da var olmuştur. Ancak ahlâkın kaynağı konusunda yüzyıllardır fikir birliği sağlanamamıştır. Antik Yunan'dan beri birçok filozof, konu üzerinde düşünmüş ve görüş bildirmiştir. Onlara göre bu kaynaklar, “*haz, tabiat, duygu, sezgi, toplum, Tanrı/ilahi vahiy veya akıl*” (Özturan, 2013, s. 19) olarak sınıflandırılabilir. Romantikler ise ahlakı, akıl ya da duygulardan çok toplumla birlikte değerlendirip açıklama yoluna giderler.

Bir ön romantik olan Rousseau, ahlak kavramının, toplumun varlığıyla ortaya çıktığını ileri sürer; “Her insanın kötülükleri ve erdemleri sadece kendisiyle ilişkili değildir. En yoğun ilişkileri toplumla olan ilişkileridir ve bunlar genel düzen bağlamında özlerini ve karakterlerini oluşturan unsurlardır.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 109). Romantiklerin büyük bir çoğunluğu, bu görüşe katılmakla beraber toplumun huzuru için koyulan kural ve kanunlar gibi ahlak duygusunun da var olması gerektiğine dikkat çeker.

Devlet, toplumsal düzeni oluşturmak, insanların can ve mal güvenliğini sağlayarak haklarını korumakla yükümlüdür. Bunları gerektiği gibi düzenleyebilmek adına da çeşitli kanunlar koyar. Ancak insan, bazı eylemlerinde yalnızdır; “Yasalar dışarıdan müdahale ederler ve eylemleri düzenlerler sadece; içimize nüfuz eden iradelerimizi yönlendiren ahlakıdır.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 110). O nedenle toplumun refahı için yasalar kadar ahlakın varlığı da şarttır.

Grotius ve Locke, ahlak düzenini doğal hukuk kuramlarına dayandırır. Rousseau da bireyin huzuru ve toplumun refahı için, doğal duruma işaret eder; “Doğal durum insanın uygar yaşama geçmeden önceki durumunu gösteren, o dönemin bilgi birikimi çerçevesinde oluşturulmuş olan ve insanın özyapısını ortaya koyan kurgusal bir açıklamadır.” (Timuçin, 2009, s. 35). Bu durumda insanların birbiriyle uyumlu bir şekilde yaşayabilmesi için doğal ahlak kuralları geçerlidir. Medeniyetlerin kurulmasından sonra doğal duruma dönmenin imkânsız olduğunu bilen sanatçılardan bazıları, insanın kendi içinde doğallığını korumasından ve ahlakî değerlerini göz ardı etmemesinden yanadır. On yedinci yüzyılda yaygınlaşarak kabul görmeye başlayan düşünceler de belirli bir ahlak düzenini önelemektedir;

“Bu fikre göre toplum, önceden var olan belli bir ahlaki zemine dayanarak belli amaçlar çerçevesinde siyasi bir varlık oluşturmak üzere bir araya gelen bireyler olarak resmedilir. Ahlakî zemin, doğal haklara dayalıdır; toplumu oluşturan bu insanların halihazırda birbirlerine karşı belli ahlaki yükümlülükleri vardır. Amaçlar da, belli müşterek menfaatlerdir ki bunların en önemlisi de güvenlidir.” (Taylor, 2018, s. 13).

Toplumu oluşturan insanlar, hiçbir şey olmasa dahi en başta kendi güvenliklerini sağlamak adına birbirlerine karşı ahlakî bir duyarlılık göstermek durumundadırlar. Aksi takdirde kanunların geçerlilik taşımadığı hallerde, düzen tamamıyla bozulmak zorunda kalacaktır. Belirli bir işleyişin devam etmesi ve düzenin sağlanması için insanların etik değerleri göz ardı etmemesi gerekmektedir. Rousseau’ya göre sadece bir kişinin bile ahlaklı olması çok önemlidir; “Tek bir namuslu insan yaşadığı sokaktaki herkesi saygılı yapabilir; kötülük erdem karşısında maskesinin düşmesinden her zaman utanır.” (Rousseau J. - J., 2008, s. 65). O nedenle kendi içinde barındırdığı birtakım değer yargıları olan insan, zaruri durumlarda hesaplaşmaya girdiği vicdanının sesini duymalıdır.

Romantikler, sadece kötülüğün bertaraf edilmesi için değil, aydınlık bir gelecek için de erdeme önem verirler. İyi bir topluma ancak daha erdemli ve eğitilmiş bireylerle ulaşılabileceğini savunurlar (Dellaloğlu, 2010, s. 44). Tanzimat edebiyatında ise romantiklerin topluma yön veren görüşlerinden etkilenen Şinasi, ahlak, namus ve erdemlilik gibi vasıfları, yenilikçi girişimleriyle toplumu aydınlattığına inandığı Reşit Paşa’ya uygun görür;

“Şem’idir kalbimizin cân ile mâl ü nâmûs
Hıfz için bâd-ı sitemden olur adlin fânûs

(...)

Sen gibi âkil olan kan dökerek gün mü sürer
Vech-i nâmûsuna ol kan ile düzgün mü sürer

Olmuş insâna ta’assup bir unutulmaz illet
Hüsn-i tedbîrin ile kurtulur andan millet”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 9)

Şair, insanları, hayatın olumsuzluklarından (sitem rüzgârlarından), Reşit Paşa’nın adaletinin bir fanus işlevi görerek koruduğunu söyler. Adaletin, insanı koruyan kollayan yönüne dikkati çekerken aynı zamanda can, mal ve namusun bir mum gibi gönülleri aydınlattığını belirterek ahlakî değerlere vurgu yapar; “Ahlâkî edim, bir şahıs ve ruhun taşıyıcısı olarak insanı tayin eder. Bu, hem kültüre hem de dine nihaî ciddiyet kazandıran ahlâkî buyruğun şartsız karakteridir.” (Tillich, 2014, s. 32). Böylece şair, ahlakî da en az din kadar

önemsediğini sezdirir. Ona göre aklını gerektiği gibi doğru kullanan bir insan, kan dökerek mutlu olamaz ve namusuna leke sürmez. Sanatçı, insanların taassup dolu bu hastalıklı davranışlarından ancak Reşit Paşa'nın güzel tedbirleri ile kurtulacaklarını düşünür. Böylece çareyi yine Reşit Paşa'da ve onun namusu ihmal etmeyen akılcı davranışlarında gördüğünü belirtir. Şair, aşkı anlattığı başka bir şiirinde ise “nâmus” ile “fânus” arasında, hem yapısal hem de anlamsal yönden ilgi kurar;

“Ne belâlar getirir bâşıma fıkır-i nâmûs
Kırılır gâhîce şem'in alevinden fânûs

Beni küçük düşüren pâyemin küçüklüğüdür
Büyük belâya sokan gönlümün büyüklüğüdür”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 29)

Sanatçıya göre insanı, toplumsal kurallarla ve adaletle koruyan fanusun yanında bir de emellerinin esiri olmaktan koruyan ahlak fanusu vardır. Fakat söz konusu aşk olunca, şairin gönlü, tüm engel ve sınırları aşır bu fanusu kırabilmektedir. Burada sanatçının mantığı ile duyguları arasında kaldığı düşünülebilir; “Aklımız ve ahlaki duyumuz sonunda bir ahenk oluşturmali ve bu ahengin açığa çıkması için doğal dürtülerimizin bastırılması değil, terbiye edilmesi gerekir.” (Ferber, 2020, s. 32). Şair de ahlakı ve kalbi arasında bir seçim yapmaya çabalayarak aslında doğal dürtülerini bastıramadığını söylemek ister.

“Zekâ bir şu'ledir kim şânı âlîdir tenezzûlden
Bulursun ehl-i istiğnâda isti'dâd lâzımsa

Kapılma dehrin iğfâlâtına ahlâk bahsinde
Sana ol fende vicdânın yeter üstâd lâzımsa”
(Göçgün, 1999, s. 68)

Zekâyı bir aleve benzeten şair, bunun aşağı değil yüce bir özellik olduğunu belirtir. Lazım olan yetenek de ancak gönlü tok kişilerde bulunacaktır. Sanatçı ahlak konusunda ise zamanın aldaticılığına kapılmamak gerektiğini, vicdanın yeterli olacağını ifade etmektedir. Çünkü aranan, ihtiyaç duyulan mutluluğa da bu sayede ulaşılabilecektir; “İnsancı etikte sahip olduğu anlamla, mutluluk, yaşama ve erdem sanatındaki yetkinliğin ölçütüdür.” (Fromm, 2015, s. 207). Erdemlilik ise ahlaklı ve vicdanlı olmakla kazanılan bir özelliktir. Bu nedenle şair, vicdanlı olmayı çok önemser; “Ta ebed merd olmağa ahd eyledim şânımla ben/ Hüccet-i nâmusumu imzâladım kanumla ben” (Göçgün, 1999, s. 180) şeklindeki söylemleriyle kendi hayatında da mertlik, namus, vicdan gibi değerleri önemsediğini sıklıkla dile getirir.

Ahlakın gerekliliğine vurgu yapan başka bir şair de Ziya Paşa'dır. O, dine verilen değer in azalışı ve insanların eskisi kadar namuslu olmayışlarından şikâyet eder;

“Millet-i İslâm'da evvelki gayret kalmamış
Eski iffet eski nâmus eski himmet kalmamış

Cehle düşmüş halk fıkır-i istikâmet kalmamış
Za'f gelmiş dine âsâr-ı metânet kalmamış

Eski mecnûnlardaki gayret hamîyyet kalmamış
Şimdi herkes âkil olmuşlar o cinnet kalmamış

Kimsede evvelki ikdâm ü sadâkat kalmamış
Hâsılı ahlâk bitmiş mülk ü millet kalmamış”
(Göçgün, 2001, s. 170)

Sanatçı, namusun ve iffetin gitmesinin sebebi olarak İslam milletinde eski gayretin kalmayışını gösterir. Zaafların öne çıkmasıyla birlikte din geride kalmış, cehalete düşen halk, fikirlerinin istikametinde gitmeyi bile unutmuştur. Fakat inanç konusunda her zaman aklın peşinden gitmek ve kalpten gelen hisleri önemsememek doğru değildir. Topluma has değerlerin kaybedilmemesi için bazen de mecnunluk gerekmektedir. Zira gayret ve sadakat biterse ahlak son bulacak ve o zaman da millet diye bir şey kalmayacaktır. Şairin korkusu bundandır; “Erdemden söz eden ruh coşar, düşünce yükselir.” (Rousseau J. -J., 2008, s. 65). Aksi takdirde herkes bayağılaşır ve değersizleşir.

Recaizade Mahmut Ekrem'e göre edebiyat ile ahlak arasında sıkı bir ilişki vardır ancak sanatçılar, eserlerini ahlak dersi vermek için oluşturmamalıdır. Sanatçı, ahlakın toplumsal gelişimin bir göstergesi olduğunu düşünür; “Her şeyden önce ahlâkı, medeniyetin temeli olarak görür. ‘Edebi terk etmek insaniyetten çıkmak’ (Pej. S.59) diyen şair, onu insanın ruhu olarak niteler.” (Parlatır, 2004, s. 25). Bu yüzden her durumda olduğu gibi şiirlerinde de ahlakın önemine değinir;

“Görmez sahâbet etmeği Allah ile revâ
Vîcdâna karşı şahs-ı güneşhâr u mücrimi
Vîcdânıdır isâ'et-i fi'linde âdemin
Da'vâcısı, şühûdu, kavânîni, hâkimi.”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 192)

Şair, insana günah ve yanlış konusunda yol gösterenin vicdan olması gerektiğini söyler. Çünkü kişinin eylemlerinin kötülü olması durumunda ise davacı, şahitler, kanunlar ve hâkim, kendi vicdanıdır. İnsanın kanun ve kuralların kapsadığı eylemlerin dışındaki hareketlerinde vicdanını gözetmesi, ahlâkî bir davranıştır. Ahlak muhasebesi yaparak karara varmak, kendi kendimizle yaptığımız bir antlaşmadır. Bu anlamda ahlak, ortaya

çıkanı “aktüelleştirmemizi talep eden asıl veya yaratılmış doğamızın, hakiki varlığımızın iç yasası” (Tillich, 2014, s. 34) sayılabilir.

Muallim Naci ise toplumdaki ahlak yoksunluğunun sebebini millette birlik olmayışına bağlar;

“Bir zaman eylemişti ehl-i sefer
Seyf-i İslâmı zîb-i tâk-ı zafer

Sebeb-i ittihâd-ı millet idi
Düşmana lerze-bahş-ı dehşet idi

İnhidâmı o ber-terîn tâkın
Eseridir fesâd-ı ahlâkın”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 61)

Zamanında “Birlikten oluştuğu için parlayan İslam halkının kılıcı, düşmana korku vermekteydi” diyen şair, eskisinden de fazla güç kazanmak dururken fesat ahlakların neticesinde çöküşe doğru gidilmesine anlam veremez. Bunları görerek yaşamaktansa ölmeyi bile tercih eder. Aslında “Ahlaki ilişkiler ve toplumsal bozulma insanın gelişiminden sonraki aşamadır.” (Timuçin, 2009, s. 31). Dolayısıyla ahlak anlamındaki bu bozulma, milletleşme yolundaki topluluklarda görülen son derece olağan bir süreçtir. Muallim Naci, devlete mensup kişilerin ahlakının bozuluşundan da bahseder;

“Bozup ahlâkı devlet erbâbı
Oldular inkırâzın esbâbı

Her taraftan vülât-ı bed-âmâl
Oldular çâre-cûy-ı istiklâl

Bir hevâya kapıldı her bir ser
İttihâdın yerinde yeller eser”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 52)

Sanatçı, devletin çöküşündeki asıl sebebi, devlet erbabındaki ahlak bozulması olarak görür. Gerçekleştirdikleri kötü eylemleriyle valiler, bağımsızlığı biraz daha tehlikeye atmaktadırlar. Baştaki kişilerin hepsi, ayrı havaya kapılmakta ve birliği bozmaktadır. Oysa en iyi toplumsal bağların kurulduğu yerde, ahlak unsurları da niteliklidir. Bu anlamda Rousseau’ya göre; “Ahlâkîlik yalnızca toplumla birlikte doğabilir.” (Durkheim, 2019, s. 16). Toplumun çözülüp dağıldığı yerde ahlaktan da eser kalmaz. O nedenle Muallim Naci, ahlak ile birliğin bozulmasını birbirine bağlar.

Abdülhak Hamit Tarhan ise “Bir Sefile ile Hayalet” adlı uzun şiirinin bazı bölümlerinde toplumsal unsurlara ve ahlakî konulara temas eder. Sefile (fahişe), kendisini bu yola düşüren hayalete seslenerek şunları söyler;

“Beni en sonra bıraktın mı rezil?
 Hangi mazlûmu merâmın terzîl?..
 Bir cefâ eylediğin var elbet;
 Hangi biçareye geldi nevbet?
 Garazın hangi kızı mâl etmek?
 Ya kimin ırzını pâmâl etmek?
 İntibâh eyle de, bir kere düşün:
 İki üç sâniyelik zevkin için
 Irz u namustan olmuş mahrum,
 Haşre dek ağlayacak bir masum;
 Anasından babasından mehcûr,
 Tâ ebed fark ile zâr u rencûr;
 Zâil olmuş şeref-i zâtisi,
 Kalmamış hüsnü gibi âtisi.
 Nereye gitse rezil ü rüsvâ,
 Her gören fahişe der bî-perva.
 (...)
 Başka şeyim yoğidi mal olarak;
 Hüsn ü ânım idi mirâs ancak.
 Bir de kalmış idi ırs ü iffet...
 İşte sen onları ettin garet!..”
 (Enginün, 2013, s. 249-250)

Şair, fuhuşa zorlanan bir kadının kendisini bu yola iten kişi hakkındaki düşüncelerini dile getirir. Kadına göre bazı erkekler, iki üç saniyelik zevkleri için hiç düşünmeden karşısındaki kadının namusuyla oynayabilmekte ve onu dönülmez yollara sokabilmektedir. Fakat buna rağmen toplum, eylemi gerçekleştiren kişinin masum olduğuna inanırken kadından şüphe duymaktadır. Oysaki adam, onları yaparak kadının tek serveti olan güzelliğini ve namusunu heba etmiş, onu ömrü boyunca sürecek bir işkenceye sürüklemiştir. Abdülhak Hâmit’in şiirine fuhuşa sürüklenen bir kızın öyküsünü konu etmesi ve duruma onun bakış açısıyla bakmaya çalışması, diğer şairlerden farkını ortaya koymaktadır. Çünkü yukarıdaki örneklerden de anlaşılacağı gibi dönemin diğer sanatçıları, ahlak kavramını daha genel bir çevrede ele alırken Abdülhak Hamit, konuyu olabildiğince özelleştirmiştir. Ayrıca toplumun dışladığı, kötü gözle baktığı bir kadını ana karakter olarak ele alması da şairin dönemi için oldukça farklı bir bakış açısı taşıdığını ve empati duygusunun gelişmişliğini ortaya koymaktadır. Aslında bu mesele, ahlaktan çok sosyal bir sorundur. Şair, ahlak kavramı çerçevesinde, sosyal bir soruna işaret etmekte, bu durum için üzüldüğünü sezdirmektedir.

Ahlak, Tanzimat şairleri tarafından önemsenerek insanın vicdanıyla özdeşleştirilmiş ve her zaman göz önünde bulundurulması gereken bir unsur olarak değerlendirilmiştir. Toplumun var olduğu yerde, insanın ahlakî ve etik değerlerle hareket etmesi, bireylerin huzuru ve adaletin sağlanması için ahlak yolundan şaşmaması gerekmektedir. Ancak şairler, 19. yüzyılda, toplumun bozulduğunu düşünmekte ve buna sebep olarak ahlak yoksunluğunu görmektedirler.

Bireyselliği, kişinin benini ortaya çıkarması gerektiğini savunan romantikler, toplu halde yaşamının kurallarına dikkat çekerler. Bu anlamda Tanzimat şairleri de eserlerinde toplumsallık vurgusu yaparken namus, şeref, ahlak gibi kavramlara yer verirler. Abdülhak Hamit'ten önce Namık Kemal, Şinasi, Ziya Paşa, Muallim Naci gibi şairlerde daha genel hatlarıyla ele alınan ahlak kavramı, Abdülhak Hamit ile daha öznel konularla değerlendirilmiştir. Böylece sanılanın aksine ahlakın da şartlara bağlı olarak değişebildiği ve herkes tarafından kabul edilen genel yargılara göre değerlendirme yapmanın çok da doğru olmadığı vurgulanmıştır.

3.2.9. Sosyal Sorunlar

İnsan, tek başına yaşayabilen bir canlı değildir; bağlar kuran, soyunu devam ettirme isteği duyan ve başka insanlarla ilişki içerisinde bulunan sosyal bir varlıktır. Toplumun içinde yetişen sanatçı, salt olarak kendisini duyumsamaz; toplumsal bağları nedeniyle sosyal sorunlar da onun problemi haline gelir.

Toplum ve sosyal konular, bireyin davranışları üzerindeki belirleyici, sınırlayıcı etkenlerdir. Esasında “insanların ta çocukluktan beri, kendi dışındaki birtakım insanların direktif ve yönlendirmeleriyle birtakım normlara” (Dedeoğlu, 2003, s. 17) uyduğu, bir gerçektir. Bu da insanın çocukluğundan itibaren sosyal bir ortamın içine doğduğunu göstermektedir. Dolayısıyla sanatçıların da toplumsal olaylardan etkilenmemeleri mümkün değildir.

Edebiyatın her döneminde sosyal sorunlar gündeme gelmiştir. Ancak klasik edebiyatın sınırlı konu alanı nedeniyle bu durum, biraz göz ardı edilmiştir. 18. yüzyılda Nedim'in mahallî söyleyişleriyle toplumsal konular, yeniden canlanmaya başlar. 19. yüzyılda ise Enderunlu Vasıf, “Nedim'in başlattığı mahallileşme cereyanını izleyenlerdendir” (Saraç, 2008, s. 68) ve şiirine sosyal konuları alarak bu türde yerel unsurların devam etmesine katkı sağlar. Anne tarafından on üç yaşındaki kızının içinde bulunduğu hal ve tavırlar

olumsuz olarak değerlendirilirken aynı durum, kız açısından farklı yorumlanır. Şair de bunu açıkça dile getirmekten çekinmez;

“Tırnağım oldu kör yumadan bulaşıkları
Babam başına çalsın o çemşir kaşıkları
Evvel doyurup eve gelen alışıkları
Sonra düzeltip odadaki karışıkları
On beş yaşında kendime bir oynaş arayım”
(İpekten, 1989, s. 146)

Anne, kızının evlenmesini isterken kızın açıkça kendisine eğlenecek bir sevgili aradığını söylemesi dikkat çekicidir. Anne-kız arasındaki çekişme, şairin toplumdaki görücü usulü evliliklere yaklaşımını sezdirirken bu sosyal soruna da vurgu yapmış olur. Sanatçılar, isteseler bile toplumsal olayların dışında kalamazlar; “Toplum genel hayatın temel bir biçimini geliştirmenin muhtemelen en bilinçli ve kesinlikle en genel yolunu sergiler. Bu da, bireyin asla aynı zamanda dışında durmadığı bir birim içinde kalamaması, hiçbir düzene aynı zamanda onun karşısında da durmaksızın dahil olamamasıdır.” (Simmel, 2009, s. 40). Enderunlu Vasıf da bu anlamda toplumdan uzak kalamayarak gündemdeki bir sorunu dile getirir.

Şinasi de toplumsal sorunlara uzak kalamadığını her fırsatta gösteren bir şairdir. Türk edebiyatının Batılı anlamdaki ilk tiyatro metni olan ve görücü usulü evlilikleri eleştiren *Şair Evlenmesi* adlı eser, bu durumun en büyük göstergesidir. Sanatçı, aynı tutumunu, şiirlerinde de elden bırakmamaya özen gösterir;

“Yoksulun zengin açar mâlinden
Tok olan bilmez açın hâlinden
(...)

Bağdaki sevmez iken dağdakini
Dağdaki gelse kovar bağdakini”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 28)

Toplumdaki gelir dengesinin eşitsizliğine vurgu yapan şair, parası, malı mülkü fazla olanların duyarlı olması gerektiğini sezdirir. Çünkü dünya üzerinde yaşayan insanların hayat standartları ve ekonomik gücü birbirine denk değildir. Ekonomik anlamdaki eşitsizlik ise insanları kaosa sürüklemektedir. Üstelik herkes sen-ben ayırımına düşmekte ve kimse kimseyi beğenmemektedir. Bu durum, insanlara daha iyi şartlarda yaşamak için gereken huzuru verememektedir. Sanatçının ise böyle bir konuyu şiirine taşıması, toplumsal konulara kayıtsız kalamadığını gösterir; “Sosyal çevre ile ilişki insanın belirli bir

topluma aidiyetiyle; o toplumun kültürünü, tarihini, değerlerini ve ruhunu paylaşmakla olur. Toplumla birleşmeyi bir dereceye kadar edebiyat sağlar, bu da edebiyatın toplumla kaynaşabilmesine bağlıdır. Bir yazar ırk ve kavim bakımından belirli bir toplumda yaşayan çoğunluktan farklı olabilir fakat yine de o toplumun kültürünü, değerlerini, ruhunu paylaştığı sürece o toplumun ayrılmaz bir parçasıdır.” (Karpas, 2019, s. 37). Dolayısıyla bir şair de içinde bulunduğu ortamı ister istemez şiirine yansıtmak durumundadır. Şinasi de birçok eserinde bunu gerçekleştirir ve toplumdaki bozulmaları, yanlış yapılanmaları ve süregelen birtakım âdetleri dile getirir.

Ziya Paşa ise dini âlet ederek insanların malına mülküne göz diken insanları eleştirir;

“Ey mürtebib-i har bu ne zillet ki çekersin
Birkaç guruşa müddet-i ömrünce hacâlet

La’net ola ol mâle ki tahsiline anın
Yâ dîn ola ya ırz u yâ nâmus ola âlet

Âdem olanın hayr olur âdemlere kasdı
İnsanlığa insânda budur işte delâlet”
(Göçgün, 2001, s. 162)

Şair, birkaç kuruş fazladan kazanmak için adice kötü işlere karışanlara kızar ve insanların ömrü boyunca böyle bir sıkıntıyla yaşamasına anlam veremez. Eylemlerini gerçekleştirirken dini, ırzı ya da namusu gözetmeyen insanlara lanet eder. Çünkü insan olmanın vasfı, diğer insanlara iyiliklerde bulunmaktır. Bu, gerek dinin gerekse vicdanın bir göstergesi ve getirisi. Sanatçı, şiirine iyilik ve kötülüğü konu ederek evrensel bir soruna işaret etmektedir.

Abdülhak Hamit, şiirlerinde sosyal ve güncel konulara en çok değinen Tanzimat şairidir. Onun perspektifi, kimi zaman aldatılan bir eşin, kimi zaman asılan birinin, bazen de bir cellatın duygu ve düşüncelerine yer verecek kadar geniştir. Şair, “Yedikule Taraflarında” adlı şiirinde ise ülkesinin olumsuz yanlarını eleştirir;

“Sokakta bir gün o seyyah ararsa bir halvet,
‘Yok öyle şey’ denilir, ‘bari siz yapın görelim’.
Evet ayakyolu yok; her tarafta yolsuzluk
Bu memleketteki hâcetlerin hesabı mı var?
Taaffün etmede câmilerin civarı bütün.
Mezarlar öyle.
Mezarlar da galiba oluyor
Bütün lağım!
Çürümüş sıytlar yer altında,
Fakat ne gam.
Bizim imanımız nezâfededir.
Bugün o yok. Medenî bir nazar yeter şuna ki,

Bizim bugün ne şedîd ihtiyacımız vardır
 Tatahhur emrine. Irz u edeb irâdesine
 Bu halkı terbiye etmek gerek alelacele!”
 (Enginün, 2013, s. 685)

Sanatçı, ülkesinin o günkü durumunu anlatır. Buraya şans eseri gezmeye gelen bir turistin tuvaleti sorduğunda gidecek bir yer bulamayacağını söyler. Ayakyolunun (tuvaletin) olmamasını dile getirirken temel ihtiyaçları karşılamak yerine yöneticilerin yolsuzluklarla uğraşmasına değinir. İnsanlar, boşaltım ihtiyaçlarını sokaklarda gidermekte, camilerin etrafı pis kokularla dolmaktadır. Bu da yetmezmiş gibi mezarlıklarda bile aynı manzaralarla karşılaşmak mümkündür. Oysa camiiler kutsal mekânlar, mezarlıklar ise insanların sevdiklerini defnettikleri özel yerlerdir. Vatandaşların hiç değilse böyle manevî değeri olan yerlere saygı göstermesi gerekmektedir. İmandan geldiğine inanıldığı halde temizlik, kimsenin umurunda değildir. Medenî olan insanın, durumun önemini anlaması için aslında temizlik emrine ya da katı kurallara ihtiyacı yoktur. Ama bu halkın “ırz ve edeb iradesine” girmesi için acilen terbiye edilmesi gerekmektedir. Abdülhak Hamit, yine güncel ve kendisini rahatsız eden bir meseleyi makale yazıyormuşçasına ele alarak şiir formunda dile getirir. Böylece diğer şairlerin değinemediği özel konulara temas ettiğini, bir kez daha gösterir. Leyla Hanım ise “Eski Zaman Kadını” adlı şiirinde, evlilik hayatında, kadın olarak nasıl bir işlev üstlendiğini anlatır ve eski dönem kadınlarının daha iyi bir karaktere sahip olduğunu söylemeye çalışır;

“Belki erken gelir diye erimiz
 Giyinir kuşanır yolun gözlerdik
 Nerde kaldı dirdik anı özlerdik
 Hazırdı evimiz yemeklerimiz

(...)

Korse diye diküp bize odunu
 Kim kıyardı vücuduna beline
 O zamanda geçse beline
 Allah virmesün kim giyerdi onu
 Anın nesini begendiniz ‘aceb
 Odundan bir kukla kesildiniz hep”
 (İspirli, 2008, s. 158)

Eşine sonsuz bir sadakatle bağlı olan kadınların, evliliklerinde gösterdiği özeni dile getiren sanatçı, yeni yetişen kadınlarda aynı özellikleri göremediğini anlatmaktadır. Şimdikilerin eşiyle ya da ev işleriyle ilgilenmek yerine kendi vücutlarına özen

göstermelerini doğru bulmadığını ifade eder. Böylece eski zaman kadınlarıyla o günün kadınları arasında kıyaslama yaparak toplumsal bir manzaraya ayna tutar. Şairin evlilikte kadınların yapması gerekenleri sıralaması, farkında olmadan evliliğe bir görev gibi baktığını da göstermektedir. Kadınlar tarafından yapılan eylemleri, şiiri boyunca anlatan sanatçı, iki kişinin gönüllü birlikteliğine dayanması gereken evlilikle ilgili duygularından bahsetmez. Çünkü o günkü toplumun algısı, bu yöndedir. Kadınların sevme ve sevilme ihtiyacı güden bir canlı, özne olduğu unutulup her türlü işin yüklendiği nesnelere dönüştüğü, kadın bir şair tarafından bile fark edilememektedir. Sanatçının yakındığı durum, yeni evlenen kadınların aslında kendi kendisini duyumsaması ve isteklerine kulak vermesidir. Evlilik de toplumun dayatma ve kalıplarıyla yürütülmeye çalışılan bir müessese değildir; “Evlilik, iki insan onu ne yaparsa olur” (Kaya, 2019, s. 24). Genel kurallara bağlanmamalı, iki kişinin karşılıklı etkileşimine dayanan bu özel alan üzerine insanlar yargıda bulunmamalıdır. Ancak duygularını duymaktan vazgeçen biri, başka evlilikler hakkında yorum yapabilir. Dolayısıyla şairin kendi evliliğinde, sevgi eksikliği yaşadığı düşünülebilir.

Toplumun içinde yaşayan, istese de ondan soyutlanamayan sanatçılar, yaşanan günlük olayları veya sosyal sorunları, eserlerine konu etmişlerdir. Tanzimat şairleri de görücü usulü evlilik, anne ile kız arasındaki sürtüşmeler, ülkede devam eden yanlış işleyişler ve evlilik kurumu hakkındaki düşüncelerini dile getirmişlerdir. Böylece hem toplumun yanında olduklarını hissettirmiş hem de onların sesi olabilmeyi başarmışlardır. Kanayan yaralara ışık tutmak ve merhem olmak yönünden romantizmden de yararlanmışlardır.

3.2.10. Tarih Algısı/ Geçmişten İlham Alma

Geçmişte yaşanmış olayların belirli bir kronolojik sırayla ve neden-sonuç ilişkisi içerisinde anlatılması, tarihi kapsar. Aslında bir toplumun geçmişinde yer alan her türlü olay, tarihin alanına girer. İçinde yaşadığı dönem veya andan hoşnut olmayan, şartlarını değiştirmeye çalışan insan, geçmişin ihtişamlı, mutlu günlerine özlem duyar. Bazen bu durumu, öyle ileriye vardırır ki neredeyse hayata tamamen hatıralarıyla bağlanır. Romantizmle beraber sanatta da geçmişten ilham alma yönünde bir eğilim görülür. Tanzimat döneminde ise gerilemeye başlayan devletin yaptığı ıslahatlarla durumunu düzeltmeye çalıştığı ama baskıların da giderek arttığı bir kaos ortamı vardır. Dolayısıyla sanatçıların bunalımlı ruh durumu da “ben”den “biz”e döner ve ulusallaşma, insanı

tarihe ekler. Böyle bir zaman diliminde yaşayan sanatçıların, geçmiş güzel günlere ve devletin şanlı dönemlerine özlem duymaması mümkün değildir. Üstelik onlar sadece özlem de duymaz, ülkenin o günlere yeniden kavuşabileceğine dair beslenen umut, insanları ayakta tutar.

Tarihe olan ilgi, dünyanın her yerinde ve her dönemde mevcuttur. Ancak bireysellikten toplumsallığa geçilen süreçlerde millî bilinci uyandırması bakımından daha çok önem kazanmaktadır. Örneğin 18. yüzyıldan önce sadece yaşanmış olayları içermekte olan tarih konularının -Fransız İhtilali'nin etkisiyle- kapsamını değiştirdiği görülür; “Fransa’da 18. yüzyılın sonunda millî devletin kurulmasıyla tarih; prenslerin, kralların başarılarını, eserlerini anlatan bir araç olmaktan çıkmış ve belirli bir milleti yücelten bilgilerin ana kaynağı, aracı olmuştur.” (Karpaz, 2019, s. 25). Çünkü Fransa, sosyal, siyasal ve dini anlamda bir dönemeçtedir ve bu süreçte insanlar, millî beraberlik ruhlarını besleyecek etkenlere ihtiyaç duymaktadırlar. Böylece toplumsal bilinci uyandıracak ve birliktelik sağlayacak ilham, tarihteki başarılardan alınmaya başlar. Ayrıca yine bu dönemde, insanlar, tarihin ve mevcut şartların değiştirilebileceğine de yakından tanıklık ederler;

“Fransız Devrimi, romantikler için, insanın tarih sahnesine bir özne olarak çıkışının zirvesidir. Tarihin romantik yorumu, tarihin insanın alınına yazılmış bir kader olmadığıdır. İnsan, tarihin öznesidir. Tarih, insan tarafından yapılır. Romantiklerin Fransız Devrimi’ne olan hayranlığının nedeni de zaten onun, tarihin insan tarafından yapılabilir bir şey olduğunu göstermesidir.” (Dellaloğlu, 2010, s. 69).

Romantik dönemle birlikte insan, tarihin içerisinde eylemleriyle var olmaya ve özne olarak yer almaya başlar. Geçmişle bağlarını koparmadan geleceğe daha sağlam adımlar atmaya çalışır. Gününü ve geleceğini, dünden beslenerek kurar ama bunu yaparken eylemlerinin sonuçlarına katlanmayı da kabullenir. Tanzimat dönemi Türk edebiyatını etkileyen ünlü romantikler, genellikle tarihin şanlı günlerini anlatarak onlardan feyiz alanlardır; “Emile Fauget, romantizmi ‘realiteden kaçış arzusu’nun doğurduğunu söyler. Milli romantizmde ise sanatkarları tarihe yönelten sebepler yine realitedir. Lâkin bu yöneliş bir sığınma veya kaçış arzusundan kaynaklanmayıp temelde, mâzînin ihtişamından ilham ve güç almak, millî hareketlere kaynak olarak kullanmak fikri vardır.” (Korkmaz, 2015, s. 69). Böylece edebiyatta ve toplumsal duyarlılıkta millî bilinç uyanmaya, tarihsellik ön plana çıkmaya başlar.

Namık Kemal ile Deli Hikmet’in birlikte yazdıkları vatan mersiyesinde Deli Hikmet, tarihe bakılmasını ve geçmişteki şanlı günlerin hatırlanmasını ister;

“Hûn-ı ma’sûm-ı şehîdân-ı vatan çıkıdı dize
Bakın Allah için insâf ile târihimize
Bu hakâret bu ezâ lâıyk olur muydu bize”
(Göçgün, 1999, s. 348)

Deli Hikmet, gerçekçi bir şekilde düşünülmesini ve Allah için inşafı olup tarihe bakılmasını ister. Çünkü tarih, birçok yönden insanı aydınlatır, geçmişten ders alınmasını ve geleceğe sağlam adımlar atılmasını sağlar. Tarih bilinciyle öncesinin farkında olan insan, içinde bulunduğu anı inşa eder ve bir yandan da gelecekte yararlanılacak izler bırakır; “Bireysel bazda düşündüğümüzde her insan kendi hafızasıyla kendi geçmişine sahip olur; aidiyet duygusuyla çerçeveyi genişlettiğimizde ise aile, toplum, millet, ülke ve dünya tarihiyle karşı karşıya gelir.” (Çit, 2019, s. 9). Vatanına ve milletine karşı aidiyet duygusu taşıyan şair de geçmişe bakıldığında Osmanlı’nın bu hakaret ve eziyete layık olmadığını anlaşıldığını vurgulamaya çalışır. Namık Kemal de Osmanlıya tabi olmakla her zaman övündüğünü belirtir;

“Biz ol nesl-i kerîm-i düde-i Osmâniyânız kim
Muhammerdir ser-â-pâ mâyemiz hûn-ı şehâdetden

Biz ol âlî-himem erbâb-ı cidd ü ictihâdız kim
Cihân-gîrâne bir devlet çıkardık bir aşîretten”
(Göçgün, 1999, s. 8)

Osmanlı kaviminin faydalı bir nesli olduklarını belirten şair, mayalarının baştan aşağı şehit kanıyla yoğrulduğunu vurgular. Bu toprakların, uğruna dökülen kanlarla ve canlarından vazgeçen şehitlerle kazanıldığını söylemeye çalışır. “Öyle kudretli ve işini ciddiyetle yapan insanları ki bir aşiretten tüm cihanı zapt eden bir devlet çıkardık” der. Başka bir şiirinde de Namık Kemal, Kanuni Sultan Süleyman’ın dönemindeki ihtişamı anlatarak bu günlere onun sayesinde geldiğini söyler;

“Bu devre dek yine feyziyle nûr-bahş oluyor
Bu asra dek yine zıllıyla buldu deymûmet

Bedâhetinde ziyâya adil olan İslâm
Cihânı gölgesinin havfı titreten devlet
(...)

Hilâfet ile emânâtı sen getirmişdin
Senin mezârın olur şimdi Kâ’be-i hâcet”
(Göçgün, 1999, s. 29)

Sultan Süleyman’ın ışığının 19. yüzyılı bile aydınlattığını belirten sanatçı, onun devleti yüceltmesi ve geliştirmesiyle bu günleri görebildiklerini düşünür. Kanuni Sultan

Süleyman'ın hilafeti getirdiğini ve devletin de İslam'ın aydınlığıyla geliştiğini söyler. Dolayısıyla sultanın mezarının kabe gibi ulvî bir değeri olmalıdır. Namık Kemal, geçmişin parlak günlerinden yola çıktığı şiiriyle güne ışık tutmaya ve insanları yüreklendirmeye çalışır. Ayrıca atası ve kökeniyle kurduğu bağı da dile getirmiş olur. Unutulmamalıdır ki “tarih ne kadar geriye doğru götürülür ve kolektif hâfızada yüceltilirse; millî coğrafya ne kadar ‘tezyin’ edilirse millî kimlik de o kadar derin ve zengin bir anlam yüklenir; yani, daha köklü ve sağlam bir karakter edinir.” (Çalık, 2016, s. 20). Şair ve aydın olarak Namık Kemal'in de yapmaya çalıştığı, tarihi ele alarak milli kimliğe güç kazandırmaktır. Devletin geçmişte kalan parlak günlerini özleyen başka bir şair ise Ziya Paşa'dır;

“Şehen-şâh-ı cihân Abdülazîz-i ma'delet-fermâ
Ki asrı gıpta-bahş-i ahd-i Fârûk u Süleymân'dır

Mutî-i kabza-i fermânı oldu Necd ile San'â
Dil-i a'dâ celâl-i tîg-i kahrından hirâsândır

Dil-i a'dâ nice olmaz hirâsân kim beher asker
Mehâbetde gazanferdir şecâ'atde nerîmândır

Yapıldı himmetiyle harb için çok ahenîn keşî
Ki her bir kıt'ası bir kal'a-i pûlâd-ı bünyândır

Sanur gûş eyleyen âvâze-i top-ı donanmasın
Zemîn ü âsümân hengâme-i ra'd ile lerzândır”

(Göçgün, 2001, s. 114)

Şair, döneminin sultanı Abdülaziz'in, fermanlar sayesinde adaleti sağladığına inanır. Üstelik ona, güçleriyle, adaletleriyle bilinen Sultan Süleyman'ın ve Hz. Ömer Faruk'un bile gıpta edeceğini söyler. Aslında sanatçı bu dizelerle, gününü ve geçmişini över. Döneminin olaylarını, geçmişte kalan başarı dolu günlerle birleştirme yoluna gider. Çünkü millet olabilmek ve kenetlenmek için tarih bilincine ulaşılması gerekmektedir; “Bir milletin ancak bir toplum olacaksa önce tarihsel olması doğaldır.” (Novalis, 2018, s. 81). Ziya Paşa'nın da yaklaşımı ve tarihi yücelten tutumu, toplumsal bağları güçlendirme çabasında olduğunu sezdirmektedir. “Fihrist-i Şâhân-ı Âl-i Osmân”da ise sanatçı, Osmanlı padişahlarının gerçekleştirdiği eylemleri sıralar;

“Murâd-ı Râbi'-i meşhûrdan sonra bu devletde
Celâdetde o Şâh'ın gelmemişdi misl ü akrânı

Sa'âdet ile yirmi beş sene Şâh-ı cihân oldu
Nişîmen eyledi altmış yaşında bağ-ı Rıdvân'ı

Sebâtı gör ki bir Cum’a namazın hasta kılmıştı
At üstünde gelürken kıldı terk-i âlem-i fânî

Sene altmış sekiz oldukda elli yaşında
Hakk etdi dehre sultan dâderi Sultan (Osmânî)”
(Göçgün, 2001, s. 120)

Sanatçı, bu devlete, meşhur Sultan Murat’tın güç ve kudretine denk bir şahın daha gelmediğini belirtir. Onun ifadesine göre saadet ile yirmi beş sene boyunca cihan şahı olan sultan, bağ gibi bir yeri oturulacak hale getirmiştir. Altmış yaşından sonra cuma namazını hasta bir şekilde kılan şah, at üstünde gelirken vefat etmiştir. Sene altmış sekizde ise Murat’ın elli yaşındaki kardeşi, Osman’ın sultan olmuştur. Ziya Paşa’nın tüm bunları anlatmakla arzuladığı ve varmaya çalıştığı nokta, millete tarih şuuru kazandırmaktır; “Tarih şuuru, sadece ‘geçmişin’ geçmişliğini bilmek değil, fakat onun ‘hal’de de var olduğunu anlamak demektir. ‘Tarih şuuru’ olan bir şair, yalnız kendi zamanının şuurunu ifade etmekle kalmaz. Onun için Homer’den bu yana bütün Avrupa edebiyatı ve onun içinde düşünülmesi gereken kendi milletin edebiyatı aynı anda vardır ve bütün edebî eserler organik bir bütün oluştururlar.” (Eliot, 1983, s. 20). Tanzimat şairleri de Eliot’un dediği gibi yaparlar ve geçmiş, içinde bulundukları tarihte birleştirerek bütün olarak değerlendirmeye çalışırlar. Bu nedenle Ziya Paşa, şiirin geçmişine ve etkilendiği edebiyatlarla ilgisine vakıf olmak istediğini belirtir. Ayrıca tarihten ilham almak demek, her zaman geçmişin güzel günlerinden bahsetmek anlamına gelmez. Geçmişteki zaferlerden feyiz almak kadar hatalardan da ders çıkarmak gerekir. Tanzimat şairleri de bu sebeple Osmanlı’nın tarihsel serüvenini anlatırlar. Padişahların aynı yanlışlara düşmemelerini isterken o zaferleri kazanacak gücü de kendilerinde bulmalarını umarlar. Muallim Naci, geçmişteki yüce gönüllü, cesaretli ve ahlaklı kahramanların varlığına ihtiyaç duyduğunu söyler;

“Yandı kül oldu hânümânlarımız
Nerde evvelki kahramânlarımız”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 58)

Şaire göre evler ve ocaklar, yanıp kül olmuştur. Ülkenin hali içler acısıdır ve artık insanların umudu tükenmek üzeredir. O, evvelki kahramanlar gibi birinin çıkıp vatani kurtarmasını beklemektedir. Sanatçının beklentisi, olağanüstü bir varlığın çıkıp gelmesi değildir. Çünkü aslında kahraman, “hepimizin içinde saklı duran, yalnızca bilinmeyi ve yaşama katılmayı bekleyen tanrısal yaratıcı ve kurtarıcı imgenin simgesidir.” (Campbell, 2010,

s. 51). Önemli olan, insanın içindeki o fitilin ateşlenmesi ve memleketi kurtarmaya dair taşıdığı umut ve cesaretin güçlendirilmesidir.

Abdülhak Hamit de Osmanlı'nın kuruluş mücadelesinden itibaren geçirdiği zorluklardan ve kazandığı zaferlerden bahseder;

“Bir zaman bir küçük aşiret iken,
Koca bir devlet eyleyen îcâd:
Hâkim-i bahr ü ber bu kavm-i asîl,
Bu muazzam, bu kahraman millet;
Sabr ile, sa'y ile, gelir bir gün
Yine izhâr eder büyüklüğünü;
Yine meşrûan ittihâd ederek,
Kılarınız eski halî istirdât;
Kuvve-i akl u kuvve-i bâzû,
Edecektir, eder bi-iznillah
Hasmı lertzân u âlemi hayran!”

(Enginün, 2013: 338-339)

Sanatçı, küçük bir aşiretten, koskoca bir devlet meydana getiren kahraman milletin, sabır ve çalışmayla büyüklüğünü yine sergileyebileceğini söyler. Birlik ve beraberlik içinde, devletin eski halini tekrar elde edeceklerini belirtir. Akıl ve omuz gücüyle, Allah'ın da izniyle düşmanı titretip âlemi hayran bırakacaklarını ifade eder. Böyle zorlu dönemlerde, insanlara tarih bilincinin aşılması gerekmektedir ancak tarihin güç aşılacak nitelikte anlatılması da mühimdir; “Tarihselciliğin toplum felsefesi açısından sonuçları önemlidir. Buna göre toplumlar sıra dışı, eşsiz ve kendine özgü olgular çerçevesinde ele alınmalıdır.” (Canatan, 2020, s. 55). Abdülhak Hamit de Osmanlı'nın kahramanlıklarından, zafer ve ihtişam dolu günlerinden bahsederek devletin eşsizliğini vurgulamaya çalışmaktadır.

Tanzimat döneminin son kuşak sanatçılarından Nabizade Nazım da Fatih Sultan Mehmet'in türbesine ithaf ettiği şiirinde tarihin şanlı günlerine duyduğu özlemi sezdirir;

“Titrerdi hamâsetinle dünyâ
Fahr etse sezâ seninle ukbâ.
Bir hamlene müftekırdı nahvet
Şemşîrine cân verirdi fetret.
Bir darbene kul olurdu tâkat
Bir emrine karşı bir hükûmet.
(...)
Sen şark ile garba nûr saldın
Hûrşîd gibi cihânı aldın.
Şân günleri berkler saçarken
Hân-ı Yıldırım'a misâl idin sen.”

(Kalkan, 2015, s. 77-78)

Şair, Fatih Sultan Mehmet’e, “Cesaretinle ve gücünle dünya titrerdi” diyerek ona övgü dolu sözler sarf eder. Sultanın güneş gibi tüm cihanı aydınlattığını ve kapladığını belirtir. Şimdi tüm başarılar, geçmişte kalmış gibi görünmektedir. İnsanlara geçmişinin mutlu günlerini böyle türbelerle hatırlatan anılar, sözcüklerle zihinlere kazınabilmektedir. Aslında zamandaki her an, hızlıca akıp geçmektedir; “Tarihsel dünya, binlerce kuşağın çabalarıyla güçlkle inşa edilen toplumlar ve uygarlıklar, bütün bunlar yanılsamadır, çünkü tarihsel dünya kozmik ritimler düzleminde bir an kadar sürer.” (Eliade, 2018, s. 80). Geçmiş tekrar hatırlatacak ve hafızalara kazıyacak olansa, sözcükler, eserlerdir. Tanzimat şairleri de toplumun ihtiyaç duyduğu bir dönemde bu şanlı zaferleri hatırlatma görevini üstlenmişlerdir.

Dönemin kadın sanatçıları da kahramanlık ve tarihi canlandırmak adına maziden ilham alır. Bu anlamda en dikkate değer isim, Leyla Hanım’dır;

“Gönlümüz ma’mûr idi hergün olurduk, neşve-yâb
Sarsar-ı kürbet yazık itti harâb ender harâb
Hâli ber-bâd eyledi hep dest-i cebbâr-ı zamân
Mâzi bir hâb oldu istikbâl ise mugfel serâb

Neydi âh o cân-fezâ demden olurken vâye-dâr
Gussayı görmezdik eylerdi uzaklardan firâr
Hâtıra gelmezdi ihzâr eylemek ferdâmızı
Eski ikbâl ü saâdetle iderdik iftihâr”

(İspirli, 2008, s. 85)

Eskiden gönüllerinin şen olduğunu söyleyen şair, o dönemde neşe bulmak için sebebe ihtiyaç duymadıklarını anlatmaya çalışır. Zamanın, kendilerine yazık ettiğini ve “yıkıntı içinde yıkıntı” bıraktığını belirtir. Bu nedenle de “mazi bir uyku”, “gelecek ise aldatici bir hülya” olmuştur. Sanatçı, “Ah neydi o, gönlü ferahlatan çağdan nasiplenirken” diyerek geçmişe duyduğu özlemini ve üzüntüsünü dile getirir. Keder nedir bilmediklerini ve gelecek adına yarınlar için hiçbir zaman endişelenmediklerini ifade eder. Sadece mutluluk ve bahtiyarlıklarıyla övündüklerini aktarır. Sanatçının geçmişe bakıp günü değerlendirişi, tarihten yararlanabildiğini göstermektedir; “Modern insan için insan, tarihî olduğu ölçüde yaratıcı olabilir” (Eliade, 2020, s. 165). Leyla Hanım da dününden hareketle geleceğini şekillendirme yoluna gitmekte ve yaratıcılığını geliştirmektedir. Tarihsel düşünme, sadece edebiyat alanında değil birçok yönden önemli sonuçlar doğurmuş ve “sosyal bilimlerde ‘tarihsel bilinci’ uyandırmıştır” (Canatan, 2020, s. 55).

İnsanlar tarihe rol ve model ödünçlemek, ilham ve güç almak ya da yapılan hatalardan ders almak amacıyla yönelirler. Tanzimat dönemi sanatçıları ise tarihe yönelerek bazen bilinmeyen dönemlerin ayrıntılarını dile getirmiş, bazen de bilinen geçmişi yeniden su yüzüne çıkarmaya çalışmışlardır. Tüm bunları, amaçsızca değil, Türk toplumuna ilham ve enerji vermesi bakımından yapmışlardır. Bu sayede toplumsal bilinçlenme ve millî romantik duyuş tarzı ortaya çıkmıştır. Ayrıca dönemin sorunlarını çözmesi bakımından ihtiyaç duyulan kurtarıcı modelin nasıl olması gerektiği konusunda model almak amacıyla da tarihteki başarıları yâd etmişlerdir. Böylece yaralı bir hasta durumundaki Osmanlı için gereken kan bulunmuş ve toplum, ortak bir amaç doğrultusunda birleşebilmiştir.

3.2.11. Kahramanlık

Tanzimat döneminden önce özellikle halk edebiyatında kahramanlık şiirlerinin yaygın olduğu görülür. Ancak yeni dönemle birlikte tarihe olan ilgi artınca milleti coşkulandırmak gerektiği düşüncesi, daha çok itibar görür. Halkı umutlandırıp birbirine kenetleyecek tarzda eserler kaleme alınmaya başlar. Böylece orduyu öven ve kahramanlıkları sergileyen şiirler, romantizmin bir uzantısı olarak gelişmeye devam eder.

İslamiyetten önce de kahramanlık şiirleri yazılmakta, Alp Er Tunga sagusu, Dede Korkut Hikâyeleri ve Oğuznameler, belirli kahramanların etrafında şekillenen anlatılardan oluşmaktadır. Bu anlatılarda ortaya konan kahraman tipi, savaşçı, cesur, hiçbir şeyden korkmayan ve zorluklardan yılmayan özellikte karşımıza çıkmaktadır. Ancak Tanzimatla birlikte kahraman alp tipinde değişim yaşanmakta, kılıcın değil asıl olarak zekânın hünerleri dile getirilmektedir. Yeni tipin en belirleyici özelliği, cesaretinin yanında akılcı tutumudur. Şinasi'nin Reşit Paşa için yazdığı dört kasidede, yeni insan tipinin özellikleri, Reşit Paşa'nın şahsında toplanarak anlatılmaktadır. Daha önceki bölümde ve ben algısının anlatıldığı kısımda da belirtildiği gibi akılcı ve sezgisel insan, devleti, vatani ve milleti kurtaracak olan ideal kişidir. Namık Kemal'in şiirlerinde ise yeni insan tipi, sadece akılcı tutumuyla değil korkusuz ve cesaretli duruşuyla da dikkati çeker. Böylece yeni bir devir başlar; "Toplunun tarihsel dönemi ne olursa olsun, bu dönemi bir aşama ileri götüren, ulusunun tarihsel yüzünü devrime çeviren her savaşçı insanlığın devrim tarihine katkılar sağlar." (Kansu, 1973, s. 41). Sanatçıların işaret ettiği, bu savaşçı ve

devrimci kahramanlar da ülkenin geleceğini şekillendirir. Elbette tüm bunların yanında askerleri ve orduyu da övmek, yüreklendirmek gerekmektedir. Kurtuluş mücadelesinin verildiği zorlu yıllarda halkın en çok ihtiyaç duyduğu motivasyon kaynağı, umuttur. Toplumun umut vadecek ve ülkenin kurtuluşuna inandıracak kahramanlara ihtiyacı vardır.

Şinasi, güftesi-bestesi kendisine ait olan ve Abdülmecit'i övmek için yazdığı anlaşılan bir marşında “Askerlerin/ Kuvvetlenir/ Devlet bulur/ Meşhûr olur/ Askerlerin/ Abdülmecid” (Parlatır & Çetin, 2005, s. 20) diyerek orduyu da yüceltir. Namık Kemal, “Ali Suâvî hakkında” yazdığı şiirinde askerleri överken Osmanlı olmaktan gurur duyduğunu sezdirir;

“Pilevne'deyiz askeriz şanlıyız
Demir vücudluyuz ateş kanlıyız
Çatal yürekliyiz çifte canlıyız
Hem Osman Paşa'lı hem Osmanlıyız”
(Göçgün, 1999, s. 420)

Şair, milletle devletin bütünleştiğini belirtmek için hem Osman Paşalı hem de Osmanlı olduklarını söyler. Askerlere demir vücutlu, ateş kanlı, çatal yürekli ve çifte canlı diyerek Pilevne'de savaşanları yüreklendirir. Sadece Tanzimat döneminde değil, tarihin her döneminde Türk sanatçılar, askerlere büyük önem vermiştir. Toplumun savaşçı ruhu ve kahramanlık duygusu, doğal olarak şiirlere de yansımaktadır. Namık Kemal de birçok şiirinde, savaşçı ruhunu hissettirerek gurur duyduğunu belirttiği kahraman Türk ordusunu yüceltir;

“Ey vatan kurbânları işte bu gün
Sizler için en şerefli şanlı gün
Fahr edin bak bir vatan halkı bütün
Demede biz gavga ister durmayız
Böyle asker var iken hiç korkmayız”
(Göçgün, 1999, s. 424)

Vatan halkı, bir bütün oluşturmuştur ve bu, büyük bir neşe kaynağıdır. Millet, onu koruyan askerlerin, ordunun varlığını bildiği sürece hiçbir şeyden korkmaz, düşmanın üstüne yürümekten çekinmez. Zaten Türkler için ordu, öteki aile gibidir ve her zaman “ordu-millet” birlikteliği söz konusu olmuştur (Kafesoğlu, 1998, s. 283). Dolayısıyla milletin mutluluğu, ordunun iyi işleyişine bağlıdır. Ziya Paşa da “Fevc fevc askeri düşmen-figen/ Mevc mevc leşkeri cevşen-şiken” (Göçgün, 2001, s. 117-118) gibi söylemlerle askerlere sıkça değinir. Yeniçeri Ocağının kaldırılmasından sonra II. Mahmut zamanında kurulan Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye ordusunun 1854'te Çatana

Meydan Muharebesinde kazandığı zaferi övmek ve buna bir tarih düşürmek amacıyla şunları söyler;

“Mülk-i mevrûs-ı Şehin-şâh-ı cihân-ârâ iken
Leşkerin Eflâk ile Boğdan’da kıldı (Ol) mekîn

Def’-i ızrârı için âhir o Şâh-ı Dîn-penâh
Eyledi tâ’yîn bir mikdâr ecnâd-ı güzîn

Cünd-i küffârı edüp pâmâl-i ikdâm-ı sûtûr
Girdiler der-ceng-i evvel şevketiyle müslimîn

Darb-ı şemşîr-i şecâ’atle Tuna nehrin geçüp
Çend-def’a etdiler kâfirleri dûzah-nişîn

Şimdicek dahi Çatana mevkı’inde harb ile
Oldu mansûrû’l-livâ ol Pâdişâh-ı mülk ü Dîn

Eyledi imdâd-ı rûhâniyyet-i pâk-i Resûl
Zâhir oldu nusret-i mev’ûde-i Rabb-i Mu’în

Bir Gazâ-yı Ekber’e oldu muvaffak kim A’na
Etiler yerde beşer gökde melekler âferîn”
(Göçgün, 2001, s. 128)

Asâkir-i Mansûre-i Muhammediyye, Sultan II. Mahmut tarafından kurulan ve Kırım Savaşının Çatana Meydan Muharebesinde zafer kazanmış bir ordudur. Şair, padişaha seslenerek askerlerinin Eflak ve Boğdan’ı kazanmasına vurgu yapar. Sonrasında ise ordunun Tuna nehrini geçerek savaşı nasıl kazandığını anlatır. Kazanılan zafer karşısında, yerde insanların gökte de meleklerin “aferin” dediğini söyler. Abdülhak Hamit de sivil halkın ve askerlerin, vatanı kurtarmak uğruna can verişini çok kutsal bulur. Balkan Harbinde üç oğlunu kaybeden Müşir Fuat Paşa’ya taziye amaçlı yazdığı mektubunda şehitlik mertebesi için şunları söyler;

“Millet uğrunda, vatan yolunda ölmek ne demektir? Efraddan birisinin yaşaması için yaşaması için kendi canını vermektir, memleketinden toprak vermemek için kendisini toprak etmektir. Ölüm latîfeye gelmez!

Sizin şehit olan o büyük evlâdınız yalnız vatan ve millet fedakârı değil hem de sizin mezâyâ-yı ulviyyenizin, müsellemler bulunan büyük askerliğinizin yâdigârı oldular. ‘Ben sağım onlar öldüler’ mi diyeceksiniz?

Yâdigârlar daima hayalî değildir, cismanî de olur. Abideler daima taştan veya tunçtan olmaz, hem de etten, kemiktendir. Tarihler, manzumeler daime kalemlerle yazılmaz, kılıçla, süngü ile de yazılır. Hattâ fedakârlık da daima ölmekle tecelli etmez, yaşatmak için yaşamakla munceli olur. siz ve oğullarınız, ey şâyân-ı ihtiram asker, işte bu tecelliyât-ı celîleye mazharsınız! Onlar sizden vatan ve millete hediye, siz onlardan heyet-i ictimaiyyemize yâdigârsınız.” (Enginün, 2013, s. 395-396).

Abdülhak Hamit, şehitler hakkındaki düşüncelerini belirtirken tarihin sadece kalemle değil, kılıçla ve süngüyle de yazıldığını söyleyerek bu uğurda yeri geldiğinde ölüme bile seve seve gidileceğini vurgulamak ister. Ona göre vatani ve milleti için can verenler de birer abidedir. Sanatçı, abidelerin sadece taş ve tunçtan olmayacağını, etten ve kemikten de en yüce abidelerin bırakılabileceğini ifade eder. Balkanların büyük bir kısmının elden çıktığı, halkın harap ve bitap düştüğü bu dönemde, şairin söylemleri, halkı ayakta tutma noktasında oldukça önemlidir. Çünkü büyük yıkımlar karşısında sanatçıların gösterdiği duyarlılık, milleti ümitlendirir ve “Balkanlar’ın elden çıkışı coğrafyanın ‘cehennemleşmesine’ yol açarken Türk’e de kendilik bilincinin kazanımlarını vermiş olur.” (Durmuş, 2018, s. 38). Artık ayakta kalma, zor da olsa mücadeleye devam etmenin tam zamanıdır. Abdülhak Hamit, “Ziyaret” adlı şiirinde vatan uğruna şehit olan askerlere seslenir;

“O vatandır ki öyle çehre-nümâ
Gün batarken ne hoş durur, güyâ
Titrer evlâdı üstüne mâder!..

Elvedâ ey biraderân-ı vatan,
Elvedâ ey dilâverân-ı vatan,
Ah ey müminîn-i dinperver!..

Ki sezhâkinizde eylese yer
Bir büyük zıll-ı mağfiret-güster
Elvedâ, elvedâ ey askerler!”
(Enginün, 2013, s. 354)

Şair, şehitlere ve şehitlik mertebesine çok önem vermektedir. Osmanlı şehitlerinin mezarlarının bakımsızlığına dayanamayarak bu şiiri yazar. Vatanı, koruyup kollayan bir anneye benzetir. Anne, kendisini korumak için canından vazgeçen yiğitlerini son yolculuğuna uğurlar. Vatan için ölmek, görevlerin en kutsalıdır; “İnsanın -genellikle kendi seçmediği- ülkesi uğruna ölmesi, İşçi Partisi, Amerikan Tıp Derneği ya da hatta Uluslararası Af Örgütü uğruna ölmenin rekabet edemeyeceği bir ahlaki görkem taşır.” (Anderson, 1995, s. 162). Çünkü insan, herhangi bir partiyi ya da derneği kendi rızasıyla seçer, düşüncelerine uygunluğuna göre değerlendirir. Ancak yaşadığımız coğrafya, seçilmemiş yuvamız, kaderimizdir. Üzerinde dünyaya geldiğimiz, doğup büyüdüğümüz bu vatana gelmek, kendi irademizin dışında gerçekleşmiştir. Vatanı korumaya çalışıp onun uğrunda ölümü göze alabilmek, en üst düzeyde bir ahlak gerektirmektedir. Şair, uçakta şehit olanların ise bu âlemi çok yüce bir şekilde terk ettiklerini belirtir;

“Düşer tayyareler, ancak görülsün,

Neler çıkmakta Türk askerlerinden!
 Bu mülk ü millete rûhen vefâdâr,
 Mehâlik-cû, şecâat-zâ, fedâkâr,
 Vatan-pirâ, şeref-bahşâ-yı millet,
 Semâ-pâye, melek-haslet şehîdân,
 Muallâ bir ölümle terk-i âlem
 Kılıp bahşettiler, giryân u handân
 Kalan cemiyete bir şanlı mâtem!”
 (Enginün, 2013, s. 384)

Uçakların düşmesi, Türk askerlerinin başarılarının görülmesini engellemez. Şair, Türk ordusunun o güne kadar kazandığı zaferlerin hatırlanmasını ister; “Türk ordusunun teşkilatlı yapısı, disiplin anlayışı ve eğitimi yabancı birçok devletin ordularına örnek teşkil etmiştir. Fetihler döneminde, parlak zaferler kazanan kahraman Türk askerleri, barışta milletin ve devletin güven içinde hayatını idâme ettirmesini sağlamıştır.” (Kıvrıkoğlu, s. 166-167). Ordunun bu düzen ve işleyişi, tarih içinde devlete de pek çok başarı kazandırmıştır. Dolayısıyla kaybedilen savaşlar, askerin şanına gölge düşürmemelidir. Uçakta şehit olmak, yüce bir ölümdür. Bunun ardından cemiyete kalansa, şanlı bir matemdir. Abdülhak Hamit, “Ordu-yı Hümayunda Bir Şair”de de askerlerle ilgili duygularını dile getirir;

“Evet, asâkir-i şâhânedir bu askerler
 Ki dîn ü devlet için can verip alırlar kâm,
 ‘Hücum!’ emri alınca o şîr-peykerler
 Ne dağ mukavemet eyler, ne burc u istihkâm.
 Bizim cenâh budur, gördüğün şu mahşer-i nâs,
 Sizinki de kaçıyor işte bir alay nesnâs!..”
 (Enginün, 2013, s. 360)

Sanatçı, din ve devlet için can verip umutlanan şahane askerleri över. Onların, “hücum” emri alır almaz sorgusuz sualsiz aslan kesilerek korkusuzca düşmana yönelişlerini anlatır. Bu güçlü akın karşısında, ne dağ dayanabilmekte ne de siperler sağlam kalabilmektedir. Görünen insan mahşerinin kendi kanatları olduğunu söylerken kaçan bir alay maymunun da düşman kuvvetleri oluşuna dikkat çeker. İlham-ı Nusret” adlı şiirinde de Türk ordusunu över;

“Bildin mi bugün haddini ey düşmen-i mağrur,
 Ey düşmen-i hayretzede, ey düşmen-i makhur,
 Gördün mü ki Türk ordusu isterse edermiş,
 Alçakları bir kat daha alçalmaya mecbûr?..

Türk ordusudur milletin evlâdı kirâmı,
 Git hâr u zebûn ma’bede takdîs et o nâmı,
 Mecruh u muhakkar ceberûtunla beraber
 Bir ömr-i zelîlin sana lâzımsa devamı!..”

(Enginün, 2013, s. 361)

Sanatçının 1915 tarihli bir mektubunda da belirttiği gibi Türk askeri, saygıyı hak eden çok muazzam bir görevi yerine getirmektedir; “Türk askerine mensup olduğu milletin arz u ilân-ı şükran etmemesi aynı küfrandır. İnsaniyet içinse onun hakkında bedhâh ve bedbîn olmak zül ve hüsrandır. Hususıyla düşman tarafındaki Müslümanlardan olup da Türk askerine kurşun atmak Allah’a, Peygamber’e isyan ile siyyândır.” (Enginün, 2013, s. 400). Bu nedenle Türk askerlerinin hem yaşarken hem de öldükten sonra sonsuz bir saygı ve övgüyü hak ettiği muhakkaktır. Ancak onun en çok övdüğü kişi, yenilenmenin dâhisi, Mustafa Kemal’dir;

“Evet, cehalete ilmin bu bir büyük zaferi.
Cihân-şümûl olacaktır onun bu şâheseri!
Yarın bu seyre denir kahramanların eseri...
Kuvâ-yı Mustafa Kemal!”

(Enginün, 2013, s. 686)

Milletin beklediği, kılıcı, zekâsı, sezgisi, ileri görüşlülüğüyle vatani kurtaracak olan o müthiş kahraman, sonunda gelmiştir. Artık cehaletin diremediği, aklıyla cihanı hükmü altına alabilecek nitelikte bir lider vardır; o da Mustafa Kemal’dir. Beklenen kahraman işte odur. Bilinmektedir ki kahramanlar, devletin kritik zamanlarında ortaya çıkar. Kahraman olmak demek, olağanüstü özellikler taşımak demek değildir; “Kahraman, her türlü tehlikede kendi canını hiçe sayarak toplumu için mücadeleye devam edip, zafere ulaşan kişidir. Doğru bildiği yolda karşısına çıkan engeller onu yıldıramaz; o, her koşulda bir çıkış yolu bulabilir. Kahraman olmanın en önemli koşulu, şartlar ne olursa olsun, tüm sınırları zorlamaktır.” (Gök, 2019, s. 5). Abdülhak Hamit Tarhan’a göre de yenilenmenin dâhisi olan bu kahraman, Mustafa Kemal’dir. Bu nedenle şair, paşaya birçok şiir sunar. “Gıyaben Dumlupınar”da adlı şiir de sanatçının “Zaferimizin büyük serdarı, muazzam Gazi Mustafa Kemal Paşa hazretlerine” notuyla yazdığı bir eseridir;

“Bilirim ben ki; şanlı askerler!
Kurtaran sizsiniz bu memleketi.
Vatan uğrunda can veren erler!
Sıytınız kaplamakta her ciheti,
Ey mübarek ketîbe-i şühedâ!”

(Enginün, 2013, s. 653)

Gazi Mustafa Kemal Paşa’nın önderliğindeki ordu sayesinde ülke kurtulmuş, karanlık günler, artık geride kalmıştır; “Memleketini en buhranlı ve güç anlarda felaketlerden kurtaran kahraman Türk ordusu, Türk İstiklal Harbi’nde de varını yoğunu seferber eden asil ve fedakâr Türk milletiyle beraber Mustafa Kemal Paşa’nın önderliğinde büyük zaferlere imza atmıştır.

Başkomutan Mustafa Kemal Paşa'nın "Hatt-ı müdafaa yoktur, sath-ı müdafaa vardır. O sath, bütün vatandır." direktifiyle kazanılan Sakarya Meydan Muharebesi'nin ardından Büyük Taarruz'la Türk milletinin bağımsız ve egemen bir ulus olarak varlığını sürdürmesi sağlanmıştır." (TSK). Bu büyük zafer, ordundur, Türk milletindir. O yüzden şairler ne kadar övünse, ne kadar gururlansa azdır. Memleket yolunda ölmek, şanların en büyüğüdür ve Recaizade Mahmut Ekrem de vatan için ölenlerin şerefli olduğunu söyler;

"Asker-i cenk-âveriz.. Osmanlıyız,
Pençesi arslan, kılıcı kanlıyız...
Hıfz-ı vatan azmine peymânlıyız...
Sancağı öyle boşuna açmayız...
Biz şeref uğrunda ölür, kaçmayız!"
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 441)

Şair, "Biz savaşıyor yiğit askerleriz, Osmanlıyız" diyerek Osmanlı kanını taşımaktan gurur duyduğunu sezdirir. Bu şeref uğrunda ise ölümü göze aldıklarını dile getirir. Millet kan ağlarken, gözünü bile kırpmadan ölüme gidenlerin büyüklüğünü anlatır. Onlar, gerektiğinde aç susuz, uykusuz bir şekilde savaşmış; vatan ve millettten, sevdiklerinden başka hiçbir şeyi düşünmemişlerdir. Askerlerin öncülüğünde kazanılan bu zafer, şimdi bir şereftir, düğündür;

"Bî-dâd u kahr altında dün
Millet kan ağlarken bütün
Erbâb-ı zulmün yağmına
Yaptık ne a'lâ bir düğün
Hoş îd-i millîdir bugün
Asker! Senindir şân, öğün"
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 471)

Askerlerin ve milletin mücadelesiyle, kan dökülerek, kayıplar verilerek elde edilen zafer, en büyük düğündür, milli bayramdır. Şereflerin, şanın en büyüğü ise Türk askeridir. Genel anlamıyla şiirlerinde bireysel romantizmi öne çıkaran Recaizade Mahmut Ekrem, Türk ordusu konusunda oldukça hassas bir tavır sergiler ve sık sık askerleri öven söylemlerde bulunur. Benzer şekilde Leyla Hanım da "Asker Ağzından (Gurbet ü Sıla) Ser-Levhalı Bir Dastana Naziremdir" adlı şiirinde askerlerin durumunu dile getirir;

"Sizle böyle helalleşüp giderim
Gazi döner isem şanlı gezerim
Şehid olur isem cennetdir yerim
Bana dua idin o saadeti

(...)

Gören sanır bu sayılmaz döker kanını
 Gökten yıldız yağmış kaplamış yeri
 Vatan toprağına koymuşuz seri
 Hıfz ideriz biz vatanı milleti

Asker vatan için döker kanını
 Asker millet için virir cânını
 Asker artırır sancağın şânını
 Allah müzdâd itsin şân-ı devleti”
 (İspirli, 2008, s. 83-84)

Şair, askerlerin gözünden vatandan ayrılışı ve ölüme doğru yol alışı anlatır. Şehit olanların yere düşen cansız bedenleri, gökteki yıldızlar kadar çoktur ve ruhları adeta öyle parlamaktadır. Çünkü onlar, son derece ulvî bir görev için, vatan ve millet için can vermişlerdir. Şehadet mertebesi, Kuran’ın da birçok yerinde geçer. İslami inanç çerçevesinde şehitler, Allah yolunda ölenler olarak kabul edilir. Ancak hilafeti de taşıyan Osmanlı Devletinde bu sözcük, anlam genişlemesine uğrayarak sadece din için değil, vatan uğruna ölenleri de kapsar. Kur’an-ı Kerim, böylesi kişilerin sözünden hiç dönmediklerini belirtir ve onları ölmüş saymaz; “Allah yolunda öldürülenleri sakın ölü sanmayın. Bilakis onlar diridirler; Allah’ın, lütuf ve kereminden kendilerine verdikleri ile sevinçli bir halde Rableri yanında rızıklara mazhar olmaktadır.” (Kur’an-ı Kerim). İslamiyet dininin kutsal kitabı bile şehitleri bu kadar yüce bir mertebeye koyarken şairlerin onlardan söz etmemesi mümkün değildir. Nigar Hanım da özellikle *Elhan-ı Vatan* adlı eserinde, kimi zaman “Ey şerefli ve şanlı askerler/ Ey dilîr u şecî dilâverler” (Demirdağ, 2015, s. 292) seslenişleriyle Türk ordusunu ve askerleri över;

“Asker o vakâr ile, o temkîn ile lâkin
 Hem-fikir olalım sa’y edelim, işte bu mümkün
 Asker o vakâr ile, o temkîn ü zaferle
 Şu marekede cümlemize rehber oldu
 Elden ele, dilden dile tevzî-i eserle
 Tehdîd eden efânin bizi hep siper oldu
 Ey ordu, ey asker sana şükran, sana tekrîm!
 Nâmin ebediyen olacak mevki-i ta’zîm”
 (Demirdağ, 2015, s. 291)

Sanatçıya göre ülkesi için istikrarlı bir şekilde mücadele eden askerler varken millete de birlik olmak düşer. Halka bu zaferi bahşeden askerlerin namı sonsuza kadar yaşayacak, adları hürmet görecektir. Askerlerin halkın can güvenliğini korumanın yanında topluluk düzenine saygı göstermek gibi bir görevi de vardır. Tüm bunlarla beraber asker,

disiplinli ve azimli olmalıdır. Türk Dil Kurumu, asker için “yurdunu iyi koruyan, kahraman özelliği taşıyan” (Güncel Türkçe Sözlük) kimsedir der. Bu da askerlerin kahraman olarak yüceltilmesini haklı kılar. Zaten sanatçı da onlara şiiri aracılığıyla saygılarını ve şükranlarını sunar.

Türk milletlerinin ilk zamanlarından beri görülen bir özelliği olan savaşçı ruhları ve “kahraman”lara olan inancı, Tanzimat şiirinde daha da belirginleşir. Çünkü bu dönem, tüm karışıklıkların yaşandığı ve toprakların kaybedilmek üzere olduğu bir dönemdir. Acı gerçekle yüzleşen insanlar, paniğe kapılarak umutlarını yitirmektedirler. Üstelik aradıkları kahraman, artık sadece savaşçı kimliğiyle gelse bile bir şey ifade etmeyecek, ülkenin kötü gidişatını, sadece top ve tüfek engelleyemeyecektir. O nedenle ihtiyaç duyulan savaşçı ruh, aklını iyi kullanan, sezgilerine güvenen, cesur yaratılışlı biri olmalıdır. Böylesi bir kahramanın öncülüğünde kurulan ordular ise adeta kazanmaya programlanmıştır. Ancak bu noktada sanatçılara da halka gereken umudu ve cesareti aşlamak gibi büyük görevler düşmektedir. Tanzimat şairlerinin hemen hepsi vatan konusunda gereken duyarlılığı gösterirler ve eserlerinde, askerleri coşkulanırıcı övgü dolu sözler sarf ederler. Böylece ülkede arzulanan coşkuya ve milli ruha ulaşılır. Hedeflenen beraberlik, sanatçısıyla, halkı ve askeriyle birlikte tam teşekkül sağlanmış olur.

3.2.12. Tanzimat Şiirindeki Toplumsal Romantizmin Değerlendirilmesi

Romantik çizgide ilerleyen Tanzimat şairleri, dönemin yapısı ve kendi mizaçları gereği toplumsal konulara duyarsız kalamazlar. Bu dönemde, Batı kaynaklı düşüncelerin ve Fransız İhtilalinin etkileri de söz konusudur. Avrupa’da yaşanan siyasal ve toplumsal birtakım değişimler, insanları alışkın oldukları düzeni sorgulamaya iter. Osmanlı’da ise yaşanan toprak kayıpları, ayaklanmalar, iç isyanlar ve birçok problem mevcuttur. Halkın ve aynı coğrafyanın insanı olan şairlerin, tüm bunları dile getirmemesi elbette mümkün olmaz. Bu nedenle sanatçılar, şiirlerinde bireysel izleklerin yanında özgürlük, vatan, millet, tarih, devlet, egemenlik, hak, hukuk, adalet, yasalar, ahlak ve sosyal sorunlar gibi toplumsal izleklere de yer verirler.

Türk edebiyatında daha önce kısmen değinilen vatan ve millet sözcükleri, Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi şairlerin eserlerinde içerik zenginlemesine uğrayarak düşünsel bir derinliğe ulaşır. Tanzimat’tan önce sadece duygusal yönleriyle ele alınan vatan,

Tanzimat döneminde fikirsel açıdan da işlenerek uzamsal boyutta hem yatay hem de dikey bir özellik kazanır.

Toplumsallık vurgusunu en güçlü savunan ve eserlerinde milli romantik bir tavır ortaya koyan Namık Kemal, özgürlük, vatan, millet kavramlarını yücelterek halkın bilinçlenmesini sağlar. Şinasi, Namık Kemal, Sadullah Paşa, Ziya Paşa ve Abdülhak Hamit gibi sanatçıların çabalarıyla insanlar, bağımsızlığın önemini, esaret altında yaşamının zorluğunu fark ederler ve haklarını aramaktan çekinmez hale gelirler. Hakkını aramaya başlayan vatandaş, toplumdaki adaletsizlikleri ve eşitsizlikleri de idrak eder. Toplumun düzenini sağlamak ve devam ettirebilmek için kanunların ve adaletin gerekliliğini dile getirirler.

Tüm bu yeni fikirleri savunmakla beraber şairler, ahlakî değerlerin göz ardı edilmesine de karşı çıkarlar. Denilebilir ki Tanzimat aydınları, geçmişten ilham alıp yerel motiflerle Batılı unsurları sentezlemek, geçmişle geleceği anda buluşturarak bu günü kurtarmak isterler ve “‘Batılı olmayan hayat algısını’ fazlaca dışlamadan yerel motifleri ‘Batılı sanat algısı’yla, yeni bir duyarlılık ve biçimle yansıtmak” (Özmen, 2016, s. 19) amacını taşırlar. Eserlerinde geleneği ihmal etmeden yeniliklere yer verebileceklerini ve ulusal bir edebiyatın oluşmasını sağlayabileceklerini düşünürler. Çünkü onlar, her anlamda milli bir ruh meydana getirmek niyetiyle hareket ederler. Böyle bir edebiyatın yerel motiflerden ve halk kültüründen de beslenmesi gerektiğinin bilincindedirler.

Toplumsal romantizmle ortaya çıkan başka bir husus daha vardır; toplumsal ve siyasal gelişmeler, eserlere aktarıldığı için mi hızlanmıştır yoksa halk tarafından kolayca kabullenildiği için mi şiirlere yansımıştır? Şüphesiz ki bu anlamda, toplumla edebiyat arasında iki yönlü bir alışveriş vardır. Sanatçıların toplumsal vurgulara önem göstermesinin kaçınılmazlığının haricinde edebiyatta belirginleşen toplumsallık, insanların kültürel ve düşünsel gelişiminin de göstergesidir. Ülkenin son derece kritik bir dönemden geçtiği Tanzimat senelerinde, sanatçıların yaşanan gelişmelerden etkilenmemesi düşünülemez. Şairlerin de eserlerinde devlet ve millet işlerinden bahsetmemesi ve siyasetten tam anlamıyla uzak kalması mümkün olmaz. Şinasi, Namık Kemal, Ziya Paşa, Muallim Naci ve Abdülhak Hamit de bazı şiirlerinde devletin olumsuzluklarından, ekonomik, askeri ve politik yöndeki gelişmelerinden bahsederler. Tanzimat şairleri, böylece farkındalık yaratıp halkın gözünün açılmasını sağlayarak duyarlılık geliştirirler ve kolektif bilinçlenmeye katkıda bulunurlar. Milli iradenin

güçlenmesi ve Tanzimat'tan sonraki dönemlerde de aynı ruhun devam ettirilmesi için gereken ortamı hazırlamış olurlar.



4. DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

TANZİMAT DÖNEMİNDE ŞİİR VE ROMANTİK UNSURLAR

4.1. ŞİİR VE ŞAİR HAKKINDAKİ DÜŞÜNCELER

Romantikler, duygu derinliğini iyi yansıttığını düşündükleri için edebiyat türleri içerisinde en çok şiiri önemser. Çünkü romantizmin özü, eserlerin lirizm yönünden güçlü olması gerektiği vurgusunu taşır. Türk edebiyatında ise şiir, hep ön plandadır ve 19. yüzyılda romantizmin etkisiyle bireysel duyumsamaların yanında toplumsal konuları da içine alarak daha çok güçlenir.

Aristo'ya göre şiir, bir yansıtma sanatıdır ve “ya doğuştan yetenekli ya da coşup kendinden geçebilen kişilerin işidir; birinciler kolayca biçim değiştirebilir, ikincilerse kendilerinin dışına çıkabilirler.” (Aristoteles, 2019, s. 55). Dolayısıyla şiir, en başta yaratıcılık gerektirmektedir. Şüphesiz ki şiirin diğer türler arasında öne çıkmasını sağlayan özelliği de insanın yaratıcılığına sınırsız bir olanak sunmasıdır; “İnsan zihninde beliren imgeler, çok değişik tasarımlar, çağrışımlar, duygulanmalar, birleştirme, benzetme gibi etkinlikler şiir dilinde öylesine değişik, yeni ve özgün birleşimler içinde verilebilmektedir ki, ortaya yeni bir iletişim yolu çıkmaktadır.” (Aksan, 2016, s. 32). Şiirde sözcüklerin günlük anlamlarının dışında kullanılabilmesi, imge ve sembollerden yararlanılabilmesi, dilin imkânlarını da zenginleştirmekte; şaire geniş bir malzeme sunmaktadır. Bu durum, romantizmin sınırları esnetme anlayışıyla oldukça uyumludur ve romantik sanatçının hedefine varmasını kolaylaştırır. Toplumsal yönden ise şairin başka bir özelliği, eserine aktardığı duyguları, sadece bireyselliğinden değil, ister istemez içinde yaşadığı toplumun duyuş tarzıyla da beslemesidir. Dolayısıyla romantiklere göre edebi türler içerisinde şiir, sanatçıya hem geniş bir yaratıcılık hem de toplumsallığını açığa çıkarma imkânı sağladığı için önemlidir.

Romantizmden ilham alan Tanzimat sanatçıları da şiirin ve şairin nasıl olması gerektiği konusundaki düşüncelerini, eserlerinde dile getirirler. Şinasi, eserlerinde ortaya koyduğu akılcı bir tavırla şairin, duygularından çok aklıyla hareket etmesi gerektiğini sezdirebilir. Kendisini de bu anlamda döneminin tek şairi olarak niteler;

“Dehrin yegâne şâir-i hikmet-şinâsıyım

Neş'eyle eyler aklıma ilhâm-ı Hak sünûh"
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 18)

Dönemin hikmet bilen tek şairi olduğunu dile getiren sanatçı, aklına bu manalı sözleri yerleştirenin Tanrı olduğunu söyler. Böylece yine aklının gücüne vurgu yapmış ve şiir için gereken ilhamın akılda şekillenerek dizelere yansıdığını belirtmiş olur. Şinasi'nin akli önceleyen tavrı, birçok konudaki fikirlerine yansır. Romantiklerin de dediği gibi akıl, her şeyin önemli görülmesini sağlamaktadır; "Belli manada akli çok olan kişinin yanında her şey biriciktir. Tutkuları, durumu, gerçekleri, eğilimleri, kısacası ona temas eden her şey mutlakaşır, kader olur." (Novalis, 2018, s. 82). Dolayısıyla şair, akılcı tutumundan vazgeçmez ve bu anlamda çelişkiye düşmez.

Namık Kemal'e göreyse şair, önce kendi varlığını anlamlandırıp sonra da toplumla ilişkisini sağlıklı bir boyutta kuran kişidir. O, *Cezmi* romanında şairi şöyle tanımlar;

"Tabiatın en sevdalı zamanlarındaki hazin hazin tebessümlerinden yaratılmış bir mahluk!.. " Handelerinden -gülde şebnem gibi- giryе eserleri, giryelerinden – bulutta kavsi kuzah gibi- ibtisâm alâmetleri görünür. Tabiata her mahlûktan ziyade esir iken, tabiatın fevkine çıkmak ister! Kendi vücudunu layıkıyla idareye muktedir değil iken küre-i zemîni zayıf kollarıyla sürükleye sürükleye başka bir nokta-i feyze, başka bir merkez-i kemâle götürmeğe çalışır! Bu kadar takat gelmez ikdâm ile tab ü tûvânı kesilince ya kafeste siyah perdeler içinde mahpus olmuş olan bûlbüllerin nağmesi kadar hazin, ya küreden teneffüse kâfi hava bulunamayacak derecede ayrılıp, hiddetle aşağı süzûlen şahinlerin sedası kadar acı feryatlara başlar. İşte şiir o türlü feryatlar, şair ise o mizaçta, o fitratta yaratılan biçarelerdir." (Kemal, 1299, s. 20-21)

Sanatçı, gerçek şairi, romantiklerin esas ilham kaynaklarından olan doğanın güzelliklerinden esinlenerek doğayla kendisi arasında özdeşlik kurabilen kişi olarak tanımlar. Tabiata olan ihtiyacını bildiği halde şair, yine de doğaya hükmetmek ister ve kendisini bile yeterince idare edemediği halde dünyayı kucaklayıp başka bir noktaya taşımaya çalışır. Arzuladığı duruma ulaşamadığında ise hüzne dalar, melankoliye batır ama asla pes etmez. Namık Kemal, eğlendirme misyonu bulunduran sanatı, aynı zamanda toplumun hizmet aracı olarak görür; "Ona göre sanat, insana ve insanlığa, bu insanlığın mensup olduğumuz dalına ve muayyen ideallere hizmet etmelidir. Ve bunu mümkün olduğu kadar güzel bir zarf içinde yapmalıdır." (Tanpınar, 2001, s. 424). Şair, topluma hizmet ederken aynı zamanda estetik değerleri de göz ardı etmemelidir. Namık Kemal, şairin nasıl olması gerektiğini anlatırken kendisini övmekten de geri duramaz;

"Şâ'irim vahy-i ma'ânî lûtf-ı güftârımdadır
Nûkte-i sırr-ı dü-âlem levh-i efkârımdadır

Ben o Mansûr'um ki hakk-gûlukla oldum ser-firâz

Pâye-i mi'râc-ı vuslat rif'at-i dârımdadır"
(Göçgün, 1999, s. 256)

Manaların vahyini, sözlerinin lütfunda gören şair, “iki âlemin de sırrının nüktesi, fikirlerimin levhasındadır” der. Doğru söyleyerek Mansur gibi yükseldiğini belirtir ve kendi konumunu, vuslat yüceliğinin mertebesinde gördüğünü ifade eder. Burada da yine kendisini yücelten tipik bir Namık Kemal söylemi dikkati çeker. Çünkü Namık Kemal de Victor Hugo gibi topluma hitap edebilen kişinin gerçek şair olduğunu düşünür; “Monarşist genç Hugo’nun nişanlısına yazdığı mektupta belirttiği gibi şiir fikirlerdedir, fikirlerse ruhtan gelir; o, soylu yazıları olduğu kadar soylu eylemleri, soylu duyguları esinleyen ruhun şiiridir” (Aragon, 2011, s. 27). Soylu duygular ise tek bir insanın değil bütün bir halkın sesi olabilme noktasında değer kazanmaktadır. Namık Kemal de benzer şekilde düşünerek toplumun duygularına tercüman olmaya çalışır. Abdülaziz’in tahta çıkması üzerine kaleme aldığı kasidesinde ise sanatçı, yine şairler içerisindeki varlığını konumlandırmaya çalışır;

“Nazm-ı şi’r etmeğe bir söz bulamazdı şu’arâ
Ben eger âlem-i ma’nâya geleydim akdem

Gerçi kim mu’cize-perdâz-ı sühandır ammâ
Acz eder tab’ımı evsâfına gelse ebkem

Bende acz olmasa da eyleyemez isti’âb
Ma’ni-yi midhatini havsala-i lâfz ü rakam”
(Göçgün, 1999, s. 17-18)

Sanatçı, kendisinin bu mana âlemine daha önce gelmesi durumunda, şairlerin şiir yazmak için ihtiyaç duydukları sözleri bulamayacaklarını dile getirir. “Şairler ki mucize sözlerin düzenleyicileridir” ve onların dilsizliği karşısında sanatçı, aciz kalmaktadır. Bu anlamda da Novalis’in şairlerle ilgili sözleri akla gelmektedir; “Büyücü, şairdir. Peygamberin büyücüyle ilişkisi, zevkli adamın şairle ilişkisi gibidir.” (Novalis, 2018, s. 113). Namık Kemal’in dizelerinde de benzer şekilde şairler övülmekte ve olağanüstü özelliklerle anlatılmaktadır. Fakat acizlik içerisinde olmasa bile kendisinin rakam ve sözleri aklında tutacak bir mana gücüne sahip olmadığını belirtir. Burada sanatçının kendisini hem yücelttiği hem de mütevazı bir role bürünerek söz oyunu yaptığı görülmektedir.

“Sebeb-i Tertîb-i Harâbât” adlı şiirde dile getirdiği üzere Ziya Paşa, şair olmak kadar şiiri tanımayı da önemser;

“Bildim ki ben öyle şâ’ir olmak
Aynıyla cibâl-i sâ’ir olmak

Ben olmadım egerçi şâ’ir
Oldum şu kadar ki fehme kâdir

Şâirlik egerçi mu’teberdir
Şi’ri tanımak da bir hünerdir”
(Göçgün, 2001, s. 47)

Eserin adından da anlaşıldığı gibi Ziya Paşa’nın bu şiiri yazmaktaki amacı, *Harabat*’ı yazma sebebini açıklama isteğidir. Şairliği, büyük bir dağa benzetip yüksek bir mertebede gören sanatçı, bu anlamda kendisini şair olarak nitelendirmese bile bir şeyin farkına varmıştır; o da şairliğin itibarlı oluşu kadar şiiri tanımının da hüner sayılması gerektiğidir. Ziya Paşa’ya göre şiiri bir bütün olarak kavramak ve tarihsel süreçlerini bilmek önemlidir; “‘Geçmiş’ in ‘hal’ içinde varlığını hissetmek kadar ebediyeti, sınırsız, sınırlı olanda, yani bugünde bulmak, bu beraberliği hissedebilmek bir yazarı gelenekçi yapar. Aynı zamanda bir yazarın içinde yaşadığı zaman ve mekânın, yani çağdaşlığının keskin bir şekilde şuurunda olmasını sağlayan şey de budur.” (Eliot, 1983, s. 21). Sanatçının kendisinden önceki şairleri ve başka ülkelerin şiirlerini de tanımayı gerekli görmesi, onun geçmiş ile içinde yaşadığı dönemi birleştirdiğini ve bütün olarak değerlendirdiğini gösterir. Bu açıdan o, gelenekçi olduğu kadar da yenilikçidir. Romantiklere göre zaten şiir, yeniliklere kucak açarken gelenekten de tamamen kopmamalıdır. Ancak Tanzimat şairlerinin kimi zaman ikilemde kaldıkları ve yenilikleri olumlarken eski şiiri kötüledikleri görülür. “Sebeb-i Tertîb-i Harâbât”a halk şiirini yermekle başlayan Ziya Paşa, divan şiirini övmekle devam eder. Çeşitli divanları okuduğunu söyler; “Ancak, Farsça Gülistan’ı okuduktan sonradır ki, güzel bir şiir dilinin ne demek olduğunu kendince anlamaya başlar. Bütün İrân ve Anadolu’da yetişmiş şairlerin eserlerini sırasıyla okur.” (Göçgün, 2001, s. 26). Bu ifadelerle bakılarak sanatçının şiiri iyi kavradığı kanısına varıldığını düşünmek mümkündür. Ziya Paşa, “Meşrû u Ahvâl-i Şâiri” adlı şiirinde ise şairliğin doğuştan getirilen bir yetenek oluşuna dikkati çeker;

“Vardır iki şart-ı şâ’iriyyet
Evvelkisi kâbili-yi hilkat

Ba’zı kula Hak eder inâyet
Bir ni’met-i hâsır tabî’at

Şâ’ir şâ’ir doğar anadan
Âsârı görünür ibtidâdan”

(Göçgün, 2001, s. 55)

Sanatçıya göre şair olmak için doğuştan o yeteneğe sahip olmak gereklidir. Romantiklerin birçoğu için durum, böyledir; “Genellikle şairin doğuştan getirdiği yaratıcı deha, eğitimden önemli görülmektedir.” (Kantarcioglu, 2009, s. 114). Yine de iyi bir şiir için bunlar, yeterli değildir. Şairin özgürlüğünü duyumsaması, ilim bilmesi ve dili iyi kullanması da gereklidir. Ayrıca iyi bir şair, döneminden önceki şiirleri öğrenmeli ve yeniliklere de açık olmalıdır. Çünkü romantiklerin ideal şairi, tüm algılarını açan kişidir; “Asıl şair her şeyi bilendir; o, küçük çaptaki gerçek dünyadır.” (Novalis, 2018, s. 113). Sonuç itibariyle dünyayı anlayıp anlamlandırmak için gelişmelerin takip edilmesi gerekmektedir. Bunun için de Avrupa lisanının bilinmesi lazımdır;

“İster isen anlamak cihânı
Öğrenmeli Avrupa lisânı

Etmış orada fûnûn terakkî
Tahsilden eyleme tevakkî

Bilmek gerek andaki fûnûnu
Terk eyle ta’assub u cünûnu”
(Göçgün, 2001, s. 57)

Dünyayı anlamak isteyen insanın Avrupa lisanını bilerek hareket etmesi, orada fen bilimlerini öğrenerek yükselmesi çok önemlidir. Çünkü şairlik için bile tahsil gereklidir. Eğitilmemek için direnmek, bu anlamda yobazlık ve delilik göstermek yersizdir. Ziya Paşa’nın geleneği göz ardı etmeden yeniliklere açık olmak gerektiğini savunması, Avrupa’yı anlamak için onların dilinin öğrenilmesi gerektiğini düşünmesi, onun Batı’dan ölçülü bir şekilde etkilendiğinin göstergesidir. Zaten edebiyat ile gelenek, her durumda birbirinden beslenir ve “yazınsal gelenekler değişik dilsel olguları bir tek imge içinde, şiirsel dilin imgesi içinde” (Todorov, 2010, s. 146) toplar. Şair de hem gelenekten hem de Batı’dan alınanların şiirin potasında buluşturulması gerektiği kanaatini taşır. Edebiyatta şiirin özel bir yere sahip olduğunu düşünen Recaizade Mahmut Ekrem, “Sitayiş” adlı şiirinde, bir şairde bulunması gereken özellikleri tanımlar;

Odur şâ’ir ki nazma cür’et ettikçe murâd üzre
Merâmı bî-tekellûf nakşola levh-i fu’âd üzre

Odur şâ’ir ki ta’kîd olmaya nazmında yazdıkça
Tecellî eyleye mazmûnu meclâ-yı midâd üzre”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 41)

Şiir yazmaya cüret eden kişinin isteği, “gönül levhasında gösterişsiz bir şekilde” yazılıdır. Şairin hakikisi, gönlünde yazılı olanları içten ve anlaşılır bir şekilde şiirine yansıtabilendir. Recaizade Mahmut Ekrem, *Pejmürde* adlı eserinde de “şâirâne ya da parlak sözlerle süslenmiş yazıların şiir özelliğini taşımayacağını, asıl şiirin kendine özgü hayaller ve tasvirlerle yaratılabileceğini” (Parlatır, 2004, s. 27) söyler. Bunu başarabilen ve eserinde güzel bir dil oluşturabilen sanatçının şiiri, şehrin ayna gibi parlayan levhasına yazılır. Böyle bir şiir, sadece yaratıcısının değil adeta şehrin bile timsali olur. Muallim Naci ise sanattan anlamayanların şairlere dil uzatmaması gerektiğini belirtir;

“Şâ’irlere ey nâkıl-i sâni dil uzatma
Hakkın kerem-i hâsına mazhar şu’arâdır”

Üstâd-ı sühandır biliriz Hazret-i Rûhî
Muhtârımız ammâ ki bizim mîr-i Ziyâ’dır

Kadrin sözü iş’âr eder erbâb-ı kemâlin
Eş’ârı dil-âvîz olur ashâb-ı kemâlin”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 41)

Sanattan uzak olanlar, şairliğin ne anlama geldiğini asla bilemezler. Halbuki Allah’ın keremine asıl mazhar olanlar da şairlerdir. Ruhi, sözün üstadı bilinir fakat sanatçının kendisine mir olarak seçtiği kişi, Ziya Paşa’dır. Faziletli kişilerin sözü değerli, şiirleri de çekicidir. Romantik öğreti de şair konusunda aynı noktaya işaret eder; “Deha, zaten şairanedir. Deha etki ettiği yerde şairane etki etmiştir. Gerçek ahlaklı insan, şairdir.” (Novalis, 2018, s. 113). Bu nedenle şairliğin hakkını verenler, büyük bir kıymeti hak eder. Sanatçı da onlara gereken özeni gösterdiğini belirtir.

Abdülhak Hamit, *Makber* adlı eserinin önsözünde şiirle ilgili düşüncelerine yer verirken şairin, sözün çıkmazlarında dolaşmasına değinir; “İnsan, bazı kere, hatırına gelen bir hayâli tanıyamaz, o kadar güzeldir. Zihninden uçan bir fikre yetişemez, o kadar yüksektir. Kalbinde doğan bir hissi bulamaz, o kadar derindir. Bu acz ile bir feryat koparır, yahut pek karanlık bir şey söyler, yahut hiçbir şey söyleyemez de, kalemini ayağının altına alıp ezer. Bunlar şiirdir.” (Enginün, 2013, s. 103). Sanatçı, kişinin, hayalini tanıyamaması, zihnindeki fikre yetişememesi, kalbinde beliren hisleri anlamlandıramaması ve bir şeyler söyleyememenin verdiği acıyla feryat etmesini, şiir olarak niteler. Tüm bunlarla beraber sanatçının içine yönelmesi, susması ve sessiz kalması da şiir için malzeme oluşturmasını sağlamaktadır. Abdülhak Hamit’in şair hakkındaki yorumu, Namık Kemal’in *Cezmi* romanındaki tanımlamayı hatırlatmaktadır fakat burada, onunkinden daha bireysel bir duyumsama söz konusudur. Namık Kemal, şairin çıkmazlarını,

toplumsal duyarlılığına dayandırırken Abdülhak Hamit Tarhan, tamamen his, hayal ve düşüncelere bağlamıştır. Şiirlerinde ise Abdülhak Hamit, şairliğin doğuştan getirilen bir yetenek olduğunu belirtir;

“İshak o mübtelâ-yı zıll u hayal,
Şair-i mevt, o tâir-i deycûr,
Münkir-i nûr, olursa musikâr,
Anadan doğma kör de şair olur.
Olamaz şüphesiz o bir ressam.
Fakat üstad-ı fikr olur, yahut
Üstad-ı levâiyh-i elhan.”
(Enginün, 2013, s. 316)

Sanatçı, İshak kuşunu gölge ve hayalin kuşu olarak tanımlarken ölüm şairini de karanlık bir kuşa/baykuşa benzetmiş olur. Baykuş, sezgileri ve algı gücü yüksek, karanlıkta bile yolunu bulabilen bir kuştur. Bu yönüyle şairin de ondan kalır yanı yoktur. Ona göre ressam olmak için gereken gözler, şairlik için gerekmez. Şairlik, duygular ve fikirle, içten gelen hislenmelerle gelişir. Ölümü anlatan biri, karanlıkta yol alabilen baykuş gibidir. Baykuşun karanlıkta bile gideceği yeri görüp etrafındaki nesneleri fark edebilmesi gibi şairler de engellere takılmadan aklına ve duygularına dayanarak güzel bir eser oluşturabilmektedir. Çünkü onlar, gözleri olmadan da duyup hissedebilme yeteneğine sahiptir. Zaten bir eseri nitelikli yapan da sadece sözcüklerin art arda sıralanması değildir; “Kelimelerin dışında, örneğin bir şiirde duygular, düşünceler, anlamlar, bir roman ve hikâyede, tiyatro eserinde irreal bir zaman ve mekân, yine irreal figürler, eylemler, düşünceler görürüz. Bunlar maddî tabakanın üzerinde bulunan birtakım varlık alanlarıdır.” (Tunalı, 2011, s. 108). İşte bu varlık alanlarının iyi düzenlenmesi de şiire estetik bir boyut kazandırmaktadır. Dolayısıyla Abdülhak Hamit’in şiirleri, özelliklerini belirttiği şairlerin izinden gittiğini gösterir gibi varlık tabakaları iyi düzenlenmiş şiirlerdir.

Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem’in açtığı yolu takip etmeye çalışan Nabizade Nazım ise bir şairin her şeyi bilen ve evreni görüş açısına alarak meleklerin ruhunu bile görebilen niteliğine dikkati çeker;

“Şâir tutuyor âlemi pîş-i nazarında;
Ervâh-ı melâik geziyor zîr ü berinde
Sevâ lemeân etmede şâhâne serinde
Sensin bu füyûzâta sebep ey şeb-i meh-tâb!”
(Kalkan, 2015, s. 149)

Şaire göre mehtaplı bir gecede, aşağıda ve yukarıda meleklerin ruhları gezmektedir. Sevgilinin varlığıyla her yer ıslı ıslı parlamaktayken oluşan manzara, manevi bir tecelli

gibidir. Tüm bu güzellikleri görebilen kişi ise şairin kendisidir. Şair olmak, görünen ve görünmeyen âlemin güzelliklerine vakıf olabilmek demektir. Şair olan kişi, her şeyi bilir, fark eder ve eserine ince ince işler. Fizik ve metafiziğin kuralları, onun için engel değildir. Sanatçı, özelliklerini yücelttiği şairi bir anlamda kutsallaştırmış olur. Çünkü şiir, elinden çıktığı kişinin sınırsızlık alanıdır; “Şiir esasen kendi içsel zamanına ve devinimine sahip olan bir bütündür” (Schelling, 2020, s. 330). Dolayısıyla şair, şiirinde özgürce hareket edebilir ve kendisine ait bir dünya yaratabilir. Bu da onun, romantiklerin arzu ettiği gibi yücelmesini ve yeteneğini serbestçe kullanabilmesini sağlar.

Şinasi, şairin akılcı bir tavırla hareket eden yönüne dikkati çekerek yeni bir insan tipi ortaya koyar. Namık Kemal de Şinasi’den ilham alarak yeni insan tipinin özelliklerini belirler. Bu detaylarda, bireysel kimliğine vurgu yaptığı şairin asıl nitelikli yönünün, toplumsal duygularından kaynaklandığını belirtir. Dolayısıyla da şairi, kendi vücudunu bile idare etmeye gücü yetmediği halde “kürre-i zemini”, daha verimli olan başka bir noktaya taşımaya çalışan kişi olarak tanımlar. Ona göre gerçek şair, gereken tüm gücü, kendi içinde, potansiyelinde barındırmaktadır ve hamiyetli, prensipli, topluma hizmet eden biridir. Ziya Paşa ise şairin şiiri iyi tanınması ve birçok konuda bilgi sahibi olması gerektiğini ileri sürer. Ayrıca doğuştan bazı yeteneklere de sahip olmalıdır. Bir yandan da şiiri iyi tanımalı, kendisinden önceki şairleri bilmeli, dünya şiirlerini ve yazdığı şiirin dili ile etkileşimde bulunan diğer dilleri öğrenmelidir. Özellikle de dünyayı anlamak için dönemin en dikkat çeken lisanının, Avrupa lisanının öğrenilmesi gerekmektedir. Recaizade Mahmut Ekrem ise asıl şiirin kendisine özgü hayal örgüsünün bulunması gerektiğini söyleyerek estetik tavrı öncüller. Muallim Naci, sanattan anlamayanların şairlere dil uzatmaması gerektiğini söyler çünkü şiir yazmak, zor bir sanattır. Abdülhak Hamit ise şairin doğuştan getirdiği yeteneğinin yanı sıra his, hayal ve düşüncelerini kimi zaman anlatmakta zorlanan kişi olduğunu ifade eder. Nabizade Nazım, üstatlarının tüm bu tanımlarını biraz daha geliştirip şairin görüneni, görünmeyeni, sınırları, sınırların ötesini, kısacası her türlü şeyi bilen niteliğine vurgu yaparak romantiklerin arzuladığı gibi yüceltilmesi gerektiği fikrini desteklemiş olur.

Tanzimat şairleri, gerek şiirlerinde gerekse yazılarında, iyi bir şiirin ve şairin niteliklerini belirleyerek dönemin düşüncesine ışık tutarlar. Onların bu konudaki algılarının romantik sanatçılarıinkiyle örtüşmesi ise romantizm ile şiir ilişkisini

geliştirmek için önemli bir başlangıç sayılmalıdır. Çünkü böylece Tanzimat sonrasındaki kuşaklar da şiirlerini oluştururken onların izinden gidebilmişlerdir. Şiir ise milli ruhu yansıtan özelliğiyle diğer türler arasından yine ön plana çıkabilmiştir.

4.2. LİRİZM VE SEMBOL

Romantik şiirin en güzel çeşidi, lirizmle ortaya çıkar. Lirizm, romantik şiirin olmazsa olmazıdır ve duyguların coşkulu bir şekilde söylenişinden doğan anlatımları içerir. Dolayısıyla sadece bireysel değil toplumsal konular da lirik bir şekilde yazılabilmektedir. Yalnızlık, aşk, ölüm; milliyet, özgürlük, vatan sevgisi gibi hemen her temayla lirik şiir oluşturulabilir. Romantiklere göre her şey, sözcüklerin gerçek anlamıyla açıklanamaz. Onlar gerçeğin sınırlarını değiştirmek için sembollerden de yararlanırlar. Üstelik semboller, akımın içerdiği belirsizlik, yanıtsızlık ve derinlik için de iyi bir perde oluşturur. Bu nedenle şairler, sık sık sembollere yönelirler.

Lirizm, Eski Yunan şairlerinin şiirlerini “lir” adı verilen bir tür çalgıyla söylemeleri bakımından bu adı alır. Zamanla da şairler tarafından çok tercih edilen bir tür haline gelir;

“Lirik şiir, Antik Yunan şiirsel söyleminin üç büyük başarısından biridir. Bunlar; tarihsel olarak ilk büyük başarısı olan epik şiir (Heroik ve didaktik epos “Odysseia”, “İliada” ve “İşler ve Günler” gibi) tarihsel olarak üçüncü olan dramatik şiir (yeni Antik Yunan tiyatrosu, tragedyalar, komedyalar ve satirik drama) ve tarihsel olarak bunların arasında yer alan lirik şiirdir. Bu üç başarının her birini tek kelimeyle isimlendirerek bunlara epos, melos, dram isimlerini veriyoruz. Lirik şiir, ister çeşitli büyü ve ibadet törenlerindeki sesleniş ve ünlem biçimiyle ister ritmik vurgu ve iş, eylem, eğlence durumları tasvirlerinin biçimleriyle, isterse de başka duygu yoğunlaşmalarının takipçisi olarak (zafer, aşk, ölüm vb.) epostan çok önce var olmuştur.” (Serdar, 2015, s. 71).

Antik Yunan’da ilk zamanlardan beri mevcut olduğu bilinen lirik şiir, özelliği gereği “ritmik vurgu” ya da “duygu yoğunlaşmalarının” dışı vurumunda tercih edilen bir tür olmuştur. Böylece başlarda şiirin bir türü olarak beliren lirizm, zamanla sanatçının isteği doğrultusunda kullanılan bir özellik hâline gelir.

Charles Baudelaire, lirik şiiri tanımlarken şöyle der; “Lir, doğaüstü bir ruh halini, ruhun şarkı söylediği, ağaç, kuş ve deniz gibi şarkı söylemek zorunda kaldığı yaşam yoğunluğunu anlatır” (Baudelaire, 2003, s. 196). Doğadaki her güzel varlığın da insanı coşkulandıran bir tınısı olduğunu anlatmaya çalışan bu tanımın kendisi bile oldukça romantiktir. Batı edebiyatında da zamanla o dönemi hatırlatır tarzda yazılan coşkulu ve duygusal şiirlere lirik denir. Bu anlamda romantikler döneminin “lirik balatlar”ı meşhurdur. Aslında

şiiirin içeriği ve türü gereği lirik olması gerekir. Ancak romantikler, bunu bir aşama daha ileriye götürürler ve “gerçek şiiri duygunun anlatımı olarak aldıklarında kısa ve katıksız, arı lirik şiir, edebiyat sanatının en önemli türü” (Moran, 1999, s. 113) durumuna gelir.

Lirizmin kendisine has özellikleri vardır; “Epik ve dramatikten farklı olarak, lirik, insanın iç dünyasını yakalar, fakat genellikle eylem, olay, etkinlik ve karşılıklı ilişki sergilemez.” (İnce, 2011, s. 274). İnsanın iç dünyasını yakalayabilen şiir ise çabucak benimsenir ve zamanı aşarak yıllar boyunca aynı heyecanı yansıtır.

Eski Türk edebiyatı şairleri, “*lirizm*’i aşk kelimesiyle” (Kemal, 2012, s. 35) açıklamaya çalışırlar ve o dönem şairlerine de genellikle “aşık” denir. Lirizm, aslında Türk şiirinin vazgeçilmez ögesidir. Romantikler de şiiri gerçekleştiren asıl unsurun lirizm olduğunu iddia ederler. Onların bu düşüncesine yaklaşarak Yahya Kemal de “aşk” diye bahsettiği lirizmi gerekli görür; “Çünkü şiirde lisan, zevk, fikir, mazmun, her şey eskir, yalnız aşk eskimez her dem tazedir” (Kemal, 2012, s. 40). Aşk nasıl çiçekler açtırarak insanı mutlu edense, lirizm de şiirin çiçekleri, gülen yüzü ve besleyicisidir. Şiirin barındırdığı düşünce ve o döneme ait ifadeler, eskiyip başka dönemlerde geçerliliğini yitirebilir oysa lirik duyuş, hep canlılığını korur; şiiri okutup sevdiren de odur.

Tanzimat şiirinde de lirizmin durumu değişmez ancak romantizmin etkisi ağırlık kazandığı için coşkulu söylemler, daha çok değer kazanır. Yenişehirli Avni Bey, sakiye seslendiği şiirinde lirizmi hissettirir;

“Sâkiyâ bu döktüğün sahbâ mıdır kanım mıdır
Kırdığın mînâ mıdır yâ kalb-i virânım mıdır”
(Özgül, 2015, s. 294)

Şair, mey yerine dökülenin kendi kanı olduğunu düşünerek sakiye sitem eder. Sanatçının canı, kanı akıyormuşçasına acımakta ve “viran kalbi” yerle bir olmaktadır. Derin anlamlar taşımayan bu dizelere lirizmini veren, şairin üslubudur. Lirizm, kimileri için manada derinlikten ziyade söyleyişin yarattığı coşku ve duygulanım durumudur. Mme de Stael’e göre “Lirik şiir yazar adına konuşan şiirdir; şair artık başka bir kişiliğe taşınmaz, dile getirdiği çeşitli devinimlerin kaynağı kendidir.” (Alkan, 2019, s. 52). Dolayısıyla da doğal, içten bir söyleyişi gerekli kılar. Tanzimat şairlerinin yazdıkları şiirlerde kendi hayatlarından izlerin bulunması, bu yüzdendir. Onlar, çoğu kez, içlerinde barındırdıkları coşkuyla yaşadıklarını anlatmışlardır. Ethem Pertev Paşa da şarkısında kullandığı sade dille oldukça lirik bir söyleme ulaşır;

“O yâre halimi bir arz eden yok

Giden yok kûy-ı cânâne gelen yok
 Sabâdan gayrı bir sağ ve esen yok
 Giden yok kûy-ı cânâne gelen yok”
 (Gürel, 2004, s. 238)

Şiirin iç ahenginin doğru kurulması, lirizmini artıran unsurlardandır. Ethem Pertev Paşa, kullandığı yinelemeler ve rediflerle, lirizmi yakalamayı başarabilmiştir. “Romantizm coşkunun ürünüdür” ifadesini kullanan Bayan Steal, coşku için “evrensel uyumun bir parçasıdır; büyüklük ve dinginliği içeren aynı duyguda birleşmiş, güzele karşı duyulan aşktır, ruhun kanatlanıp yükselişidir, özveri kıvancısıdır” (Alkan, 2019, s. 73) der. Bu yüzden insan, hayatı boyunca coşkuya ihtiyaç duyar. Sanatçının görevi de insanın anlığını dışa vurmaksa coşkudan/lirizmden yararlanmak gibi bir zorunluluğu olmalıdır.

Novalis, lirik şiirin sese ve anlama dayalı birlikteliğine dikkati çeker ve der ki; “Lirik şiir, yaşam dramasında –dünya dramasında bir korodur. Lirik şairler, gençlikten ve yaşlılıktan, sevinçten, ilgiden ve bilgelikten bir araya getirilmiş hoş bir şekilde karıştırılmış bir korodur.” (Novalis, 2003, s. 31). Koroda nasıl çok sesli ve renkli bir birliktelik söz konusuysa lirik şiir de hem ses hem de anlam bakımından yoğunluk taşımasıyla koroya benzer. Lirizm, yaygın olarak bilindiği gibi sadece seslerle müzikalite kurmak değildir. Bazen de şiirin anlamsal derinlik ve etkisiyle öne çıkar. Romantiklerin hedefindeki şiirin lirizmi, anlamsal ve sessel yönden tam olmalıdır. Leskofçalı Galip’in bazı dizelerinde, anlam yönünden de lirik üsluba ulaştığı görülür;

“Cihan dârü’s-selâm olsa gönül bîzârdır sensiz
 Hayâl-i hâb ü râhat dût-ı fikre bârdır sensiz

Değildir rûh-ı Mecnûn geşt eden deşt-i melâmette
 Gönül bîhûde mülk-i mihneti devvârdır sensiz”
 (Özgül, 2015, s. 97)

Dünya çok huzurlu, ferah bir yer olsa bile sevgilisinin bulunmadığı her yer, şairde bezginlik ve bıkkınlık uyandırmaktadır. Uykunun hayali ve rahatlık, düşüncenin omuzlarındaki yük gibidir. Sanatçı, sevgilisinin yokluğu karşısındaki hislerini, rahatlığın hayalini kuran ama ona bir türlü ulaşamayan insanın yorgunluğuna benzeter. Bu benzetmeyle, örtük bir anlatıma ulaşarak anlamsal boyutta lirizmi yakalar. Şair, “sensiz” ve “-ârdır” redifleriyle ve “r,b,n” harfleriyle de şiirinin sese dayalı olan lirizmini sağlar. Şiirin dizeler halinde yazılması, onun sadece düz yazıdan ayrılmasını değil, ahengini de sağlayan unsurlardan biridir. Dolayısıyla dizelerin varlığı, şiirin lirizmini besler; “Bu dizeler ya da yeni bir terimle belirtecek olursak bu eşgüçlü söyleyiş

süreleri (eşgüçlü tümce sıralamaları) art arda gelmeleriyle, bizde, sesleri açısından benzer dizilerin oluşturduğu düzenli bir yinelenme izlenimi, söyleyişe ilişkin ‘ritimli’ ya da ‘şiiirsel’ bir izlenim bırakırlar. Birbirinden yalıtılabilir diziler (ya da dizeler) algılarız ve onları birbirleriyle karşılaştırarak ritim olgusunun özünü fark ederiz.” (Todorov, 2010, s. 146). Ritimli ve şiiirsel izlenim, zaten en başta şiiirin dizeler halinde yazılmasıyla oluşturulmaya çalışılır. Daha sonrasında ise kafiye, ahenk ve imgelerle güçlü bir lirizm yakalanır. Şinasi’nin şiiirlerinde de yer yer lirik bir üslubun varlığı göze çarpar;

“Zülfün düşünce gerden-i berrâkın üstüne
Billûr içinde sünbül-i sır-âbı andırır

Aks eyledikçe tâs-ı arakda bütün gece
Nûr-ı ruhun denizdeki meh-tâbı andırır”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 19)

Şinasi, “andırır” redifiyle şiiirinin dış ahengini, “k,n,r” sesleriyle de aliterasyon yaparak iç ahengini oluşturur. Bu sessel özellikler, şiiirin lirizme ulaşmasını sağlar. Fakat lirizmin sağlanmasında fonetik özellikler, tek başına yeterli değildir. Şiiirdeki anlamın da sessel uyuma eşlik etmesi gerekir; “Lirik söylem, her şeyden önce ‘ben’i ya da ‘insanın evrensel özellikleri’ni ele geçirip yansıtmak biçiminde kendisini belirginleştirir. Şair kendi ya da bir başka varlığın “ben”ini izlek olarak işleme durumunda, bunu okura benimsetmelidir. Nesneyi değerlendiriş tarzının ve daha önemlisi bu tarzın ürünü olan dizelerde yansıtılan psikolojik evrenin şair ve okuyucu arasındaki paylaşım boyutlarının yoğunluğu, şiiirdeki lirizmin düzeyini belirler. Paylaşımındaki zenginlik aynı zamanda eserin estetik kalitesini sorgulamada verimli bir ölçüttür.” (Sazyek, 1991, s. 4). Şiiir, yaratıcısının hislerini ve anlatmak istediklerini okura yansıttığı ölçüde liriktir. Şinasi, bazen anlam kapalılığına dayanan bir lirizmi tercih eder;

“Cihânı âdem-i fânî sanır kendi gibi zâ’il
Akıntıdan geçenler vehm ederler kim yürür sâhil”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 25)

Şair, fani insanın, tüm cihanı kendisi gibi geçici görmesini, akıntıdan geçenlerin sahilin yürüdüğünü düşünüp kuruntuya kapılmasına benzetir. Şüphesiz ki bu dizelerde, açıklanması gereken durumlar söz konusudur. Zamanın içinden geçerek ölüme doğru yol alan insan, ömrünün hızlıca tükendiğini fark etmek yerine dünyanın yok olacağı, biteceği korkusuna kapılır. Oysaki bu durum, sadece aldatıcı bir kuruntudur. Asıl olan ve fark edilmesi gereken, insanın faniliğini duyumsaması, hiç ölmeyecekmiş gibi olumsuz hırslarla yaşamamasıdır. “Sahilin yürümesi” ifadesi de şaire özgü bir imge

olması bakımından lirizme ayna tutar. Böylece sanatçı, kendisine has bir duyuşla benini ortaya koyar. Ayrıca “yansıtılan psikolojik evrenin şair ve okuyucu arasındaki paylaşım boyutlarının yoğunluğu” (Soner, 2019, s. 36) ile şiirin lirizm düzeyi de artar. Ziya Paşa’nın ise bazı dizeleri, söyleniş kolaylığından da kaynaklanan bir akıcılık ve coşkuya sahiptir. Bu özellik, onun şiirlerine lirizm katar;

“Bir vakt idi ben kulzüm idim cûş ile taşdım
Bir vakt hevâlarda terakkiye savaştım

Geh âteşe yandım kül olup hâke ulaştım
Geh şems ü kamerlerde gezüp dehri dolaştım”
(Göçgün, 2001, s. 173)

Sanatçı, kendisini, taşıp dalgalanan coşkulu bir denize benzettir. Onun bu ifadesi, içinde barındırdığı coşku sayesinde ilerleme gücünü elde ettiğini sezdirir. Bu anlamda coşku, sadece aşkın veya ilhamın değil, birçok şeyin kaynağı ve cevheri olur. Şair, içindeki coşkuyu kaybetmeyerek şiirinde de istediği etkiyi yaratır. Kullandığı “geh...geh” ikilemesiyle şiirinin iç ahengini artırır. Elbette iç musıkî, lirizmin sadece sessel yönünü doğrulamaktadır. Lirizmin bir de anlamsal boyutu vardır ve “sese indirgenmeyip müphemiyete dayalı içeriği” (Akgül, 2018, s. 55) dikkate alındığında sanatçının şiirlerinin ayrıca değerlendirilmesi gerekmektedir. Şairin hayal gücünün kurgusuyla kimi zaman yanıp kül olması, kimi zaman da güneş ve ayda gezip zamanı aştığını söylemesi, anlamsal yönden çok boyutludur ve bir müphemiyet oluşturmaktadır. Hayal gücü olmasa şair, böyle bir kurgu yaratamayacak ve kendisini ayla güneşin hizasına çıkaramayacaktır. Dolayısıyla da Ziya Paşa’nın coşku ve hayal gücünün yardımıyla şiirinde farklı bir boyuta ulaştığı söylenebilir.

Bireysel olduğu kadar toplumsal konularda da lirizmi elden bırakmayan, dönemin önemli şairi Namık Kemal’dir. Onun şiirlerinde, hem sese dayalı coşkuyu hem de geleneksel imgelemi yeni bir içerikle kullanarak anlama dayalı lirizmi yakaladığını söylemek mümkündür. Meşhur eseri “Hürriyet Kasidesi”nin “Görüp ahkâm-ı asrı münharif sıdk u selâmetden/ Çekildik izzet ü ikbâl ile bâb-ı Hükûmet’den” (Göçgün, 1999, s. 7) dizelerindeki ahenk, onun toplumsal konularda da lirik bir üslûba ulaştığını göstermektedir. Şiirlerdeki edebî sanatların da görüldüğünden daha derin anlamlar çağrıştırmaları bakımından lirizmi beslediği düşünülebilir;

“Mekr-i zülfün ki olur mâye-i sevdâ-yı cünûn
Nice san’ânı eder küfr ile rüsvâ-yı cünûn

(...)

Mürg-ı kudsî siyeri lâne-i ârâm eyler
 Sidre'dir Kays-ı dile gûşe-i sahrâ-yı cünûn”
 (Göçgün, 1999, s. 206-207)

Şair, sevgilisine hitap ederek “saçının bağlarının delilik sevdasının hamuruna maya” olduğunu söyler. Sevgilideki bu özelliklerin ise Hristiyan bir kıza âşık olarak din değiştiren Şeyh-i San'ân gibi kendisini çılgına çevirip rûsvâ edeceğini dile getirerek tarihteki bir olaya hatırlatmada (telmihte) bulunur. Gönül kıyısına delilik köşeleri “sidre”dir. Sidre, Cebrail'in gidemediği son noktadır. Bu şiirde de sanatçı yine tasavvufî öğeleri kullanarak anlatımını derinleştirir. Ayrıca “cünûn” redifi ve “-â-yı” sesleriyle de ahengini sağlayarak sese dayalı lirizmini tamamlar. Alman romantiklerinden Schelling, lirik şiirin temelini ritim olarak görür; “Lirik şiir daha çok ritme tâbidir, bütünüyle ona bağımlıdır ve hattâ onun ayaklarını yerden kesip sürükleyen ritimdir.” (Schelling, 2020, s. 332-333). Namık Kemal de şiirlerinde ritmi geri plana atmamaya çalışan şairlerdendir. O dönemin şiirlerinin gelenekten tamamen soyutlanması beklenemediği için sanatçı, eserinde, geleneksel öğelerden de yararlanmıştı. Lirizm ve Namık Kemal denilince akla, sanatçının vatan konulu coşkulu dizelerinin gelmemesi mümkün değildir;

“Vatan olsa ne rütbe bî-pervâ
 Yine bünyâd-ı zulmü biz yıkarız
 Merkez-i hâke atsalar da bizi
 Küre-i arzı patlatır çıkarız”
 (Göçgün, 1999, s. 378)

Sanatçının içindeki enerji, bünyesindeki cevher ve potansiyel, toprağın en derinlerini yarıp çıkmaya bile yetecek güçtedir. Söz konusu vatan olduğunda o, tüm engelleri aşmaya hazırdır. Şiirindeki bu anlam katmanlarını ise “-r,-k,-z” aliterasyonu ve “-a,-e,-i” asonanslarıyla desteklerken “-arız” redifi ve “-ık” uyağıyla güçlendirmektedir. Schelling'in de işaret ettiği “lirik şiir için en uygun konular genel olarak ahlâki, savaşçı, tutkulu olanlar” (Schelling, 2020, s. 378) ifadesinden hareketle Namık Kemal'in birçok şiirinde lirizmin ağır bastığını söylemek mümkündür. Abdülhak Hamit ise lirizmin anlamsal kapalılığından çok, söylemdeki coşkunluk halini kullanır;

“Âh!... Tasvîr-i gamım emr-i asîr,
 Bir nigâh-ı lutfuna gönlüm esîr,
 Zülfünün bir târına canım fedâ
 Akl u fikrim, ilm ü irfânım fedâ!..
 Bak, nedametle dolu âkıbet:
 Mübtelânım merhamet... bin merhamet!..”
 (Enginün, 2013, s. 411)

Tanrı'ya övgüler yağdırırken lirik bir üslup kuran şair, “mübtela” ve “merhamet” sözcükleri arasındaki ses benzerliğiyle şiirinin iç armonisini hazırlar. Kullandığı redif ve kafiyelele, “fedâ”, “asîr/esîr” ve “âkıbet/merhamet” sözcükleriyle bu armoniyi kuvvetlendirir. Kafiyelele, “çift anlamlılıklardan, ters görüntülerden ve benzerliklerden çocuksu bir zevk aldığımız gerçeğini” (Eagleton, 2011, s. 208) yansıtan araçlardır. Abdülhak Hamit'in şiirindeki kafiyelele, abartısız ve okuyanın hoşuna gidecek şekilde yerleştirilmiştir; kulağı ve gözü rahatsız etmez, ahenkli bir tını oluşturur. Üstelik şair, tüm bentte “n” ve “m” seslerini hâkim kılarak güçlü bir aliterasyon da uygulamış olur. Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinin lirik yönü ağır basar ancak onun lirizmi de anlamsal derinlikten çok sessel düzeydedir;

“Anılsın yâr ile bir yerde mey nûş ettiğim demler.
Hem anı hem beni sermest-i bî-hûş ettiğim demler.
Ne gündü pâyna hasretle rû-mâl olduğum günler!
Ne demdi cism-i nâzânın der-âgûş ettiğim demler!
Ne demdi istimâ'ı güft ü gû-yı nâz için olsun,
Dil-i nâlendeyi bir lahza hâmûş ettiğim demler!”

(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 203)

Sevgilisi ile içki içtiği zamanların bir yerde anılmasını isteyen şair, bu mutlu günlerin hatıra olarak saklanmasını ister. Sevgilisiyle geçirdiği zamanların güzelliğini anlatırken de “demler” ve “ettiğim” sözcüğünü redif olarak kullanarak ahenk unsurlarını tamamlar. Şiirin genelinde “m” ve “n” seslerini tekrarlayarak aliterasyonu, “e” ve “a” sesleriyle de asonansı sağlar. Sese ait özellikleri, gerektiğinde yerleştirerek şiirin müzikalitesini kurar ve böylece lirik bir üslup yakalar. Lirizmin, “kişisel duyguların ilham yolu ile coşkulu ve etkili anlatımı” (Sözlük, 2009, s. 1310) anlamını taşıdığı düşünülürse şairin bu yönde başarıya ulaştığını söylemek mümkündür.

Muallim Naci'nin birçok şiirinde yeterli coşkuyu yakalayamadığı görülür ancak bazı şiirlerinde lirizm dikkati çeker;

“Ey aşk belâ-yı cânım oldun
Âteş-zen-i düdmânım oldun

Evvel o cihân-ı müstefîrden
Geldin elem-i nihânım oldun

İzhâr için âteş-i derûnu
Âteş-fiken-i zebânım oldun”

(Hayber & Özbay, 1997, s. 178)

Sanatçının aşkı anlattığı bu şiir, Münif Paşa'nın "Ey aşk tabîb-i cânım oldun" ile başlayan dizeleriyle benzerlik göstermektedir. Şair, sözcük halindeki "oldun" ve ek halindeki "-ânım" redifleriyle olduğu kadar "-n, -m, -ş" seslerinin uyumuyla da güçlü bir lirik söyleme ulaşır. Burada Yahya Kemal'in izah ettiği gibi sözsüz müziğin yarattığı etkiyi seslerle uyandırmak anlamına gelen "derûnî âhenk"ten söz etmek mümkündür (Yavuz, 2015, s. 202-203). Şair, şiirinin ahengini kurarak ses tabakasını oluşturmaktadır. Bu da eserin önemini artırmaktadır; "Elbette ki mensur eserler de dahil olmak üzere birçok sanat eserinde dikkatimiz ses tabakasına çekilir ve ses tabakası, böylece eserin estetik etkisinin tamamlayıcı bir parçasını oluşturur." (Wellek & Warren, 2011, s. 179). Edebî türler içerisinde estetik etkiyi en çok uyandıran şiirin ise sessel düzlemde yoksun olması, söz konusu bile edilemez. Anlamsal boyutta da sanatçı, canının belası olarak gördüğü "ateş dolu aşkla" adeta akraba olduğunu dile getirmektedir. Dolayısıyla da bu ateşi, canında her an hissetmektedir.

Şarkıları ve besteleriyle bilinen Leylâ Hanım da şiirinde ahengi ve lirizmi elden bırakmaz. Udî Hâfız Cemîl Efendi'nin şarkısına yazdığı bir nazirede şairin lirik söylemi dikkat çeker;

"Duysun güzel nagmeleri kalbim uyansın
Ümîd-i sa'âdet ile varsın oyalansın
Baksın da gözüm gün yüzüne âteşe yansın
Kalbimi gören lutfunu cevrenden usansın"
(İspirli, 2008, s. 133)

Leyla Hanım'ın şarkısı, lirizmin müzikal etkisine örnek oluşturmaktadır. Ancak burada anlam yönünden bir kapalılık ya da derinlik bulunmaz. Romantik sanatçılar, anlamda kapalılık ve lirizm yaratmak için kimi zaman sembollere yönelirler. Manadaki yoğunluk, bir bakıma sembol diliyle kurulur; "Sembol dili, gün boyu kullandığımız konuşma dilinden çok farklı bir mantığa sahiptir. Bu dilin mantığında önemli olan zaman ve uzay değil, yoğunluk, anlam ve çağrışımdır." (Fromm, 2014, s. 20). Sözcüklerin günlük konuşma dilinden farklı olarak şairin kattığı özel bir anlamla belirmesi, sembolü meydana getirir. Bu anlamda semboller, romantiklerin şiirde kendi öznelliklerini oluşturma çabalarına oldukça uygun düşmektedir. Çünkü onlara göre evrende ve yaşamın içinde sadece fikir ve sezgiyle açıklanamayan durumlar vardır. Bazı şeyler ne kadar uğraşılsa uğraşılsın açıklanamaz, çözümlenemez. Romantikler, bu sebeple sembollere yönelirler ve "sonsuzu sonluyla anlatma, maddî olmayanı maddî olanla anlatma, canlıyı ölüyle anlatma..." (Berlin, 2010, s. 127) gibi girişimlerde bulunurlar.

Nabizade Nazım da şiirlerinde daha çok sese dayalı bir lirizmi tercih eder;

“Her giyâh-ı zemîni başka zebân
Her avuç hâki bir diğer âlem
Her varak bin kitâb ile yek-sân.
Bu füyûzâtı fikr edip her dem
Mütehâyir mi kalmasın âdem!”
(Kalkan, 2015, s. 93)

Her zeminin bitkisinin ayrı bir dile sahip olduğunu söyleyen şair, “bir avuç toprakta çok şey saklıdır” demek istiyor. Bu durumu da her kitap yaprağının bin kitaba eşdeğer oluşuna benzeterek açıklar; “Evren, “öyle sırlarla ve güzelliklerle doludur ki her zerresinde bin anlam gizlidir”. Böyle manevî tecelliler içerisindeki insanın ise sürekli düşünüp şaşırması mümkün değildir. Sözcüklerin yakın ve uzak çağrışımlarıyla dil, günlük kullanımının dışına çekilir; “Bütün bunlara, öğelerin ses değerlerinin, bir arada oluşturdukları müzikalitenin, doğal, rahat söyleyişin eklenmesi, sözü şiire dönüştürür.” (Aksan, 2016, s. 70). Sanatçı, varlıklara yansıyan Tanrı anlayışını anlatmaktadır ama lirizmi elden bırakmamaktadır. Kullandığı “ân” ve “dem” kafiyeleriyle de şiirinin dış ahengini belirginleştirmektedir.

Örneklerden de anlaşılacağı gibi Tanzimat dönemi şairleri, şiirin toplum için söylenmesi gerektiğinden hareketle olsa gerek, eserlerinde anlamı daha açık tutmaya çalışmışlar ve yazdıkları şiirlerin lirizmini, sese dayalı özelliklerle sağlama eğiliminde olmuşlardır. Namık Kemal, Ziya Paşa gibi klasik şiirin yolundan çok fazla ayrılamayanlar, lirizmi vezin ve kafiyeyle tamamlamaya dikkat etmişlerdir. Kimi zaman alışılmış sembol ve mazmunlardan yararlanarak da anlamı yoğunlaştırmışlardır. Zaten lirizm, şiirin doğasında vardır. Dolayısıyla da insanda güzel duygular, toplumda ise güçlü etkiler uyandıran şiirler, ebedileşerek sonsuza uzanır. Lirizm de şiirin iç dinamiğini sağlayan bir unsur olarak şairler tarafından tercih edilmeye devam eder. Özellikle de Tanzimat döneminin ikinci kuşak şairleri tarafından fazlasıyla benimsenerek Servet-i Fünûn şairlerine de ilham verir. Bu dönemde atılan lirik tohumlar, böylece Servet-i Fünun’da sembol olarak filizlenir.

4.3. İRONİ VE OYUN

Kendisini aramaya ve dünyasını yeniden şekillendirmeye çalışan romantik şair, gerçeğin katı kurallarını esnetebilmek adına, hayal gücünün haricinde büyük ölçüde ironi ve oyunlardan yararlanır. İroni, sanatçının içinde taşıdığı çelişkileri, dışa vurmasına yarar.

Aynı zamanda kendisini ifade etmesine ve ikilemlerden oluşan dünyayı yeniden kurmasına da olanak sağlar.

Zıtlıklardan yararlanılarak kurulan ironinin mizahla karışık bir eleştiri olduğunu söylemek mümkündür; “İroni, karşıtlıklar ilişkisi içinde belirli bir zaman ve durumun önsellenmesidir. Edimsel, kuramsal ve potansiyel dinamiklere sahip ironi, güldürü/ komedi merkezli görüntüsüne rağmen, özde mutlak olumsuz ve mutlak olumsuzlama ile uyarma işlevi kazanır.” (Eliuz, 2008, s. 295). İroni sayesinde sanatçılar, ifade etmek istedikleri konuya dikkat çekmek için zıtlıklardan ve mizahtan yararlanırlar. İroni ile anlatılmak ve vurgulanmak istenen bir şeyler olmasının yanında, gerçek hayatı dilediğinde şekillendirme özgürlüğü de vardır. Ayrıca sanatçının söylemek istediklerini, kendisini güvence altına alarak anlatması da ironinin sunduğu bir kolaylıktır.

Romantik mizacın ise en büyük handikabı, ruhunda barındırdığı karmaşadır ve sanatçının bunu ifade edecek yöntemi, doğru seçmesi gerekir. Gelgitleri olan bir ruh için aydınlığa çıkmak, tek bir yoldan gerçekleşmez; “İronik konum, sürekli bir seçememe durumudur; ne olacağına karar verememe durumudur. Bu karar vermezlik özgürleştirici bir uğraktır. Ancak ironi hiçbir uğrakta uzun süre kalamaz. İşte romantik konum tam da budur. Hiçbir yerde uzun süre kalamama durumudur. Her yerde, bir başkasını özleme halidir.” (Dellaloğlu, 2010, s. 95). Hayata hükmetmek gibi bir çabası bulunmayan romantiklerin hiçbir uğrakta kalmayarak sürekli arayışta olması da gayet normaldir. Onlar, zaten mevcut ortamlarından ve yaşadıkları dünya düzeninden hoşnut olmadıklarından bu yola çıkarlar.

Sanatçılar, yola çıkarak kendi merkezlerinden uzaklaşmaya ve yeni olanaklar yaratmaya çalışırlar. Sanatçının merkezinden uzaklaşması ve sonsuza dayanması demek, ironi ve paradoksun kapılarını zorlaması anlamına gelir. Friedrich Schlegel'in dediği gibi romantik ironi, paradoksla özdeştir. Romantizmde çok fazla temas noktasına sahip olan ironi, paradoks ve sonsuzluk düşüncesi ile birlikte ele alınmalıdır (Babbitt, 2015, s. 241). Yaşanılan düzenden memnun olmamak, onu değiştirme ve dönüştürmeyi gerekli kılar; “Romantik tavır, gerçekliği askıya alır. Bunu da ironiyi kullanarak yapar. Böylesi bir ironi, öznenin kendisine yönelik bir ironi değildir; gerçeğin kendisine yönelir. Bu ironi, gerçek olanın, gerçek olmayan üzerindeki egemenliğini nötralize eder.” (Dellaloğlu, 2010, s. 99). İroni sayesinde şair, gerçekliğin baskılayan mekanizmasını durdurur ve kendisine daha özgür bir alan açar. Romantiklerin hayatı bir oyun gibi görme ya da oyuna dönüştürme arzusu da aynı sebepten kaynaklanır. Üstelik oyunu oynayanlar arasında fikir birliği sağlanırsa

hayatın kuralları da değiştirilebilir; “Oyun, hayatın estetikleştirilmesinin, hayatın sanat hâline getirilmesinin zirvesidir.” (Dellaloğlu, 2010, s. 108). Sıkıcı kurallarından sıyrılmış ve estetize edilmiş bir hayat ise tam olarak romantiklerin arzu ettiği şeydir.

Tanzimat dönemine gelindiğinde ise şiiirlerinde tezatlıklardan en çok yararlanan şairin Abdülhak Hamit olduğunu söylemek mümkündür. Aslında dönemin birçok şairi, ifadelerini ironi boyutuna vardırmasa bile zıtlıklardan yararlanır. Geleneksel imgelemin içeriğinde de bunlardan faydalandığı kesindir. Ancak Tanzimat şiiirinin bütününe bakıldığında, bu durumun artarak devam ettiği gözlenir. Daha dönemin başlangıcında, Keçecizade İzzet Molla, şeyhlerle ironik bir dille dalga geçer;

“Şarâba etdiğimiz tevbeler müzebzebdir
A şeyh efendi geçilmez ne çâre meşrebdir

(...)

Öküz gibi çalışır ‘ilme hâce-i dâna
Sevâd-ı cehlîni örten biraz mürekkebdir

(...)

Donun çıkarmağa kalır rakîbe bir gömlek
Yatınca bister-i âşıkda pek mü’edebdir”
(Ceylan & Yılmaz, 2005, s. 434)

Sanatçıya göre şeyhlerin şaraba ettikleri yemin gibi meşrepleri de karışıktır. Aslında şair, biraz müstehcen ve mizahî ifadelerle şeyhleri eleştirir. Âlimlerin hocasının “öküz gibi” çalıştığını söyler oysa öküzler, daha çok hareketsizlikleriyle bilinir. Cehalet karasını mürekkebin örttüğünü belirterek de siyahı siyahla örtmek manasında bir renk oyunu yapar. “Don çıkarmak” ve “aşığın yatağında edepli olmak” da ironi yaratan diğer zıtlıktır. Şair, burada söz ironisi yapar ve şiiirinde anlamsal boyutta bir çatışma kurar; “İroninin en sık rastlanan biçimi, kişinin aslında ciddi olmayan bir şeyi ciddi olarak söylemesidir.” (Kierkegaard, 2009, s. 272). Sanatçı, şiiirinin başından sonuna kadar da ciddi tavrını bozmayarak ironik üslubunu devam ettirir. Dolmabahçe Sarayı arkasında bulunan Bayıldım Kasrı hakkında ise tevriyeli bir söz söyler;

“Anda bir kasr-ı safâ gördüm Bayıldım nâmına
Benzemez dünyâyâ bilmem cennet-i a’lâ mıdır”
(Ceylan & Yılmaz, 2007, s. 341)

Söz oyunları da şairlerin şiiire hareket kazandırmak için seçtikleri yollardır. Klasik şiiirde mevcut olan bu yönelim, romantik şiiirle farklı bir anlam kazanır. Romantikler için şiiirin

içinde kurgulanan söz oyunları, ironi gibi gerçeklik algısını bölen ve kuralları esneten özelliğe sahiptir; “Oyun da, tıpkı düş gibi büyüsel bir davranıştır; arzularımızın gerçekleşmesini imgelere aktarır ve tepisel enerjimizin kullanılmayan payını kullanır.” (Charrier, 2018, s. 38). Böylece Keçecizade İzzet Molla, şiirinde farklı bir enerji yaratmış olur. Onun “Bayıldım” sözcüğünü iki anlama da gelecek şekilde/tevriyeli kullanması ise gerçekliğin dramatikliğini sallayarak arasına mizahı katar.

Dönemin bir başka yenilikçi şairi Enderunlu Vasıf da şiirinde sosyal meselelere yer verirken bir annenin ağzından kızına şunları söyler;

“Oldu gelin bak Âtike dârisi başına
Ta Kıztaşında girdi birinin firâşına
Düşme pek öyle çengi çegâne telâşına
Girdin a dilbâz artık onüçüncü yaşına
Olma sokak süpürgesi kadın kadıncık ol”
(İpekten, 1989, s. 142)

Şair, kızını evlendirmek isteyen bir anneyi eserine konu eder ve burada, anne ile kızının birbirlerine olan söylemleriyle durumu eğlenceli hale getirir. Anne, kızına sokaklarda gezmemesini öğütlemek adına “olma sokak süpürgesi” der. Kadının bu ifadesi, sokakta kayda değer bir şey bulunmadığını ve evinde oturanların daha değerli görüleceğini vurgulamak adınadır. Dışarıda dolaşmanın sokak süpürgesi olarak nitelendirilmesi ise yine döneme ait bir bakış açısını yansıtmaktadır. İronide “her şey şaka ve ciddi olmalı, her şey yürekli bir biçimde açık ve her şey derinlerde gizlenmiş” (Schelegel, 2018, s. 49) olmalıdır. Sanatçının da bir annenin bakış açısı ve anlatımıyla kıza söylediği sözcükler, hem şaka hem de gerçek anlamındadır. Zaten şiir boyunca da eğlenceli bir üslup ve yerel unsurlar dikkati çeker. Böylece şiir, toplumsal bir gerçeğin sıkıntılı yönünü yumuşatıp eğlenceli bir kurguya dönüştürerek yansıtmış olur.

Hoca Tahsin Efendi, Paris’te kaldığı on iki yıllık süre zarfında, hem kendisini geliştirir hem de oradaki öğrencilerin eğitimiyle ilgilenir. Paris’ten döndükten sonra da Darülfünun’a müderris olur. Buradaki çalışmaları sırasında çeşitli deneyler yapar. Boşluk (havasızlık) kavramını açıklamak için, cam bir fânusun altına bir güvercin koyar ve kabın havasını boşalttığında güvercinin ölmesiyle deneyinde istediği sonucu elde eder. Bu deney, kendisine istediği sonucu kazandırır ancak cahil kesimlerden “dinsiz” ithamının gelmesine neden olur (Mardin, 2015, s. 250). Sanatçının müderrisliği, kötü niyetli bazı insanlarca kabullenilemez ve hakkında dedikodular çıkmaya başlar. En

nihayetinde hoca, işinden edilir. Çıkan söylentileri içine sindiremeyerek kendisine dinsiz diyenlereyse şöyle bir cevap verir;

“Bana bî-din dedi erbâb-ı garaz
İrtikâb eylediler kızbi heman
Ben dahi onlara dindar dedim
Yalanın karşılığı oldu yalan”
(Asım, 1928, s. 62)

Şair, kendisine dinsiz diyen kötü niyetlilerin yalan söylemekle bir kötülük kavgası başlattıklarını düşündüğünü söyler ve kendisi de onlara dindar der. Fakat şair, her iki tarafın da yalan söylediğini belirterek karşısındakilere asıl dinsizin onlar olduğunu söylemenin zekice bir yolunu seçer. Böylece şiirinde ironik bir dil kullanır; “Gerçekte, bununla da, ironisi yapılmış olanın meşrutiyeti sarsılırken, ironi yapan öznenin kendini meşru zemine çekmesi sağlanmış olur.” (Emre, 2006, s. 163). Şair, ironi sayesinde söylemek istediğini dolaylı yoldan anlattığı için ortada kızılacak ya da karşı çıkılacak netlikte bir söylem bulunmaz. Ironisi yapılan kişilerin kimliği, az çok tahmin edildiği için bu kimseler rencide olurken sanatçı, iğnelemelerini üstü kapalı bir şekilde yaparak kendisini küçültmemiş olur. Neticede gerçeği esnetip yumuşatır ve daha da önemlisi eğlenceli hale getirerek vurgulamanın en güzel yolunu tercih ederek ironiyi kullanır. Şinasi ise, yaptıklarıyla emelleri çatışma halinde olan aşırı dindar kişileri ironik bir dille anlatır;

“Feyz alırsın çekerek derd ü gam-ı dünyâyı
Tekkeyi bekleyen elbette içer çorbayı

Zâhidin Hakk’a du’âdan garazı cennettir
Dünyevî ni’met ise cânına da minnettir

Zâhidin aklına ehl-i hikemin olma hasûd
Vermeyince sana Mâbûd ne yapsın Mahmud”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 27)

Şair, gam ve derdi çekmekten feyiz aldığını belirten zahitlerin, aynı zamanda dünya malına bu kadar meyletmeleri karşısında hayret etmektedir. Bu durum karşısındaki şaşkınlığını ise onları zekice eleştirerek dile getirmeye çalışır. Bahsi edilen kişiler, Tanrı’dan cenneti dilemektedirler ama bir taraftan da dünya nimetlerine göz dikmektedirler. Yapılanla istenen durumun örtüşmemesi, başlı başına bir ironidir. Sanatçının ise inceden inceye onların tezatlıklarını ortaya koyması, bilinçli olarak ironiyi tercih etmesi anlamına gelmektedir. Şiirine konu ettiği kişilerle alay eden şairin kendisi de neşelenir; “Alay etme kin beslediğimiz (ya da nefret ettiğimiz) bir şeyde

küçümsenecek (mepris) bir şey bulunduğunu hayal etmemizden doğan bir sevinçtir.” (Spinoza, 2016, s. 184). Böylece şair, hem gerçekleri yumuşatır hem de kendisini tatmin eder. Tüm bunlarla beraber bilgili kimselerin aklını kıskanmakla işlerin yürümeyeceğini, Tanrı’nın zahitlere akıl vermemekle bir bildiğinin olduğunu da söylemeye çalışır.

Tanzimat şiirindeki ironiyi anlatırken Ziya Paşa’nın dönemini eleştirdiği ünlü dizelerinden de bahsetmek gerekir. Sanatçı, şiirinin bir bendinde dünyadaki kişi ve olayların aslında görüldüğünden çok farklı olduğunu dile getirir. Sonraki bentlerde ise şairin eleştirileri iyice keskinleşir;

“Bed-asla necâbet mi verir hiç üniforma
Zer-düz pâlân ursan eşek yine eşekdir

(...)

Milyonla çalan mesned-i izzetde ser-efrâz
Birkaç guruşu mürtekinin câyı kürekdir”
(Göçgün, 2001, s. 164)

Aslı kötü olan kişinin üniformayla iyi huylu birine dönüşemeyeceğini vurgulamaya çalışan sanatçı, bu durumu, “Eşeğe altın semer vursan eşek yine eşektir” diyerek ironik bir dille anlatmayı seçer. Burada ve birçok ironide amaç bellidir; “Söz konusu olumsuzlama şeklindeki uyarının hedefi adima karşıdakini yapıcı yönde etkileyerek topluma kazandırmaktır.” (Şenocak, 2017, s. 34). Şair de “milyonları çalanın makamı yüceltilirken birkaç kuruş rüşvet alanın adeta kürek mahkûmu edildiğini” söyleyerek toplumdaki eşitsizliğin giderilmesi adına, insanları farkındalığa davet etmek ister. Kötülüklerle dolu bu dönemin adaletsizliğini ve eşitsizliğini, son derece alaylı bir şekilde ele alarak ironi yapmış olur. Bir sonraki bentte ise “yeni çıktı” redifli ünlü dizeleriyle birtakım kültürel değerlerin unutulmasına kızar;

“İkbâl için ahabâbı si’âyet yeni çıktı
Bilmez idik evvel bu dirâyet yeni çıktı

Sirkat çoğalup lâfz-ı sadâkat modalandı
Nâmûs temâm oldu hamiyyet yeni çıktı”
(Göçgün, 2001, s. 164)

Sanatçı, kendi bahtlarını yapmak için insanların dostları hakkında dedikodu çıkarmasının yeni çıktığını söyleyerek aslında dostluğun daha kıymetli görülmesi gerektiğini sezdirir. Halk arasında eskiden samimiyet ve sıcak ilişkiler varken fesatlığa dayalı bu bilginin yeni çıkması, şairi üzmektedir. Sadakat söylemlerinin çoğalmasına

rağmen hırsızlıkların artması da başka bir ironidir. Namusun tamam olduğunu dile getirerek tam tersi bir durumu kastetmeye çalışan Ziya Paşa, namusu unutanların namustan kaynaklanan bir utanç duymasına da anlam veremez. Dizelerde dile getirilenler ve buradan hareketle döneme dair edinilen bilgiler, yok sayılamayacak derecede bir ironinin varlığına işaret etmektedir.

Namık Kemal ise söylemek istediklerini, karşıtıyla ifade etmeyi, olumsuz olumluymuş gibi göstererek anlatmayı seçer;

“Basdığın yerlerden alçak tutma kalb-i pâkini
Sâbitü’l-azm ol şu hâk-i bî-sebâtın rağmına

Etmedim her bâtıla bir hak tasavvur bir zemân
İstinâdım Hakka’dır hep âlihâtın rağmına

Hâke yüz sürmekle kâ’imse yer üstünde hayât
İhtiyâr et altını hâkin hayâtın rağmına”
(Göçgün, 1999, s. 76)

Şair, önce kişinin kalbini, bastığı yerlerden alçak tutmaması gerektiğini öğütlerken yüce gönüllü ve şerefli olmaktan da bahseder. Fakat daha sonra toprak seviyesine kadar alçalmakla hayatın uzun süreceğine inanmak yerine insanın direkt toprağın altına girecek cesareti kendilerinde bulmalarını söyler. Aslında onun anlatmak istediği, kişinin çıkarları uğruna alçalmasındansa ölmesinin daha şerefli bir davranış olacağıdır. Sanatçı, ifade etmeye çalıştığı ana vurguyu, mecaz, benzetme ve zıtlıklar yoluyla ironikleştirir. Romantikler için ironi, alaya almayı ve mizahı içerir; “Zekice alaya alma, mizahın bir parçasıdır, ama ondan bir derece azdır. Alaya alma, artık sırf sanat değildir ve çok daha sınırlıdır. Fr. Schlegel’in ironi olarak tanımladığı şey, bence ancak tedbirli olmanın özelliği ve sonucudur, zihnin hakiki şimdisi.” (Novalis, 2018, s. 17). Fakat alaya almaktan ve mizah yapmaktan da önemlisi, sanatçıların ironi sayesinde kendilerini korumaya almaları, tedbirli davranmış olmalarıdır. Namık Kemal de birçok şiirinde kişileri, ironi yoluyla yerer ve böylece kendisini korur. “Hırrenâme” adlı şiirinde aç gözlü bir kediye anlatarak aslında rüşvet ve yolsuzluk gibi olumsuz eylemleri nedeniyle Sultan Abdülaziz tarafından görevden alınan Sadrazam Mahmut Nedim Paşa’yı hicveder;

“Kedimin her gece böbrekle dolardı sepedi
Yok idi ni’metinin râhatının hiç adedi
Çeşm-i şehîlâ nigehe fârik iken nîk ü bedi
Sardı etrâfını bin dürlü adûlar türedi
Kedimi gaflet ile fâre-i idbâr yedi
Buna yandı yüreğim âh kedi vâh kedi

(...)

Etmedik yer mi kodu savleti dünyâda harâb
 Ne imâret ne kebâbçı ne salâş u ne kasâb
 Hep şaşup kalmış iken bahtına akrân etrâb
 Âkıbet eyledi devrân anı da mahv ü türâb
 Kedimi gaflet ile fâre-i idbâr yedi
 Buna yandı yüreğim âh kedi vâh kedi”
 (Göçgün, 1999, s. 340-341)

Şiirin daha ilk dizesinde bahse konu edilen kedinin aç gözlülüğü vurgulanır. Altı bent boyunca onun olumsuz özelliklerine bazen de sevimlilik katılarak yer verilir. Ancak şiirin son bendinde şair, tüm bu olumsuzlukların, saldırganlık ve açgözlülüğün artık kedinin sonunu hazırladığını söyleyerek hicvettiği kişinin sadrazam olduğunu sezdirir. Sanatçı, dönemi çalkalayan bu olayı ve anlatmak istediklerini kedi kurgusuyla şekillendirip ironi yapar ve böylece zekâsını ortaya koyarken kendisini de güvenceye almış olur. Bir bakıma da döneme dair “kökleşmiş doğrular, kurulu değerler ironi kullanımı ile” (Aşkaroğlu, 2014, s. 78) gerçekliğin dünyasından çıkarılıp kurgusal düzlemde farklı boyutlar kazandırılarak yeniden yorumlanır.

İroni, hayatın tek düzelikten arındırılıp ortadan bölünmesine ve ona istenildiği gibi çizikler atılmasına yarar ve bu yüzden “saçmayı –düzen kırıcılık ve istisnaya olanak sağlayan bir tasarım olarak- kullanıma sokan Romantikler, moderniteyi, akılcılığın hakikat ve doğruluk kesinliğine mesafe koyan eleştirel bir ihlal olarak” (İnatçı, 2015) özümseyip değerlendirirler. Namık Kemal de gelenekten (özellikle de Nefî’den) gelen etkiler ve bu sebeplerle ironiyi kullanmayı sever. İroniyi abartarak bazen hakaret boyutuna vardırıldığı bile olur;

“Gitme vatan gavgâsına
 Yetiş rütbe yağmasına
 Daldık dünyâ safâsına
 Ne utanmaz köpekleriz

Dalkavuklukla irtikâb
 İşte etdi bizi harâb
 Sen söyle ey şevket-me’âb
 Ne utanmaz köpekleriz”
 (Göçgün, 1999, s. 418)

Şair, vatan için mücadele etmeyip dalkavukluk yapan ve yağma peşine düşenlere kızar. Bentlerin son dizelerinde ise kızgınlığının şiddetini artırarak “Ne utanmaz köpekleriz” der ve kendisini de bu grubun içine dâhil edip hakaretini tekrar eder. Çünkü şaire göre

insan, vatanına milletine sahip çıkmalı ve bu uğurda yeri geldiğinde gözünü kırpmadan canını bile verebilecek mertliğe sahip olmalıdır. O, birçok eserinde güçlü ve iradeli olmayan, aklını kullanmayan, gaflet uykusuna yenik düşen insan tipine karşı çıkar. Böyle kişileri zaman zaman rüyanın ve bazen de ironinin dokunulmaz alanına sığınarak eleştirir.

Abdülhak Hamit, kendi hayatında da eşi Fatma Hanım'ın ölümüyle *Makber* adlı meşhur ölüm şiirini yazarken aynı anda “Hacle”yi yazmak gibi zıtlık içeren davranışlar sergileyerek ironik durumlar yaratır. Sanatçının dikkatlice incelendiğinde şiirlerinde de hayatından izler bulmanın mümkün olduğu görülür. Kendisine Süleyman Nazif tarafından “Şâir-i A'zâm” unvanı verilmiştir ama şairin gerçek durumu oldukça farklıdır;

“Vaktiyle siyah, şimdi fakat yemyeşil olmuş
bir paltosu vardır.
Tek gözlüğü vardır, geceler kandilidir o.
Yârab ne hayat!
Cepler delik az çok.
Lâkin ne zarar var ki delikten düşecek yok.
Bir korkusu vardır:
Meyhanelerin saat-i tatili pek erken...
Bir kirli paçavrayla gezer,
mendilidir o.
Lastikleri başkasınındır ki yürürken,
durmaz ayağından kaçır ekser.
Serpuşu ne festir, ne külâhtır, ne sarıktır.
Kalpak da değildir.
Bir şapka mı? Hâşâ! O onun kendine mahsus,
bir başka şekildir.
Keşköl gibi bir şey.”
(Enginün, 2013, s. 645)

Sanatçı, kendisine “en büyük şair” adının verilmesinden hoşnuttur ama gerçek hayatta çaresiz ve sefilce dolaştığını söylemektedir. En büyük şair unvanına layık görülen biri, cepleri delik, saç baş dağınık halde, evi barkı olmayan kimsesizler gibi sokaklarda gezmektedir. Kendisine verilen isimle gerçeği yansıtan bu durum arasında büyük bir çelişki vardır. Şair de hayatındaki çelişkiyi, ironik bir dille anlatmayı seçer. Buradaki ironi, olması beklenenle gerçekte olan durum arasındaki çatışmanın anlatılması anlamına gelen durum ironisidir. Sanatçı, ironi sayesinde aslında kendisini de daha özgür kılar (Kierkegaard, 2009, s. 281). Başlık ile içeriğin uyumsuzluğu ise şiiri anlam bakımından farklı ve daha güçlü bir pozisyona taşır.

Recaizade Mahmut Ekrem'in "Terkîb-i Ben-i Nâ-Tamâm" adlı şiirine bakıldığında da çok iddialı ve belirgin olmamakla beraber inceden bir ironi durumu sezilir;

"Verir mi ârif olan kabz u bast-ı dehre vücûd
Olur mu nâfile hâtır-rübûde-i âlem

Hakikat üzre tasavvur olunsa dünyânın
Çıkar vücûdu adem zevk u lutfu rencişi ü gam

Değil değil bu fenâ bezmi cây-gâh-ı huzûr
Hazer ki olmayasın dil-harâb-ı câm-ı gurûr

Bu âlemin ki yoğu vâri cümle yeksândır
Bu sırra vâkıf olan hâl-i dehre handândır"
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 58)

Şair, "Arif olan kişi, dünyanın neşe ve kederine varlık verir mi?" diyerek kendisini bilen kişinin dünya nimetlerine itibar etmeyeceğini vurgulamak ister ama bunu soru yoluyla ima eder. Yaşanılan âlemde, neşe ve gamin iç içe karışık bir halde bulunduğunu sezdirmeye çalışırken salt bir mutluluk durumundan söz etmenin mümkün olmadığını belirtir. Bu sırra erişen kişilerin ise dünyanın haline güleceğini söyler. Oysa şair, aslında acınacak bir halden söz etmektedir. Acınacak bir durumu gören kişinin gülmesi, bir ironidir. Hayatın değiştirilemeyen acı gerçeği, sanatçı tarafından yumuşatılarak hafife alınır. Zaten romantik tavır da tam olarak bunu gerektirmektedir. Alıntıda yer alan dizeler boyunca "kabz-bast, zevk-rencişi, lütuf-gam, yok-var" gibi zıtlıkların varlığı, ironinin pekişmesine yardımcı olur. Zaten şiirsel bir üslubun günlük dilden farklı olması ama gerçek hayata da göndermeler yapması gerekmektedir. Kökleri günlük yaşama işaret eden ironi ve metaforlar, edebî dilin en belirgin özelliklerindendir (Leech, 2013, s. 6). İroni ve metaforlar sayesinde dil, günlük kullanımının dışındaki anlamlara ulaşan başka bir boyuta yükselir. Şairin "Tercî-i Bend-i Latîfe-Âmîz" adlı şiirinde ise hayatını eğlenceli duruma getirmeye çalıştığı görülmektedir;

"Vermiştik ol zamân ki bütün imtihânları
Hep yağladıkı terk ü firâra tabanları
Rûzeyle hoş geçirmişidik vakt ü ânları
Bu mâtem ağlatır yine hep nev-civânları
İyd erdi geldi mektebe gitmek zamanları
Tertîbe şimdi başlayalım biz yalanları"
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 60)

Yorumlamak için şiirin sadece bu dizeleri merkez olarak alındığında, ilk dizede sanatçının bütün imtihanları verdiğini söylediği görülür. Bunun sonrasında imtihan

verme durumunu açıklayan herhangi bir bilgi bekleyen okur, bir anda şairin “fırar etmek için tabanları yağladığı” gerçeğiyle karşılaşır. Oruçla hoşça vakit geçirdiğini belirttikten sonraysa sanatçı, bu matemin yeni yetişen gençleri ağlatacağını dile getirir. Klasik şiirde oruç, (Tanrı’dan) ayrı kalmayı nitelerken bayram, vuslatı ve kavuşmayı sembolize eder. Sanatçı ise bayramı, okula kavuşmak anlamında kullanarak klasik şiirin sembolik değerlerini dönüştürmüş olur. Bu şiir, klasik şiirin son dönemlerinde değişmeye başlayan sembollerin, Tanzimat şairleri tarafından gündelik hayata uyarlanarak tamamen dönüştürüldüğünün iyi bir örneğidir. Şairin çok özlediği okulundan kaçmak için yalanlar düşünmeye başlaması ise ironiktir. Çünkü okul, eğitim alınan yerdir ve okulların açılmasını isteyen sanatçının asıl arzusu, eğitim almaktan çok okuldan kaçmaktır. Romantikler, değişimin gerekliliğini savunurken bazı yolları denerler; “Gerçeklikte hâlâ saklı olan olanaklar, hem oyunsu hem de araştıran bir fantezi aracılığıyla görünür hale getirilmelidir.” (Safranski, 2013, s. 139). Sanatçının şiir boyunca dikkati çeken eğlenceli üslubu da gerçeğin ağırlığını hafifletip hayatı yaşanılır kılmak için olanaklar bulmak adına romantiktir.

Muallim Naci de anlatmak istediklerine çarpıcılık kazandırmak amacıyla kimi zaman ironiden yararlanır;

“Medeniyyet diye revâ mı ki sen
Olasın herze-kâr ü herze-sühan

Bize lâzım muhassenât-ı Firenk
Yoksa lâzım mı keşf ü câme-i teng

(...)
Hep serâsime devlet erkânı
Kim düşünsün i’âde-i şânı

Bahr-ı zevke re’îs cân atıyor
Gerçi devlet seffesi batıyor”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 50-51)

Sanatçının “Mûsâ Bin Ebi’l-Gâzân Yahut Hamiyyet” adlı şiirinde dönemine dair eleştiriler yer alırken sivri çıkışlar ve sert bir üsluptan ziyade ironik bir söylem dikkati çeker. Boş laflar sarf ederek medeniyete ulaşılmayacağını vurgulamak isteyen şairin “boş laf” ile “medeniyet”i ise birbirinin zıt anlamlısı olarak kullandığı sezilir. O, Batı’nın faydalı işleri dururken şiirini keşfetmenin uygun bir tavır olmadığını düşünür. Üstelik devlet erkânı da şanını geri kazanmak yerine sersemlik etmektedir. Devlet hazinesi batarken başkan, adeta zevk denizlerinde yüzmektedir. Devlet kötü

durumdayken başta bulunanların eğlence peşinde olmalarıysa başlı başına ironik bir durumdur.

Nabizade Nazım'da ise hüznle birlikte çelişkili durumlar göze çarpar. Birçok şiirinde o, sevgilisinden lütuf görmeyi bekler. Yârinin sadece bir kere kendisiyle ilgilendiğini görmek için ölmeye bile razıdır. "İltimâs" adlı şiirinde bu ironik durum, "Ömrümde bir kerecik gülsem/ Bir kere gülüp sonra ölsem!" (Kalkan, 2015, s. 39) söylemiyle dikkati çeker. Gülmek ve ölmek, birbirine tezat eylemlerdir ama şair, bir kere gülmek için ölmeyi göze alabildiğini dile getirmektedir. Leyla Hanım'ın ise bir çobanı anlatırken kullandığı farklı ifadeler dikkat çekicidir;

"Ne kaval kaldı ne davar

Ne bir arkadaş var ne yâr
Zebun çobanı kim sorar

Sanma bakam yüzünüze
Soğan sıkam gözünüze
Kulak asmam sözünüze"
(İspirli, 2008, s. 117)

Şair, köyde yaşayan bir çobanın şehirde yaşayan beylere karşı durumunu dile getirir. Onların gönüllerini şehir eylerken çoban köye hapsolmuş gibidir. Bu nedenle de sanatçı, beyleri, çobanın bakış açısıyla komik bir dille eleştirir; "Hayal gücü ile karar verme gücünün birbirine değdiği yerde espri ortaya çıkar; akıl ile keyfiliğin çiftleştiği yerde ise mizah." (Novalis, 2018, s. 16-17). Sanatçı da aklını ve hayal gücünü kullanarak bilinçli bir şekilde mizah yapar. Çobanın şehirdekilere olan kızgınlığını ise "Soğan sıkam gözünüze" diyerek iyice netleştirmiş ve şiirinin mizah ögesini artırmış olur. Aslında çoban, içten içe beylerin hayatına özenmekte ve o nedenle kızgınlık duymaktadır. Fakat yine de beylerin sözlerini önemsemediğini söyler. Nigar Hanım'ın ise tüm incinmişliğine rağmen sevmeye devam etmesi ironi sayılabilir;

"Bilcümle mevâ'idinize kandı bu gönlüm,
Ettikçe nevâziş ile ibzâl-i muhabbet,
Sizden bana yağdıkça o bârân-ı meveddet,
Sandım ki devâm eyleyecekdir o sadâkat,
Evvelki samimiyete aldandı bu gönlüm.
Heyhât, o dönek meşrebınız oldu nümâyân:
Erdi o nevazişlere sür'at ile pâyân."
(Demirdağ, 2015, s. 191)

Sevgilisinden biraz samimiyet görünce aşka kendisini kaptıran şair, bu durumun geçici olduğunu anlayınca kedere kapılır. Sevgilisinin değişken bir halde bulunduğunu da şiirinde dile getirir. Tüm olumsuzluklarına rağmen onu sevmekten vazgeçmemesi ise şairin bir ironi içerisinde olduğunu gösterir. Adamın karakterinin nasıl olduğunu anlamıştır, mizacını öğrenmiştir ama sanatçının sevgisinde değişen bir şey olmamıştır. Üzülse, kırılabilir bile şair, karşısındakini anlamaya çalışır. Sevdiği tarafından kandırıldığını ise çekinmeden, açık yüreklilikle dile getirme cesaretini gösterir.

Tanzimat dönemi şairleri, kimi zaman gerçekliğin soğuk yüzünü güldürmek, durumu eğlenceli hale getirmek ve kimi zaman da gerçek hayatı tamamen ortadan kaldırmak için ironi ve oyuna yönelirler. Keçecizade İzzet Molla'nın şiirinde mizahi öğelerle varlığını belli eden ironi, Namık Kemal'de tezatlarla kendisini gösterir. Recaizade Mahmut Ekrem, cevabını bildiği durumları, soru yoluyla dile getirerek şiirinde açıkça ortaya koymamış olur ve bu anlamda kendisini de koruma altına alır.

İroni ve oyun, hayal ve düş gibi romantik unsurlar, şairlerin gerçeklerden kaçmasını sağlarken aynı zamanda kendilerine yeni bir yaşam alanı hazırlamalarına da olanak sunar. Sanatçıların birçoğu, içinde yaşadıkları dönemin baskıcı ve zorlu şartları gereği, açıkça belirtmedikleri düşüncelerini, söz oyunlarından yararlanarak dile getirirler. Onların çabaları sayesinde, hayatın gerçekleri, şiire yansıtılırken aynı zamanda da mizahi öğelerle ve ironik bir dille estetize edilmiş olur. Böylece artık gerçeğin acımasız tarafı da eğlenceli bir boyut kazanır. Yönetimin baskılarını arttırdığı bir dönemde, sanatın toplum için var olması gerektiğine inanan birinci kuşak şairleri tarafından vurgulanmak istenen düşünceler, şiire gerçeklik zemininin dönüştürülmesiyle girer. Gerçekliğin zırhı delindiği ve yeni bir düzlemde yeniden şekillendirildiği için sanatçıları da ifade ettikleri, dile getirdikleri düşünceler için sorumlu tutulmazlar. Sonuç olarak ironi, romantizmin kurtarıcı ögesi konumuyla Tanzimat şiirinde değer kazanır ve Türk edebiyatında kabul görerek sonraki kuşakların da ilgisini çeker.

4.4. DİLİN SADELEŞMESİ

Varlıkların adlandırılmasını ve insanlar arasındaki iletişimi sağlayan dil, ait olduğu toplumun yaşadığı değişimlerden en fazla etkilenen kurumlardan biridir. Konuşulduğu coğrafyanın sosyal ve siyasi evrimleriyle şekillenen dil, böylece birtakım tarihsel

süreçlerden geçer. Tanzimat dönemindeki yenilik girişimleri arasında, dilin sadeleştirilmesi de dikkati çeker. Zaten romantizm de topluma etkili bir biçimde hitap edilebilmesi adına dilin sade olmasından yanadır.

İnsanın dil yetisiyle düşünme gücü arasında paralellik söz konusudur. Çünkü dil, duygu ve düşüncelerle sıkı bir ilişki içerisinde. Ayrıca içinde geliştiği çağla da yakından ilgilidir; “Diliyeti bir olgudur; insanda bulunan bir yetinin işletilmesi, icrasıdır [exercise]. Dil, bu olgunun bir bireyler topluluğunda ve belli bir çağda aldığı uyumlu [concordant] biçimlerin tümüdür.” (Saussure, 2014, s. 133). Dil yetisiyle dünyaya gelen insan, her dönemde değişen ihtiyaçlarına göre dilini de şekillendirir. Türk toplumunda, İslamiyet’in kabulü sonrasında Arapçaya olan merakın artması ve edebiyatın da bu ilgiden etkilenmesi, Türkçenin sadeliğinin bozulmasına yol açar. Arap edebiyatında ise klasik şiirin tercih edilmesi ve bu alanda Fars edebiyatının gözde olması, Farsçaya duyulan ilgiyi de artırır. Böylece Türk edebiyatında, divan edebiyatı da denilen klasik edebiyat dönemi başlar.

Klasik şiirde gittikçe ağırlaşan dil, Tanzimat döneminde, sanatçıların özellikle de halka yönelme düşüncesiyle giderek sadeleşir. Fakat bu yönelim, hemen cereyan etmez. Aksine Tanzimat’ın ilk yılları, “edebiyat ve felsefe sahasında İslâmî edebiyatın Türkçe’ye tercümesinin görülmemiş ölçülere ulaştığı bir dönem” (Mardin, 2015, s. 229) olması nedeniyle sanatçıların üslubunu da olumsuz yönde etkiler. Dolayısıyla da dil, sadeleşmek yerine ağırlaşır. Bu anlamda, aydınların savundukları düşünceler ile gerçekleştirdikleri eylemler arasında çelişkiler meydana gelir. Fakat Türkçenin içerisinde bulunduğu karışıklığın giderilmesi gerektiği, zamanla daha iyi anlaşılır. Çünkü şiirin dili, toplumun millî ruhunu yansıtmalıdır; “Yabancı bir dille düşünmek, o dilde hissetmekten çok daha kolaydır. Bunun için de hiçbir sanat, şiir kadar ısrarlı bir şekilde millî değildir.” (Eliot, 1983, s. 194). Tanzimat şairleri de duyguları ile şiirde kullandıkları dilin uyumlu olmamasından doğan sıkıntıları fark ederek bilinçli bir şekilde dilde sadelik arayışına yönelirler.

Sanatçıları, dilde sadelik arayışına yönelten, siyasi ve sosyal birçok sebep vardır. Savaşlar, din değişiklikleri, ekonomik ve siyasi etkileşimler, dili de önemli ölçüde etkileyen tarihsel süreçleri oluşturur. XVI. yüzyılda Aydınlı Visali, Tatavlı Mahremi ve Edirneli Nazmi’nin öncülüğünde gelişen ve adına Türkî-i Basit cereyanı denen dilin sadeleşme hareketi, kayalardan akarak daman kaynak suları gibi sürekli ve artan bir biçimde yoluna devam eder. XVII. yüzyılda Şeyhülislam Yahya, XVIII. yüzyılda Nedim ile zirveye ulaşan Türkçenin sadeleşme hareketi, XIX. yüzyılda dünyadaki

büyük değişim ve gelişmeler etkisinde biçimlenen halka yönelme ve onun sonucu olarak doğan milliyetçilik/ ulusçuluk cereyanları ile daha sosyolojik temelli bir harekete dönüşür. Dil, ulusları yapan ve bir arada tutan sihirli bir güç olarak keşfedildiğinde, bundan en son istifade eden de yine Türk toplumu olur. Bu dönemde, dilde sadeleştirmeyi hızlandıran önemli gelişmeler yaşanır. Bunlardan biri de Encümen-i Dâniş'in kurulmasıdır; "Encümen-i Dâniş'in kurulmasının, kitapların hazırlanmasından çok, Osmanlı dilinin sadeleştirilmesini ve bilginin yayılmasını hedef alan bir ansiklopedist hareketi göz önünde tuttuğu, encümen tüzüğü'nün girişinden açıkça anlaşılır." (Mardin, 2015, s. 254). Çünkü Encümen-i Dâniş üyeleri, bu tüzüğün girişinde, sanatçıların üslûp konusunda yarışa girerek dillerini ağırlaştırmalarını doğru bulmaz ve bir an önce süslü ve ağdalı üsluplardan vazgeçilmesi gerektiğini söyler.

Dilin sadeleştirilmesinde rol oynayan diğer etkenler, Türkçe gramer kitabının yazılması ve gazetelerin yaygınlaşmasıdır. Ayrıca Tanzimat'ın ikinci yarısında artan Batı kaynaklı ve romantizm eksenli çeviriler de dil üzerinde etkili olur. Romantizmin kural tanımayan, sanatçının duygularını açıkça ifade etmesi gerektiğini savunan yaklaşımının etkisiyle bu dönemdeki edebî eserlerin dili oldukça sadeleşir; "Romantizm'le birlikte sokaktaki adamın dili ve sözcükleri de şiire girer." (Alkan, 2019, s. 588). Çünkü romantiklere göre şiir, toplumda eşitlik sağlamalı ve herkesin anlayacağı tarzda olmalıdır. Tanzimat sanatçıları da sanatın toplumu aydınlatma ve eğitme görevi olduğunu düşündükleri ve dilin milli bir ruh taşıması gerektiğini fark ettiklerinden şiir dilinin sadeleşmesi için uğraşırlar.

Lale Devrinde Nedimle başlayan mahallileşme hareketi, kendisinden sonraki bazı şairlerce de sürdürülür. Enderunlu Vasıf'ın Nedim tarzını devam ettirir nitelikteki aşk konulu gazel ve şarkılarında kullandığı dilin sadeliği dikkat çekicidir;

"Cânın kimi isterse görüş gayrı karışmam
Küstüm sana ben nâfile yalvarma barışmam
Haddim bilirim yâr ile beyhude yarışmam
Küstüm sana ben nâfile yalvarma barışmam"
(İpekten, 1989, s. 124)

Şair, şarkısında artık sevgilisinin davranışlarına karışmayacağını anlatırken gayet sade bir dil kullanarak romantizme yaklaşır. Burada dil ile şiirin bağlantısı hemen göze çarpar; "Dil, bilindiği gibi, insanı öteki yaratıklardan ayıran, ona ayrıcalık sağlayan bir yetenektir. Aynı zamanda insan zihninin büyük gücünün de yaratıcısıdır. Şiir ise bu gücün ve dil adını verdiğimiz, sonsuz anlatım olanakları olan kuruluşun özel bir ürünü, özel bir örneğidir.

Tıpkı edebiyat sanatının öteki türleri ve resim, müzik, plastik sanatlar gibi, insanın imge, duygu, düşünce ve sanat yönünü ortaya koyan önemli yaratılardan biridir.” (Aksan, 2016, s. 32). Sanatçının duygu ve düşüncelerini doğru bir şekilde ifade edebilmesi ise dili açık bir şekilde kullanmasına bağlıdır. Döneminde dilin sadeleşmesi için büyük uğraşlar veren sanatçılardan en önemlisi, şüphesiz ki Şinasi’dir. Şairin bu çabası ve eğilimi, şiirlerinde de göze çarpar;

“Gören saçın arasından yüzün parlaltısını
Sanır ki kare bulutun içinde gün doğmuş

Yanında kan ile yaş içre kaldığım görüp el
Demez mi kim birini Su kızı suya boğmuş”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 23)

Dilin süsten ve gösterişten uzak, sade kullanımı, romantik bir etki olmakla birlikte aynı zamanda Türk edebiyatının ihtiyaç duyduğu bir yeniliktir. Sanatçıların bu ihtiyaca cevap vermesi gerekmektedir; “Şairin, şair olarak görevi, önce kendi diline, dolaylı olarak da kendi toplumuna karşıdır denebilir. Dili önce muhafaza etmek, sonra da geliştirip yaymak şaire düşer.” (Eliot, 1983, s. 195). Dildeki sadelik, halk şiirinde elbette hep vardır ancak Tanzimat döneminde, klasik şiirin de sadeleştirilmesi söz konusudur. Klasik şiirde alışılmış mazmunlarla dile getirilen aşk duygusu, Şinasi’nin dizelerinde, tamamen öznelleşmeye bile Arapça ve Farsça unsurlardan arındırılarak dile getirilmiştir. Sevgilinin saçlarının arasından yüzünün parladığını görenler, onu kara bulutların içinde günün doğuşuna benzetirler. İkinci beyitte sevgilinin “Su kızı” olarak nitelenmesi ise İslamiyet öncesinden beri devam eden mitik yer-su ruhlarına yapılan göndermedir. Şair, Su kızının yanında, kan ve tere bulanmış bir şekilde durmaktadır. Onun bu halini görenler, kız tarafından boğulmakta olduğunu düşüneceklerdir. Çünkü durum, yanlış anlaşılma son derece müsaittir. Böylece sanatçı, hem sevgilinin cefa çektiren özelliğine vurgu yaparken hem de kendi durumunu ve ruh halini abartarak anlatmış olur. Başka bir dördlüğünde ise “Arayıp kendime bir eş bulabilesem derdim/ Hele sen yosmayı sevdim de murâda erdim” (Parlatır & Çetin, 2005, s. 23) diyerek aşkını yine oldukça anlaşılır bir dille aktarır. Kimi zaman da şairin dili, “Bağdaki sevmez iken dağdakini/ Dağdaki gelse kovar bağdakini” (Parlatır & Çetin, 2005, s. 28) dizelerindeki gibi atasözlerine açıkça yer verecek kadar sadeleşir. Namık Kemal’in ise şiirlerinin çoğunda ağır ve ağıdalı olarak kullandığı dilin, bazı eserlerinde sadeleştiği dikkati çeker;

“Gelmekle bir kız yanına
Kaçmak düşer mi şânına

Vermez zarar î mânına
Allah için öldür beni
Allah hıfz etsin seni

(...)

Artık çalışma çâreme
Düşmenle gel gir âreme
Bir kurşun at da yâreme
Allah için öldür beni
Allah hıfz etsin seni”
(Göçgün, 1999, s. 339-340)

Sanatın toplumu aydınlatmak ve eğitmek gibi bir misyonu olması gerektiğini düşünen Namık Kemal, toplumsal konuları ele aldığı şiirlerinde sade bir dil kullanmayı tercih eder. Böylece fikirlerini daha çok kişiye aktarabilecek ve halkın da bunları anlaması kolaylaşacaktır. Oysa birçok şair için sanat, sadece estetik gayelerle yapılmalıdır; “Sanatsal bir anlatımın (bir şiirin, bir romanın, bir sinema vb.) gerçek ereği de bilgilendirmek değil, büyülemektir, yeniden döndürmek değil, tam tersine, bu gerçekten arındırmaktır. Bilgilendirme işi bilginlerin, düşünürlerin, öğretmenlerin işidir.” (Yalçın, 2010, s. 72). Dolayısıyla şiirin de bilgilendirmek gibi bir görevi olmamalıdır. Fakat sanatın toplumsallığını öne çıkaran Tanzimat döneminin bazı sanatçıları ve özellikle de Namık Kemal için bu durum, geçerli değildir. Zaten onun toplumsal romantizminin ağır bastığı şiirleri, toplumda daha çok yankı bulmaktadır. Bireysel konuları anlatırken de şair, kimi zaman “Etrâfımı seyr eder sanırdum/ İnsânı melek cihânı Cennet” (Göçgün, 1999, s. 355) tarzında yalın ifadeler kullanır. Bazen de sanatçının üslubunu sokak ağzına vardırıldığı bile olur;

“Vatan’ın girdik kanına
Leke getirdik şânına
Topumuzun b.. cânına
Ne utanmaz köpekleriz ¹⁷

(...)

Dağlara karlar yürümüş
Her yanın kanlar bürümüş
Ölü ölüyü sürümüş
Issız dağlar kanlı dağlar

¹⁷ Sanatçının bu şiirinin Deli Hikmet Bey’e ait olduğuna dair söylentiler vardır. Ancak, şüphe taşıyan durumlar henüz belgelenemediğinden ve Namık Kemal’in oğlu Ali Ekrem Bey’in de şiirin Namık Kemal’e ait olduğunu doğrulamasından, bu minvalde değerlendirme yapılması uygun görünmektedir (Göçgün, 1999, s. 418).

Dört yanı ormanlı dağlar”
(Göçgün, 1999, s. 418-419)

Şair, son derece samimi bir dille, toplum olarak vatanın şanına leke getirdiklerini belirtir ve sonrasında da hakaret ve küfür içerikli ifadeler kullanır. Başka bir bentte ise ıssız dağların kanlı savaflara ev sahipliği yapması durumunu tüm yalınlığıyla anlatır. Namık Kemal’in çok etkilendiği bir sanatçı olan Victor Hugo, *Cromwell*’in önsözünde, edebî dilin günlük dilden çok farklı olmaması gerektiğini belirtir; “Dilde tek güzelin gerçek olduğu ilk kez bu önsözde vurgulanmaktadır. Her şey bir yana, donmuş ölü bir dilin yerini yaşamla sürekli değişen, yaşamla yeniden doğrulan bir dil alır.” (Aragon, 2011, s. 36). Namık Kemal de Victor Hugo’nun düşüncesini destekler nitelikte, genellikle hece vezniyle yazdığı şiirlerinde, dil bakımından sade bir Türkçeyi tercih etmiştir. Dil hakkındaki görüşlerini ise “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazâtı Şâmildir” adlı makalesinde detaylıca anlatır ve Türkçeye nüfuz eden yabancı sözcüklerin fazlalığını bir problem olarak gördüğünü söyleyerek bu konu üzerine dikkati çeker;

“Edebiyatın râbîta-i milliyeye ait olan hizmetinden ise, o kadar mahrumuz ki lisan-i Arab münteşir olduğu yerlerde Yunanî gibi zamanının kâffe-i meâsir-i ilmiyesiyle kuvvet bulmuş bir lisânı galebe-i fesâhatla mahvetmişken, Türkçe’imiz, henüz elifbası bile olmayan Arnavut ve Laz lisanlarını dahi unutturamamıştır. Münasebât-ı edebiyenin fikdânı cihetiyle meselâ bir Buhara’lı Türkçe söylediği halde, buradaki Türk’ler içinde bir Fransız kadar dilinden anlayacak âşina bulunamaz.

Onlar şöyle dursun, İstanbul’da okuyup yazma bilenlerden dahi belki onda biri sebk-i ma’rûf üzere yazılmış bir kâğıttan ve hatta kâfil-i hukuk olan kanun-ı devletten bile istifâde-i merâma kâdir değildir. Çünkü edebiyatımıza şark ve garbın birkaç ecnebi lisanından müsteâr olan şiveler galebe ederek ittîrad-ı ifâdeye halel vermiş ve edevât ve tâbirât ve ifâdâtı, takrirden bütün bütün ayrılmış olan üslûb-ı tahrir ise bayağı bir başka lisan hükmüne girmiştir. Bir surette ki ekser-i erbâb-ı kalem yazdığını söylemekten ve söylediğini yazmaktan hayâ eder. Halbuki bunda utanacak bir hal var ise, tebliğ-i efkârda asıl olan lisana başka ve vekil olan kaleme başka edeb tasavvur etmektir.” (Ekiz, 1984, s. 336-337).

Sanatçı, Türkçenin Arapça, Farsça gibi dillerin etkisinde kalmasına karşı çıktığı gibi henüz alfabesi bile olmayan Arnavut ve Laz lisanlarının etkilerinden de kurtulması gerektiğini belirtir. Batılı dillerin ve çeşitli şivelerin de dile girmesiyle Türkçenin sadeliğini iyice kaybettiğini düşünür. Osmanlıdaki konuşma dili ile yazı dili arasındaki ayırım ise birçok sanatçının düşüncelerini, açıkça söylemekten çekinmesine yol açmaktadır. Fakat Namık Kemal’e göre utanılması gereken asıl durum, insanın düşünceleriyle kalemi arasına sokulan bu uçurumdur. Kişilerin düşündüğünü

dilediğince ifade edememesi ve kâğıda aktaramaması, sanatçı için büyük bir problemdir çünkü dil, “insan tarafından gerçekleştirilebilen her türlü yaratımın soyut tasarımlarını bünyesinde saklayan bir varlık” (Buran, 2015, s. 98) olarak yaratıcılığın ana malzemesidir. Dili, açmazlarından kurtaracak, sadeliğe kavuşturacak yöntemlerin bir an önce uygulanması gerekmektedir. Bunun için de sanatçılara ve aydınlara çok iş düşmektedir. Namık Kemal, bu makalesinde fikirsel düzlemde ele aldığı sade bir Türkçenin gerekliliğini, zaman zaman şiirlerinde de uygulamaya çalışmıştır. Aynı makalede, dilin sadeleşmesi ve karışıklığından kurtulması içinse bazı önerilerde bulunur. Sanatçının önerileri, Osman Nuri Ekiz tarafından maddeler halinde, şu şekilde özetlenmektedir;

- “1-Dilin kaidelerini mükemmel bir şekilde kitap haline getirerek yayınlamalı.
- 2- Kelimeler genel olarak kullanıldıkları manalar çerçevesinde sınırlandırılmalı.
- 3- İmlâ ve mana bakımından dilin parçaları arasında görüşteki bağ, gerçek birlik haline dönüştürülmeli.
- 4- Kelimelerimiz halkın kullandığı kelimeler olmalı. Dilimiz tabileştirilmeli, ifadenin tabii güzelliğine engel olan külfetli sanatlardan kurtarılmalıdır.” (Ekiz, 1984, s. 126-127).

Namık Kemal, Türkçenin güzelliğini kaybetmemesi adına elini taşın altına koyarak kendince çözüm yolları arar ve ulaştığı neticeleri, Tasvir’i Efkâr’da yayınlanan makalesiyle anlatmaya çalışır. Ona göre Osmanlıca gramerin de düzeltilmesi gerekmektedir. Ayrıca acilen kapsamlı bir Türkçe sözlük hazırlanmalıdır. Edebiyatın üstlenmesi gereken görev ise sanatçıların üsluplarında süslü anlatımlarından vazgeçmesi gerektiğidir. Dil hakkında bunları söyleyen Namık Kemal’in kendisi ise şiirlerinin bazılarında süslü anlatımdan uzak kalmayı başarabilmiş ancak genel anlamda üslubunu geleneğin etkisinden tam olarak kurtaramamıştır.

Ziya Paşa’nın bazı şiirlerinde, “Âyinesi işdir kişinin lâfa bakılmaz/ Şahsın görünür rütbe-i aklı eserinde” (Göçgün, 2001, s. 162) ve “Nush ile yola gelmeyi etmeli tekdîr/ Tekdîr ile uslanmayan hakkı kötekdir” (Göçgün, 2001, s. 164) dizelerinde olduğu gibi günümüzde de geçerliliğini hala koruyacak kadar sade bir üslup kullandığı göze çarpar. “Ahvâl-i Eş’âr-ı Türkî”de ise sanatçının ifade ettikleriyle yaptıklarının her zaman örtüşmediği görülür;

“Birden girdi bizim lisâna
Hep nâmeler oldu şâ’irâne”
(Göçgün, 2001, s. 52)

Ziya Paşa, Acem’in eserlerini taklit etmeye başladıktan sonra Türk edebiyatının da nitelik kazandığını söyler. Sonrasındaysa Farsça ve Arapçadan alınan terkipler ve sözcüklerle Türk lisanının şairane bir üsluba kavuştuğunu belirtir. Ancak bunu ifade

ederken oldukça sade bir dil kullanarak anlattığı konuyla kendi eylemi arasında çelişki yaratmış olur. Açıkçası bir şair, istese de istemese de kendi lisanının inceliklerinden yararlanmak zorundadır; “Gerçekten şiir, doğal dilin her düzeydeki birimlerini, bağıntılarını, sözcüklerini ve tümcelerini kullanır. Şiirde biçimlenen sözler, dilbilgisel öğelere bağlı birer ileti ürettiği sürece, bir doğal dil olarak işler. Çünkü yazıldığı dilin kullanıcıları verilen iletiyi ortak düzgü yardımıyla çözerler.” (Yalçın, 2010, s. 75). Hitap ettiği topluluk, en başta kendi milleti olduğu için Ziya Paşa da anlatmaya çalıştıklarını doğru bir şekilde aktarabilmek için öncelikle Türkçeden yararlanır. Söyledikleri ile uyguladıklarının farklı görünmesinin sebebi budur. Aslında böylesi ikilem ve çelişkiler, Namık Kemal’de de görülür. Zaten Tanzimat şairlerinin genel problemi, Doğu ile Batı arasında kalmak ve bir yandan geleneğin etkisini devam ettirirken bir taraftan da yenilik peşinde koşmaktır. Recaizade Mahmut Ekrem’in dizeleriye zaman zaman halk şiirini hatırlatır tarzda ve üslup bakımından fazlasıyla sadedir. Şair, “Çoban” adlı şiirinde, koyunlarını otlatan bir çobanın hayatının doğallığını ve köy yaşamını anlatır;

“Ovalarda ne hoş gezer sürüler!
Sanki onlarla can bulur ovalar.
Bir çocuk bir kuzu bulur kovalar,
Anası haykırır kuzuysa meler,
Arzû ettirir çobanlığını.”

(...)

Haste-i aşktır. Bu iletten
Çoban âh eyler inler ağlar da
Ömrü geçmekle kırdı dağlarda
Neden olsun berî o lezzetten?
Hiç, bir insan yaşar mı sevdâsız?”
(Parlatır, Çetin, & Sazyek, 1997, s. 172-174)

Sanatçı, Namık Kemal’in “Lisan-ı Osmanî’nin Edebiyatı Hakkında Bazı Mülâhazatı Şamildir” adlı makalesinde yer alan görüşlerini destekler nitelikte, şiirinde son derece sade bir dil kullanmıştır. Zaten denilebilir ki Namık Kemal, sanatçıların içindeki ateşi körükleyen yönüyle Tanzimat’ın ruhunu oluşturmuştur. Onun işaret ettiği noktalar, birçok şairin ilham alarak yöneldiği hususlardır. Recaizade Mahmut Ekrem, “Çoban” adlı şiirinde, çobanın ve köy hayatının bilinenlerini estetik bir tavırla ele alırken dilini yalınlaştırır. Kuzuların durumunu, anneleriyle aralarındaki iletişimi, yalın bir dille şiirine yansıtır. Çobanın ise tüm bu görsel şölen içerisindeki konumuna ve ruh haline değinir. Mehmet Kaplan’ın da söylediği gibi dil, edebiyatın temel malzemesidir;

“Edebiyat dile dayanır. Bir şiirde, hikâyede, romanda, tiyatrodan, bize heyecan veren o derin ve ulvî hisler, kafamızın içinde bir dünya yaratan hayaller ve tasvirler, varlıklarını ve tesirlerini kelimelere borçludur. Musikide ses, resimde boya, mimarîde taş ne ise edebiyatta da kelime odur.” (Kaplan, 2009, s. 172). Bu nedenle sanatçının hislerini, Arapça ve Farsça terkiplere bağlanmadan, oldukça sade bir Türkçe ile anlatması, içinden geldiği gibi yazmasını da sağlamıştır. Dil, şiirin zorlayıcı bir unsuru olmaktan çıkarak akıcı bir üsluba dönüşmüştür. Abdülhak Hamit de bazı dizelerinde oldukça sade bir dil kullanır;

“Gel vatandaş fakat gücenme bana
gel biraz senli benli söyleşelim.
Kendini zirveye çıkarmak için,
beni indirmeği merâm etme

(...)

Düşmana karşı bir değil yalnız,
vatana karşı da bir olmalıyız.”

(Enginün, 2013, s. 365-366)

Şair, sadece düşmana karşı değil, vatan konusunda da birlik olunması gerektiğini son derece açık bir dille belirtir. Özellikle toplumsal konuları ele aldığı dizelerde, milli bir bilinç uyandırabilmek adına dilini sadeleştirir. Herkesin anlayabileceği tarzda, açık söylemlerde bulunur. Şiir dili, romantiklerin de üzerinde durduğu bir konudur; “Romantik bir filozof olan Schlegel, dili bilgiye engel olarak değil, şairane ilhamın tüketilemez kaynağı olarak görür. Schlegel, dilin özellikle müphemiyetlik özelliğine dikkati çekmiştir.” (Zima, 2006, s. 31). Onlara göre dilin şiirsellik vasfı, anlamda da kapalılığa yol açmakta ve anlatılmak istenenin tam olarak ifade edilememesine neden olmaktadır. Bu yüzden mümkün olduğunca sade bir üslup kullanılması gerekmektedir. Abdülhak Hamit de bireysellikten uzaklaştığı konularda, daha iyi anlaşılacak için mümkün olduğu kadar sade bir dil kullanmıştır. Ayrıca Türkçenin korunması gerektiğini şiirlerinde bile kimi zaman dile getirmiştir;

“Atılır şey değil bugün o kemend.
Sadeleşsin hemîşe nesr ile nazım,
anlasın beldenin lisanını kend.
Arabî, Farisî fakat dursun
Olmasın Türkçenin nasîbi gezend.
Peyrev olsun bu üç lisan da bize
Hive vü Belh ü Kâbil ü Taşkend.”

(Enginün, 2013, s. 698)

Sanatçı, dilin sadeleştirilmesi adına dile mal olmuş Arapça ve Farsça sözcüklerin tercih edilmemesine karşı çıkar. Ancak Türkçeye gereken önemin verilmemesine daha çok

kızır. O, ister ki üç dil de bir arada canlı bir şekilde yaşatılsın. Tüm bunlar yüzünden de “Türkçe zarar görmesin, hep korunsun ve eserlerde kullanılsın” der. Ancak gerçek şu ki sanatçılar, dilin kullanılması konusunda ikilemde kalmışlardır; “Tanzimat aydınları genel olarak dilimizin sadeleşmesi fikrini savunmuşlardır, fakat kendileri yer yer halk diline daha yakın bir dille yazmak dışında, bütün eserlerinde bu sade dili kullanmamışlardır. Fikir olarak savundukları sadeleşmenin de belli sınırlar dâhilinde kalması gerektiğini, tam bir tasfiyeceliğin faydadan çok zarar vereceğini dile getirmişlerdir.” (Üstüner, 2017, s. 235). Dolayısıyla dili kısırlaştırmamak adına yıllardır dilden düşmeyen Arapça ve Farsça sözcüklerin de çıkarılmasına karşı çıkmışlardır.

Eski şiir taraftarı olarak bilinen Muallim Naci’nin de birçok dizesinde dili oldukça sade bir şekilde kullandığı göze çarpar. “Gül” adlı şiirindeki birkaç dize, üslubundaki sadeliği yansıtmaya bakımından iyi bir örnektir;

“Bana gösterme göğsünün gülünü
Bitirir şînem tahammülünü

(...)

Gül takılsın da göğsüne böyle
Ne için dil takılmasın? Söyle”
(Hayber & Özbay, 1997, s. 130)

Şair, sevgilisiyle, divan şiirinde dile getirilmeyen bir şekilde açıkça konuşur. Kendi gönlünü de sevgilisinin göğsüne taktığı güle benzetir. O gül gibi sevgilisine yakın olmak ister. Zaten söylemleri ve kullandığı sade Türkçe ile bu arzusunu, oldukça anlaşılır kılar. Sanatçının “Şimendifer Seyahati” adlı şiirinde de “Hoştur şu zamân seyâhat etmek/ Sahrâda şimendiferle gitmek” (Hayber & Özbay, 1997, s. 139) tarzındaki sade üslubu göze çarpar. Şiirin temelindeki sağlamlık da dilin kullanımına bağlıdır; “Şiir sanatının evrensel formu, geniş manada, ideaları söz ve dilde tasvir etmesidir.” (Schelling, 2020, s. 327). Bu nedenle tüm romantikler, edebî türler içerisinde şiiri önemser ve onun aslî unsuru olan dile de ayrı bir değer gösterirler.

Nabizade Nazım, Tanzimat ile Servet-i Fünun dönemi arasındaki kuşaktan olduğu için, diğerlerine göre biraz daha sade bir üsluba sahiptir. Özellikle de “Yolcu Köylü” adlı şiirinde olduğu gibi bazen halk şiiri tarzında söylemlerde bulunur;

“Yüce dağlar, yüce dağlar!
Karşınızda garîb ağlar
Gözüm yaşı durmaz çağlar
Gönül hatırladı yâri

Davar sarmış şu bayıra
Kızlar da çıkmış çayıra
Delâlet etmez hayra
Gönül hatırladı yâri”
(Kalkan, 2015, s. 129)

Şair, “Doğa Algısı” bölümünde anlatıldığı gibi bu şiirinde de doğaya yönelerek köy hayatını anlatır. Köyün doğallığı, oradaki duyguların saflığı ve temizliği, şiirin diline de yansır. Sanatçı, son derece yalın bir üslupla şiiri boyunca doğal yaşamın güzelliklerini dile getirir. “Ağlar” vurgusuyla başladığı şiirine, ilerleyen dizelerde arındırma çağrışımları yapan “ırmak” ve “berrak” sözcükleriyle devam eder. Doğanın sadeliğinden ilham alarak şiirini de o minval üzerine kurmuş olur. Çünkü romantiklere göre şiir, doğaya benzediği ölçüde kusursuz ve güzeldir. Nabizade Nazım’ın da köy hayatını son derece sade bir üslupla ele alış, romantik yönünü vurgulamaktadır.

Leyla Hanım da yanan köşkünün ardından yazdığı şiirinde, acısını ve üzüntüsünü anlatmak için sade bir Türkçeyi tercih eder;

“Bana pek hoş geliyordu gûşem
Yok idi bir şey içün endişem
Bucagımda oturdum tenhâ
Bence bir başka cihândı dünya
Ne sevimli küçücük hâne idi
Bir garib kuşçağıza lâne idi”
(İspirli, 2008, s. 109)

Kendisini bir kuş gibi narin ve çaresiz olarak hissedenden şair, evinin de kuş yuvası gibi sevimli olduğunu söyler. Köşkünde çok mutlu bir hayat sürdürdüğünü, artık bunların sadece bir anı olarak kaldığını belirtir. Sanatçının geçmiş zamanlı anlatımını, başka şiirlerinde de sürdürdüğü ve “Zaman uyuşdurup uyutmuşdu/ Gönül o hâli hep unutmuşdu” (İspirli, 2008, s. 114) tarzında yalın söylemlerde bulunduğu görülür. Romantiklerden Schelling, dilin bir sanat eseri olduğunu belirtirken çok da haksız sayılmaz; “Bir yönden bakıldığında dil, *ideal bir şeyin* –bilginin, düşüncenin, hissin, arzusun vb.– *reel bir şeyde* doğrudan ifadesidir ve bu açıdan dilin kendisi bir sanat eseridir. Fakat diğer yönden bakıldığında doğa ürünü kadar belirlidir, çünkü o, sanat tarafından icat edilmiş ya da meydana getirilmiş olarak kavranamayacak zorunlu bir sanat formudur. Dolayısıyla dil, aşağı yukarı doğa tarafından üretilmiş her şey gibi doğal bir sanat eseridir.” (Schelling, 2020, s. 176). İnsan yapımı olan dil, zorunluluklar çerçevesinde şekillenen doğal bir sanat eseridir. Dilin doğal bir sanat eseri olduğuna inanan romantikler gibi Tanzimat şairleri de ona hak

ettiği doğallığı tekrar kazandırma eğilimi göstermişlerdir. Bu anlamda Leyla Hanım'ın şiirlerindeki doğallık ve içtenlik dikkat çekicidir.

Temeli Lale Devrine kadar uzanan Türkçenin güzelliği ve sadeliğini ön plana çıkarma düşüncesi, Enderunlu Vasıf, Keçecizade İzzet Molla gibi şairlerin eserleriyle ağırlık kazanmış ve Batı'yı yakından tanıyan Şinasi ve Namık Kemal gibi sanatçıların eserleriyle hızla yayılarak etkisini artırmıştır. Tanzimat döneminde, şiir dilindeki sadeleşme, halkın sanata duyduğu ilgiyi çoğaltmış, aynı zamanda türler arasındaki keskin ayrımı azaltmak için de önemli bir girişim olmuştur.

Şinasi ve Namık Kemal'in çabalarıyla iyice gelişen dilde sadeleştirme hareketleri, Tanzimat sanatçılarının birçoğunu etkileyerek dalga dalga edebiyatın her türüne yayılmıştır. Yalınlaşma ve öz Türkçenin öne çıkarılması sayesinde sadece düz yazı ile şiir değil, halk şiiri ile klasik şiir de birbirine yaklaşmıştır. Bu çaba, özellikle de romantizmin toplumsal vurgusunun etkili olması adına dikkate değerdir. Çünkü edebî dil, halkın ilgisini çekebildiği ölçüde başarıya ulaşmaktadır ve dilini korumayı bilmeyen milletler, yok olmaya mahkûmdur.

Halkın duygularına samimi bir şekilde yer veren ve kolayca anlaşılabilen eserler, özgürlük, eşitlik, adalet, hak, hukuk gibi birtakım fikirlerin de idrakini, benimsenmesini hızlandırmıştır. Açıkça denilebilir ki şairler, dilde de tam bir özgürlük istemişlerdir. Bütün bunların etkisiyle önceden duygusal bir kaçamak olan kıra/köye ve halka yönelme, daha sonra bilinçli bir eğilime dönüşmüş; dil, düşünceyi kuran, besleyip geliştiren canlı bir değer (energeia) olarak görülmeye başlamıştır.

4.5. BİÇİM, ÖLÇÜ VE UYAK

Romantikler tarafından şiirin içeriği, biçiminden daha önemli görülür. Çünkü onlara göre kuralların varlığı, sanatçıyı zorlamaktan başka bir işe yaramadığı için anlamsızdır. Bu yüzden de romantikler, kuralları ve yazma konusunda kendilerini sınırlandırarak yaratma cesaretlerini kıran her şeyi gereksiz görürler. Biçim de anlatımı sınırlayan unsurlardan biridir. Aynı kısıtlayıcılık, şiirin ölçüsü için de geçerlidir. Romantikler, ölçüsünden ve baskılayıcı unsurlarından ziyade şiirin iç ahengine ve anlatım gücüne önem verirler. Onların yolundan giden Tanzimat şairleri de eserlerinde biçim yönünden bazı değişiklikler yapar ve divan şiirinin katı kurallarını esnetirler. Şiire başlık konması, tablo altına şiir yazılması gibi yenilikler de yine bu dönemde dikkati çeker.

Tanzimat döneminde Batılı anlamda bir edebiyat henüz tam anlamıyla gelişmediği için biçim konusunda, büyük ölçüde klasik edebiyatın kuralları geçerlidir. Divan şiirinden edinilen alışkanlıkla şairler, hala gazel, kaside, mesnevi, şarkı gibi nazım şekillerini ve çoğunlukla da aruz ölçüsünü kullanırlar. Ancak şiirleri nazım biçimlerine göre adlandırmak yerine konularına göre adlandırmaya başlarlar (Levend, 2010, s. 101). Tanzimat sanatçılarının biçim konusunda da yenilik girişimleri olur. Onlar, birçok konuda olduğu gibi romantik sanatçıların, şiirin biçiminin nasıl olması gerektiği yönündeki düşüncelerinden de etkilenirler. Romantiklerin öncülerinden olan Victor Hugo, şiirin özüne önem vererek bir şairin eserini, “ruhu ve yüreğiyle” (Alkan, 2019, s. 579) yazması gerektiğini söyler. Bilindiği gibi Victor Hugo’nun Türk şiirine olan etkisi de tartışmasızdır. Üstelik Tanzimat şairlerini etkileyen romantik sanatçı, sadece Victor Hugo değildir. Uzun yıllar Paris’te kalan Şinasi’yi Avrupa’nın bazı ünlü sanatçıları da etkilemiştir. Bu anlamda Şinasi’nin biçim yönündeki çabaları, dikkate değerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar, sanatçının biçim konusundaki tavrını şöyle özetler; “Fihakika, ötedenberi mevcut olan mesnevî şeklindeki manzumeyi muayyen ve dar vezinlerin çerçevesinden çıkararak, daha geniş mısralarla söylenmiş düz kafiyeli şiir haline sokan odur.” (Tanpınar, 2001, s. 193). Gerçekten de Şinasi’nin sınırlı sayıdaki şiirlerinde, her anlamda değişimin varlığı hissedilir. Şairin biçim üzerinde yenilik arayışında olduğunu gösteren en önemli örnek ise Lamartine’in şiirinden yaptığı tercümedir;

“İşitip gördüceğimsin cânâ
Deşte ebrde her subh ü mesâ
Gösterir sûretinin aksini mâ
Bana savtın getirir bâd-ı sabâ

Olsa hâbîde kaçankim âlem
Rüzgâr estiğini gûş etsem
Sanırım gizli fışıldarsın o dem
Gûşuma bazı kelâm-ı mahrem”¹⁸
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 65)

¹⁸ Lamartine’in şiiri ise şu biçimdedir;

“C’est toi que j’entends, que je vois
Dans le désert, dans le nauge;
L’onde réfléchit ton image;
Le Zéphyr m’apporte ta voix.

Tandis que la tere sommeille,
Si j’entends le vent soupiner,
Je crois t’entendre murmurer
Des mots sacrés à mon oreille.”
(Parlatır & Çetin, 2005, s. 64).

Lamartine'in "Meditations-Souvenirs" adlı şiirindeki "abba/ cddc/ effe" biçiminde olan uyak şemasının Şinasi'nin çevirisinde "aaa/ bbbb/ ccc" durumuna geçişi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın yorumunu doğrular niteliktedir. Ahmet Hamdi Tanpınar, şiirin kıt'a tarzında yazılmasını bir yenilik olarak görmezken kıt'adaki değişimin "sonlarındaki kafiye bağlılıklarıyla bir nakarat gibi birbirini cevaplandırması" (Tanpınar, 2001, s. 263) üzerine musiki oluşturma noktasından kaynaklandığını belirtir. Şinasi'nin yenilik arayışlarının kendisinden sonrakilere de ilham verdiğini ve asıl yeni şiir şeklinin, onun "yedi manzume"si ile başladığını söyler (Tanpınar, 2001, s. 264). Ethem Pertev Paşa'nın meşhur "Tıfl-ı Nâim" tercümesi de "şekil itibarıyla eski ile hiç alâkası olmayan bir manzume" olma özelliği gösterir. Bu şiirlerde, romantizmin algıladığı manada bir biçim değişikliği söz konusu değildir. Çünkü onlar için biçim, gereksiz ve şairin yaratıcılığını sınırlandıran bir unsurdur. Ancak farklılıkların denenmesi, divan şiirinin klasik nazım biçimlerinin kırılmaya başlaması açısından önemlidir. Böylece serbest şiire giden basamağın ilk adımı atılmış olur.

Namık Kemal'in de hece ölçüsüyle yazdığı şiiri ve şarkısı vardır. Hece ölçüsüyle yazdığı şiirleri, genellikle halk şiirini anımsatır niteliktedir. Millî bir konuyu ele alarak şarkı türünde kaleme aldığı "Asker Şarkısı" adlı eserinde ise on birli hece ölçüsünü kullanmıştır;

"Ey vatan kurbânları işte bu gün
Sizler için en şerefli şanlı gün
Fahr edin bak bir vatan halkı bütün
Demede biz gavga ister durmayız
Böyle asker var iken hiç korkmayız"
(Göçgün, 1999, s. 424)

Anlaşılan o ki şair, şiirin içeriğinde olduğu gibi biçiminde de millîleşmenin gerektiğine inanmaktadır. Zaten Abdülhak Hamit'e yazdığı mektuplarda da sanatçıya tavsiyelerde bulunurken şiirlerini hece ölçüsüyle yazmasını önerir. Ancak ne yazık ki kendisi, alıştığı düzenden kolayca kopamaz ve bunu çoğu şiirinde başaramaz. Nazım biçimi hususunda, Ethem Pertev Paşa'nın tercümesindeki kıt'a anlayışına benzer bir tavır sürdürür. Yine de kimi zaman kıt'aları istediği gibi şekillendirmekten geri durmaz.

Romantizmin biçimde arzuladığı serbestlik konusunda anılması gereken isim, eserlerinde yenilikleri denemekten çekinmeyen Abdülhak Hamit Tarhan'dır. Öyle ki şair, çeşitli nazım biçimlerini, hece vezni ve serbest ölçüyle yazmayı bile denemiştir.

Gerek kullandığı nazım şekli gerekse vezin ve kafiye bakımından oldukça esnek davranmıştır. Bentler halinde yazdığı şiirlerinde de bent içindeki dize sayıları arasında fark oluşturarak şiirini artık kurallarla sınırlandırmak istemediğini sezdirmiştir;

“Tecessüs: 5

Acaba kim şu bî-hazer,
Bu mahalde neden gezer?
Zülf-i şeb-günuna bürünmekte
Ne semâvî likâsı var!
Ay ufuktan doğup görünmekte;
Ahterânın ziyâsı var.
Bu tesadüf ne hârikulâde!
Git suâl et hıbâ, hıbâ,
Acaba kim şu dil-rübâ,
Kimi bekler kenâr-ı deryâda?

Tecessüs:6

Kimi arar bu kadar,
Sebep ne? Yolda gider?
Kimi almakta ol güzel yâda,
Acaba fikri ne, ne sevdada?
Anlamak istedim bir an,
O da mı sâhib-i hicrân?
Bir de baktım fezâ gabrâda,
Ki ne mihrâbı var ne seccâde;
Duâ için gûya,
Dü dest-i ismetini
Küşâde etti;
Kılıp ibâdetini,
Şu yana gitti!
Ne derdi var acaba,
Kimdir ilkâ eden o hüsnu feryada,
Kimi bekler kenâr-ı deryâda?”

(Enginün, 2013, s. 45-46)

Sanatçının “Mütesadif” adlı bu şiirinde, görüldüğü gibi “Tecessüs:5” ile “Tecessüs:6” arasında dize sayısı bakımından eşitsizlik vardır. Aslında şairin birçok şiirinde söz konusu olan bu durum için rastgele değil de planlı yapılan bir düzenleme demek mümkündür. Ayrıca bentler arasında da konu bütünlüğü vardır. Eski şiirdeki gibi konu, beyitten beyite değişenlik göstermemektedir. Böylece Abdülhak Hamit, romantizmin arzuladığı serbest dize sayısı sistemini, Türk şiirine getirmiş olur. Vezin konusunda da değişiklik ve yenilik arar. Şairin basılmış ilk manzum tiyatrosu olan *Nesteren*’de hece ölçüsünün çeşitli kalıplarını kullandığı görülür ve denilebilir ki Hâmit, bilinen şekillerin dışına çıkmaya çalışmakta ve yenilikler aramaktadır (Akıncı, 1954, s. 73). Tiyatrolarındaki kişilerin diyalogları sırasında, dizeler arasında vezin geçişleri bile

yapar. Zaten Nesteren'in önsözünde kendisi de bunları bilinçli olarak yaptığını ifade eder;

“Nesteren'in sûret-i tahririyesi nazmi-i garbî yolunda ise de haddi aslında bizim onbir hesabına tevfikân yapılan ve evzan-ı Garb ve Araba asla tevâfuk ve taallûku olmıyan sırf türkçedir; ancak, muhtelif kafiyelede olan beyitten beyite nakil-i murad beytin birinci mısraındaki sözün mâba'dını bazı kere alt tarafında olan ve diğer kafiyelede bulunan beytin mısra'-i evvelinde irâdetmek ve zevâid yazmaktan ise lüzumu takdirinde mesarı'ı taksim eylemek ya'ni bir mısra' veyahut bir beyti eşhas-ı müteaddideye söyletmek cihetlerince Avrupa eş'arı taklit edilmiş olur.” (Akıncı, 1954, s. 74).

On birli hece ölçüsüyle yazmaya niyetlendiği manzum tiyatro eserinde, sadece Türkçenin özelliğini sergilemek amacıyla olduğunu ifade eder. Ancak anlamı, tek dizede tamamlamayı ve oyundaki şahısları farklı kalıplarla konuşturarak Batılı biçimleri denemeye çalıştığını söyler. Böylece biçim yönünden değişiklikler yaptığını ve şiirlerini yazarken Batılı şairlerden etkilendiğini sanatçının kendisi de belirtmiş olur. Çoğu kez şiirinin ahengini, veznin haricinde iç unsurlarla da tamamlar;

“Merhâbâ sana ey cihan, ey hâk-i sâfil,
ki bize kademe-i itilâ sen oldun!..
Biz ki vaktiyle senin dâirene dâhil
idik. Bizi mahvetmekle aceb ne buldun,
ki biz şimdi öyle bir devr-i tahayyüzde,
öyle bir câ-yı teferrüd ü temâyüzde”
(Enginün, 2013, s. 303)

Şiirin dize sayısının fazlalığı ve bentler ya da beyitler halinde yazılmaması gibi cümlelerin tek bir dize içerisinde tamamlanmayarak devamındaki dizede sona ermesi de eski şiirin klasik biçiminin kırıldığını göstermektedir. Kendisinden sonrakilerin, onun izinden gitmesinden de anlaşılacağı gibi bu anlamda şairin bir çığır açtığını söylemek mümkündür. Abdülhak Hamit'in dize konusundaki yaklaşımı, Victor Hugo'yu hatırlatmaktadır; “Hugo şiirlerinde zaman zaman durakları bozar, dizeyi kırar, böylece özgür dizenin de ilk işaretlerini verir.” (Alkan, 2019, s. 596). Dolayısıyla şairin Victor Hugo'dan pek çok yönden etkilendiği görülmektedir.

Romantiklerde olduğu gibi Tanzimat şairleri de uyak konusunda, divan şairleri kadar katı kurallara sahip değildir. Mevcut uyak algısının değişmesi hususunda, sanatçıların farklı düşünceler içerisinde olduğu görülür; “1870'lere dek göz için kafiye anlayışıyla hareket edilirken Hasan Asaf adlı bir gencin ‘Burhan-ı Kudret’ başlıklı şiirinde kafiyeleendirerek kullandığı ‘abes’ ve ‘muktebes’ kelimelerinin farklı yazılmaları dolayısıyla kafiyenin göz için mi kulak için mi olduğu sorusu ortaya atılmıştır. Bu tartışmaların neticesinde ise kafiyenin

kulak için yapılması gerektiği fikri yerleşmiş, bu da kafiye ait önemli bir kaydın esnetilmesini sağlamıştır.” (Altun, 2019, s. 9). Uyağın (kafiye) kulak için yapılması gerektiği sonucuna varılmasında ise Recaizade Mahmut Ekrem’in, kendisinden sonrakileri bile etkileyecek kadar büyük bir çabası ve rolü vardır. Bu etkilenmeyi ve uyak konusundaki yaklaşımın değiştiğini, Nabizade Nazım, *Hâtıra-i Şebâb*’ın önsözünde yaptığı açıklamalarıyla dile getirir;

“Ben ‘şi’rde’ her iki beytin mutlak bir kafiyeli olması gibi tazyîklere, hasrlara lüzûm göremiyorum. Zihnimce diyorum ki: ‘Murâd-ı hissiyât-ı kalbiyyeyi dâha şiddetli bir sûrette ve manzûmen tasvîr etmek değil midir? Birinci mısra’ kafiyece ikinci mısra’a muvâfık olmasın da farazâ beşinciye veya beşinci ikinciye mutâbık olsun. Birtakım harslara lüzûm nedir?’ mütâlaasına râğbetleriyle keb-i mübâhât eylediğim şu eser-i nâ-çizânemdeki manzûmelerin ekseri kavâid-i arûzdan hiçbirleriyle tabîk kabûl etmez...” (Kalkan, 2015, s. 27-28).

Nabizade Nazım, iki beytin mutlaka birbiriyle kafiyeli olması gerektiği düşüncesine katılmadığını söylerken bunun şairi zorlamaktan başka bir işe yaramadığını belirtir. Kafiye bir mecburiyet ve daraltma olarak gören şair, şiirdeki asıl amacın kalpten geçenleri yansıtmak olduğunu ifade ederek Victor Hugo gibi romantik sanatçıların söylemine yaklaşır. Çünkü romantikler için şiirde biçimden çok anlamın öne çıkması gerekmektedir.

Başlangıcından itibaren Tanzimat dönemi, sanatçıların birçok yenilik arayışına girdiği bir dönemdir. Şiirde konuları değiştiren, ben’i ön plana çıkaran şairler, daha en başta Batılı eserlerden yaptıkları tercümelerle biçimde de değişiklik yoluna gittiklerini göstermişlerdir. Klasik şiirin alışılmış mesnevi şeklini “Meditations” tercümesinde değiştiren Şinasi ve kıt’aya yeni bir düzen getiren “Tıfl-ı Naim” tercümesiyle Ethem Pertev Paşa, biçim konusundaki yeniliklerin önünü açmışlardır. Böylece onlardan esinlenen pek çok sanatçı, şiirinde kendilerine has kıt’alar oluşturmaya denemişlerdir. Abdülhak Hamit ise tüm bu düzenlerin hepsini alt üst edecek nitelikte girişimlerde bulunarak kimi zaman her dizeyi farklı bir ölçüyle yazmıştır. Ayrıca Recaizade Mahmut Ekrem ve onun öğrencileri arasında sayılabilecek bir isim olan Nabizade Nazım gibi şairler de dizelerde yapılan uyakların art arda kullanılma zorunluluğuna karşı çıkararak uyak konusundaki sabit fikrin değişmesini sağlamışlardır.

Sanatçıların çabaları doğrultusunda, biçim, ölçü ve uyak gibi unsurların şiirde ikinci planda yer alması ve asıl vurgunun şiirin anlamında olması gerektiği düşüncesi gelişmiştir. Çünkü romantikler için gerçekte önemli olan, şairin anlatmak istediklerini

okurda derin etkiler uyandıracak nitelikte anlatabilmesidir ve bu noktada biçim, şairin yaratma yeteneğini sınırlandıran bir engeldir. Tanzimat sanatçılarının biçim yönündeki gayretleri, sonuçsuz kalmaz ve klasik biçimlerle devam edenler bile şiirlerinde gerek uyak gerekse dizedeki anlam bütünlüğünü diğer dizelere yaymak gibi denemeler yaparak şiirin dışından çok iç dinamiğini güçlendirirler. Romantiklerin amaçladığı ve uğruna emek harcadığı şiirin özgürleşmesi de böylece gerçekleşmiş olur.



SONUÇ

İslamiyet öncesi Türk edebiyatında destan, koşuk ve sagularda görülen romantik duyumsamalar, İslamiyetle birlikte halk şiirindeki koçaklama, koşma ve ağıtlarda; divan şiirinde ise gazel, mersiye ve kasidelerde devam eder. Ancak Türk edebiyatında Batılı anlamdaki romantizmin varlığı, elbette 19. yüzyılda dikkati çeker.

Romantizm, akli önemsemekle beraber asıl olarak sezgiyi, kalbi, hayal gücünü ve düşleri önemser. Lirik yapısıyla şiir, Batılı anlamdaki romantik akımın savunduğu değerlerin yansıtılmasına en uygun türdür. Romantiklerin şiire meyli, düş gücünün sonsuz olanaklar sunarak insanın kedisini gerçekleştirmesine zemin hazırlamasından kaynaklanır.

Türk edebiyatının en eski dönemlerinde “(y)ır/ır” olarak bilinen şiir, yoğun/keskin duyguların anlatım aracı olarak görülür ve günümüze kadar bu niteliğini koruyarak devam eder. Tanzimat dönemine kadar genellikle manzum türlerle varlığını sürdüren Türk edebiyatı, Tanzimat’la gelen Batılı etkilenmeler doğrultusunda, yeni türlere ve anlatım olanaklarına kapılarını açar. Türk şiirinin Batılı anlamdaki romantizmle tanışması da böylece başlamış olur. Tanzimat döneminin tarihsel yapısı, yaşanan sosyolojik süreçler, romantizmin bireysel ve toplumsal yapı üzerinde geniş etki alanları kazanmasını sağlar.

Romantizmden etkilenen Tanzimat şairleri, akıl ve sağduyunun birlikte yol alması gerektiğinin bilinciyle her anlamda bir keşif yolculuğu başlatırlar. Çıkılacak olan bu büyük ve gizemli yolculuktaki en önemli durak ise bireyin kendisidir. Ben’in keşfi, ulaşılacak olan diğer menzillerin başlangıcı olmakla birlikte aynı zamanda açar noktası, en önemli kapısıdır. Yolcu konumundaki şair, bu ilk hedeften geçmeden, diğer güzergâhlara sağlıklı bir şekilde ulaşamayacaktır. O nedenle önce kendi bilinmeyenlerini aydınlatmaya yönelir. Bilinçaltının derinliklerine dalarak mizacını anlamaya, psikolojisini çözmeye çalışır ve bu sayede farkındalık kazanır.

Dönemi ve yenilikleri başlatan ilk şairlerden sayılan Keçecizade İzzet Molla, sürgünlerde çektiği acıları anlatarak divan şiirindeki gibi sadece hayali bir sevgili için yaşamadığını, gittikçe nesneleşen bir varlık olmadığını duyurur; artık “Ben özneyim” der. Namık Kemal ise şiirlerinde toplumun ihtiyacı olan yeni, güçlü, hamiyetli ve cesur bir insan tipi belirler. Namık Kemal’de iradî yönüyle öne çıkan ben fenomeni,

Abdülhak Hamit'te kendisiyle varlık ilişkilerini sorgulayan bir konuma dönüşerek karşımıza çıkar. Böylece bireyin iç zenginliği, İzzet Molla'yı takip eden süreçlerde, Namık Kemal, Abdülhak Hamit gibi sanatçıların eserlerinde gelişip zenginleşerek devam eder. Ulaşılan sonuçlar ise onları tam olarak tatmin etmez; başka bir verimlilik noktasına götürür. Çünkü romantiklik, sanatçının sürekli bir sorgulayış halinde olmasını gerekli kılmaktadır. Tanzimat şiirinde, romantizmin etkisiyle belirginleşen en önemli bireysel izleğin "ben'in keşfi" olduğu söylenebilir. Sanatçılar, kendi iç seslerine kulak verip ruhlarının gizli kalmışlıklarını ve bilinçlerinin karanlıklarını açığa çıkarmaya çalışarak özneleşirler.

Benliğin keşfi için sanatçılar, hayal güçlerine, aşk, melankoli gibi güçlü duygulanımlara ve en çok da doğaya yönelirler. Kendi kişiliklerini ortaya çıkarmanın yolunu ararlar. Hayal gücünden ve düşlerden destek almak, sanatçıların gerçeklikten kaçmasına yaradığı gibi kendi içlerine dönmelerini de kolaylaştırır. Çünkü bilinmeyenin anlaşılır kılınması, benliğin gizil güçlerinin harekete geçirilmesiyle gerçekleşmektedir. Benzer şekilde doğaya yöneliş de kişinin tinsel varlığını oluşturan etmenlerin anlamlandırılması adınadır. Ben'in keşfiyle eserlerinde öznelleşen şairler, potansiyellerinde gizli duran hayal güçlerini, dile getirilmeyen düşlerini ifade etmeye koyulurlar. Bu içe yönelim, bir süre sonra onları dışa açılmaya zorlar. Dışa açılımın ilk adımı ise doğadır; sanatçının kendisinden başka varlıkları anlama ve anlamlandırma sürecidir.

Doğadaki uyuma sıkı sıkıya bağlı olan romantiklere göre kişi, doğadaki dengeyi kendi ruhunda kurabildiği ölçüde iyileşir. Aynı şekilde sanatçı da bu mükemmel uyumu, eserinde yaratabilendir. Hem organik hem de inorganik varlıkları bünyesinde barındıran doğa, değişen ve dönüşen bir yapıdadır, canlıdır. Onun kendi kuralları ve işleyişi vardır. Büyüsü bozulmayan ilk dönemlerde olduğu gibi sanatçı, doğayla bir olma durumunu yakalarsa kişiliğini arındıracak ve eserinde de mükemmelliğe ulaşacaktır. Doğa, varoluşu itibarıyla bağımsız, sınırsız ve otantik özgürlükler alanıdır. Onda zorlamayla gerçekleşen ve dış müdahalelere açık bir işleyiş bulunmaz. Bu yönüyle de insana iyi bir rol modelidir, esin ve enerji kaynağıdır. Panteist bir algıdan beslenen romantiklere göre doğa, tüm varlıkları ve Tanrı'yı da içermektedir. Onlar için Tanrı, aşkın değil, içkindir. Çünkü romantikler, kural koyan, sınırlayan ve cezalandıran bir Tanrı anlayışını kabul etmek istemezler. Tanrı, insanın huzuru ve dünyanın düzeni için var olmalıdır. Kusursuz işleyişi ve insanı teskin eden, yatıştıran özelliğiyle bunu da doğa yapmaktadır.

Ön romantizmin kurucularından sayılan Rousseau'ya göre insan, doğayı kendisine değil, kendisini doğaya benzetmeye çalışmalıdır. Çünkü üstün işleyişi ile sözleşmesiz kural koyucu olan, doğadır. Önemli olan, ağaçların konuşması değil, insanın bir çam ağacını duyumsayabilmesidir. Toplumsal boyutta düşünüldüğünde de doğada, özgürlük ve eşitlik vardır. O halde insanlığın doğayla bir olduğu o ilk, büyüsu bozulmayan soylu dönemlerdeki hissini uyandırmak için sanatçının doğaya yönelmesi şarttır.

Tanzimat şairleri, romantiklerin, doğayı canlı, sığınılan ve sakinleştirici bir varlık olarak gören anlayışından etkilenirler. Doğayla özdeşlik kurma isteğiyle ondaki canlılığı ruhlarında duyumsamaya çalışırlar. Keçecizade İzzet Molla'nın şiirlerinde, İstanbul'un ve sürgüne gönderildiği Keşan'ın canlı tasvirleri göze çarpar. Bu yönüyle sanatçının şiirleri, Nedim'in mahalli söylemini hatırlatır. Ancak şiirin yaşanmışlık içermesi ve detaylı tasvirlerle örülmesi, romantik bir değişimin habercisi olduğunu göstermektedir. Namık Kemal ise romanlarına uzun ve canlı doğa tasvirleri yaparak başlarken şiirlerinde de değişen özelliğiyle doğaya yer verir, kimi zaman sadece doğanın değil "eşyanın bile" dinlenmesi gerektiğini söyler. Şinasi ve Ziya Paşa, doğaya belirli ve sınırlı ölçüde değinir. Yenişehirli Avni Bey, Hersekli Arif Hikmet, Osman Nevres gibi isimler de doğadan bahseder ancak doğanın asıl etkisi, Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem'in şiirlerinde belirginleşir. Abdülhak Hamit, tüm canlılığıyla ele aldığı doğa ile kendi ruh hali arasında özdeşlik kurar. Ayrıca sanatçının doğa algısında panteist esintiler de sezilir. Recaizade Mahmut Ekrem, "Zerrattan şümusa kadar her güzel şey şiirdir" diyecek kadar evrendeki tüm varlıkları önemser. Doğa, artık klasik şiirdeki gibi sadece alışılmış mazmunlarla ya da halk şiirindeki gibi doldurma dizelerle okurun karşısına çıkmaz; nesne olmaktan çıkarak etkinlik kurar ve zamanla daha çok aktifleşerek özneleşir.

Tanzimat şairi, büyüsu bozulan, mekanikleşen ve cansızlaşan, son dönemlerde ise unutilan doğanın canlılığını yeniden fark edince evrendeki diğer varlıkların da sesine kulak vermeye başlar. Bu duyumsayıyla şairler, fikişsel boyutta daha da ileriye taşınır ve böylece kendi merkezlerini temel alarak çıktıkları yolculukta dış dünyaya açılmak için doğaya temas etmeye, onunla bir olmaya çalışırlar.

Romantik sanatçılar tarafından, insanın inancıyla arasına hiçbir vasıtanın girmemesi gerektiği savunulur. Genellikle doğayla bütün kabul edilen Tanrı da kişinin tek başına tecrübe etmesi gereken bir varlıktır. Dolayısıyla onlar için din, sınırlayıcı değil, insanı

rahatlatma göreviyle varolmalıdır. Batılı romantik eserlerde, bazen Hristiyanlığa ait “Meryem, İsa, kutsal ruh, çarmıh, haç” gibi terimlerin yüceltildiği göze çarpsa da bunlar, kişinin sığınağı rolündeki sembol niteliğinden öteye gidememektedir. Tanzimat şiirinde ise doğanın Tanrılaştırılması, pek görülmez. Bazı dizelerde, panteist algıya yaklaşan söylemler sezilse de doğa, daha çok tasavvufтан öğrenilmiş bir etkiyle Tanrı’nın yansıması olarak düşünülür. Şinasi, Tanrı’nın varlığına aklıyla delil bulma yönündeki isteğini belirterek artık tabu kabul edilen bazı algıların değişmeye başladığını sezdirir. Abdülhak Hamit ise eserlerinde evrenin kanunlarından bahseder ve panteist algıya yakın söylemlerde bulunur. Ziya Paşa ve Akif Paşa, dünyadaki kötülüklerin varlığını düşünerek Tanrı’yı değerlendirme yoluna giderler.

Kimi zaman şairler, büyük acılar karşısında Tanrı’ya sığınırken bazen de onu merak edip sorgularlar. Hayatında önemli kayıplar yaşayan Abdülhak Hamit, çaresiz kaldığı anlarda Tanrı’ya sığınmak yerine kızar. Dünyada ölüm gibi bir kötülüğün mevcut olmasından onu sorumlu tutar. Bu yüzden de Tanrı’nın varlığından zaman zaman şüphe duyar. Recaizade Mahmut Ekrem ise çocuklarını erkenden kaybetmenin verdiği acıya rağmen Tanrı’ya sığınır. Tanzimat’ın ikinci kuşak şairlerinden Nigar Hanım ve Leyla Hanım da isyankâr söylemleriyle dikkati çeker ancak onlar düşüncelerini, Tanrı’nın varlığını inkâr etme noktasına vordırmazlar. Dönemin akılcı yaklaşımlarının ve romantizmin bir yansıması olarak Tanrı’nın farklı algılarla değerlendirilmesi, şiirde değişimin başladığını göstermektedir.

Tanzimat’tan önce varlığı kabullenilen, kimi zaman da beklenen, arzulanan ölüm, bu dönemde artık istenmemeye ve ıstırabın gerçek kaynağı olarak görülmeye başlar. Âkif Paşa’nın torununun, Münif Paşa’nın da kızının ölümü üzerine yazdıkları şiirler, ölümün kabullenilemezliğini ve acımasızlığını gözler önüne serer. Onlara göre nazik bedenler, ölümü asla hak etmemektedir. Hayatın sonlu oluşu ise şairleri tarifsiz kederlere sürüklemektedir. Çünkü ölüm, birçok şair tarafından artık eskisi gibi değerlendirilmez; bir son ve yok oluş olarak düşünülür. Böylesi bir çürümeyi ise kimse kabullenmek istemez.

Abdülhak Hamit, genelde iyilik ve güzellikle tanımlanan Allah’ın ölüm gibi korkunç ve kötü bir gerçeği insana dayatmasını anlayamaz. Meşhur şiiri *Makber*’de, ölüm karşısındaki çaresizliğiyle çoğu kez isyan eder. Ancak yine de düşünmeden edemez ve ölümü sorgulayıp anlamaya çalışır. Recaizade Mahmut Ekrem, ölen çocuklarının

ardından isyan etmez ama derin bir kedere batarak sürekli ağlar. Esasında şair, yaşadığı büyük acılar neticesinde, içe dönük, kırılğan bir yapıya bürünmüştür. Bu, sanatçının şiirlerinde, toplumsal konulardan çok bireysel romantizmin ağırlık kazanmasının altında yatan nedenlerden biri sayılabilir. Tanzimat dönemi şiirlerinin genelinde ise ölümün, gerçekliğe çarpmak, parçalanmak ve yok olmak manasıyla artık kaçınılmaz bir son ve problem olarak ele alındığı görülür.

Niteliği değişen önemli konulardan biri de aşktır. Divan şiirinde aşk, iki türlü anlatılır. Birincisi herkesin bildiği, somut, beşeri aşktır. İkincisi ise Allah'a duyulan, soyut aşktır. Tanzimat şiirinde ikisinin de devam ettirildiği görülür. Ancak elbette somut aşk, giderek daha çok ağırlık kazanır. Üstelik şairlerin, somut aşkı değerlendirme biçimleri de değişir. Daha önce ideal bir sevgili tipi dikkati çekerken yeni dönem ve bireyselleşmeyle birlikte sevgililer de öznelleşir. Sanatçılar tarafından aşkın hem hüznün veren hem de mutlu eden yönleri dile getirilir. Aşk konusunda da dikkati çeken isim, Abdülhak Hamit'tir. O, gezdiği, görüştüğü, kanlı canlı kadınları eserine koyar. Recaizade Mahmut Ekrem ise kadınlara değer verir, hayatı onların anlamlı kıldığını söyler. Sevgilinin verdiği acı da neşe de şairlerin hayallerini süsleyip yaratıcılıklarını besler. Böylece sevgililer, kadınlaşmaya ve daha da önemlisi özneleşmeye başlar. Romantik anlamda dikkati çeken en önemli nokta ise şairlerin nesnesinden bağımsız olarak aşklarını yüceltmeleridir.

Onların yaratıcılıklarını besleyen bir duygu da aşırı hüznülenme durumu olan melankolidir. Elbette bu, yoğun bir hüznle insanın kendisini dağıtması, unutulması anlamına gelmez. Romantik şairler, kederlerine, hüznlerine tutunarak yenilenmeye ve aslında dönüşmeye çalışırlar. Çünkü melankoli, bireyin bilincinin ve ruhunun karanlık yanlarını ortaya çıkarmaktadır. Tanzimat şairleri içerisinde Akif Paşa, Ziya Paşa, Recaizade Mahmut Ekrem ve Nigar Hanım'da bu serzenişler ve derin kederlenme hali görülür. Fakat asıl olarak melankoliden ilham alan sanatçı, Abdülhak Hamit'tir. O, ölüm konusunda bile karalar bağlayıp her şeyden vazgeçmez. Melankoli, zaten hayata bir ara veriş, bir nefeslenme halidir. Şair de yaşadığı büyük üzüntü ve eşinin kaybı sonucunda sorgulayış ve sızlanışlarla acısına tutunur. Böylece melankoli, ıstıraptan beslenen ruhların ilhamı ve Servet-i Fünun'da artacak olan sentimentalizmin başlangıcı olur.

Eserlerde benliğin keşfi ve doğanın gerçek manasıyla algılanması, sanatçıları kendi merkezlerinin dışına çıkarırken romantizmin toplumsallık vurgusu da giderek daha çok

belirginleşir. Şinasi, Namık Kemal ve Ziya Paşa gibi şairler, değişimin her anlamda başlaması gerektiğinin bilincinde olmalarının dışında, romantizmin en çok da dışa yönelen tarafından, toplumsal vurgusundan etkilenirler. Bireysel ve toplumsal anlamda, özgürlük, hak, hukuk, adalet, eşitlik gibi gereksinimlerinin farkına varırlar. Bu kavramlar üzerinde düşünerek “vatan ve millet” fikrini, dönemin özelliklerine uygun bir şekilde işlerler. Sağduyu ve aklın birlikte hareket etmesi gerektiği bilinci, onlara farklı bakış açıları sunar.

Toplumsal konulara yer veren en önemli sanatçı, hiç şüphesiz vatan şairi diye anılan Namık Kemal’dir. O, vatan, millet ve özgürlük hakkındaki söylemleriyle adeta bir alevi yangına dönüştürür. Ortaya koyduğu yeni insan tipi de vatani için her türlü tehlikeye kararlılıkla atılan cesur ve gözü kara bir kahramandır. En önemlisi, şairin işaret ettiği bu “yeni insan”, milletini ve vatanını her şeyin üstünde tutan millî romantik bir duyuş tarzına sahiptir. Ancak Namık Kemal’in eserlerinin etkileyiciliği, bu anlattığı özellikleri kendisinde toplamış oluşundandır. Şiirlerinde anlattığı değerleri, sürgünlerde geçen kısa hayatı boyunca, savunmaktan asla vazgeçmeyişiğindendir.

Eserlerinde idealist ve halkçı söylemleriyle dikkati çeken Namık Kemal’in hukuk sistemi ve devletin yönetim biçimini ise dine dayandırma isteğinde olduğu görülür. Sanatçının savunduğu en önemli kavramlardan biri özgürlük, diğeryse vatandır. Vatani namusla eş tutan şair, bu uğurda canını bile vermeye razı olduğunu sık sık dile getirir. Onun bu coşkulu söylemleri, halkta da beklenen etkiyi yaratır; insanlar, vatani korumak için bilinçlenmeye ve kenetlenmeye başlar. Şair, özgürlüğü ise esaretin zıttı ve bağımsızlığın elden gitmesi şeklinde yorumlar. Ancak bağımsızlığın bir mücadele olarak savunulması açısından özgürlük, toplumda oldukça önem kazanır.

Toplumsallığı ele alan ve yeni fikirlerin ülkeye girişine öncülük eden Şinasi, Mustafa Reşit Paşa’nın şahsına yönelik yazdığı şiirlerinde, aslında yeni düşünceleri işler. Aklı, adaleti ve kanunları, yapılan düzenlemeler ve fermanın yayınlanması nedeniyle Mustafa Reşit Paşa’ya afteder. Onun ileriye gören yenilikçi bir “medeniyet resulü” olduğunu belirtir.

Tanzimat dönemi Türk edebiyatı şairleri, medeniyetin geliştirilmesi gerektiğini her fırsatta dile getirirler. Onlara göre medeniyetle birlikte toplum da gelişmekte, insanlar bir arada yaşamayı öğrenmekte ancak ahlakî birtakım değerler de yitirilmektedir. Ziya Paşa ve Muallim Naci, Avrupalılaşmak adına ahlakın göz ardı edilmesine karşı çıkarlar.

Batı'nın iyi yönleriyle bilimsel ve teknik gelişmelerinin örnek alınması gerektiğini ifade ederler. Ziya Paşa, eğitimin, bilginin önemine dikkat çeker; şair olarak Türk edebiyatının etkileşimde olduğu edebiyatları ve Avrupa lisanını öğrenmeye çalıştığını söyler. Medeni yönden ilerleme gösteren ülkelerde her şey, sorunsuz işlemektedir. Demir yollarıyla döşenmiş, hakların korunduğu, sorunların yaşanmadığı medeni ülkelerde, caddeler temiz, insanlar bilinçlidir. Abdülhak Hamit de gelişmiş medeniyetleri bu yönden takdir eder. Sadullah Paşa, “On Dokuzuncu Yüzyıl Manzumesi”nde, kişileri yüceltmek yerine yaşanan değişimlere dikkati çekerek yüzyılı över ve şiirin içerik değişimine katkıda bulunur.

Tanzimat döneminde millet-milliyet kavramları da yavaş yavaş eski anlamının dışına çıkar. Eskiden dinle ilişkilendirilen millet sözcüğü, bu dönemde sosyolojik bir boyut kazanarak ortak bağlarla bir arada bulunan ve yaşadıkları coğrafyayla birlikte düşünülen insan topluluklarını ifade etmeye başlar. Şinasi, “millet” sözcüğünü, modern anlamıyla kullanan ilk şairlerdendir. Namık Kemal ise halkı için canını bile verebileceğini söyler. Ziya Paşa, bu uğurda nefesine dahi söz geçirdiğini dile getirir. Milleti bir arada tutan, tarihi geçmiş, kültür, dil, din gibi ortak değerler vardır. Namık Kemal, Ziya Paşa ve Abdülhak Hamit, milletin birliği için İslamiyet'in önemine inanırlar. Dönemin tüm şairleri de milletin birlik içerisinde olması gerektiğinden bahsederler.

Tanzimat'tan önce vatan, dini korumak pahasına uğruna can verilecek, kan dökülecek bir yer olarak görülür. Bu dönemde vatan sevgisiyle beraber şairler, düşünce olarak da savunmaya başladıkları vatanın önemi üzerinde dururlar. Savaşların arttığı ve toprakların kaybedildiği 19. yüzyılda vatan, tarihi bir arkaplanı olması ve üzerinde yaşayanları koruması yönüyle daha çok değer kazanır. Yaşamsal bir önemden çok manevî değer taşıyan vatan, milletin kimliğini ve ruhunu inşa eden topraklardır. Encümen-i Şuara şairlerinden Osman Nevres ve birçok şair, vatan konulu şiirleriyle dikkati çeker. Ancak vatani sevme, yüceltme, koruma ve düşünme konusundaki en etkili ses, elbette Namık Kemal'in olur.

Vatani kurtarmak için tarih, ilham alması olaylar ve kahramanlıklarla doludur. Romantizm, ülkelerin kritik dönemlerinde, tarihin ilham veren yönlerinden enerji alınabileceğini iddia eder. Şairler de bu anlamda ilham ve enerji almak ya da rol ödünclemek için tarihe yönelirler. Böylece tarihselliği ön plana çıkarmaya, önemli başarıları ve kahramanlıkları anlatmaya uğraşırlar. Geçmiş ve geleceğin bütün olarak

değerlendirilmesi gerektiğini düşünen şairler, millette tarih şuuru oluşturma gayretiyle eserlerinde tarihî unsurlara ağırlık verirler. Onlara göre ülkeyi yeniden canlandıracak olan cevher, milletin kalbinde saklı durmaktadır ve açığa çıkmayı beklemektedir.

Nabizade Nazım, geçmişin ihtişamlı zaferlerinden bahsederek aslında aynı güç ve cesaretin yeniden kazanılmasının çok da zor olmadığını anlatmaya çalışır. Namık Kemal, Osmanlıların kahramanlıklarını anlatarak ihtiyaç duyulan güç ve cesaretin aslında kanlarında dolaşmakta olduğunu belirtmek ister. Ziya Paşa, Osmanlı padişahlarının zaferlerini anlatırken geçmişe duyduğu özlemi ifade eder. Abdülhak Hamit, küçük bir aşiretten, koskoca bir devlet meydana getiren kahraman milletin, sabır ve çalışmayla büyüklüğünü yine sergileyebileceğini söyler. Şairler, dile getirdikleri özelliklerle yeni bir insan modeli ortaya koyarlar. Bu kişi, bünyesinde büyük zaferlerin kahramanlıklarını gösterme cesaretini barındırırken aynı zamanda ileri görüşlü ve yeniliklere de açıktır. Çünkü dünya, artık eski çağlardan beri anlatıla gelen sadece bileğine ve cesaretine güvenen kahramanların gücüyle dönmemektedir. Yeni kahramanlar, kılıçla ve kaba kuvvetle değil, akılla, cesaretle ve bilinçle hareket etmelidir. Geçmişten Tanzimat dönemine kadar yapılan girişimlerin, gerçekleştirilen eylemlerin, kayıpların ve zaferlerin, aklın rehberliğinde yeniden değerlendirilmesi, millî kimliğin inşasında önemli bir rol oynar. Gününü ve geleceğini, dünden beslenerek kuran insan, eylemlerinin sonuçlarını kabullenmeyi de öğrenir. Tanzimat sanatçılarının romantik misyonu, bu noktada işlevsellik kazanır. Beklenen gerçekleşir, millet birbirine kenetlenir ve Kuvayi Milliye gibi hedeflerine odaklanan yürekli bir ordunun kurulması için gereken milli romantik duyuş tarzı oluşturulur.

Tanzimat döneminde sanatçılar, egemenlik düşüncesini henüz, devletten ayrı düşünemezler. Şinasi gibi şairlerin birçoğu, devletin uzun ömürlü olabilmesi, ayakta kalabilmesi için hukuk ve kanunların gerekliliğini vurgular. Bu anlamda Namık Kemal ve Ziya Paşa, şeriattan çıkılmasını, ahlak dışı bir davranış olarak nitelendirir. Ziya Paşa ve Muallim Naci, Avrupalılaşmak adına ahlakın göz ardı edilmesine karşı çıkarlar. Çünkü onlara göre Batı'nın iyi yönleriyle teknik ve bilimsel gelişmeleri örnek alınmalıdır. Şeriat konusundaki eğilim, onların sadece gelenekçi oluşundan kaynaklanmaz. Halk gibi sanatçıların da Batılı düşüncelerle alışılmış düzenin arasında kaldığı ve ikilem yaşadığı unutulmamalıdır.

Ülkenin huzuru ve güvenliği için adalet de çok önemlidir. Bu nedenle sanatçılar, sıklıkla adaletin gerekliliğini ve onu, her şeyden önce insanın kendi vicdanında araması gerektiğini savunurlar. Nasıl olursa olsun şairlerin adaletin gerekliliğini sık sık dile getirmeleri, kavram olarak da benimsenmesini sağlar.

Haktan ve hukuktan bahsetmek, bu hususta farkındalık yaratmak açısından çok önemlidir. Şinasi, Keçecizade İzzet Molla ve Abdülhak Hamit, insanların eşit haklara sahip olması gerektiğini vurgulayarak bunların korunması konusunda dikkatli davranılmasını isterler. Osmanlılar, zaten yüzyıllardır bir arada yaşamıştır. Toplumda büyük bir eşitsizlik söz konusu değildir ancak azınlıkların, daha doğrusu Gayrimüslimlerin, devlet kadrolarında görev yapma hakkı yoktur. Tanzimat ve Islahat fermanlarıyla birlikte herkesin kanun önünde eşit sayılması ve görev bakımından da aynı hakları elde etmesi amaçlanmıştır. Ancak planlanan ile uygulanan tam olarak örtüşmediği için eşitlik düşüncesi de başarıya ulaşamaz. Yine de şairlerin çabası boşa gitmemiş, insanların bilinçlenmesine yarar.

Bu dönemde sanatçılar, ulusallaşmaya önem gösterip yerel motiflere de ağırlık verirler. Yerelleşme amacıyla halk kültürüne yönelirler. Ayrıca sosyal sorunlar da eserlerde sıkça geçer. Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı oyununda görücü usulü evliliğin anlatılması gibi şiirlerde de benzer durumlar dile getirilir. Enderunlu Vasıf, Şinasi, Ziya Paşa ve Leyla Hanım gibi şairler, dönemin sorunlarına ışık tutmaya çalışırlar. Abdülhak Hamit, şiirlerinde sosyal ve güncel konulara en çok değinen Tanzimat şairidir. Onun perspektifi, kimi zaman aldatılan bir eşin, kimi zaman asılan birinin, bazen de bir cellatın duygu ve düşüncelerine yer verecek kadar geniştir.

Sanatın toplumu aydınlatmak için var olması gerektiğine inanan şairler, dili de doğal olarak sadeleştirmek isterler. Özellikle Şinasi, dilin sadeleşmesi ve saf Türkçenin kullanılması için çok uğraşır. Dillerini Arapça ve Farsçanın etkisinden, kalıplaşmış ifadelerden, süslü anlatımlardan tam olarak kurtaramasalar bile Tanzimat şairleri, sade bir Türkçenin gerekliliğine inanırlar. Çünkü bir millet, özüne yabancılaştığı, dilini ve tarihini unuttuğu zaman yok olmaya, dağılmaya mahkûmdur.

Romantizm, bu gün bile yaygın olarak hala gerçeklerden kaçış ya da duygularla hareket etmek olarak tanımlanır. Oysa bu tanım, doğru olmakla beraber eksiktir. Çünkü romantik sanatçı, eserinde hayalî, tozpembe bir atmosfer çizmez. Hayalin yanına canlı gerçeği, hareketli doğayı da yerleştirir. Osman Nevres, Şinasi, Sadullah Paşa, Namık

Kemal, Ziya Paşa ve Abdülhak Hamit gibi birçok Tanzimat şairi, hayatın gerçeğini, savaşlarını, tarihini de eserine katar. Onların kaçmaya çalıştığı gerçek, şartlarını değiştiremedikleri, olumsuz sonuçlar doğuran gerçekler; baskılar, zulümler, esaret, şiddet gibi durumlardır.

Şairler, baskı altında kaldıklarında ve içinde bulundukları şartları istedikleri gibi değiştiremediklerinde ise hayallerinden, düşlerinden yararlanmış, kimi zaman ütopyik bir dünya kurgulamış; ironiyle, oyunlarla gerçeği estetize etmeye, yumuşatmaya çalışmışlardır. Onlar, özgürlüklerini ve yaratıcılıklarını sınırlandıran her türlü bağlayıcı unsura karşı durarak şiirdeki standart biçim ve ölçülerin dışına çıkmayı istemişlerdir. Tanzimat şairlerinin biçim yönündeki girişimleri, Servet-i Fünuncuların yeni biçimleri denemesini kolaylaştırıp onlara öncülük etmiştir.

Romantizmin edebiyattaki etkisi uzun soluklu olmasa bile toplumda uyandırdığı düşünceler ve sanat alanında bıraktığı izler bakımından büyük bir önem taşıdığı muhakkaktır. Bilinmesi gereken başka gerçeklik de romantikliğin aslında zihin ve duygularda sürekli bir etkinlik ve etkileşim durumu olduğudur. Geliştiği dönemde sanatçılara umut ve dayanak olan akımın, günümüzde de hala fikirsel düzlemde tezahürleri görülmektedir. Özgürlük, milliyetçilik, bağımsızlık, eşitlik gibi toplumsal vurgusuyla halkın, bilmediği veya dillendirmeye cesaret edemediği düşüncelerle yüzleşmesini sağlar. Denilebilir ki romantizm, etki alanını sınırlandırmış da olsa farklı düşünceleri doğurarak bir şekilde günümüze kadar gelir. Akımın bu anlamdaki en önemli etkisi olarak da liberalizmin gelişmesini söylemek mümkündür. Ayrıca romantizm; ben'i öncüleme, bireyi öne çıkarma, kişinin kendisine ve varoluşuna yönelik derin düşüncelere ulaşmasını sağlama, inancın sorgulanması, dış dünyayla uyum sürecinde bunaltıların artması açılarından varoluşçulukla da ilişkilendirilebilir.

Şüphesiz ki Tanzimat dönemi Türk edebiyatında romantizmin gelişim seyri, Batı'daki süreçlerden geçmez ve ortaya çıktığı ülkelerdeki gibi doğal bir akış içerisinde ilerlemez. Tanzimat şairleri, romantizmi, yabancı eserlerden, özellikle de Fransızcadan görüp öğrendiği kadarıyla bilirler; diğer ülkelerdeki durumundan farklı bir şekilde kurtuluş ve çıkar yol olarak görürler. Çoğu kez de akımı, Batılı şairlerden esinlenme ve ödünçleme yoluyla Türk edebiyatına yansıtmaya çalışırlar. O nedenle Batı'da gelişen romantizmin bu dönemde tam olarak özömsenebildiği söylenemez. Daha doğrusu romantizmin

gelişim basamaklarının bire bir takip edilmesi ve Türk edebiyatındaki işleyişinin başarıya ulaşması için Tanzimat dönemi yeterli olmaz.

Tanzimat döneminde, romantizmin doğaya/doğala dönüş ve Tanrı'yı evrenin tamamında düşünme gibi konularında, edebî anlamda hedeflenen noktaya ulaşamaz. Bununla beraber ben'in keşfi ve toplumsal temaların öne çıkarılması hususunda ise önemli bir yol katedilir. Özellikle de milletin ihtiyacı olan önemli düşüncelerin geliştirilmesi bakımından romantik ilkelerin başarıya ulaştığı ortadadır. Bu dönemde Namık Kemal ile öne çıkan toplumsal vurgular, Abdülhak Hamit ve Recaizade Mahmut Ekrem ile belirginleşen bireysel duyumsamalar, etkili bir romantizmin ancak başlangıcı sayılabilir. Akım, daha çok Servet-i Fünun ve Milli Edebiyat dönemlerinde gerçek bir başarı yakalayarak Batı'daki çizgisine ulaşır.

KAYNAKÇA

Genel Kaynaklar

- Adivar, A. A. (1943). *Osmanlı Türklerinde İlim*. İstanbul: Maarif Matbaası.
- Adler, A. (2012). *İnsanı Tanıma Sanatı* (Çev. K. Şipal). İstanbul: Say Yayınları.
- Akalın, N. (2003). *Mehmed Galib Bey Sadullah Paşa Yahud Mezardan Nida*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Akay, H. (1998). *Tanzimat Sonrası Türk Edebiyatında Yeni Fikirler*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Akgül, A. (2018). *Anlamın Sesi Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Aksakal, H. (2015). *Türk Politik Kültüründe Romantizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aksan, D. (2016). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Ankara: Bilgi Yayınları.
- Aktaş, S. (2001). *Hayek'in Hukuk ve Adalet Teorisi*. Ankara: Liberte Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2011). *Edebiyat ve Edebi Metinler Üzerine Yazılar*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2012). *Yenileşme Dönemi Türk Şiiri ve Antolojisi*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Aktulum, K. (1999). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Araştırma ve İnceleme Yayınları.
- Akyüz, K. (2015). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Alkan, E. (2006). *Romantizm/Antoloji*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Alkan, E. (2019). *Şiir Sanatı*. Ankara: Tün Kitap (İnceleme) Yayınları.
- Altınkaynak, E. (2019). *Anlatımlara-Derlemelere Dayalı Halk Kültürü (Makaleler)*. Ankara: Kültür Ajans Yayınları.
- Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler (Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması)* (Çev. İ. Savaşır). İstanbul: Metis Yayınları.
- Andrews, W. G. (2017). *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı* (Çev. T. Güney). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arabi, İ. (2006). *İlahi Aşk* (Çev. M. Kanık). İstanbul: İnsan Yayınları.

- Arasteh, A. R. (2017). *Aşkta ve Yaratıcılıkta Yeniden Doğuş* (Çev. B. Demirkol, & İ. Özdemir). Ankara: Otto Yayınları.
- Arıkan, S. (2014). *Lacancı Psikanalitik Yöntem Işığında Iris Murdoch'un Romanları*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Aristoteles. (1997). *Fizik*. (Çev. S. Babür). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aristoteles. (2019). *Poetika* (Çev. S. Rifat). İstanbul: Can Yayınları.
- Arslan, F. (2012). *Boş Zaman Figürleri/ Erken Dönem Türk Romanında Nesne- Tüketim İlişkileri*. Ankara: Sinemis Yayınları.
- Arslan, N. (2007). *Türk Romanının Oluşumu*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Asena, G. A. (2011). *Nikolay Şodoyev'in Diliyle Altay Bilik*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek* (Çev. A. Tekin). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Atalay, B. (1985). *Divanü Lügat-it-Türk Tercümesi* (Cilt I). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atatanır, H. (2019). *İnsan Hakları ve Eşitlik*. Ankara: Dorlion Yayınları.
- Aydın, A. (2012). *Fransız Romantiklerinde Doğa Algısı*. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- Aydın, A. (2004). *Namık Kemal ve Abdülhak Hamid'de Victor Hugo Etkileri*. İstanbul: Çantay Kitabevi Yayınları.
- Aydın, M. S. (2014). *Din Felsefesi*. İzmir: İzmir İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Ayten, A. (2017). *Psikoloji ve Din /Psikologların Din ve Tanrı Görüşleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ayvazoglu, B. (2015). *Aşk Estetiği*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Bachelard, G. (1996). *Mekanın Poetikası* (Çev. A. Derman). İstanbul: Kesit Yayıncılık.
- Bahadır, A. (2018). *İnsanın Anlam Arayışı ve Din*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Başgöz, İ. (2014). *İzahlı Türk Halk Şiiri Antolojisi*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Baudrillard, J. (2011). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (Çev. O. Adanır). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Beck, J. M. (1990). *Çevre ve Üçüncü Dünya* (Çev. K. Canatan). İstanbul: Endülüs Yayınları.
- Behramoğlu, A., & İnce, Ö. (2002). *Dünya Şiiri Antolojisi 1* (Cilt 1-2-3-4). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Beiser, F. C. (2018). *Aydınlanma, Devrim ve Romantizm* (Çev. A. Önal). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Bekiroğlu, N. (2008). *Şair Nigar Hanım*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Berkes, N. (2019). *Türk Düşününde Batı Sorunu*. Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Berkes, N. (2018). *Türkiye'de Çağdaşlaşma*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berlin, I. (2010). *Romantikliğin Kökleri* (Çev. M. Tunçay). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bezirci, A. (1991). *Abdülhak Hamit*. İstanbul: Altın Kitaplar Yayınları.
- Bilgegil, M. K. (1979). *Ziya Paşa Üzerinde Bir Araştırma*. Ankara: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Bodiu, A., & Truang, N. (2011). *Aşka Övgü* (Çev. O. Türkay). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Bolay, S. H. (2011). *Osmanlı Düşünce Dünyası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu Destanı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Botton, A. (2018). *Aşk Üzerine* (Çev. A. Antmen). İstanbul: Sel Yayınları.
- Bozdemir, M. (1982). *Türk Ordusunun Tarihsel Kaynakları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayını.
- Budak, A. (2008). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı: Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Buran, A. (2015). *Türklük Bilimi Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Burckhardt, T. (1995). *İslam Tasavvuf Doktrinine Giriş*. (Çev. F. Arslan). İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Bülbül, İ. (1989). *Keçecizade İzzet Molla*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Campbell, J. (2010). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (Çev. S. Gürses). İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Camus, A. (2019). *Sisifos Söyleni* (Çev. T. Yücel). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Canatan, K. (2020). *Toplum Felsefesi*. İstanbul: Beyan Yayınları.
- Cassirer, E. (2014). *Rousseau, Kant, Goethe* (Çev. M. Tüzel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cevizci, A. (1999). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Ceylan, Ö., & Yılmaz, O. (2007). *Bir Sürgün Şaheseri Mihnetkeşan/ Keçecizade İzzet Molla*. İstanbul: Sahaflar Kitap Sarayı.
- Ceylan, Ö., & Yılmaz, O. (2005). *Hazana Sürgün Bahar Keçecizade İzzet Molla ve Divan-ı Bahar-ı Efkar*. İstanbul: Kitap Sarayı.

- Charrier, J. P. (2018). *Bilinçdışı ve İnsan* (Çev. H. Portakal). İzmir: Cem Yayınevi.
- Claudon, F. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi* (Çev. Ö. İnce- İ. Usmanbaş). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Collingwood, R. G. (1999). *Doğa Tasarımı* (Çev. K. Dinçer). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Çalık, M. (2016). *Milli Kimlik Milliyet Milliyetçilik*. Ankara: Cedit Neşriyat.
- Çetişli, İ. (2006). *Batı Edebiyatında Edebi Akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çit, H. (2019). *Tarih Bilinci*. İstanbul: Önsöz Yayınları.
- Dahl, R. A. (2018). *Siyasi Eşitlik Üzerine* (Çev. A. E. Zeybekoğlu). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Dedeoğlu, M. M. (2003). *Sevgi Ahlakı -Bergson ve Mistik Etik-*. Ankara: ÜBL Yayınları.
- Dehhani, H. (2017). *Hoca Dehhani Divanı* (Dzl. Ü. A. Ersen Ersoy). Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi Yayınları.
- Dellaloğlu, B. F. (2010). *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demirdağ, R. A. (2015). *Nigar Hanım/ Toplu Şiirleri*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Denkel, A. (2011). *İlkçağ'da Doğa Felsefeleri*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Deveci, M. (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Deveci, M. (2012). *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Durkheim, E. (2019). *Ahlak ve Toplum* (Çev. D. Çenesiz). İstanbul: Pinhan Yayınları.
- Durkheim, E. (2019). *Rousseau ve Toplum Sözleşmesi*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Durmuş, M. (2018). *Necip Fazıl Kısakürek (Dedesinin Kürkünden Çıkıp Gaibi Kucaklayan Şair)*. İstanbul: Bir Yayıncılık.
- Eagleton, T. (2011). *Şiir Nasıl Okunur* (Çev. K. Genç). İstanbul: Agora Kitaplığı Yayınları.
- Ekiz, O. N. (1984). *Namık Kemal; Hayatı, Sanatı ve Eserleri*. İstanbul: Gökşin Yayınları.
- Eliade, M. (2020). *Ebedi Dönüş Mitosu* (Çev. A. Meral). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Eliade, M. (2018). *İmgeler ve Simgeler* (Çev. M. A. Kılıçbay). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Eliot, T. S. (1983). *Edebiyat Üzerine Düşünceler* (Çev. S. Kantarcıoğlu). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Edebiyat ve Psikoloji*. Ankara: Anı Yayınları.
- Emre, İ. (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayınları.
- Engels, F. (2010). *Doğanın Diyalektiği* (Çev. A. Gelen) Ankara: Sol Yayınları.
- Enginün, İ. (2013). *Abdülhak Hâmid Tarhan Bütün Şiirleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları .
- Ercilasun, B. (2007). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Ziya Paşa*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Ergin, M. (2018). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Ergun, P. (2012). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Ergun, S. N. (2018). *Namık Kemal'in Hayatı ve Şiirleri*. İstanbul: Historia Yayınları.
- Ernest, C. W. (2019). *Tasavvuf Öğretileri* (Çev. F. C. Zülfikar). İstanbul: Sufi Kitap Yayınları.
- Ertaylan, İ. H. (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi I-IV*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Esin, E. (2001). *Türk Kozmolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ferber, M. (2020). *Romantizm Kısa Bir Giriş* (Çev. M. Sağlam- M. Çetin). İstanbul: Say Yayınları.
- Fischer, E. (2010). *Sanatın Gerekliliği* (Çev. C. Çapan). İstanbul: Payel Yayınları.
- Foucalt, M. (2013). *Cinselliğin Tarihi* (Çev. H. Uğur Tanrıöver). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Frankl, V. E. (2020). *İnsanın Anlam Arayışı* (Çev. S. Budak). İstanbul: Okuyanüs Yayınları.
- Frankl, V. E. (2018). *Psikoterapi ve Din* (Çev. Z. Taşkın). İstanbul: Say Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Aşkın Psikolojisi* (Çev. C. İdemen). İzmir: Cem Yayınevi.
- Freud, S. (2014). *Bilinçaltı*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Freud, S. (2016). *Psikanaliz Üzerine* (Çev. Ş. Yıldız). İstanbul: Siyah Beyaz Yayınları.
- Freud, S. (2019). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (Çev. H. Barışcan). İstanbul: Metis/ Ötekini Dinlemek Yayınları.
- Freud, S. (2020). *Yas ve Melankoli* (Çev. L. Uslu). İzmir: Cem Yayınları.
- Fromm, E. (2015). *Kendini Savunan İnsan* (Çev. N. Arat). İstanbul: Say Yayınları.

- Fromm, E. (2011). *Özgürlükten Kaçış* (Çev. Ş. Yeğin). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Fromm, E. (2019). *Psikanaliz ve Din* (Çev. E. Erten). İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (2014). *Rüyalar Masallar Mitler* (Çev. A. Arıtan, & K. H. Ökten). İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, E. (1995). *Sevme Sanatı* (Çev. Y. Salman). İstanbul: Payel Yayınları.
- Gasset, J. O. (2019). *Sevgi Üstüne* (Çev. Y. Salman). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gasset, J. O. (2011). *İnsan ve Herkes* (Çev. N. G. Işık). İstanbul: Metis Yayınları.
- Geçtan, E. (2013). *Varoluş ve Psikiyatri* İstanbul: Metis Yayınları.
- Gibb, E. W. (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi* (Cilt III-V). (Çev. A. Çavuşoğlu). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Goethe. (2011). *Faust* (Çev. İ. Cankorel). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Göçgün, Ö. (1999). *Namık Kemal'in Şairliği ve Bütün Şiirleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Göçgün, Ö. (2001). *Ziya Paşa'nın Hayatı, Eserleri, Edebi Kişiliği, Bütün Şiirleri ve Eserlerinden Açıklamalı Seçmeler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Göka, S., & Göka, E. (2015). *Kadınlar, Erkekler, Aşıklar*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Gökay, O. Ş. (2006). *Dedem Korkudun Kitabı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi Yayınları.
- Gündoğan, A. O. (2018). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi*. İstanbul: Öteki Yayınevi.
- Gürel, D. N. (2004). *Bir Osmanlı Aydını İbrahim Edhem Pertev Paşa*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hayber, A., & Özbay, H. (1997). *Muallim Naci'nin Şiirleri*. İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Heidegger, M. (2017). *Metafizik Nedir?* (Çev. S. K. Yetkin- M. Ş. İpşiroğlu). İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Heine, H. (2006). *Romantizm Okulu*. (Çev. Ö. B. Albayrak). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Heywood, A. (2019). *Siyaset Teorisine Giriş* (Çev. H. M. Köse). İstanbul: Küre Yayınları.
- Holbrook, V. R. (2014). *Aşkın Okunmaz Kıyıları (Türk Modernitesi ve Mistik Romans)* (Çev. E. Köroğlu, & E. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Huch, R. (2005). *Alman Romantizmi* (Çev. G. Aytaç). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Hugo, V. (2011). *Şairin Görevi* (Çev. E. Alkan). İstanbul: Kod:Eks Yayınevi.
- İmamoğlu, T. (2004). *Bir Tanrı Kanıtlaması Olarak Berkeley İdealizmi*. İstanbul: Yeni Zamanlar Yayınları.
- İnal, İ. E. (2000). *Son Asır Türk Şairleri (Kemal'üş - Şuara)* (Cilt II.) (Dzl. M. K. Özgül). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İnal, İ. E. (2013). *Son Asır Türk Şairleri (Kemal'üş - Şuara)* (Cilt V). (Dzl. A. Celepoğlu). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- İnalcık, H.- Seyitdanlıoğlu, M. (2015). *Tanzimat Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnce, Ö. (2011). *Şiir ve Gerçeklik*. Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- İpekten, H. (1989). *Enderunlu Vasıf*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İspirli, S. A. (2008). *Leyla Hanım (Saz)- Solmuş Çiçekler*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- James, S. (2017). *İnsan, Tanrı ve Ölümsüzlük* (Çev. O. Aydın). İstanbul: Altın Bilek Yayınları.
- Johnson, R. A. (1993). *Romantik Aşkın Psikolojisi* (Çev. K. Kutlu). İstanbul: Gül Yayınları.
- Jouanna, J. (2012). *Greek Medicine from Hippocrates to Galen: Selected Papers*. Boston: Brill.
- Jung, C. G. (2012). *İnsan Ruhuna Yöneliş* (Çev. E. Büyükinel). İstanbul: Say Yayınları.
- Jung, C. G. (2010). *Psikoloji ve Din* (Çev. R. Karabey). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- Kafesoğlu, İ. (1998). *Türk Milli Kültürü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kalkan, F. (2015). *Nabizade Nazım Şiirleri*. Ankara: Gece Kitaplığı Yayınları.
- Kandinsky, W. (2020). *Sanatta Ruhsallık Üzerine* (Çev. M. A. Sevgi). İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Kaplan, M. (2004). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, M. (2009). *Kültür ve Dil*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, M. (1948). *Namık Kemal Hayatı ve Eserleri*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

- Kaplan, M. (2015). *Şiir Tahlilleri I/Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Kaplan, M. (2017). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Karamanoğlu, O. K. (2006). *Ansiklopedik İzm'ler Sözlüğü*. İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Karataş, Ö. F. (2015). *Sadullah Paşa*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Karpat, K. H. (2019). *Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. Ankara: Timaş Yayınları.
- Karpat, K. H. (2019). *Osmanlı'dan Günümüze Ortadoğu'da Millet, Milliyet, Milliyetçilik*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kavaz, İ. (2005). *Akif Paşa Hayatı ve Eserleri*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Kaya, D. B. (2010). *Osman Nevres ve Divanı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kaya, N. (2019). *İyi Toplum Yoktur*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Kemal, N. (1299). *Cezmi*. İstanbul: Mihran Matbaası .
- Kemal, Y. (2012). *Edebiyata Dair*. İstanbul: İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2009). *İroni Kavramı* (Çev. S. Okur). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2010). *Ölümcül Hastalık Umutsuzluk* (Çev. M. Yakupoğlu). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kısakürek, N. F. (1991). *Batı Tefekkürü ve İslam Tasavvufu*. Ankara: Büyük Doğu Yayınları.
- Kocatürk, V. M. (2018). *Büyük Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: İKÜ Yayınevi.
- Kolcu, A. İ. (2018). *Ara Nesil Edebiyatı*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınevi.
- Kolcu, A. İ. (2009). *Recaizade M. Ekrem'in Poetikası*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2009). *Tanzimat Edebiyatı I*. Salkımsöğüt Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Türk Şiirinde Yokluk Fikri ve Akif Paşa'nın Adem Kasidesi*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Korkmaz, R. (2016). *Sabahattin Ali İnsan ve Eser*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korkmaz, R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. İstanbul: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2014). *İkaros'un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Korkmaz, R. (2015). *Yazınsal Okumalar*. İstanbul: Kesit Yayınları.
- Korlaelçi, M. (2018). *Pozitivizmin Türkiye'ye Girişi*. Ankara: Kadim Yayınları.
- Krich, A. (1971). *Aşkın Anatomisi*. (Çev. M. Harmancı) İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Krishnamurti, J. (2013). *Birey ve Toplum*. (Çev. M. Doğan). İstanbul: Omega Yayınları.
- Kur'an-ı Kerim*. Diyanet Vakfı Meali.
- Kutlu, Ş. (1987). *Tanzimat Edebiyatı (Antoloji)*. İstanbul: Toker Yayınları.
- Leech, G. N. (2013). *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Routledge Yayınları.
- Levend, A. S. (2010). *Türk Dilinde Sadeleşme Evreleri*. Ankara: Dil Derneği Yayınları.
- Levinas, E. (2014). *Ölüm ve Zaman*. (Çev. N. Başer). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lewis, B. (2018). *Modern Türkiye'nin Doğuşu*. (Çev. B. B. Turna) Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Longman. (2007). *Longman Dictionary of American English*. China: Person Education Limited.
- Löwy, M., & Sayre, R. (2016). *İsyen ve Melankoli /Moderniteye Karşı Romantizm*. (Çev. I. Ergüden). İstanbul: Alfa İnceleme Yayınları.
- Macit, M. (2006). *İbn Sina'da Doğa Felsefesi ve Meşşai Gelenekteki Yeri*. İstanbul: Litera Yayınları.
- Mardin, Ş. (2013). *Türk Modernleşmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mardin, Ş. (2015). *Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- May, R. (2017). *Aşk ve İrade* (Çev. Y. Namer). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- May, R. (2017). *Kendini Arayan İnsan* (Çev. K. Işık). İstanbul: Okyanus Yayınları.
- May, R. (2015). *Yaratma Cesareti* (Çev. A. Oysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- McGann, J. (2002). *Byron and Romanticism*. United Kingdom: Cambridge Üniversitesi Yayınları.
- Mermer, K. (2014). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Değişen Metafizik Algı/ Abdülhak Hamid Tarhan Örneği*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Mermutlu, B. (2003). *Sosyal Düşünce Tarihinde Şinasi*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Mevlana (2016). *Mesnevi* (Çev. T. Mevlevi). İstanbul: İz Yayınları.
- Mommsen, K. (2019). *Şiirlerinin Aynasında Schiller ve Goethe*. (Çev. S. Özkan) İstanbul: Ötüken Yayınları.

- Montesquieu. (2020). *Kanunların Ruhu Üzerine*. (Çev. F. Baldaş) İstanbul: Hiperlink Yayınları.
- Moran, B. (1999). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Muhammed, D. (2016). *Tasavvuf ve Mistisizm*. (Çev. M. Uysal) İstanbul: Endülüs Kitap Yayınları.
- Nasr, S. H. (1995). *Makaleler (1)* (Çev. Ş. Yalçın). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Nesimi, (1990). *Nesimi Divanı* (Dzl. H. Ayan). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Novalis. (2019). *Gece'ye Övgüler* (Çev. A. Cemal). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Novalis. (2018). *Novalis'ten Aforizmalar*. (Çev. G. Aytaç) İstanbul.
- Novalis. (2003). *Poetika* (Çev. A. Sarı- Ş. Çoraklı). Erzurum: Babil Yayınları.
- Nur, D. R. (2017). *Hayatı, Divanı, Eserleri Namık Kemal*. (Dzl. M. Soğukömeroğulları) İstanbul: Türkiye Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Okay, O. (1971). *Abdülhak Hamid'in Romantizmi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basım Evi.
- Okay, O. (2014). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi II. Cilt*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Özcan, T. (2014). *Şair ve Şölen Süleyman Bektaş*. Ankara: Manas Yayınları.
- Özgül, M. K. (2016). *Arafta Yalnız Bir Şair: Muallim Naci*. İstanbul: Kitabevi.
- Özgül, M. K. (2015). *Hersekli Arif Hikmet Bey*. İstanbul: Kitabevi.
- Özgül, M. K. (2014). *Kemal'le İhtimal Namık Kemal'in Şiirine Tersten Bakmak*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Özgül, M. K. (2015). *Leskofçalı Galip Bey*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Özgül, M. K. (2006). *Osmanlı'nın Hazanında Gazel Dökümü*. Ankara: Hece Yayınları.
- Özgül, M. K. (2015). *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler: I - Yenişehirli Avni Bey*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Özgül, M. K. (2015). *Şiirin Hazanında Gazel Dökenler-II Hersekli Arif Hikmet Bey*. İstanbul: Kitabevi.
- Özgül, M. K. (1989). *Türk Edebiyatında Siyasi Rüyalarda*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özgül, M. K. (2014). *XIX. Asrın Benzersiz Bir Politekniki Münif Paşa*. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Özgül, M. K. (2012). *XIX. Asrın Özel Bir Edebiyat Mahfeli Olarak Encümen-i Şuara*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Özgül, M. K. (2015). *Yenişehirli Avni Bey*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Özmen, K. (2016). *Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri*. İstanbul: Sel Yayınları.
- Özturan, H. (2013). *Akıl ve Ahlak*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Parlatır, İ. (2004). *Recaî-zade Mahmud Ekrem*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parlatır, İ., & Çetin, N. (2005). *Şinasi Bütün Eserleri*. Ankara: Ekin Kitabevi.
- Parlatır, İ., Çetin, N., & Sazyek, H. (1997). *Recaî-zade M. Ekrem Bütün Eserleri II*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Perin, C. (1942). *Fransız Romantizmi*. Ankara: Uzluk Basımevi.
- Platon. (2018). *Şölen*. (Çev. F. Akderin). İstanbul: Say Yayınları.
- Pürcevadi, N. (1998). *Can Esintisi*. (Çev. H. Kırlangıç). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Quataert, D. (2020). *Osmanlı İmparatorluğu 1700-1922*. (Çev. A. Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Riasanovsky, N. V. (1992). *The Emergence Of Romanticism*. Oxford University Press.
- Rousseau, J. J. (2009). *Emile ya da Eğitim Üzerine*. İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, J. -J. (2008). *Siyasal Fragmanlar , Ekonomi Politik Üzerine Söylev (Bütün Yapıtları 3)*. (Çev. İ. Yergüz) İstanbul: Say Yayınları.
- Rousseau, J. -J. (2020). *Toplum Sözleşmesi ya da Siyaset Hukuku İlkeleri*. (Çev. İ. Yergüz) İstanbul: Say Yayınları.
- Safa, P. (2003). *Nasyonalizm Sosyalizm Mistisizm*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları .
- Safranski, R. (2013). *Romantik: Bir Alman Sorunsalı*. (Çev. A. Nalbant). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Sağır, A. (2014). *Ölüm Sosyolojisi*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (2016). *Bayburtlu Zihni*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Saraç, M. A. (2008). *Osmanlı'nın Şiiri*. İstanbul: 3F Yayınevi.
- Sartre, J-P. (2014). *Varlık ve Hiçlik* (Çev. T. Ilgaz- G. Çankaya Eksen). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Saussure, F. D. (2014). *Genel Dilbilim Yazıları* (Çev. S. Kılıç). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Schelegel, F. (2018). *Eleştirel Fragmanlar* (Çev. K. Duymuş). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Schelling, F. W. (2020). *Sanat Felsefesi* (Çev. M. Ertene, & S. Arslan). Ankara.
- Schopenhauer, A. (2018). *Aşka ve Kadınlara Dair* (Çev. A. Aydoğan). İstanbul: Say Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2020). *Aşkın Metafiziği* (Çev. V. Atayman). İstanbul: Karbon Kitaplar Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2019). *Hayatın Anlamı* (Çev. A. Aydoğan). İstanbul: Say Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2019). *Ölümün Anlamı* (Çev. A. Aydoğan). İstanbul: Say Yayınları.
- Selsam, H. (2004). *Din, Bilim ve Felsefe* (Çev. M. Türdeş). İstanbul: Morpa Kültür Yayınları.
- Seyidoğlu, B. (1995). *Mitoloji (Metinler- Tahliller)*. Kayseri: Bizim Gençlik Yayınları.
- Shelley, P. B. (2019). *Ateizmin Gerekliliği Aşk Üzerine Haklar Beyannamesi* (Çev. Y. O. Ayaşlıoğlu). İstanbul: Gamzer Kitap.
- Shelley, P. B. (2004). *Classic Poetry Series -poems-*. Poemhunter.com - The World's Poetry Archive.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve Kültür* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Soysal, D. (2018). *İdeler ve Tanrı: Bir 17. Yüzyıl Felsefesi Öyküsü*. İstanbul: Belge Yayınları.
- Sözlük, T. (2009). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu.
- Spinoza. (2016). *(Geometrik Düzene Göre Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Olan) Etika* (Çev. H. Z. Ülken). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Swimme, B. T., & Tucker, M. E. (2016). *Evrenin Yolculuğu* (Çev. E. Doğançay). İstanbul: Maya Kitap Yayınları.
- Şah-Kazımi, R. (2012). *Şankara, İbn Arabi ve Meister Eckhart'a göre Aşkına Giden Yollar* (Çev. T. Uluç). İstanbul: İnsan Yayınları.
- Şenocak, E. (2017). *İronik Yaşamda Sonsuz Yürüyen Kahraman Nasreddin Hoca*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şenyapılı, Ö. (2004). *The Art Millennium Romantizm*. İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Tanpınar, A. H. (2001). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- Tarakçı, P. D. (1994). *Muallim Nâcî Efendi Hayatı ve Eserlerinin Tedkiki*. Samsun: Sönmez Ofset Matbaası.

- Taş, K. (2017). *Din ve Toplum Görüşleriyle Cemil Meriç*. İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Taylor, C. (2018). *Modern Toplumsal Tahayyüller* (Çev. H. Koyukan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Teber, S. (2013). *Doğanın İnsanlaşması*. İstanbul: Say Yayınları.
- Teber, S. (2013). *Melankoli- Normal Bir Anomali*. İstanbul: Say Yayınları.
- Tevfik, R. (1984). *Abdülhak Hâmid ve Mülâhazât-ı Felsefiyesi* (Dzl. A. Uçman). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tillich, P. (2014). *Ahlâk ve Ötesi* (Çev. A. Çınar). Ankara: Elis Yayınları.
- Tillich, P. (2000). *Din Felsefesi* (Çev. Z. Özcan). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Tillich, P. (2016). *İmanın Dinamikleri* (Çev. F. Terkan, & Ö. Salih). Ankara: Ankara Okulu Yayınları.
- Timuçin, A. (2009). *Rousseau'nun Toplum Anlayışı*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Todorov, T. (2010). *Yazın Kuramı (Rus Biçimcilerinin Metinleri)* (Çev. M. Rifat, & S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tunalı, İ. (2011). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi Yayınları.
- Tunaya, T. Z. (1999). *Batılılaşma Hareketleri I*. İstanbul: Yeni Gün Haber Ajansı Yayınları.
- Tüzer, A. (2006). *Dini Tecrübe ve Mistisizm*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Uç, H. (2007). *Şair ve Romancı Nabizade Nazım*. İstanbul: Kitabevi .
- Uludağ, S. (2012). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Urgan, M. (2003). *İngiliz Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2020). *Aşk Ahlakı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2000). *Genel Felsefe Dersleri*. İstanbul: Ülken Yayınları.
- Ülken, H. Z. (2020). *Uyanış Devrinde Tercümenin Rolü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Üstüner, A. (2017). *Türkçenin Tarihi Gelişimi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Vakili, S. (2013). *Aşk ve Tanrı* (Çev. A. R. Betan). Ankara: Altınpost Yayınları.
- Vardar, B. (2005). *Fransız Edebiyatı*. İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Wellek, R., & Warren, A. (2011). *Edebiyat Teorisi* (Çev. Ö. F. Huyugüzel). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Wu, D. (Dzl.). (2007). *Romanticism An Anthology*. India: Blackwell Yayınları.
- Yalçın, M. (2010). *Şiirin Ortak Paydası I (Şiirbilime Giriş)*. İstanbul: İkaros Yayınları.

- Yalçın, M. (2010). *Şiirin Ortak Paydası II*. İstanbul: İkaros Yayınları.
- Yalom, I. (2020). *Bağışlanan Terapi* (Çev. Z. Babayiğit). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Yalom, I. D. (2017). *Din ve Psikiyatri* (Çev. Z. Babayiğit). İstanbul: Pegasus Yayınları.
- Yalom, I. (2008). *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek* (Çev. Z. İyidoğan Babayiğit). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yalom, I. (2014). *Varoluşçu Psikoterapi* (Çev. Z. İyidoğan Babayiğit). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Yasa, M. (2016). *Tanrı ve Kötülük*. Ankara: Elis Yayınları.
- Yavuz, H. (2015). *Edebiyat Okumaları*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Yıldırım, A., & Akdemir, A. *Söz Bir Ateş (Gazel Çözümlemeleri)*. Malatya: Yılmaz Matbaacılık Yayınları.
- Yıldız, D. (2010). *Goethe'nin Doğa Felsefesi*. Ankara: Sun Yayınevi Yayınları.
- Yılmaz, E. B. (2013). *Evini Arayan Şair: Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Huzursuzluk*. Malatya: Mengüceli Yayınları.
- Yılmaz, K. (2016). *Tasavvuf Meseleleri*. İstanbul: Erkam Yayınları.
- Yüce, N. T. (2002). *Polonya Edebiyatında Aydınlanma- Romantizm- Realizm*. Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Zima, P. V. (2006). *Modern Edebiyat Teorilerinin Felsefesi*. Ankara: Hece Yayınları.

Tezler

- Armutlu, S. (1998). *Zati'nin Şem ü Pervanesi*. Malatya: Doktora Tezi.
- Aşkaroğlu, V. (2014). *Postmodern Söylem ve İhsan Oktay Anar ile John Fowles Romanlarının Postmodernist Açından Karşılaştırılması*. Ardahan: Doktora Tezi.
- Doğan, S. (2014). *Tanzimat Dönemi Türk Düşüncesinde Hürriyet Anlayışı*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Gök, E. S. (2019). *Türk Dili ve Edebiyatı Eğitiminde Kavram Çalışması Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1860-1923) Şiirde "Kahraman" ve "Kahramanlık" Kavramının İncelenmesi*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Korkmaz, R. (1988). *Keçecizade İzzet Molla ve Mihnet-Keşan Üzerine Bir Araştırma*. Elazığ: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Özgen, A. B. (2006). *Melankolinin Tarihsel, Psikanalitik, Sosyolojik ve Felsefi Boyutları Üzerine Bir Araştırma*. İstanbul: Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

- Öztürk, V. (2010). *Türk Şiirinin Romantik Kökleri: Abdülhak Hamid Tarhan'ın Şiirlerinde Romantik Öznellik*. İstanbul: Yayımlanmamış Doktora Tezi.
- Sarıkaya, A. N. (2019). *Adaletin Toplumsallığı: Toplumsal Paydaşların Adaletin Gerçekleşmesindeki Rolü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale.
- Serdar, Z. (2015). *Dışavurumculuğun Coşkun Hali; Lirikizm*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Soner, A. (2019). *Fazıl Hüsnü Dağlarca Şiirinde Lirikizm*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.
- Şahin, V. (2010). *Halide Edip Adivar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek*. Doktora Tezi, Elazığ.

Kitap Bölümleri

- Adabağ, N. (2016). "Şarkılar". (Leopardi-Giacomo Leopardi içinde). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Aydın, M. A. (2007). "Osmanlılar (Hukukî-Adlî Yapı)". [TDV İslâm Ansiklopedisi (s. 515-521)] İstanbul: TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.
- Aktaş, Ş. (1993). "Namık Kemal ve İnsan" [Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal (s. 1-12)]. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi yayınları.
- Aragon, L. (2011). "Hugo Gerçekçi Şair" [V. Hugo-Şairin Görevi s. 13-49)]. (Çev. E. Alkan). İstanbul: Kod:eks Yayınları.
- Baudelaire, C. (2003). "Lirik Şiir". [Y. N. Nair, & S. Bolat Şiir Sanatı, s. 196-199)] (Çev. E. Alkan). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Dodd, P. D. (2010). "Türk Devrimi Üzerine Düşünceler". [V. Erenus düzenlemesiyle Mustafa Kemal ve Ulusal Bir Devletin Doğuşu (s. 89-111)]. İstanbul: Sarmal Yayınevi Parşömen Yayınları.
- Gutman, H. (2020). "Rousseau'nun İtirafı'ı Kendini Biçimlendirme Tekniği" [M. Foucault- L. H. Martin, H. Gutman, & P. H. Hutton düzenlemesiyle Kendini Bilmek (s. 130-157)](Çev. J. C. Yapıcıoğlu). İstanbul: Profil Kitap Yayınları.
- Kansu, C. A. (1973). "Atatürk Bir Devrimci" [Atatürk ve Devrim (Atatürkçü Düşünce Üzerine Denemeler) (s. 19-42)]. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- Kolcu, A. İ. (2011). "Hamid'in Kendisi İçin Yazdığı Bir Mersiye: Makber". [R. Korkmaz-*Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (s. 101-103)]. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2011). "Düzensizliğe Karşı Yeni Düzen Arayışı; Tanzimat/ Yahut/ Osmanlı Modernleşmesi". [R. Korkmaz- *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000* (s. 22-30)]. Ankara: Grafiker Yayınları.
- Öcal, O. (2005). "Milli Romantizm ve Celaleddin Harzemşah". [N. Kemal-*Celaleddin Harzemşah* (s. 24-28)]. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Parkes, G. (2017). "Ölüm ve Ayrılma". [(R. C.-M. Solomon, & R. C.-M. Solomon- *Ölüm ve Felsefe* (s. 160-187)] (Çev. N. Küçük). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Parlatır, İ. (1993). "Rüya'nın Fikir Örgüsü". [*Doğumunun Yüzellinci Yılında Namık Kemal* (s. 59-66)]. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Uysal, A. E. (1993). "Edebiyat ve Tabiat". [Ş. Elçin- *Türk Edebiyatında Tabiat* (s. 5-6)]. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Makaleler

- Algül, M. (2018). "Hoca Tahsin Efendi'nin Hey'et İlmi Üzerine Bir Manzumesi". *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi* , 110-120.
- Armutlu, S. (2017). "Klasik Arap, Fars ve Türk Şiirinde Güzel/ Sevgili Proto Tipleri". *Doğu Esintileri* (7), 1-68.
- Asım, N. (1928). "Hoca Tahsin". *Türk Tarih Encümeni Mecmuası* (19), 57-63.
- Aydemir, M. (2013). "Tanzimat Dönemi Türk Şiirinde Ölüm Algısı". *Turkish Studies* , 233-253.
- Aydın, A. R. (2009). "İnanma İhtiyacı ve Dini Ritüellerin Psikolojik Değeri". *Din Bilimleri Akademik Araştırma Dergisi* , 87-99.
- Durusoy, A. (1998). "Hayal". T. İ. Ansiklopedisi içinde, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 17, s. 1-3). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Eliuz, Ü. (2008). "Toplumsal İroni Bağlamında Karagöz". *Turkish Studies* , 294-305.
- Erbay, N. (2016). "Bayburtlu Zihni: Klasik ve Halk Şiir Kültürünün Ortak Yansıtıcısı". *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi* , 229-243.

- Falke, C. (2017). "Byron's Corsair and the Boundaries of Sympathy. *Journal for the Study of Romanticisms* , 33-50.
- Gariper, C. (2005). "Akif Paşa ve Torunu için Yazdığı Mersiye Üzerine Bir Değerlendirme". *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi* , 51-70.
- Gül, F. (2013). "İnsan-Doğa İlişkisi Bağlamında Çevre Sorunları ve Felsefe". *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 17-21.
- Hastaoğlu Özbek, B. (2017). "Fetret Edgü'nün 'Gece Bekçisi' İsimli Küçürek Öyküsü Üzerine Bir İnceleme". *Karadeniz* , 144-150.
- Kanter, B. (2014). "Abdülhak Hamid Tarhan'ın Şiirlerinde Duyusal Bir Mekân: Paris". *Türk Dili* (Sayı 747 / Özel Bölüm: Mekan - Hafıza - Edebiyat), 90-94.
- Kanter, F. (2001). "Şinasi'nin Şiirinde Yeni İnsan Tipi". *Türk Kültürü* , 616-623.
- Kuray, G. (1986). "İtalya'da Aydınlanma Çağından Romantizm Çağına Geçiş. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi* , 1 (1).
- Mahmudova, G. (2009). "Ünlü Rus Şairi Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in Şiirlerindeki İstanbul". *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi* , 59-67.
- Olçay, T. (2008). "19. yy. Rus Edebiyatında Romantizm Üzerine". *Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi* , 367-381.
- Özgenç Erdoğan, N., Ertop, S., & Özdemir, U. (2020). "Doğa ve İnsan İlişkisi Bağlamında Caspar David Friedrich'in Manzara Resimleri". *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi* , 172-183.
- Sazyek, H. (1991). "Şiir Dili ve Lirikizm". *Sombahar dergisi*, 3-5.
- Süme, G. Ç. (2017). "Türk Kültüründe Değerler Simgesi Gül". *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi* , 105-123.
- Şimşek, E. (2008). "Ölümsüzlük İlacı Elma". *Turkish Studies* , 193-204.
- Tüzer, İ. (2007). Üç Firenk Havasından Modern İnsana Ölüm ve İsmet Özel. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi* , 189-202.
- Ünveren, D. (2020). "Türkçe Öğretiminde Hayal Gücü ve Yaratıcılık". *Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi* , 378-404.
- Yıldırım, A. (2007). "Klasik Şiirde Romantik Söylem veya Osmanlı Romantizmi". *Türk Edebiyatı Tarihi Dergisi* (2), s. 98-107.
- Yıldırım, A. (2018). "Sen Olmasaydın Felekleri Yaratmazdım" Hadis-i Kudsisinin Klasik Şiire Yansımaları. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi* , 154-168.

Yürek, H. (2013). "Namık Kemal ve Ziya Paşa'nın 'Rüya'ları". *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi* , 249-263.

Elektronik Kaynaklar

Babbitt, I. (16.10.2015). *Rousseau and Romanticism*. E-kitap, USA.

İnternet Kaynakları

Akün, Ö. F. (1998). *TDV İslam Ansiklopedisi*. (T. İ. Merkezi, Prodüktör) 27.03.2020 tarihinde Ömer FARUK AKÜN, "Hoca Tahsin", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/hoca-tahsin> (27.03.2020) adresinden alınmıştır.

Akün, Ö. F. (1998). *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (T. İ. Merkezi, Prodüktör) 18.11. 2019 tarihinde TDV İslâm Ansiklopedisi: İnci ENGİNÜN, "ABDÜLHAK HÂMİD TARHAN", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulhak-hamid-tarhan> (18.11.2019). adresinden alınmıştır.

Amerikan Heritage Dictionary. (28.05.2018). <https://www.ahdictionary.com:https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=romantic&submit.x=46&submit.y=18>, 28.05. 2015 adresinden alınmıştır.

Doğan, İ. (2006). *TDV İslam Ansiklopedisi*. (T. İ. Merkezi, Prodüktör) 04.03.2020 tarihinde TDV İslam Ansiklopedisi: İsmail DOĞAN, "MÜNİF MEHMED PAŞA", TDV İslâm Ansiklopedisi, <https://islamansiklopedisi.org.tr/munif-mehmed-pasa> (03.04.2020). adresinden alınmıştır.

Güncel Türkçe Sözlük. (14.03.2020). *Türk Dil Kurumu Sözlükleri*: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alınmıştır.

İnatçı, Ü. (2015, 06 27). *Ütopya ya da Yeniden Romantizm*. 25.06.2020 tarihinde T24 Bağımsız İnternet Gazetesi: <https://t24.com.tr/yazarlar/umit-inatci/utopya-ya-da-yeniden-romantizm,12199> adresinden alınmıştır.

"İsrâ Suresi", *Kur'anı Kerim Mealleri*. 24.08.2020 tarihinde <https://mealler.org/Kelime.aspx?id=12897> adresinden alınmıştır.

Kıvrıkoğlu, H. *Türk Ordusu, Atatürk ve Cumhuriyet*. 26.08.2020 tarihinde Dergipark: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/687433> adresinden alınmıştır.

Nedim. (2017). *Nedim Divanı* (Dzl. H. M. Macit). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. 24.12.2018 tarihinde

<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/56214,nedim-divanipdf.pdf?0> adresinden alınmıştır.

Oxford Dictioanaries. (25.12.2014). [http://www.oxforddictionaries.com:1, 25. 12. 2014](http://www.oxforddictionaries.com:1,25.12.2014) adresinden alınmıştır.

Şeyhülislam Yahya, Şeyhülislam Yahya Divanı (Dzl. Hasan Kavruk). Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü. 23. 12. 2018 tarihinde <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/10655,seyhulislamyahyadivanihasankavruk.pdf.pdf?0> adresinden alınmıştır.

TSK. *Türk Silahlı Kuvvetleri Genel Kurmay Başkanlığı Tarihçe.* 09 26, 2020 tarihinde Türk Silahlı Kuvvetleri Genel Kurmay Başkanlığı: <https://www.tsk.tr/Sayfalar?viewName=Tarihce> adresinden alınmıştır.



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 21/01/2021

Tez Başlığı: ROMANTİZM VE TANZİMAT ŞİİRİNDE ROMANTİK ALGI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 430 sayfalık kısmına ilişkin, 18/12/2020 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 4 'tür.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- ☐ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- ☐ Kaynakça hariç
- 3- ☐ Alıntılar hariç/dâhil
- 4- ☐ 5 kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliği'nde belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

21/01/2021

Adı Soyadı: Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

Öğrenci No: 14010205004

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Programı: Yeni Türk Edebiyatı

Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ



ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

ARDAHAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞINA

Tarih: 21/01/2021

Tez Başlığı: ROMANTİZM VE TANZİMAT ŞİİRİNDE ROMANTİK ALGI

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam:

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

21/01/2021

Adı Soyadı: Betül HASTAOĞLU ÖZBEK

Öğrenci No: 14010205004

Anabilim Dalı: Türk Dili ve Edebiyatı

Programı: Yeni Türk Edebiyatı

Statüsü: ☐ Yüksek Lisans ☒ Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Detaylı Bilgi: <https://www.ardahan.edu.tr/birim.aspx?id=1002003>

Telefon: 0-4782117522

Faks: 0-4782117523

E-posta: sbe@ardahan.edu.tr

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Betül HASTAOĞLU ÖZBEK
Doğum Yeri ve Tarihi : Gaziantep 14.03.1987
Medeni Durumu : Evli

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : İnönü Üniversitesi
Yüksek Lisans : Gaziantep Üniversitesi
Öğrenimi
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri : Barselona
Sciences Conference, Barcelona, Spain 26-
29 January 2017

İş Deneyimi

Stajlar : Özel Kurslar
Çalıştığı Kurumlar : Fırat Üniversitesi
10 Yıl

İletişim

E-Posta Adresi : bhastaoglu@firat.edu.tr

Tarih : 21.01.2021