T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TEVFİK FİKRET ŞİİRİNDE ACININ ESTETİĞİ

Yusuf Fatih IŞIK
2501160987

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK

İstanbul - 2019

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	Yusuf Fatih IŞIK	**Numarası**	:	2501160987
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	Yeni Türk Edebiyatı	**Danışmanı**	:	Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK
Tez Savunma Tarihi	:	20.08.2019	**Saati**	:	14:00
Tez Başlığı	:	"Tevfik Fikret Şiirinde Acının Estetiği"			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **36. Maddesi** uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜ'NE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / ~~RED / DÜZELTME~~)
1- Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK		Kabul
2- Dr. Öğr. Üyesi M. Şerif ESKİN		Kabul
3- Dr. Öğr. Üyesi Ali KURT		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- Dr. Öğr. Üyesi Çilem TERCÜMAN		
2- Dr. Öğr. Üyesi Ahmet KOÇAK		

Versiyon: 1.0.0.2-61559050-302.14.08

ÖZ

TEVFİK FİKRET ŞİİRİNDE ACININ ESTETİĞİ

Yusuf Fatih IŞIK

Tevfik Fikret şiirlerinin acı bağlamında incelendiği bu çalışmada öncelikle acı kavramına yoğunlaşılmış, bedenden kaynaklanan acıların bilinç tarafından nasıl algılandığı gözlemlenmiş, dilin ve kültürün algılama sürecindeki etkin katılımları tahlil edilmiş ve semavî dinlerin acı duygusuna yaklaşımları üzerinde durulmuş, bedensel acının tinsel uzamdaki şekillenişine odaklanılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, insan tininin ihtiva ettiği potansiyel acı duygusu üç büyük bağlam olarak tespit edilen melankoli, romantizm ve dekadans kavramları içerisinde incelenmiş, acı duygusunu mahkûm eden yaklaşımların tarihine odaklanılmıştır.

Çalışmanın ana konusunu teşkil eden üçüncü bölümde ise, Tevfik Fikret hakkındaki yerleşik yorumlar acı bağlamında değerlendirilmiş, hayatı, karakter özellikleri ve yaşadığı çağ arasındaki benzerlikleri merkeze alan bir değerlendirme perspektifi önerilmiş, bu perspektifle sanat ve şiir anlayışı yorumlanmış ve acı duygusu ihtiva eden şiirleri, kayıp ve yas kavramlarının ışığında dört temel tema altında incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Acı, tinsel acı, acı estetiği, kayıp, yas, Tevfik Fikret

ABSTRACT

THE AESTHETIC CHARACTER OF PAIN ON TEVFİK FİKRET'S POETRY

Yusuf Fatih Işık

This thesis aims to examine the poems of Tevfik Fikret in the context of pain. The first part focuses on the concept of "pain" and "how the consciousness perceive the pains arising from human body" has been studied.. The study also analyses the effects of language and culture in the process of perception. On the other hand, the research has tried to dwell on the attitutes of Islam, Judaism and Christianity towards the feeling of pain.

In the second part of the work, the feeling of pain in human spirit has been examined within the concepts of melancholy, romanticism and decadence, focusing on the history of the approaches that judge "the feeling of pain" as negative.

In the last part of the study, settled ideas about Tevfik Fikret have been examined in the context of pain. A perspective of evaluation that Tevfik Fikret should be examined by regarding the similitarities between his life, character and the era that he lived at has been suggested . In this way, Tevfik Fikret's concepst about art and poetry have been studied under the lights of notions of mourning and dead loss.

Keywords: Pain, spiritual pain, aesthetic character of pain, dead loss, mourning, Tevfik Fikret

ÖNSÖZ

Acı, şüphesiz sadece insana ait bir özellik değildir; her şeyden önce canlı bir varlık olmanın sonucudur acı. Dolayısıyla, öncelikle biyolojinin konusudur. Fakat söz konusu insan olduğunda bilinç mefhumunun da devreye girmesi acıyı kültürel, dinî, duygusal, dilsel vs. birçok sembolik uzamda izi sürülebilecek bir fenomen haline getirir. Dolayısıyla acının izini tarihten bugüne kadar birçok söylem ve bağlam içerisinde sürebilmek mümkün. Fakat şunu da ilave etmek gerek: Acı, en çok sanatın malzemesi olmuş, onun içerisinde işlenmiş, onun tarafından şekillendirilmiş, hatta bizatihi onu şekillendirmiştir.

Bu çalışmada sanat ve edebiyattaki tezahüründen önce, acının bedensel boyutu mercek altına alınmış ve beden kaynaklı acının sembolik zemine taşınırken nasıl bir işlenme-yoğrulma sürecinden geçirildiğine eğilinmiştir.

Aslında hiçbir yoruma ve dönüştürme çabasına açık kapı bırakmayan bedensel kaynaklı bir acının bile bilinç tarafından muazzam bir şekilde işlendiğine bakılacak olursa, insanın nasıl bir anlam yaratıcılığına sahip olduğu görülebilir –ki söz konusu bedensel değil de tamamen tinsel kaynaklı acı duygusu olduğunda daha bir özgürce performans gösterebilmektedir insan. Çalışmanın "Tinsel Acı ve Bağlamları" başlıklı ikinci bölümünde insanın bu hayret uyandıran yaratıcılığına odaklanılmıştır.

Acının verimli bir kaynak olmasının yanı sıra birçok söylemsel rejim tarafından mahkûm edilen bir duygu olduğu da görülecektir. Türk düşüncesi ve Türk edebiyatı açısından önemli olan nokta şudur: Acı duygusu, bir tür kırılganlıkla iç içe düşünülüp bir zayıflık belirtisi olarak görülünce, ulusal bir kaygının da temel hassasiyet noktalarından biri olarak özellikle mahkûm edilen bir şey olmuştur. Dolayısıyla Tevfik Fikret'e ve onun kuşağına yönelik değerlendirmeler, çoğunlukla acı duygusuna yönelik bir tedirginlikten kaynaklanmıştır, diyebilmek mümkün. Bu yorum gelenekleri Tevfik Fikret şiirinin kendi adına konuşmasını engellemiş ve onun acılı şiirlerinin kaynaklarını

görmeye ve Türk şiirindeki yerini tanımaya engel olmuştur. Dolayısıyla bu tez, tespit edilen bu boşluğu doldurmaya yönelik bir çalışma olarak ortaya çıkmıştır.

Bu tezin bir fikir olarak ortaya çıkışından tamamlanışına kadar her aşamasında bana destek olan değerli arkadaşım Ümit Bademkıran'a minnet duyuyorum. Ayrıca çalışmam boyunca hep yanımda olan, sabrı, önerileri ve ilgisiyle beni yalnız bırakmayan eşim Seda'ya büyük bir teşekkür borçluyum. Son olarak, yol göstericiliğiyle dağınık okumalarıma ilmî bir perspektif kazandıran, hoşgörüsü, sabrı ve şefkatiyle heyecanımı hep canlı tutmamı sağlayan tez danışmanım, kıymetli hocam Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk'a sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZ…….....iii
ABSTRACT…….....iv
ÖNSÖZ…….....v
İÇİNDEKİLER……...vii
KISALTMALAR …… x
GİRİŞ……1

BİRİNCİ BÖLÜM
ACI KAVRAMI: BEDEN'DEN RUH'A, TEN'DEN TİN'E

1.1. Beden ve Acı…….....4
1.2. Acının "Asıl Hali"…….……7
1.3. Acıyı Kurmak…….…….....10

1.3.1. Acıyı "Dile Getirmek", Dili Acıya Götürmek…….....10

1.3.2.Acının Algılanmasında Kültürün Etkileri…….....14

1.3.3. Acının Kutsalla İlişkisi…….....17

1.3.3.1. "İdrakin Dışında Bir Sıkıntı" Olarak Acı: Yahudilik ve Hz. Eyüp…….18

1.3.3.2. “Tanrı’nın İşlerinin Görülmesi” Olarak Acı: Hıristiyanlık ve Hz. İsa…21

1.3.3.3. “Müminin Dünyadaki Sınavı” Olarak Acı: İslamiyet ve Hz. Muhammed…….……..24

1.4. Ten’den Tin’e ……...26

İKİNCİ BÖLÜM
TİNSEL ACI VE BAĞLAMLARI

2.1. Tinsel Acı: “Tanımı” ve Kaynağı…….27

2.2. Tinsel Acının Bağlamları …….……29

2.2.1. Tinsel Acı ve Melankoli …….....31

2.2.1.1. Antikçağ Muhayyilesinde Melankoli……31

2.2.1.2. Mitolojiden Doğa Felsefesine: Grek Tıbbı ve Melankoli…….……34

2.2.1.3. Ortaçağ, Hıristiyanlık ve Skolastik Suskunluk: “Uyum” Fikri ve Melankoli Yokluğu …….…….41

2.2.1.4. Hümanizm, Albrecht Dürer ve “Yaratıcı Deha” Olarak Melankoli……..43

2.2.1.5. “Melankolik İsacılık”ın Yıkılışı: Holbein ve *Ölü İsa*……....46

2.2.1.6. Aydınlanma Çağı: Tini Bilimle Aydınlatmak ve “Suç Olarak” Melankoli …….…….48

2.2.2. Tinsel Acı ve Romantizm …….…….….52

2.2.2.1. “Şey”leşmeye Karşı Tinin İtirazı: Romantizm ve Kapitalizm……..53

2.2.2.2. Mekanik Anlayışa Karşı “Doğanın Çiçek Açışı”: Romantizm ve Doğa..55

2.2.2.3. Düzene Karşı Özgürlük: Romantizm ve Toplum……..57

2.2.2.4. Tanrısız Tanrısallık: Romantizm ve Din ……..60

2.2.2.5. Kayıp, Yurtsuzluk, Sıla Hasreti: Romantizm ve Sanat ……62

2.2.3. Tinsel Acının Sürekliliği: Post-Romantizm……..……. 64

2.3. “Selamet Formülleri” ve Tinsel Acı Karşıtlığı…….….71

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
TEVFİK FİKRET ŞİİRİNDE ACI

3.1. Fikret'i "Tanımlamak" – Acıya Bakışlar, Kaygılar, Teklifler ……80
3.1.1. Millîci Çizgi ve Özcülük.....82
3.1.2. Tanpınar ve Kültürel Süreklilik.....86
3.1.3. "Bireysel" Duygular, "Kamusal" Gerçekler.....87
3.1.4. Varlık İspatı, "Yokluk Teorisi".....89
3.2. Fikret'e Nasıl Yaklaşmalı? – Yeni Bir "Kök"…….94
3.2.1. Fikret'in Çağı – Göç, Yıkım ve Boşluk……..95
3.2.2. Çağ'ın Fikret'i – Öksüzlük, İç'e Yöneliş ve Boşluk ……..……97
3.3. Fikret Şiiri: Büyük Melâl ve Estetik Yas ……...105
3.3.1. Kaynaklar, İhtiyaçlar, Etkilenmeler ……..108
3.3.2. Dil, Biçim, Biçem ……..111
3.3.3. Tema: Özel'den Kamusal'a – "Sınırlı" Alanın Genelliği……...117
3.4. Büyük Melâlin Küçük Yasları: Fikret Şiirinde Acı…….118
3.4.1. Bir Yas Mekanizması: Sanat ve Şiir…….……..119
3.4.2. Ölüm, Kayıp, Yokluk ……128
3.4.3. Yıkım, Vicdan, Merhamet …….141
3.4.4. Görme Acısı, Kaçma İsteği ……...149

SONUÇ……157
KAYNAKÇA……164

KISALTMALAR LİSTESİ

a.g.e. **:** adı geçen eser

a.e. **:** aynı eser

Bkz. **:** bakınız

c. **:** cilt

Çev. **:** çeviren

Haz. **:** hazırlayan

s. **:** sayfa

vb. **:** ve benzeri

vs. **:** vesaire

yy. **:** yüzyıl

GİRİŞ

Tevfik Fikret'in birçok şiirinde ağırlıklı olarak görebileceğimiz acı duygusunu nasıl anlamalı ve nereye oturtmalıyız? Farklı dayanak noktalarına sahip birçok farklı cevap verilebilir bu soruya: Acının ağırlıklı olduğu şiirsel pratiğini Fikret'in karakteriyle ilgili bir hususiyet sayıp şiirindeki melâlî havayı onun karakterinin doğrudan dışa vurumu olarak düşünebiliriz. Fakat bu yaklaşım, daha baştan meselenin sanat ile ilişkisini gözden kaçırmak olacaktır. Dolayısıyla bu cevap Fikret'e dair belli bir gerçekliği ihtiva ediyor olsa da acı-sanat ilişkisi gibi temel bir soruyu çağıran bir sorunsal ile muhatap eder bizi. Fikret'i Alfred de Musset, François Coppée gibi Fransız şairlerin etkisinde kalmış, onların poetikalarından etkilenerek acıyı bir şiirsel tavra çevirmiş bir mukallit sayabiliriz. Fakat böyle bir yorum da "etkilenme" meselesinin doğasının ne olduğu, etkileyen-etkilenen ilişkisindeki arz-talep mantığının hangi dinamiklerle ortaya çıktığı, neden başka şairlerden değil de *bu* şairlerden etkilenildiği gibi çetin sorulara gebe bir cevap olur. İnancını yitirmiş bir ateist olduğu için, kayıp tecrübesi ve acı karşısında bunları karşılayabilecek güçten yoksun olduğunu, bu yüzden acı duygusu altında ezildiğini söyleyebilir, acılı şiirlerini bir tür zayıflıkla açıklayabiliriz. Bu, Fikret'le ilgili dinî-ahlâkî bir yargıya işaret eder ve onun neden böyle şiirler *yazdığını* bir nebze açıklar; fakat bu şiirlerin neden *okunduğu* gibi önemli bir problemi cevapsız bırakır. Dolayısıyla şiirdeki duygunun büyük bir çoğunluk teşkil eden alımlayıcı kitlesini denklem dışı bırakmış olur.

Her biri Servet-i Fünun şiiri ve Tevfik Fikret hakkındaki yerleşik yorumlardan birine tekabül eden ve daha fazla arttırılabilecek bu yaklaşımların Fikret şiirine ve onun acı duygusunun hususiyetlerine yönelik belli doğrulara işaret ettiğini söyleyebiliriz. Fakat bu doğrular genelleştirilip Fikret şiirinin temel açıklayıcısı haline getirildiğinde, daha doğrusu, eleştirinin temel kriteri olduğunda Fikret'e yönelik belli bir indirgemecilik tehlikesiyle karşı karşıya kalmaya başlarlar. Dolayısıyla acıyı belli şeylerin sonucu olarak görüp sonuç üzerinden bir şiir tarif ederken, bir duygunun ortaya çıkışının nasıl

olduğunu ve acı ağırlıklı bir şiir olan Fikret şiirinin işleyiş mantığını çok da fazla görememiş olur. Tevfik Fikret gibi çok fazla tartışmaya konu olmuş, hakkında –olumlu veya olumsuz– oldukça fazla yorum yapılmış bir şairin şiirlerini, o şiirleri baştan sona kat eden acı duygusuna odaklanarak anlamaya çalışmak için, öncelikle acı duygusunun niteliğine yönelik bir anlama çabasına girişilmelidir. Zira bir duyguyu merkeze alarak bir şairle ve onun büyük şiirsel kütlesiyle ilgili yorum yapabilmek için, o duygunun (ve bir bütün olarak duygu fenomeninin) ortaya çıkışının nasıl olduğunu görmek gerekir. Bu çalışmanın birinci bölümünde bu mesele ele alınıyor: Öncelikle acı duygusunun birincil zemini olan bedenin ne olduğuna, nasıl tanımlandığına ve beden algısında belirleyici olan "söylem"e odaklanılarak bedensel kaynaklı bir acı *duyumu*nun hangi mekanizmalardan geçerek bilinç ve söz zeminine taşındığı, bir *duygu*ya nasıl dönüştüğü inceleniyor. Duyumun duygulaşması sürecinde etkin olan bilincin kültür ve dil ile ilişkisi üzerinden acının duygulaşma serüvenine açıklık kazandırılmaya çalışılıyor. İnsanlığın en eski söylemsel yapılarından olan dinin acının anlamlandırılması sürecindeki etkin rolü, üç semavî dinin acı rejimleri üzerinden anlaşılmaya çalışılıyor.

Çalışmanın ikinci bölümü, beden kaynaklı bir duyumu sembolik uzama taşıma konusunda oldukça yetenekli olan insan bilincinin bizatihi tin kaynaklı olan acı üzerindeki dönüştürücülüğüne odaklanıyor. İçerisinde tinsel acıyı takip edebileceğimiz üç büyük bağlam olan melankoli, romantizm ve dekadans kavramlarının acı ile ilişkisine eğiliniyor. Bölümün sonunda, acının yaratıcı bir kaynak olarak sahiplenilmesi kadar acıya karşı çıkılmasının da kendi özgün tarihine dikkat çekiliyor. Zira acı kadar acı karşıtlığının da acıya dair söyleyecekleri var. Bu anti-acı tarihi, esasen insan üzerindeki tahakküm çabalarının bir tezahürü olarak ele alınıyor.

Üçüncü bölüm ise, acı ile ilgili yapılan teorik hazırlığın ışığı altında Tevfik Fikret'e ve onun şiirine yönelik anlama çabasına ayrıldı. Bu bölümde öncelikle Fikret'e yönelik tanım ve yaklaşımlar nezdinde bu yaklaşımların Fikret şiiri karşısındaki pozisyonları anlaşılmaya çalışılıyor. Bu pozisyonlara referans olan ideolojik ve estetik dayanaklar ile yorum sahiplerinin siyasal çizgileri arasındaki ilişkiler irdeleniyor. Fikret ile ilgili yorumların, Fikret'i açıklamaktan ziyade kendi bulundukları çizgiyle ilgili

söylediklerine dikkat çekiliyor. Devamında, Fikret'i ve şiirini anlayabilmek için yeniden bir tarihselleştirme denemesine girişiliyor: Bu yapılırken, Fikret'in karakterine yön veren olaylar üzerinden kısa bir Fikret biyografisi sunuluyor. Yaşadığı çağa şeklini veren baskın özellikler anlatılırken bunların Fikret'in karakteri ile paralellik taşıyan yanlarına dikkat çekiliyor; böylece Fikret ile çağı arasındaki benzerlikler tespit ediliyor. En nihayetinde Fikret'in kendi karakterinin sonucu olan şiir ve sanat pratiğinin yaşadığı çağa hitap eden yanları gözlemlenerek Fikret'in kendi çağını içeriden kuran şiirinin hususiyetleri inceleniyor. Bu çağ-şahsiyet ilişkisinin ışığı altında Fikret'in şiir anlayışı, etkilendiği kaynaklar ve şiirindeki temel izlekler irdelenerek şiirleri dört tema altında inceleniyor ve bu şiirlerdeki baskın acı duygusunun işleyiş tarzı ele alınıyor.

BİRİNCİ BÖLÜM

ACI KAVRAMI: BEDEN'DEN RUH'A, TEN'DEN TİN'E

1.1. Beden ve Acı

İnsanın ilk ve temel varoluş mekânı olduğu kadar son mekânı da olan beden, hem doğa bilimlerinin hem de insan bilimlerinin değişmeyen ilgi alanlarından biri olagelmiştir. Her disiplin farklı bir tanım ve açıklama çabası geliştirirken, bedenin nihaî tanımını yapmaktan ziyade onun yalnızca bir yanını, kendi alanının içinden doğan bakışın izin verdiği ölçüde görülebilen yanını ifade edebilmiştir. Farklı disiplinlerin kendi perspektifleri doğrultusundaki bakışının sunabildiği imkânlarla yapılan bu tanımlamalar, bedenin tek ve değişmez bir tanımının yapılamayacağını göstermektedir. Biyolojiden sanata, kültürel tarihten tıbba, sosyolojiden dine kadar birçok alan ve disiplinin konusu olan beden, her yeni tanımlamayla birlikte çoğalmış, çoğullaşmış ve çok boyutlu bir gerçeklik olduğunu göstermiştir.

Bedenin "ne"liğine dair soruların çokluğu da, onun farklı disiplinlerin alanına giren çok boyutlu bir gerçeklik olduğunun başka bir ispatıdır: Beden nedir? Nesne mi, yoksa özne mi? Madde mi, yoksa anlam mı? Yoksa hepsi birden mi? Hepsi birden ise eğer, önce hangisi? Bedene yönelik tarif edici bakışta, onu tanımlama, anlama ve açıklama çabasında öncelik tıbba mı aittir kültüre mi, dine mi tarihe mi, sosyolojiye mi biyokimyaya mı? Bedenin özsel hakikati tensel midir, yoksa tinsel mi?

Beden organların, uzuvların, sayılarla ifade edilemeyecek kadar çok doku, hücre, madde ve bileşenin uyumlu bir birlikteliğidir. Onun içerisinde ve onun sayesinde bütün varoluşumuzu yaşadığımız, maddi bir varlıktır beden. *"Organik yapısı, biçimi, rengi ve hacmi ile nesneler dünyasında yer alan"* beden[1] yaşamla kurduğumuz tüm ilişkilerimizin doğrudan veya dolaylı zeminidir. Dolayısıyla

[1] Zülküf Kara, "Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterdisipliner Bir Yaklaşım", **Beden Sosyolojisi**, Ed: Kadir Canatan, Açılım Kitap, İstanbul, 2011, s. 23

"insanın insan olarak sosyal hayatta varoluş mekânı"[2] olma özelliğine sahiptir. İnsanın varoluşunun bir boyutunun "sosyal hayatta" gerçekleşiyor olması bedenin salt biyolojik bir varlık olamayacağının da nedenidir. Bu özelliğinden dolayı Breton, bedeni, hakkında birkaç şey söyleyip esasını biyolojiye ve tıbba bırakamayacağımızı ifade ederek onun *"sosyal ve kültürel anlamlar kavşağı"* olduğunu belirtir.[3] *"Onu [bedeni] olayların, spontanlığın, toplumsallığın dışında tutabilecek biyolojik bir bekareti yoktur."*[4] diyerek bedenle ilgili yapılacak tanımlamaların biyoloji ve tıbbın sınırlarını aşmak zorunda olduğunu, tıbbi ve biyolojik bakışın beden gerçeğini tam olarak ifade edemeyeceğini vurgular. Organik yapısı, biçimi, rengi ve hacmi ile diğer nesneler gibi somut ve maddi bir gerçeklik olması, bedenin salt maddi bir nesne olduğu anlamına gelmez. Zira beden *"bilinciyle de nesnelerden ayrılan ve kendi biçimini ortaya koyan bir varlıktır."*[5] Bedeni "nesnelerden ayıran" ve onu insan varoluşunun birincil mekânı haline getiren şey, insanın bir bilince sahip olmasıdır. Bu özelliğiyle beden, nesneler dünyasındaki maddi bir varlık olmaktan sıyrılır ve bilincin bedenle kurduğu ilişki çerçevesinde kendini idrak eden, biçimlendiren ve istediği şekilde var eden bir gerçeklik, bir değerler kümesi haline gelir. Öznenin hem nesnesi, hem performans alanı hem de bizatihi kendisi olur. Kültürel, dinsel, ahlâkî, siyasal, cinsel vs. "dünya görüşü" diye tabir edilen farklı söylemsel yapılar ve anlam kategorileri tarafından yoğrulur. Bilinç aracılığıyla bu kategoriler aktif bir şekilde bedende işler, bedeni kurar; onu "sosyal ve kültürel anlamlar kavşağı" olarak çok yönlü bir şekilde etkiler.

"Anlamlar kavşağı" olması, bedeni aynı zamanda tarihsel bir varlık haline de getirir. Bedenin devinimlerinden bedeni yaşama biçimine, ibadet ritüellerinden cinsel davranışlara, yeme içme alışkanlıklarından giyim kuşam biçimlerine, spordan modaya kadar her şey bedende ve beden aracılığıyla gerçekleşir: Bedeni şekillendirir, beden tarafından şekillendirilir ve sergilenir. Beden bu anlamda kültürün, dinin, toplumsal düzenlerin, ideolojilerin kayıt alanıdır. Tüm bu alanların verileri bedende kaydedilir ve bu kayıtlar bedeni sosyal tarihin en temel hafıza ve kaynaklarından biri

---

[2] Ejder Okumuş, "Bedene Müdahalenin Sosyolojisi", **Beden Sosyolojisi**, Ed: Kadir Canatan, Açılım Kitap, İstanbul, 2011, s. 45
[3] David Le Breton, **Acının Antropolojisi**, Çev: İsmail Yerguz, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 18
[4] **a.g.e.**, s. 103
[5] Zülküf Kara, **a.g.y.**, s. 23

haline getirir. Bu anlamda, insanlık tarihi için *"toplumsal düzenlerin, siyasal iktidarların, ideolojilerin ve dinlerin bedene müdahaleleri tarihidir."* der Ejder Okumuş.[6] Fakat insanlık tarihinin böyle bir "müdahaleler tarihi" olması, bedenin ve bedenle aktif-bilinçli bir ilişki içerisinde olan insanın edilgen bir "şey" olduğunu göstermez. Bir bilincin varlığından söz edilebiliyorsa, muhakkak bir "özne"lik, bir aktiflik de söz konusu olmalıdır. Dolayısıyla söylemsel düzenler, siyasal düşünceler, ideolojik yapılar, dinler, yani tüm bu "müdahaleciler", tek başlarına ve tek yönlü bir etkileme ilişkisi içerisinde bedeni belirleyemezler. Bilinç de bu süreçte aktiftir: Bu yapılar içerisinde ve bunlar aracılığıyla bedeni –parçası olduğu bedeni– idrak eder, anlar, kurar, anlamlandırır, biçimlendirir, yaşar, sergiler. Bilincin beden üzerinde bu yapılar aracılığıyla (ve bu yapıların içerdiği değerler sistemi içerisinde) aktif bir özne olarak kurucu olması, bedeni *"her şeyden önce sembolik bir yapı"*[7] haline getirir. Bir sembolik yapı olarak beden, sembolik alan (dil, inanç, kültür, gelenek vs.) içerisinde özne-bilinç tarafından inşa edilir.

Bedenin maddi bir varlıktan daha fazla bir şey, bir "anlamlar kavşağı", değerler alanı, bir "sembolik yapı" olduğu gerçeği sağlığın tanımından da çıkarsanabilir. Zira sağlık mefhumu tanımlanırken, bedenin anatomik-fizyolojik gerçekliğinin yanı sıra sosyal ve ruhsal yönü de ifade edilir. Fiziksel anlamda sorunsuzluk sağlığın temelidir; lâkin sağlıklı olmak fiziksel sorunsuzluktan ibaret değildir. Sağlığın *"Bireyin fiziksel, sosyal ve ruhsal yönden tam bir iyilik durumunda olması"*[8] olarak tanımlanması, bedenin tenselliğine işaret etmenin yanı sıra tinselliğine de vurgu yapar: Sağlıklı insan fizyolojik olarak iyidir, ait olduğu canlı türünün bedensel özelliklerine eksiksiz bir biçimde sahiptir, organları olması gerektiği şekildedir; fakat aynı zamanda ruhsal olarak da iyi durumdadır, kendisini sosyal bir varlık olarak sorunsuz bir şekilde var eder. "Organlarının sessizliği içinde"[9], bedeninden olumsuz bir sinyal almadan, sorunsuzca yaşar. Sağlıklı insan, bilinci vasıtası ile bedeniyle sorunsuz bir ilişki kurabilen insandır, bedenini ait olduğu sosyal yapı içerisinde anlamlandırıp yaşayabilir, bedeninden kendisini mutlu

---

[6] Ejder Okumuş, **a.g.y.**, s. 51
[7] David Le Breton, **a.g.e.**, s. 52
[8] Türk Dil Kurumu online sözlük: www.tdk.gov.tr
[9] René Leriche'e göre sağlık "Organların sessizliği içinde yaşama"dır. Akt: David Le Breton, **a.g.e.**, s. 19

eden anlamlar çıkarabilir, ruhsal anlamda kendisiyle ve diğer insanlarla uyumlu ve dengeli ilişkiler kurabilir. Bu uyum ve dengenin fiziksel, ruhsal veya sosyal anlamda aksayıp bozulması da –doğal olarak– sağlığın bozulmasıdır.

Bedenin biyolojik, psikolojik, duygusal vs. her anlamda sağlığını bozan, işleyişini engelleyen, onu sorunsuz ve memnuniyet verici bir varoluş mekânı olmaktan çıkarıp huzursuzluk kaynağına çeviren şeylerden biri, şüphesiz, "acı" duygusudur. Acı, bu huzursuzluk kaynağı olma özelliğinden dolayı bedenle ve bir bütün olarak bedeniyle ilişki içerisinde olan insanla ilgili birçok şey anlatır bize. Acının nedenleri, kaynakları ve insanın onu algılama, anlamlandırma ve yaşama biçimleri çok yönlü bir meseledir.

1.2. Acının "Asıl Hali"

Acı maddi-bedensel anlamda somut ve apaçık bir gerçeklik, yarattığı huzursuzlukla da izaha ihtiyaç bırakmayacak kadar kendinden menkul bir duyumdur. Fakat bu apaçıklığı ve kendinden menkul bir gerçeklik olma özelliği, paradoksal bir şekilde onu anlatmayı da zorlaştırmaktadır: Bir organın, dokunun, bedenin herhangi bir bölümünün herhangi bir nedenle tehlike altında olması halinde, bir uzva yönelik yaralayıcı, ezici, kesici vs. bir dışsal etkide bulunulduğunda sinirler yoluyla beyne sinyaller gider. Beyin, acı ve ağrı algılarından sorumlu bölge tarafından bu sinyalleri algılar ve vücuttaki acı kaynağının yerini tespit eder. Böylece kaynağı tespit edilen yer, bir huzursuzluğun eşlik ettiği sorunlu bölge olarak fark edilir. Bunlar *"herhangi bir dış etken dolayısıyla duyulan rahatsızlık, ızdırap"*[10] olarak tanımlanan acının biyolojik anlamdaki "sebepleri" ve "kaynakları"dır; fakat acının kendisi değil. Bedendeki acı ne kadar tarif edilmeye çalışılırsa çalışılsın, onu dilin sınırları içerisinde tam ve eksiksiz olarak kuşatıp anlatabilecek bir ifadeye ulaşılamaz. Acının "nasıl olduğu", "neye benzediği", "nasıl hissettirdiği" belli başlı benzetmelerle betimlenebilir, fakat bu betimlemelerin hemen hemen tamamı ham ve saf bir gerçeklik olarak acının varlığına sadece ve sadece yaklaşabilir; ona tam olarak dokunamaz. Bu anlamda acı, dile getirilmeye direnir. Yani acının sadece

[10] Türk Dil Kurumu online sözlük: www.tdk.gov.tr

“hissettirdikleri” anlatılabilir ama bizatihi kendisi anlatılamaz. Bundan dolayı ham haldeki acı, dilin ulaşamayacağı bir düzlemde, dil öncesi bir yerde, kendinden menkul, kendini sadece kendisi olarak var kılan bir gerçekliktir.

İnsanın acı duyumuna sebep olan bir uyarıcı (çarpma, ezilme, kanama, sert bir cisimle darbe alma vs.) karşısında çığlık atması, acı duyumuyla bedende yaşanan ani ve sert hoşnutsuzluğun aslında bilincin sınırları içerisinde olmadığının ispatıdır. Zira bu duyumun dile getirilemeyişi, çok hızlı bir etki-tepki zinciriyle çığlığa veya inleyişe dönüşmesi, acı duyumunun aklın, bilincin ve dilin olmadığı, daha kökensel, daha derin bir uzamda yaşandığını gösterir.

Çığlığın acının “asıl hali” olduğu gerçeğini daha iyi anlayabilmek için, İbni Arabî’nin hakikat karşısındaki “hayret” tavrına benzer bir akıl yürütmeden yararlanılabilir. Ian Almond, William Chittick’in *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-Arabi’s Metaphysics of Imagination* adlı kitabının başında “Tanrı’yı bulmak şaşkınlığa düşmektir.” yazdığını belirtir ve *“başka hiçbir cümle[nin] Sufi’nin karışıklığa karşı tutumunu daha doğru özetleyeme[yeceği]”*ni ifade eder. Almond, İbni Arabî’nin “Ey Rabbim sana dair hayretimi arttır.” hadisini alıntıladığında *“Ey Rabbim, Seni içinde hapsetmeye teşebbüs ettiğim basit sınırlamaları karıştır ve beni şaşırt”* demek istediğini vurgular.[11] Tanrı’nın varlığı ve tek hakikat olması karşısındaki hayret, hem hakikatin insan idrakinde patlayan “asıl hali”dir[12] hem de bu hakikatin aklî olarak kuşatılamazlığının delilidir. Bu “asıl hal”i tarif etmeye yönelecek her dilsel çaba, hakikati “basit sınırlamalara hapsetme teşebbüsü” olacaktır ve onu belli bir dilsel rejimin, sınırlı bir akıl yürütme ve dizgeleme biçiminin işleyişi içerisinde parçalayıp yoğuracak, kendi mantığı dahilinde kuracaktır. İbni Arabî “hayret” tavrı ile aslında hakikati “açıklamaya” kalkışan ve bu kalkışmanın yoğunluğuna paralel olarak hakikatten uzaklaşan rasyonel epistemolojinin bilme biçimine karşı çıkmaktadır.

---

[11] Ian Almond, **İbni Arabî ve Derrida – Tasavvuf ve Yapısöküm**, Çev: Kadir Filiz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 66-67

[12] “Patlama”, kanımızca, aniden vuku bulmasıyla, müdahale edilemezliğiyle, adeta kendi dilince konuşmasıyla, İbni Arabî’nin hakikat karşısındaki hayretini ifade eden en uygun metafordur. Çığlık da böyledir: Aklî bir kararın iradî pratiği değildir, bir patlama gibi vuku bulur.

İbni Arabî'nin "hayret"i yine de en nihayetinde bir kelimedir elbette. Fakat analitik olmaktan olabildiğince uzak, sadece işaret edip fark ettirmekle yetinen bir kelimedir. Anti-analitik niteliğiyle de rasyonel tavrın dışında duran, hakikatin öz-gerçekliğini muhafaza eden, onun kendi adına ve kendi dilince konuşmasının önünü açan bir tavırdır. Tam da bu noktada, hakikatin insan idrakinde yarattığı tepki olan "hayret", acının insan bedeninde yarattığı "çığlık"la benzerlik göstermektedir, denilebilir.[13] Çığlık, insanın acıyı *ifade etme biçimi* olmaktan ziyade, acının kendi hakikatini ortaya çıkarması ve kendi dilince, insan aracılığıyla konuşması gibidir. Varlık'ın hiçbir dolayımlayıcıya ihtiyaç duymadan "hayret"i yaratması gibi acı da "çığlık"ı yaratır. Varlık "hayret" olarak kendini gösterir, acı ise "çığlık" olarak. İkisi de dolaysız, aracısız, ilksel, kendinden menkul, gayrı aklîdir; ikisi de dil-öncesidir, bilincin ve dilin kurduğu sembolik alanın altında, dipte, bilinci ve dili önceleyen bir yerdedir. Breton insan bilimlerinin, edebi metinlerdeki tanıklıkların, hastaların veya yaralıların tanıklıklarının acıyı sadece belli ölçülerde ifade edebileceğini, acının her türlü ölçüden, belirleme ve betimleme girişiminden kaçan, başkasına anlatmanın mümkün olmadığı *"kişisel ve mahrem bir olgu"* olduğunu söyler ve ekler: *"Acı dilin radikal başarısızlığıdır."*[14] Bundan dolayı, bilinçli bir canlı olan insanın acı duyumu karşısındaki refleksinin (çığlığın) herhangi bir hayvanınkiyle benzerlik göstermesi önemli bir veridir. Acı; nefes almak, acıkmak, dışkılamak, esnemek kadar yalın ve ham bir bedenselliğe, ilksel bir öz-gerçekliğe sahiptir çünkü. Acının ham halinin bu primitif niteliği, ancak ve ancak dil, kültür, inanç gibi sembolik düzenlerin onu işleyip kurmasıyla, kendi mantığınca inşâ etmesiyle başka bir düzleme çekilir.

1.3. Acıyı Kurmak

Acı, herhangi bir anlama gelmez; ilksel varlığıyla acının bir anlamı yoktur. Bir anlam örgüsüne sahip olmayışı da onun bir analiz nesnesi olamayacağını gösterir. Öyleyse acıya dair analitik bir girişim, ham haldeki acının sahip olduğundan daha öte bir şey ister: Unsurlar, bağlantılar, ilişkiler vs. Dolayısıyla analitik çabanın

[13] Elbette ki öfke, şaşkınlık, sevinç gibi birbirinden farklı duygu durumlarında da çığlık refleksi ortaya çıkabilir. Burada bahsedilen çığlık, acının yarattığı çığlıktır.
[14] David Le Breton, **a.g.e.**, s. 34

yöneleceği acı ilksel-primitif anlamdaki acı "duyumu" değil, bir anlama sahip olan acı "deneyimi" olacaktır. Yani analiz edilecek olan şey duyumun ortaya çıktığı beden değil, duyumla kurduğu ilişki aracılığıyla onu deneyimleyen "özne"dir.

Acının yaşanma, deneyimlenme, anlamlandırılma biçimi, onun özne olma pratiği içerisindeki insan tarafından "kuruluşu"dur. Bundan dolayı analitik çabanın baştan sona katetmesi gereken alan, bu kurma sürecinde hangi siyasal, kültürel, dinî, ideolojik, dilsel vs. dinamiklerin rol aldığı, yani içerisinde inşânın gerçekleştiği sembolik uzamlar ve –Foucault'cu bir ifadeyle söylenecek olursa– "hakikat rejimleri"[15] olacaktır. Bu sembolik uzamların en başında, şüphesiz, insanın kendine dair ilk bakışını sağlayan, içerisinde kendini ilk anlamlandırma çabasını sergilediği, yani ilk özne olma pratiğini gerçekleştirdiği "dil" gelmektedir.

1.3.1. Acıyı "Dile Getirmek", Dili Acıya Götürmek

Dil, şüphesiz, bir iletişim aracı ve *"insanların düşündüklerini ve duyduklarını bildirmek için kelimelerle veya işaretlerle yaptıkları anlaşma"*dır.[16] İnsanlar en çok dil aracılığıyla iletişim kurar, duygu ve düşüncelerini uzlaşımsal anlamlara sahip kelimeleri kullanarak anlatırlar. Fakat bilginin, hakikatin dolaysız ifadesi olmayışı gibi dil de dile getirilen şeyin özsel hakikatinin bire bir yansıtıcısı değildir. Tersine, "kelimeler" ve "şeyler" arasındaki ilişki *varsayılmış, inşa edilmiş* bir ilişkidir. Bir nesneyi, bir olguyu adlandırırken her zaman bir siyasal, kültürel, dinî, ideolojik konumda bulunulur ve tam da içerisinde bulunulan bu konum, o nesneye ve olguya *şu* adı değil de *bu* adı vermeyi mümkün kılıyordur. Öyleyse kelime ve şey arasında doğrudanlık yoktur; tersine, oldukça karmaşık bir dolaylılık vardır. Michel Foucault, sözün ve ifadenin zamandan, mekândan azade olamayacağını, ifade edilen şeyin hakikatini olduğu gibi yansıtan bir ifade etmenin mümkün olmadığını söyler: *"Genel olarak serbest, nötr ve bağımsız ifade yoktur;*

---

[15] Foucault, bir toplumun "doğru"yu "yanlış"ı tanımlama biçimlerini, neyi "bilgi" saydığını, bu bilgiler üretilirken işleyen mekanizmaları, bu mekanizma içerisindeki prosedürlerle hangi söylemsel inşâların gerçekleştirildiğini inceleyerek o toplumun kendi içerisinde kurduğu hakikat söylemlerinin anlaşılabileceğini düşünür. Foucault'un hemen hemen tüm çalışmaları benzer konular üzerinedir. Foucault, hakikatin her zaman bir inşâ olduğunu söyler, dolayısıyla hakikatin varlığından ziyade "hakikat rejimleri"nin varlığına vurgu yapar.

[16] Türk Dil Kurumu online sözlük, www.tdk.gov.tr

fakat daima bir serinin ya da bir bütünün üyesi olan [...] ifadeler vardır."[17] Foucault'nun işaret ettiği "bütün", kuşkusuz "söylem"dir; yani kelime, yargı, söz ve akıl yürütmenin belli bir epistemolojik anlayış içerisinde gerçekleştiği, nesnesini dönüştürüp kendinin kılan sistematik ifadeler bütünü. Dolayısıyla kelime ve şey arasındaki mesafe kültür, dil, din, ideoloji vs. kadardır.[18] Bu mesafede bulunan bu sembolik yapılar, bütününde bakıldığında, insanın, içerisinde toplumsallaşmasını gerçekleştirdiği uzamlardır. İnsan anlatma ve anlamlandırma ihtiyacından dolayı, toplumsallaşmanın zemini olan bu sembolik yapıların çağrısına uyar: Dili kullandıkça toplumsallaşır, toplumsallaşırken de bu sembolik yapılar içerisinde kendisine dair bir imge oluşturur.

Dilde ustalaşmak, nesneyi dönüştürmekte ustalaşmak anlamına gelir. Verili dilin düzgün ve hatasız bir şekilde kullanılmaya başlaması, duygu, algı, düşünce ve deneyimlerin belli bir dilsel rejim ve ifade stratejisi aracılığıyla yoğurulup dönüştürülmesidir. Erdoğan Özmen *"Bizden önce var olan (ötekine ait olan) bir dili konuşur, ötekilerin söylediklerinden hiç durmadan etkilenir, simgesel/kültürel uzamdaki kendi özgül konum ve referanslarımıza bu sayede kavuşuruz."* derken[19] toplumsallaşmanın her zaman verili bir dil içerisinde/aracılığıyla gerçekleştiğini vurgular.

Dilin ve sözün, kendi dilsiz hakikati içerisinde ifade edilmeyi bekleyen acıyı açıklığa kavuşturduğunu söylemek yanlış olur. Zira bu, sembolik bir yapı olan dili hakikat yerine koymaktır. Fakat dil ve söz acıya gölge de düşürmez.[20] Yani onun (acının) zaten var olan ve hiçbir fazladan temsil girişimine ihtiyaç duymayan kendinde-varlığını eksiltmez. Acı-dil ilişkisini anlayabilmek için, dilden yana rasyonel tavır ile acıdan yana romantik tavır arasındaki karşıtlığın ötesine

---

[17] Michel Foucault, **Bilginin Arkeolojisi**, Çev: Prof. Dr. Veli Urhan, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2011, s. 121

[18] Kelime, dil, nesne, söylem, bakış, özne, iktidar gibi konularda ayrıntılı bir tahlil için, bkz: Michel Foucault, **Kelimeler ve Şeyler**, Çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006

[19] Erdoğan Özmen, "İnsan", **Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan – Yas, Melankoli, Depresyon**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 132

[20] Pontalis, çocukluğu "bilginin ve sözlerin gölgesi olmadan hissettiğimiz, gözlemlediğimiz, genellikle sessiz (...) bir zaman" olarak tasvir eder. Bilgiyi, sözü, dili, insan hakikatine "gölge düşüren" ve o hakikati lekeleyip zayıflatan yabancı ve sunî unsurlar olarak düşünmek, birçok romantik yazarın da ortak görüşüdür. Bkz: J. B. Pontalis, **Pencereler**, Çev: Talat Parman, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2001, s. 78

geçilmelidir. Bu karşıtlığın herhangi bir tarafı olmadan, acıyı öznenin kurucu deneyimlerinden biri olarak ele almak gerekir.

Çektiği acıyı anlatan bir insanın yaptığı benzetmelerin, adlandırmaların, kullandığı sıfatların zenginliği ve çeşitliliği *"dilin eksikliği içinde yansıtılan bir acının vuruculuğunu küçük dokundurmalarla kuşatma amacına yöneliktir."*[21] Amaç acıyı kuşatıp ona kelimelerle "dokunmak" ve onu dil zeminine taşımaktır; fakat bu daha baştan "eksik" bir zemindir ve "acının vuruculuğu"na tezat bir şekilde, "küçük dokundurmalar"dan öte bir kuşatıcılığa sahip olması mümkün değildir. Breton, acı duyumunun dile getirilişi esnasında kullanılan kelimelerin, adlandırmaların, betimleme çabalarının özsel eksikliğini, bunlara "yaklaşık imajlar" adını vererek vurgular. Fakat yine de acıyı görünür kılmanın mecburi yolu, hep eksik kalmaya yazgılı yapısıyla dildir.

Breton'un örneği üzerinden devam edecek olursak, bedenindeki acı duyumunu, örneğin, "bıçak darbelerine" veya "köpek ısırmalarına" benzeten biri daha önce hiç bıçak darbesi almamış ve köpek tarafından ısırılmamış olabilir. Bıçak darbesinin veya köpek ısırmasının bedende nasıl bir acı yarattığına dair herhangi bir tecrübesi yoktur. Fakat acısını böyle ifade ederek, bu ifade *esnasında* –ve bu ifade *sayesinde*– kullandığı kelimeleri, yaptığı benzetmeleri, mecazları, eğretilemeleri, yani acıya dair özel bir ifadeler bütününü *"kendine mal eder."*[22] İfadeyi kendine mal etmesi, aynı zamanda kendisini dilsel uzamda inşâ etmesi ve bu inşâ aracılığıyla öteki'nin görüş alanına (yine dilin merceğinden gerçekleştirilen, dilsel uzamda gerçekleşen bir görmedir bu) girerek görünür hale gelmesidir. Bu sayede bedenindeki acı duyumuna dili çağırarak (veya bedenindeki acıyı "dile getirerek") "duyum"un "deneyim"e[23] dönüşmesini sağlamış, böylece acısının sembolik-dilsel doğumunu da gerçekleştirmiştir. Bu aynı zamanda "özne"nin de doğumudur. Özne, kendisinden

---

[21] David Le Breton, **a.g.e.**, s. 35

[22] **a.g.e.**, s. 35-36

[23] René Leriche "Acıyla ilgili *düşüncelerimiz* ve *acının kendisi* arasında keşfedilmemiş bir *bireysel deneyim alanı* vardır." der (vurgular tarafımıza ait). Bedende yaşanan bir "duyum" olan acının, onunla ilgili düşüncelerimiz aracılığıyla bireysel bir deneyime dönüşmesi, aynı zamanda öznenin kendini inşâsı olarak da değerlendirilebilir. Zira her deneyim, ham haldeki, bakışın henüz yönelmediği bakir bir nesnenin düşüncelerimiz tarafından inşâ edilmesiyle deneyim haline gelir. Bu düşüncelerimiz ise özne olma sürecinde yaslandığımız söylemler, değerler, inançlar ve referans noktalarından başka bir şey değildir. - René Leriche'ten aktaran: David Le Breton, bkz: **a.g.e.**, s. 221/36. dipnot

önce kurulmuş, verili bir yapının –dilin– kodları aracılığıyla (Öteki öznelerin de üzerinde uzlaştığı bir kodlar sistemidir bu, bundan dolayı "verili"dir[24]) bir duyumu bir deneyime "dönüştürerek" aynı deneyimi yaşamış diğer özneler arasına katılmıştır.

Acının hangi kelimelerle ifade edileceği, ne tür bir deneyim haline geleceği, yaşandığı "bağlam"la da yakından ilişkilidir. Acının bağlamı meselesine dikkat çeken Mark Zborowski, bazı fiziksel acıların, ortaya çıktığı bağlama göre "kabul edilebilir" olduğunu, bazılarının ise "beklenmedik" olmasından dolayı şaşırtıcı olduğunu ifade eder: Diş muayenesi esnasındaki hasta, doktorunun "Şimdi biraz acıyacak." uyarısıyla birlikte oturduğu yerde doğrulup koltuğuna tutunur, birazdan gelecek olan acıyı hem fiziksel hem de psikolojik olarak "bekler." Beklediği acı gerçekleştiğinde ise herhangi bir şaşkınlık duymaz, onu fiziksel ve psikolojik olarak karşılamaya çalışır. Bir futbolcu maç esnasında yaşayacağı fiziksel bir acıyı normal ve kabul edilebilir bulur, zira bu, oyuncu açısından öngörülebilir bir sonuçtur; fakat satranç oynayan biri, içerisinde bulunduğu bağlamdan dolayı fiziksel bir acıyı öngörmez, beklemez, böyle bir sonuca hazırlıklı da değildir ve onu karşılayamaz. Bir asker harp meydanında yaşayacağı bir yaralanmayı aşağı yukarı öngörebilir ve onun yaratacağı fiziksel bir acı sürpriz olmayacaktır; fakat eğitim kampındayken, böyle bir yaralanmayı beklemediği için bunun yaratacağı acıyı da karşılayabileceği psikolojik-duygusal hazırbulunuşlukta değildir.[25]

Zborowski'nin acının bağlamı meselesine dair sunduğu bu örnekler dil, ifade ve söylemle de sıkı bir bağlantı içerisindedir. Aynı acının farklı bağlamlarda yaşanması, şüphesiz farklı kelimeleri, ifade biçimlerini ve dolayısıyla farklı inşâları beraberinde getirecek, bu inşâlar farklı söylem alanlarında gerçekleşecektir: Harp meydanında yaralanan bir askerin bedenindeki acıyı tarif etmesi, yerleşik kahramanlık söylemi tarafından içerilerek kolayca bir destana dönüşür, kullanılan

---

[24] Başka bir bağlamda Karl Marx da dilin bu "verililiği"ni ifade etmiştir: "İnsanlar tarihlerini kendileri yaparlar, ama onu serbestçe kendi seçtikleri parçaları bir araya getirerek değil, dolaysızca önlerinde buldukları, geçmişten devreden *verili koşullarda* yaparlar. Tüm geçip gitmiş kuşakların oluşturduğu gelenek, yaşayanların beyinlerine bir kabus gibi çöker. Kendilerini ve bir şeyleri altüst etmekle, şimdiye dek hiç olmamışı var etmekle uğraşıyor göründükleri esnada, tam da böylesi devrimci kriz dönemlerinde, endişe içinde geçmişten ruhları *yardıma çağırır*, onların adlarına, sloganlarına, kıyafetlerine sarılır, dünya tarihinin yeni sahnesinde bu eskilerde hürmet edilen kılıklara bürünür ve bu *ödünç dille* oynamaya çalışırlar." (vurgular tarafımıza ait) – Karl Marx, **Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i**, Çev: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010, s. 30

[25] Mark Zborowski, **People in Pain**, Jossey-Bass, Inc., Publishers, San Francisco, 1969, s. 29

kelimeler, yapılan benzetmeler, mecazlar bu söylemin sözcük dağarcığından seçilir, gittikçe daha büyük ve kapsayıcı bir yerleşik söylemin –vatanseverlik söyleminin– hâkim uzamı içerisindeki öykülerden biri haline gelir. Böylece, aslında bedenindeki bir acı duyumunu anlatan kişi, vatanseverlik söylemini yaratan dilsel-simgesel uzam içerisinde bir özne olarak belirmeye başlar ve aynı uzamda bulunan diğer öznelerin (öteki'nin) tanıyıcı, varlığını kabul edici bakışıyla onaylanır. Fakat aynı yaralanmayı ve acıyı eğitim kampında yaşamış olması halinde, acı böyle bir kurucu deneyime dönüşmeyecektir; zira içerisinde bulunduğu bağlam böyle bir kurucu deneyimi, böyle bir söylemi ve bu şekilde bir özneleşmeyi mümkün kılacak bir bağlam değildir. Acı aynı acıdır, fakat bağlam farklıdır; bundan dolayı anlamlaşma aynı ölçüde değildir.

Acının anlam kazanması için bir bağlamın gerekli olduğu gerçeği, toplumsal yaşamın büyük ve kapsayıcı bağlamı olan kültürü de önemli kılmaktadır.

1.3.2. Acının Algılanmasında Kültürün Etkileri

İnsan toplumlarının *"maddi ve manevi değerlerinin toplamı"*[26] olan kültüre dair yapılan birçok tanımın ortak özelliği, kültürün tüm bireylere belli davranış ve anlamlandırma kalıpları sunduğunu vurgulamalarıdır. Doğanın ham gerçekliklerini dönüştüren, onlara belli anlamlar atfeden kültür, toplumsal varlığın birleştirici gücü olarak tüm bireylere belli durumlar karşısında takınacakları tavırları ve sergileyecekleri davranış biçimlerini de öğretir. Sevme eyleminin nasıl gerçekleştirileceğinden eğlenmenin nasıl olacağına, nerede nasıl giyinileceğinden nasıl selamlaşılacağına, neye gülüneceğinden neyin ayıplanacağına kadar geniş bir bağlamlar yelpazesini içeren kültür, acının nasıl "çekileceğini" de öğretir ve bunu yaparken onu (acıyı) belli anlamlara da "getirir". Büyük ortaklaştırıcı olarak zorluklarla nasıl baş edileceğini öğreten kültür, acıya dair yaptığı anlamlandırmalar ve acının nasıl çekileceğine dair belirlediği tavırlarla insanları yakınlaştırır ve onları deneyim birliğinin yarattığı kültürel bağla birbirlerine bağlar. Bundan dolayı, hemen hemen aynı acıyı yaşayan insanların onu karşılama biçimlerinin farklı olması, acının

[26] Türk Dil Kurumu online sözlük, www.tdk.gov.tr

anlamlandırılma biçiminde etkili olan farklı kültürel referanslara işaret eder. Farklı tedavi yöntemlerinin tercihinde *"örtük biçimde belli bir ahlâkın, belli bir görüşün"* tercih edildiğini vurgulayan Breton[27], bilimsel bilginin ve tıbbî kaygıların en başat olması gereken durumlarda bile (hastalık, kaza, ameliyat vs.) ahlâkın ve kültürel referansların önemli dinamikler olduğunun altını çizer.

Breton acının öncelikle kişisel bir gerçeklik olduğunu ifade ederek onun *"hiç kuşkusuz mahrem bir olgu"* olduğunu söyler ve devam eder: *"ama aynı zamanda sosyal, kültürel bir olgudur ve ilişkilere de bağlıdır, bir eğitimin meyvesidir. Toplumsal ilişkiden kaçması söz konusu olamaz."*[28] Öyleyse acı, acı verici uyaranın kültürel uzamda aldığı biçimle ve kültürün ona nasıl bir muhteva kazandırdığıyla ilgili bir durumdur. Acı uyaranının algılanma süreci, belli bir kültürel uzamda gerçekleşir ve uzamında bulunulan bu kültür belli davranış ve anlamlandırma biçimlerine sahip olma özelliğiyle, bireyin kendi acısını anlama ve yaşama tarzında etkin bir rol oynar. Acı, kültür aracılığıyla bir muhtevaya sahip olur ve acı çeken insanın dünyadaki varoluşunu belirli bir yaşam biçiminin ve değerler kümesinin içine yerleştirir. Zira *"acı çeken beden değildir, tümüyle bireydir."*[29] Birey ise, bir *tür* olarak insan değil, bir *değerler kümesi* olarak insan demektir. Breton tam da insanın bir makine olmadığı gibi acının da basit bir mekanizma olmadığını vurgularken[30] onun sosyal ve kültürel bağlamdan bağımsız düşünülemeyeceğinin altını çizmektedir. Sosyal ve kültürel boyutun acının algılanmasında ne derece etkili olduğu Mark Zborowski'nin çalışmasının da önemli bir bölümünü kapsar.

Zborowski etnik kimliklerin, ulusal aidiyetlerin, ortak kültürlerin ve sosyal mirasların acı duyumu karşısında ortak tepkiler yarattığını belirtir ve "acı psikolojisi"nin her zaman sosyal ve kültürel boyutun ilaveleriyle tamamlandığını ifade eder. Bir insanın çektiği acı, sadece "bir tür olarak" insanın çektiği acı değildir hiçbir zaman; zira insan kendi türünün bir üyesi olmanın yanı sıra ulusal-kültürel-etnik aidiyetiyle dünyayı anlamanın, varoluşu anlamlandırmanın, dünyadaki yerini

[27] David Le Breton, **a.g.e.**, s. 30
[28] **a.g.e.**, s. 9
[29] **a.g.e.**, s. 39
[30] **a.g.e.**, s.13

tayin etmenin özel bir biçimine –kendisiyle aynı ulusal-kültürel-etnik aidiyeti paylaşan insanlarla paylaştığı bir biçimine– sahiptir, kültürel referanslarından yalıtık değildir. Dolayısıyla "bir insanın" çektiği acı aynı zamanda –sözgelimi– "bir İtalyan'ın", "bir siyahînin" ya da "bir Yahudi"nin vs. çektiği acıdır. İnsan, acısını çekerken sadece psikolojik ve duygusal olarak bir insan değil, aynı zamanda ulusal aidiyetiyle, mensubu olduğu sosyal yapıyla ve içerisinde kendini tanıdığı kültürüyle bir insandır. Bundan dolayı, Zborowski'ye göre, acı sadece kliniklerde ve laboratuvarlarda değil, toplumsal yaşamın karmaşık labirentlerinde de gözlemlenmelidir.[31]

Acıyı tanımlarken semptomlardan, dokulardan, hastalıklardan, biyokimyasal verilerden yararlanan tıbbî terminoloji ile kültürün sözcük dağarcığı arasındaki farkın büyüklüğü oldukça önemlidir.[32] Bu iki alanın içerdiği sözcüklerin birbirine çevrilemezliği, doğa ile kültür arasındaki ilişkiyi ve mesafeyi de özetler niteliktedir. İnsan tıp biliminin verileri, uygulamaları, tedavi yöntemleri ve sunduğu bilgiler sayesinde "hayatta kalır"; fakat hayatını tıbbî araştırmaların verilerinden ziyade içerisinde bulunduğu kültürün sunduğu değerler kümesine yaslanarak "yaşar." Toplumlar ve kültürler, esası itibariyle biyolojik bir olgu olan (dolayısıyla öncelikle tıbbı ilgilendiren) acıyı kendi ideolojileri ve dünya görüşleri içerisinde yoğururken ona *"bir anlam, giderek bir değer"*[33] verirler. Bu anlamda, acı duyumunun yorumlanması ve inşâsı olarak acı kültürü, acının kaynağından tamamen ayrılarak bağımsızlaşma, kaynağa ihtiyaç duymamaya başlama ve bizatihi bir varlık olma eğilimindedir. Değerler alanı olarak kültür (ve onun daha özel ve kutsal formu olan din) "giderek" baskınlaştıkça, içerisinden çıktığı kaynağı (kaynağın yanı sıra kaynağa dair tıbbî bilgiyi de) ardında bırakıp onu yok sayma eğilimi gösterir. Kültürün doğaya galebe çalması ve doğanın kültür karşısında (ya da maddenin sembolik yapılar karşısında, ten'in tin karşısında) geri plana düşmesi olan bu süreç,

---

[31] Mark Zborowski, **a.g.e.**, s. 20-21

[32] Breton "*İnsanın* acıyı değerlendirmesi *tıp kültürünün* değerlendirmelerinden çok uzaktır." der (vurgular tarafımıza ait). Bu cümlede "insan" ile "tıp kültürü"nün örtük olarak mukayese edilmesi, tıbbî söylemin daha baştan insanın uzağına, dışına yerleştirilmesi olarak da değerlendirilebilir. Modern tıp ve onun epistemolojisi, insanın kendine dair imgeler yarattığı, içerisinde kendi özneliğini inşâ ettiği bir sözcük dağarcığına sahip olmaktan uzaktır. – **a.g.e.**, s. 121

[33] **a.g.e.**, s 99

en yoğun şekilde, kültürün en eski ve kutsal biçimi olan dinî söylemin acıyı yorumlama ve kurma biçimlerinde kendini gösterir.

1.3.3. Acının Kutsalla İlişkisi – Din ve Acı

Din, insanın doğasını, hayatın anlamını, evrenin "ne"liğini, neye inanılacağını ve nasıl tapınılacağını/ibadet edileceğini belirleyen, gücünü kutsallığından alan toplumsal bir kurumdur. Yaratıcı (Tanrı, Allah) düşüncesinin başat olduğu kutsal bir söylem olarak din, ölüm sonrasıyla (ahiret) ilgili bilgi ve önermeler içermesi yönüyle uhrevîdir; bu dünyada nasıl yaşanacağına dair en genelden en özele kadar tüm davranış biçimlerini sunması ve toplumsal yaşamın kurallarını belirlemesi yönüyle de dünyevîdir. Aydınlanma, modernite ve sekülerleşme gibi büyük toplumsal süreçlerle beraber her ne kadar aşıldığı iddia edilse de, din gündelik davranışların, alışkanlıkların, toplumsal reflekslerin ve olayları ve durumları anlamlandırma tarzlarının en derininde her zaman mevcuttur. Lynda Barley *"Hıristiyan Britanya geçmişe ait bir şeydir ancak gündelik hayatın perde arkasında kalmaya devam etmektedir."*[34] derken, "geçmişe ait bir şey" olan dinin ve dinî epistemolojinin aslında yok olmadığını, olmayacağını, dönüşüm geçirmiş biçimiyle toplumsal hayatta her zaman etkin olduğunu/olacağını vurgulamaktadır.

Dinin ve inancın tarihi insanın kendini idrakinin ve hayatı anlamlandırmasının tarihiyle iç içedir, dolayısıyla din ve inanç insanla yaşıttır. Dinin ve inanç sistemlerinin bu kadimliği, onu bireysel davranışların, toplumsal alışkanlıkların, sosyal yapıların, kolektif değer yargılarının ve anlamlandırma biçimlerinin kökenindeki en eski ve temel referans noktası yapar. Açık veya örtük, doğrudan veya dolaylı, insan edimlerinin temel referansı olmayı sürdüren dinin bu niteliğini tespit eden Terry Eagleton *"Din, büyük farkla insanlığın şimdiye kadar*

[34] Alıntılayan: Kieran Flanagan, **Teolojideki Sosyoloji – Düşünümsellik ve İnanç**, Çev: Emrullah Ataseven, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2017, s. 31

bilinen en önemli sembolik formudur." diyerek[35] onun kültürü, sanatı, edebiyatı, ideolojiyi ve dünya görüşünü önceleyen yanına dikkat çeker.

Anlam örgüsü, der Breton, *"kültürün ham maddesidir."*[36] Kültür anlam örgüleri üzerine kuruludur. Din ve inanç sistemleri ise, anlam örgülerini inşâ edip temel yaşam formlarını belirleyen kültürün en eski ve kökensel formunu teşkil eder. Dolayısıyla hammaddeyi işleyerek anlam örgülerine dönüştüren kültür, onu işleme tarzını dinden miras almıştır. Dinin bu kökenselliği göz önünde bulundurulursa şunu iddia etmek mümkündür: Acının nedenini, ne anlama geldiğini ve nasıl karşılanması/yaşanması gerektiğini belirleyen dinsel söylemler, insan-acı ilişkisine dair *en eski ve köklü* (köklü olduğu için de güncel) *anlamları* sunar. Bu anlamlar her dinin kendine özgü evren ve insan anlayışının, ahlâkî ilkelerinin damgasını taşır.

1.3.3.1. "İdrakin Dışında Bir Sıkıntı" Olarak Acı: Yahudilik ve Hz. Eyüp

Yahudilik inancının kurucu bilincinin en önemli oluşturucularından biri olan Hz. Eyüp kıssası, hem acının Yahudi inancı içerisindeki yerini ve anlamını hem de bu inanca mensup insanların acıyla kurdukları ilişkiyi görebilmek açısından önemlidir.

Hz. Eyüp, Suriye topraklarında yaşayan zengin, mal mülk sahibi, konuksever, herkesçe sevilen, aynı zamanda inançlı, erdemli ve ahlâklı bir insandır. Tanrı'nın onu sınamak istemesi ile önce malını mülkünü, sonra evlatlarını kaybeder. En sonunda ise vücudunu saran dayanılmaz yaralarla acı ve ıstıraplara gark olur ve sağlığını da yitirir. Tüm bunları yaşarken başına bunca derdin neden geldiğini anlama çabası içerisindedir fakat Tanrı'dan gelen bu cezanın hangi günahından dolayı olduğunu bir türlü anlayamaz: *"Belki oğullarım günah işlemiş, yüreklerinden Tanrı'ya lanet etmiştir."* (Eyüp, I, 5, s. 671).[37]

---

[35] Terry Eagleton, **Tatlı Şiddet – Trajik Kavramı**, Çev: Kutlu Tunca, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 17
[36] David Le Breton, **a.g.e.**, s. 99-100
[37] **Kutsal Kitap**, Yeni Dünya Çevirisi, Watchtover Bible and Tract Society of Newyork, İnç., Wallkill, Newyork, ABD (Kutsal Kitap'tan yapılan tüm alıntılar, Kitap'ın bu basımından yapılmıştır)

Eyüp acılar içinde kıvranıp çektiği bunca ıstırabın sebebini düşünürken kendisini ziyaret eden Temanlı Elifaz, Şuahoğlu Bildad ve Naamalı Tsofar ile tartışmaya başlar. Ziyaretçiler ısrarla bir günah işlediğini, bundan dolayı cezalandırıldığını, suçunu itiraf edip tövbe etmesini salık verirler; fakat Eyüp herhangi bir suçu, günahı olmadığını, neden böyle bir cezaya maruz kaldığını bir türlü anlayamadığını söyler. Öfkelenir ve durumundan şikayetçi olmaya başlar. Tartışma ilerledikçe hırsı artar ve öfkeyle doğduğu güne lanet eder: *"Doğduğum gün olmaz olsun, 'Bir yiğit düştü ana rahmine' denen gece de! O gün karanlığa gömülsün."* (Eyüp, III, 3-4, s. 673). Gücünün kalmadığını, artık dayanamadığını, yaşadığı acıya ve ıstıraba *"taş olsa dayanamayacağını"* söyler. (Eyüp, VI, 11-12, s. 676). Burada Eyüp'ün, çektiği acıya herhangi bir anlam veremediğini, şaşkınlık yaşadığını, tüm bunların nedenini bir türlü idrak edemediğini görebilmek mümkündür: *"Beni kasırgayla eziyor, yok yere yaralarımı çoğaltıyor."* (Eyüp, VIV, 17, s. 680). Acıyı anlamlandırabileceği herhangi bir bağlam olmadığı için, önünde, ulaşmak için çaba harcayacağı bir menzil de yoktur. Amaçsız, anlamsız, bundan dolayı da katlanılmaz bir ıstıraptır yaşadığı. Bağlamdan yoksunluk ve menzilsizlik acıyı daha da çekilmez hale getirmekte, şikayeti hiç bitmemektedir: *"Bana anlatın da susayım. Ne yanlış yaptığımı anlayayım."* (Eyüp, VI, 24, s. 677).

Eyüp nihayet Tanrı'nın onu bağışlamasıyla çektiği acılardan kurtulur, sağlığına yeniden kavuşur, yeniden mal mülk sahibi olur ve Tanrı ona yeni evlatlar bağışlar. En sonunda Yehova'ya şöyle seslenir: *"Sen dedin ki 'Amacıma bilgisizce gölge düşüren bu adam kim?' Evet, ben konuştum, ama anlamadan; beni aşan, bilmediğim şeyler hakkında konuştum."* (Eyüp, XLII, 3, s. 719). Yaşadığı acıların sebebini bir türlü anlamamış, sonunda Tanrı'nın, istediği her şeyi yapabileceğini kendi kendine tekrar etmiş ve sorgulamayı da bırakmıştır. Fakat yaşadığı acı ve ıstırabın nedenine yönelik sorular cevaplanmadan kalakalmıştır.

Eyüp kıssası bir yandan sabrın, sebatın, tahammülün örneği iken, diğer yandan acıyı bir türlü anlayamamanın, idrak edememenin, bundan dolayı acıyla araya bir mesafe koymanın ve en önemlisi de onu olumsuzlamanın hikâyesidir.[38]

[38] Peter Watson'a göre Eyüp Kitabı'nın esas özgünlüğü "hiç kuşkusuz ki adaletsiz Tanrı düşüncesini irdelemesinde yatar. Bu kitap bir düzlemde *bilgisizlik* ve *çile* hakkındadır." (Vurgular tarafımıza ait)

Acıya yönelik bu mesafelilik ve kabul etmeme, Yahudi geleneğinin acı mefhumuyla ilişkisini derinden belirleyen bir niteliğe sahiptir.

Acının kabul edilmeyen, nedeni anlaşılamayan ve mücadele edilmesi gereken bir şey olarak telakki edilmesi, Yahudi inancını acıyı olumsuzlayan, acı-karşıtı bir muhtevaya büründürür. Acı ve ıstırap Yahudiler için ruhu terbiye eden bir arındırıcı değildir; tersine, kaçınılması gereken bir şeydir: Breton, Yahudi düşüncesinde acının "idrak dışı bir sıkıntı" olduğunu söyler ve ekler: *"[Yahudi inancında] acıyla baş edebilmek için her şeye izin vardır."*[39]

Yahudilerin, inançlarının ve türlü ıstıraplarla dolu tarihsel sürgünlüklerinin derin hafızasına sahip oldukları gerçeği, acı verici bir durum karşısında bugün gösterdikleri tavırlara bakılınca da anlaşılabilir: Mark Zborowski, farklı sosyal-kültürel-inançsal aidiyetlere sahip insanların acıya yönelik tavırları arasındaki farklılıkları gözlemlerken, Yahudi hastaların yalnızlığa ve iletişim kurabilecekleri herhangi bir insandan mahrum kalmaya tahammül edemediklerini tespit eder. Özellikle acıları şiddetlendiğinde, yanlarında başka insanların –bilhassa ailelerinin– olmasını isterler. Acı verici, sıkıntılı bir durumdayken yalnız kalmak, onların kültürel değerlerine ters bir şeydir.[40] Zborowski'ye göre Yahudilerin acıyı bir uğursuzluk belirtisi saymaları, acı karşısında yalnız kalmaktan ve onu tek başına karşılamaktan kaçınmaları, Yahudilerin acı dolu tarihleriyle ilgili bir şeydir: *"Yaşam ve ölüm konusunda her şeyden önce sadece kendisine ve ailesine güvenebileceği düşman bir dünyayla trajik ilişkiler..."*[41] Yahudi acıyı sahiplenmez, kabul etmez, acı çekerek "kahramanlaşmaya" yabancıdır, ona olumlu bir anlam atfetmez, onu kendi "özne"liğinin kurucu bir parçası olarak yoğurup işlemez; tersine, acıyı bir uğursuzluk olarak görür, ona karşı çıkar, ondan kaçar.

Bkz: Peter Watson, **Fikirler Tarihi – Ateşten Freud'a**, Çev: Kemal Atakay - Nurettin Elhüseyni - Kaya Genç - Barış Pala - Bahar Tırnakcı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 233

[39] David Le Breton, **a.g.e.**, s. 81

[40] Mark Zborowski, **a.g.e.**, s. 105

[41] Akt: David Le Breton, **a.g.e.**, s. 114

1.3.3.2. "Tanrı'nın İşlerinin Görülmesi" Olarak Acı: Hıristiyanlık ve Hz. İsa

Julia Kristeva, Hıristiyanlığın *"çileci, şehitleştirici ve kurban edici"* bir geleneğe sahip olduğunu ve hem fiziksel hem de manevi acıyı en üst düzeyde *"erotize ettiğini"* ifade ederken[42] Hıristiyan düşüncesinin acı ile ilişkisine dair temel çerçeveyi belirginleştiriyordur aslında. Zira Hıristiyan Avrupa'sında bedenin bir yük gibi görülerek aşağılanması, *"doğal ihtiyaç ve arzularını tatmin etmeyerek çileci bir terbiye usulüyle acı çekmesine, eziyet ve hatta işkenceye maruz kalmasına müsaade edilmesi"*[43] Hıristiyanlığın beden–acı ilişkisine dair bir özet olarak görülebilir. Bunu, çarmıha gerilme olayı etrafında yaratılan zengin acı edebiyatının yanı sıra bizzat İsa'ya ait olduğu kabul edilen sözlerde, Hıristiyan azizlerinin mektuplarında, Kutsal Kitap'taki hikayelerde ve bir bütün olarak Hıristiyan ikonografisinde görebilmek mümkün.

Vahşi bir biçimde çarmıha gerilen, işkencelerle acı çektirilerek öldürülen İsa'nın Kutsal Kitap'ta zaman zaman anlatılan öyküleri, onun acıyı daha baştan olumlayan bir anlayışa sahip olduğunu göstermektedir: İsa gezerken kör bir adama rastlar. Çevresindekiler bu adamın kör doğmasının kimin günahı olduğunu –acaba annesinin mi, babasının mı yoksa kendisinin mi?– sorarlar. O ise adamın kör olarak doğmasının günahının "ne annesine ne de babasına" ait olduğunu söyler ve ekler: *"Tanrı'nın işleri onda görülsün diye böyle oldu."* (Yuhanna, IX, 1-3, s. 1371) Günah ne anneye, ne babaya, ne de kör adamın kendisine aittir. Çünkü ortada herhangi bir günah yoktur. Günahın olmaması da körlüğü bir ceza olmaktan çıkarır ve körlük, bizzat Tanrı'nın varlığının bir ispatı, "dünyadaki işlerinin görülmesi" ve –daha da önemlisi– Tanrı'nın varlığının kuldaki delili olarak yüceltilir. Bedensel bir eksiklikle doğmuş olmak ömür boyu çekilecek bir acı olarak olumlanır, yüceltilir, bir ceza olmamasının yanı sıra, neredeyse bir tür ödül olarak görülür. Breton da bu "ödüllüğe" dikkat çekmektedir: Hıristiyan idrakinde acının *"hak edene verilen bir ceza"* ya da günah veya kusurun bir sonucu olmadığını; tam tersine, çarmıha

---

[42] Julia Kristeva, **Kara Güneş – Depresyon ve Melankoli**, Çev: Nesrin Demiryontan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 160

[43] Huriye Martı, "Hz. Peygamberin Hadislerinde Bir Değer Simgesi Olarak Beden ve Mahremiyeti" adlı yazı, **Beden Sosyolojisi**, s. 234-235

gerilmiş İsa'nın çektiği acılara ortak olmak için bir fırsat olarak görüldüğünü söyler ve ekler: *"[Hıristiyanlıkta] acının kabullenilmesi insanı Tanrıya yaklaştıran olası bir ibadet biçimidir, ruhu arındırır."*[44] Acıya dair bu olumlamayı Hıristiyanlığın kutsal kitabı İncil'in birçok yerinde görebilmek mümkündür. Gerçekten de İncil'in çoğu bölümünde (Yahudilik ve Hz. Eyüp'ün tam tersine), başa gelen bir felaket veya herhangi bir talihsizlik karşısında kişinin isyan etmemesi gerektiği sıkça söylenir. Zira çekilen her acı, Mesih'in acılarına ortak olmaktır ve kişiyi Tanrı'ya ulaştıracaktır: *"Mesih'in acılarına ortak olduğunuz ölçüde sevinmeye devam edin ki, o bütün ihtişamıyla ortaya çıktığında sevinip mutluluktan coşasınız."* (1. Petrus, IV, 13, s. 1569)

Hıristiyanlık acı çekerek ve bedeni her yönüyle yadsıyarak İsa'nın varlığına katılınabileceğini düşünür; fakat bu kavuşmanın gerçekleşebilmesi için de yok sayıp eziyet edeceği, bir tür acı performansı sergileyebileceği bir bedeni gereksinir. Beden burada, tam da kendisine karşıt bir mesajın oluşturulabilmesi için kendisine ihtiyaç duyulan paradoksal bir şey haline gelmektedir: Olmamasını istediğimizi ileri sürebilmek ve varlığından şikayet edebilme ayrıcalığına sahip olabilmek için varlığına ihtiyaç duyduğumuz bir şey olarak beden! Slavoj Zizek, başka bir bağlamda, çileciliğin mesajının "Bedenimi hakir görüyorum." olarak *göründüğünü*, fakat bu mesajın, verilme biçimiyle bile tüm dikkatleri bedene yönelttiğini söyler ve devam eder: *"Demek ki bu uygulamanın [çileci pratiklerin] asıl mesajı, resmi mesajın tam tersidir."*[45] Bedenden kurtulmanın ve ölmeyi istemenin bir biçimi olan acı çekme isteği, sürekli *ölümü yaşamak*tır aslında. Bu, kanımızca, Hıristiyanlığın kendine özgü özne olma, *özneleşme* tarzıdır: Istırabın kabullenilmesi değil, bu kabullenişin *sergilenmesi*; acının sessizce çekilmesi değil, çekildiğinin *gösterilmesi*; çilecinin *ölmesi* değil, süreklilik özelliği gösteren bir ölümü mütemadiyen *yaşaması*; ve en nihayetinde, acının –Julia Kristeva'nın ifadesiyle– "erotize edilerek" performatif bir gösteriye dönüştürülmesi! Tenselliği ve tiksinti vericiliğiyle dünyevî olan'ın düşkünlüğünü imleyen bir *düşman* olan beden, mesajın verilebilmesinin tek yolu olan acı ve ıstırap performansının sergileneceği yegâne mekân olarak da tek

---

[44] David Le Breton, **a.g.e.**, s.82

[45] Eric Dean Rasmussen, "Özgürleşmek Acı Verir – Slavoj Zizek'le Söyleşi", Çev: Şeyda Öztürk, **Cogito**, sayı 51, 2007, s. 74

*müttefik*tir. Beden sayesinde, beden üzerinde, bedene karşı sergilenen bu acı ve ıstırap performansı, Hıristiyanlığın –daha çok Katolik yorumunun– beden-insan ilişkisinin merkezindeki dolorizmin (acıcılık, elemcilik) basitçe bir *acı seviciliği* olmaktan ziyade *acı aracılığıyla/sayesinde özneleşme* olduğunu da göstermektedir.

Kırbaçlanan İsa, Elemler İnsanı, Merhametin Tanrısı, Direğe Bağlanmış Mesih gibi temel temalar aracılığıyla acı ve ıstırap rejimini halk kitleleri içerisinde yaşatan Hıristiyan düşüncesinin "hastalık" mefhumuyla ilişkisi de onun acıyı algılama ve işleme tarzına dair önemli veriler sunmaktadır. 1706 gibi görece geç bir tarihte, Beaune'daki Visitation Manastırı'nda ölen Claire-Augustine Gainare'ın, yüzündeki bir yaradan dolayı ameliyat olurken yaşadıklarını hangi eğretilemeler aracılığıyla telakki ettiğine bakmak Hıristiyanlığın bu algılama tarzını anlayabilmek için yeterlidir: Rahibe ameliyat masasındadır. Bir tarafta *"var gücüyle hastalığa deva bulma"*ya çalışan hekim, diğer tarafta ise *"hekim bıçağı yaraya soksun da daha çok acı çeksin diye bekleyen"* kendisi! Tüm ameliyat süreci, İsa'nın çarmıhta işkenceyle öldürülmesi olayını ihtiva eden Hıristiyan kök-hikâyesinin farklı bir çeşitlemesi olarak telakki edilir ve ameliyat bir şevkle karşılanıp rahibe tarafından adeta bir fırsata çevrilir: Rahibenin muhayyilesinde cerrahi aletler Çile tasvirlerindeki işkence aletleri, çevresindeki diğer rahibeler İsa'nın kutsal yaverleri, hekim ise zalim bir cellattır![46] Ameliyat baştan sona tüm detaylarıyla birlikte İsa'nın kutsal şehitliği hikâyesiyle paralel düşünülmüş, onun bir türevi olarak telakki edilmiş, ameliyatın bedende yarattığı muhtemel acılar da böyle ulvî bir amaca ulaşılmasını sağlayan, adeta Tanrısal bir armağan olarak görülmüştür. Hastalık ve ameliyatın –bedensel acıların onlarca türüne sebep olduğu halde– böylesine hayret uyandırıcı bir şevkle kucaklanması, kök-hikâyesi *Çarmıhtaki İsa* olan ve onlarca şehitlik anlatısıyla, bütün bir dinî ikonografiyle ve çok sayıdaki aziz öyküsüyle örülmüş Hıristiyan ideolojisinin zengin ve gelişkin bir acı rejimine sahip olduğu gerçeği ile açıklanabilir ancak. Hastalığın "seçilmişliğin bir işareti" olarak görülmesi, Pascal'ın

[46] Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi 1 – Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev: Saadet Özen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008, s. 49

Hıristiyanlıkla ilgili sözlerini doğrular niteliktedir: Hastalık, der Pascal, *"Hıristiyanların doğal halidir."*[47]

Hıristiyan acıyı sahiplenir, büyük bir istekle çeker acıyı ve acı çekmek en büyük kahramanın öyküsünün –İsa'nın öyküsünün– bir benzerini yaşamaya fırsat tanıdığı için o kahramana yaklaşmak, onun kutsal varlığıyla bütünleşmek *anlamına gelir*. Acı çekmek, en temel var olma biçimlerinden biridir Hıristiyan'ın.

1.3.3.3. "Müminin Dünyadaki Sınavı" Olarak Acı: İslamiyet ve Hz. Muhammed

Acının İslam dininde nasıl telakki edildiğini ve İslam-acı ilişkisinin nasıl olduğunu kavrayabilmek için, öncelikle İslam'ın bedene dair söylediklerine ve bedeni nasıl gördüğüne bakılmalıdır. İslamiyet'in en büyük iki kaynağı –kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim ve peygamberi Hz. Muhammed'in yaşamı/sözleri– bedenin nasıl görüldüğünün ve bir Müslümanın acı karşısında nasıl bir tavır göstermesi gerektiğinin örneklerini ihtiva etmektedir.

Beden, her şeyden önce *"Biz, gerçekten insanı en güzel bir biçimde yarattık."* diyen Allah'ın insana emanetidir (Tîn Suresi, 4. ayet).[48] Dolayısıyla bu emanete iyi bakılması bir Müslümanın aslî görevlerindendir. Kur'an'da bedenin nasıl temizlenmesi gerektiğinden (Mâide Suresi, 6. ayet) nasıl dinlendirileceğine, ne şekilde besleneceğine (Bakara Suresi, 172-173. ayet) kadar birçok gündelik yaşam pratiğinin açıklıkla ifade edilmesi, "Allah'ın emaneti" olan bedenin tüm ihtiyaçlarının meşru bir biçimde karşılanmasına da olanak sağlar, böylelikle İslam düşüncesi bedeni bir değer olarak kurar ve onu olumlar. Hıristiyanlıktaki gibi "ruhun iğrenç hapishanesi" değil, "ruha ev sahipliği yapan" bir mekândır beden.[49] Bir hapishane değil, yolcusunu ağırlayan bir misafirhanedir.

---

[47] Alain Corbin - Jean-Jacques Courtine - Georges Vigarello, **a.g.e.,** s. 48

[48] Kur'an'dan yapılan tüm alıntılar için, Bkz: **Kur'an-ı Kerim Meâli**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2011

[49] Huriye Martı "İslam düşüncesinde bedenin ruha ev sahipliği yapması, Hıristiyan geleneğindeki olumsuz kanaatin aksine, ona bir değer kazandırmaktadır." der. Bkz: Huriye Martı, **a.g.y.**, s. 236

İslam peygamberi Hz. Muhammed'in beden konusundaki hassasiyeti ve bedene verdiği kıymet de Kur'an'la paralellik göstermektedir: *"Akşam yemeği hazırsa ve namaz için de vakit gelmişse, önce yemeği yiyin."*, *"Namaz kılarken uyku bastırdığında gidip biraz uyuyun."* diyerek[50] ibadet söz konusu olduğunda dahi öncelikle bedensel hazırbulunuşluluğu önemsediğini gösteren Hz. Muhammed'in bu sözleri, İslam'ın bedeni bir değer olarak görüp olumladığını göstermesi bakımından önemlidir.

Bedenin böyle bir hassasiyetle kıymete şayan görülmesi, İslamiyet'in acı mefhumunu Hıristiyanlıktakinden uzak bir muhtevada kavradığını göstermektedir. İslam düşüncesine göre dünyada insanın başına gelen –iyi veya kötü– her şey Allah'ın takdiridir. Tıpkı bereket, bolluk, mutluluk gibi acı, ıstırap ve zorluk da Allah'ın takdiridir ve inançlı bir Müslüman için bir sınav olma özelliğine sahiptir. Müslüman, acıyı Allah'a ulaşmanın bir yolu olarak görüp onu coşkuyla karşılamaz; fakat acı karşısında Allah'a isyan da etmez. Allah'tan gelen her şeyde olduğu gibi, acı karşısında da tevekkül içinde davranır, ama Allah'ın verdiği akıl ile acının üstesinden gelmeye de çalışır. "Eşref-i mahlûkat (yaratılanların en şereflisi)" olarak insan, içerisinde emaneten bulunduğu bu dünyevî mekânına –bedenine– iyi bakmakla yükümlüdür, bedenine bilinçli olarak kötü davranıp acı vermesi günah olmanın yanı sıra, bunun Allah'a bir faydası da yoktur. Zira Allah, kullarının acı çekmesine ihtiyaç duymaz: Hz. Muhammed'in, yolda zorlukla yürümeye çalışan yaşlı bir adama –yaşlılığından dolayı bedeni buna müsaade etmediği halde yürümeye yemin etmiş bir ihtiyardır bu– *"Tanrı'nın, bu adamın kendisine işkence etmesine ihtiyacı yoktur."* diyerek bir hayvana binmesini emretmesi[51] acı karşısında bedenden yana tavır alan, acıyı kutsamaktan uzak, akılcı bir idrakin göstergesidir. Müslüman acıyı bir isyan vesilesine dönüştürmez, ona acı çektirdiği için Allah'a isyan etmez; fakat acıyı kendi seçilmişliğinin bir işareti olarak da görmez, acı çekmeyi kendi "özne"liğinin kurucu dinamiği olarak bir fırsata çevirme anlayışından uzaktır o, acıya gönüllü bir iştirak göstermez. Hayrın ve şerrin Allah'tan geldiğine inanır; yaşadığı

[50] Buhârî'den aktaran: Huriye Martı, **a.g.y.**, s. 237
[51] El-Bokhari'den aktaran: David Le Breton, **a.g.e.**, s. 89

acıyı, ıstırabı ve her türlü sıkıntıyı ebedî hayat yolundaki bir imtihan olarak görürken sıkıntısına dünyevî çözümler bulmaya da çalışır.

1.4. Ten'den Tin'e

Kaynağı ham bir maddesellik, çıplak ve açık bir tensellik olan, sebepleri, semptomları ve ortaya çıkışıyla en nihayetinde –ve aslında en başta– tıbbı ilgilendiren bedensel acının insan tarafından muazzam bir şekilde işlenmesi, dönüştürülmesi ve bir manaya kavuşturulması, insanın büyük bir anlam yaratıcısı olduğu gerçeğiyle açıklanabilir ancak. Basit bir yaralanma acısından dayanılmaz sancılara kadar türlü bedensel acıların dil, din, kültür, ideoloji gibi sembolik düzenlerin zemininde işlenip bir muhteva, bir anlam haline getirilmesi, insanın salt bir maddeden ibaret olmaya meydan okumasıdır bir bakıma. Orada, herkesin gözü önünde duran, tüm sınırlarıyla açık seçik görülebilen, hiçbiri herhangi bir önem/anlam arz etmeyen şeylerden birinin – bedensel acının– çevresinde böylesine zengin manalar üretilmesi, insanı insan yapan en önemli özelliğin, yani onun yaşamı ve kendisini anlamlandırma tutkusunun gücünü göstermektedir. Bu güç, somut ve sıradan bir maddeyi dahi bu derece büyüleyip onu *aslında* olmadığı bir mertebeye yükseltiyor, ondan bir anlam ve değer yaratabiliyorsa eğer, somutluğun sıradanlığına tutsak olmayan, "orada olma"nın, "açık seçik görülebilir"liğin kısırlığından azade olan *tinsel acı*yı bundan daha da fazla işleyip yoğurabilecektir elbette. Ten'de olanı büyük bir ustalıkla tin'e nakledebilme yeteneği, tin'de olanı daha bir tinselleştirecek, ondan yepyeni tinsellikler yaratabilecek, onu "açıklama" zorunluluğu duymamanın yanı sıra başka şeyleri onunla açıklayabilecektir. Zira o –tinsel acı/ıstırap– insan ruhuna dair en verimli kaynak olarak, en kökensel duygu durumu olarak her şeyi anlamanın ölçüsü olabilir.

İKİNCİ BÖLÜM

TİNSEL ACI VE BAĞLAMLARI

2.1. Tinsel Acı: "Tanımı" ve Kaynağı

Stefan Zweig; Hölderlin, Kleist ve Nietzsche'nin yaratıcı dehalarından bahsederken, onların bu büyük sanatsal ve felsefî doğurganlıklarını *"şeytani olanın tebaası"* olmaları ile açıklar. "Şeytani olan"dan kastının ise *"her insanın temelinde ve özünde yatan o doğuştan gelen huzursuzluk"* olduğunu ifade eder ve bu üç sanatçının üretkenliklerinin kaynağındaki kökensel huzursuzluğa işaret eder.[52] Zweig'ın üç sanatçı nezdinde tespit ettiği ve onları karakterize eden temel özellik olarak düşündüğü bu huzursuzluk hiçbir ideolojinin, bilme biçiminin, söylemin tamamen kavrayıp kuşatamayacağı bir gerçeğe, insanın *özünde bir kaos* olduğu gerçeğine götürür bizi. Dinî, felsefî, ideolojik tüm söylem biçimlerinin kendi epistemolojik rejimlerinin çerçevesi içerisinde ehlileştirerek, çelişki ve çatışkılarını törpüleyerek kurmaya çalıştıkları "insan"ın aslında *"XIX. yüzyılın başında icat edilmiş bir şey"* olduğunu söyleyen Foucault, beşerî bilimlerin insanın hakikatine dair bir şey söyle(ye)mediğini, insanı tanımlarken en nihayetinde kendi *"büyük düşünce sistemleri"*nden bahsettiğini ifade ederken,[53] farklı bir bağlamda –fakat aynı doğrultuda– Zweig'la benzer bir yorum geliştirmektedir: İnsan bilimleri, insanın hakikatini kavramaktan ziyade, kendi "insan"ını kurar. Dolayısıyla, insan bilimlerinin tarihini, farklı düşünce yapılarının insan telakkileri tarihi olarak da okuyabilmek mümkündür, demek yanlış olmayacaktır. Zira her telakki biçimi kendi kurgusunu oluşturmuştur ve her kurgu biçimi, kurguladığı şeyin hakikatinden ziyade kendi bilme tarzının bulunduğu ideolojik-politik-felsefî zemin hakkında bir fikir vermektedir. Oysaki söylem biçimlerinin ve düşünce yapılarının kendi baktıkları yerden gördüğü (ya da görmeyi istediği) kadarına indirgeyerek kuşatıcı bir tanım olma iddiasıyla tarif ettikleri "insan"ın özsel hakikati, tam da bu yapıların

---

[52] Stefan Zweig, **Kendileriyle Savaşanlar / Hölderlin – Kleist – Nietzsche**, Çev: Nafer Ermiş, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 3

[53] "Michel Foucault – İnsan, 19. Yüzyılın başında icat edilmiş bir şeydir", **Çeviri Konuşmalar Kanalı**, Çev: İlker Kocael, 17 Aralık 2018

yüzeyde/statik olarak tarif ettikleri tanımın altında, derinde, en dipte bilme öncesi bir zeminde bulunan dinamik çekirdektir. Bu canlı çekirdek, her türlü tanımlama ve indirgeme girişimine direnen, söylemlerin hükmedici ve ehlileştirici bağlamlarından dışarı taşan (ya da içeri kaçan) *hareket* ve *kaos*tur. Zira insanın *özünde* zamandan ve mekândan azade, ilksel ve değişmez bir hakikat varsa eğer, bu, insanın değişmez bir özünün olmadığıdır (ya da, aynı anlama gelmek üzere, insanın özünün hareket ve kaos olduğudur). Öyleyse, maddi-bedensel hiçbir kaynağı yokken insanın acı ve ıstıraba gark olmasını onun bu "kaos"luğunda aramak, tinsel acıyı, varoluşun temel biçimi olan huzursuzlukla birlikte düşünmek, huzursuzluk, ıstırap ve acının bir şeyin *sonucunda* ortaya çıkmaktan ziyade, aslında birçok şeye *sebep* olan temel devindirici, kökensel bir *oluş* olduğunu söylemek mümkündür.

"Hakikaten acı çekme"yi *"nedenselliği bahane göstermeden dertlerin istilasını kabul etmek"* olarak tanımlayan Cioran[54] acıyı romantik bir tarzda yüceltirken, aslında insandaki kökensel acının basit bir determinizm mekanizmasının belirgin ve tanımlanabilir bir sonucu olmadığının altını çizmektedir. Tinsel acıyı pozitivist nedenselliğin mekanik mantığı içerisinde kavrayıp anlamlandırmak, tanımı gereği, onu *belli* bir memnuniyetsizliğin sonucu olarak ele almayı ön-gerektirir. Zira memnuniyetsizliğin "nedenleri" bulunduğunda acıyı da ortadan kaldırabilecek rasyonel bir yol/yöntem bulunabilecektir. Oysa Cioran'ın bahsettiği bu "hakikaten çekilen acı", kendi "hakikilik"ini determinist bir sürecin belirgin sonucu olmaktan daha öte bir şey olmasından, insan gerçekliğine dair temel bir özellik olmasından almaktadır. Tindeki bu acı, herhangi bir şeyin *sonucu* değildir, bir şey ona sebep olmamıştır, bir talihsizlik, bir şanssızlık veya bir kaza sonucu sonradan *ortaya çıkmış* bir şey değildir; tersine, sebepler-öncesi bir varlığa sahiptir, sonradan ortaya çıkmamıştır, çünkü o, kökensel varlığıyla hep *ortada*dır aslında. Dahası, diğer bütün şeylerin çıktığı "ortayı" belirleyen dinamiklerden biridir o... Dolayısıyla metodolojinin değil, *"konusu varlık'tan başka bir şey olmayan"* metafizik bunaltı[55] gibi –ki onun mekânı da tindir ve tinsel acı ile akrabadır– ontolojinin konusu olabilir.

---

[54] E. M. Cioran, **Çürümenin Kitabı**, Çev: Haldun Bayrı, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s. 32

[55] "Metafizik bunaltı, konusu varlık'tan başka bir şey olmayan son derece titiz bir zanaatkârlığa bağlıdır." – E. M. Cioran, **a.e.**, s. 80

Çünkü o, disiplinler-öncesi bir derinlikte, insan varlığının temel dinamikleri olan huzursuzluk ve kaos ile birlikte, onlarla yan yana, iç içe *işlemektedir*.

Aydınlanma ütopyalarının iflas ettiği, modern bilimciliğin ve tekniğin barıştan ziyade savaş, bereketten ziyade sömürü, coşkudan ziyade anlamsızlık, mutlu insanlardan ziyade parçalanmış bilinçler yarattığı geç modern dönemde –kabaca XIX. yüzyıl sonlarıdır– daha da ilgi odağı haline gelen tinsel acı her ne kadar kökensel olmasıyla tanımlanıyor –ya da tam da bu kökenselliğinden dolayı tanımlanamıyor– olsa da, ona dair fikir edinmenin yolu, onu içerisinde düşünüldüğü bağlamlarda tanımaya çalışmaktır. Zira insandaki kaosun kendinden menkul varlığı içerisinde sürekli bir hareket olan tinsel acı, belli bağlamlar içerisinde görülür –veya düşünülür–, kendini *o bağlamda* görünür kılar ve bir muhtevaya kavuşur; yani aktive olduğu ve kendini gözleme sunduğu bilme uzamlarında ulaşılabilir hale gelir ancak. Çünkü, modernite karşıtı bir felsefî pozisyondan yapılan ve tin'deki "kendinde şey" olarak ilkselliği romantik bir olumlamayla sabitlenen tinsel acının her ne kadar zaman ve mekân mefhumundan azade bir gerçekliğe sahip olduğu düşünülse de, farklı çağlarda farklı şekillerde anlaşılmıştır o. Edebiyattan tıbba, felsefeden nörofizyolojiye, şiirden biyokimyaya kadar türlü bilme biçimlerinin konusu olmuş, farklı zamanlarda farklı referanslarla açıklanmış, farklı bağlamlarda ele alınmıştır. O halde tinsel acının, fenomeni olduğu bu bağlamları –başka bir deyişle, ham halde bir nöro-bilişsel gizilgüç olan, bir ön-acı olan dinamik potansiyelin bağlamlarını– belirlemek ve tarihten bugüne takip etmek, onun farklı çağların muhayyilesinde büründüğü biçimleri görmenin en sağlam yolu olacaktır.

2.2. Tinsel Acının Bağlamları

Dünyaya bazı genetik yatkınlıklar ve nöro-bilişsel potansiyellerden mürekkep bir "karmaşa" olarak gelindiğini belirten Erdoğan Özmen, bu potansiyellerin sonradan birer duygu/muhteva olarak somutlaşacağı bağlamların önceden hazır olduğuna işaret eder.[56] Karmaşanın yöneldiği, potansiyelin

[56] Erdoğan Özmen, "Başlangıçta Kayıp Vardı (II)", **Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan – Yas, Melankoli, Depresyon**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2017, s. 21

somutlandığı, şekilsiz olanın bir şekle kavuşarak görünür olduğu bu makro bağlamların (kimlik, cinsellik, kültür, sevgi, aile, varoluş v.s.) önemi ve belirleyiciliği kuşku götürmez. Fakat makro bağlamların bu kuşatıcılığına rağmen tinin kendi potansiyellerini ortaya çıkarma yolları –mikro bağlamlar– makro bağlamların kapsadığı alandan çok daha fazladır. Potansiyellerin karşılaşacağı ve içerisinde birer duyguya dönüşeceği olaylar, ilişkiler, durumlar, karşılaşmalar, tesadüfler, söylemler, inançlar, kültürler, "doğru"lar, "yanlış"lar v.s. sayabileceğimizin ötesinde bir çoğulluğa sahiptir. Tinin muazzam zenginliği ve ön-duyguların çoğullaşarak bağlam üretme kapasiteleri düşünülünce, acının sayılamayacak kadar çok şekillerde karşımıza çıkabileceğini düşünmek mümkündür: Her insanın biricik olduğu gerçeğine içkin olarak her hikâye benzersiz, her acı kendine özgüdür. Dolayısıyla acının bağlamları sayılamayacak kadar çoktur.

Deneyimin sınırsızlığından kaynaklanan bu potansiyel çokluk, acıya dair analitik bir yaklaşımı da sınır çizme konusunda zora sokmaktadır. Uçsuz bucaksızlığı olaylar kadar, tesadüfler kadar, durumlar kadar, özetle yaşam kadar olan bir alanda belli başlı sınır işaretleri belirleyebilmek, her zaman bir indirgeme tehlikesini de beraberinde getirecektir; zira birçok olgu ve verinin, işaretin dışında kalma ihtimali her zaman mevcuttur. Öyleyse yapılması gereken en az yanlış şey, her an pusuda bekleyen bu indirgeme tehlikesini unutmadan, ama yine de belli sınır çizgileri çekme zorunluluğunu da bilerek toparlayıcı çerçeve bağlamlar belirlemektir. Kanımızca, içerisinde tinin acısının şekillenip bir muhtevaya büründüğü bu toparlayıcı bağlamlar, Antikçağ'dan bugüne kadar oldukça geniş bir alana yayılarak tartışılan, tıp-sanat-felsefe-psikiyatri dörtgeninde hareket eden *melankoli*; melankolinin Aydınlanma pozitivizminin pençesine düşüp zamanla depresyonun bir alt kategorisi olarak patolojikleşmeye doğru yol aldığı bir dönemde tin adına söz alıp felsefî ve sanatsal bir muhalefet olarak ortaya çıkan, moderniteye karşı, daha çok modernite öncesinin referanslarına yaslanarak bir karşı duruş geliştiren *romantizm,* ve romantizmin tinsel acıyı dindirme çabası olarak sanat eseri fikriyle hesaplaşıp acının hiç bitmeyecek bir "dünya ironisi"nden kaynaklanan bir süreklilik olduğu fikrini ihtiva eden, romantizm sonrasının temel tavrı olan *dekadans*tır.

2.2.1. Tinsel Acı ve Melankoli

Gündelik dildeki kullanımının yanı sıra, bugün özellikle ruhbilim ve psikiyatrinin alanında duran, acı, hüzün, ıstırap, bunalım, huzursuzluk gibi birbiriyle akraba içerikleri ihtiva eden *melankoli* kavramının tarihi Antikçağ'a kadar uzanmaktadır. Kimine göre *"kişinin belirli bir neden olmadan çöküntü durumuna girip çevreden gelen uyaranlara kapanması"*[57] gibi semptomlarla görünür hale gelen bir ruh hastalığı, kimine göre ise toplumsal huzursuzlukların yaşandığı dönemlere özgü güvensizlik ortamlarında daha çok belirginleşen *"bir yaşam tarzı, bir ruhsal durum, bir kişilik tipi"*[58] olan melankolinin birbirinden farklı birçok tanımı düşünüldüğünde tıp-sanat, psikoloji-şiir, biyokimya-felsefe arasında gidilip gelindiği görülür. Fakat kavramın kelime anlamına bakıldığında, melankoli üzerine ilk bilinçli/iradî akıl yürütmelerin tıbbî bir bakış içerisinden yapıldığı görülmektedir: Grekçe *melaine* (kara) ve *khole* (safra) kelimelerinin terkibiyle oluşan *melankoli*nin (karasafralılık) vücuttaki bir sıvının fazlalığından ve bu fazlalığın sebep olduğu dengesizlikten kaynaklanan bir mizaç bozukluğu, bir hastalık olduğu yönündeki antik düşünce, tıbbî bakışın tine yönelik ilgisinin kadimliğini de göstermektedir. Fakat melankolik kişiliklere ve melankoliye dair ilk izlere tıbbî bakıştan ve onun melankoli kavramsallaştırmasından önce, Antikçağ destanlarında rastlayabilmek mümkündür.

2.2.1.1. Antikçağ Muhayyilesinde Melankoli

Peter Watson, Homeros destanlarını *"bir olayı ele alan ve bunu insan doğasıyla ilgili gözler önüne serdiği şey bakımından enikonu inceleyen modern romanlara"* benzetirken destan kahramanlarının *"çok yönlü ve üç boyutlu karakterler*"e sahip olduğunu, birbirinden farklı güdülenim ve duygu değişiklikleriyle, kararsızlık ve yüreklilik arasında sürekli gidip gelen değişken ruh halleriyle, Tanrılardan ziyade insanlara benzediklerini ifade eder.[59] Bu ifade, "insan doğasıyla ilgili" olan ve çağlar boyu hiç değişmemiş acı, ıstırap, kahramanlık, iyilik,

---

[57] Mithat Enç, **Ruhbilim Terimleri Sözlüğü**, TDK Yayınları, 1974
[58] Serol Teber, **Melankoli – Normal Bir Anomali**, Say Yayınları, İstanbul, 2013, s. 9
[59] Peter Watson, **Fikirler Tarihi – Ateşten Freud'a**, s. 185

kötülük, yazgı, öfke, kararsızlık gibi kökensel duyguların birçoğunun niçin Homeros destanlarında yer aldığını da göstermektedir. Bu destanlar iyi-kötü, korkak-cesur, zalim-mazlum gibi kesin ahlâki yargılara ve tek yönlü/yalınkat betimlemelere mesafeli karakter örgüleri ile insanın çok yönlü ve değişken doğasının ele avuca gelmezliğinin, kesin hükümlere sığmazlığının örneklerini ihtiva eden ilk sanatsal eserler olmakla birlikte, bu zengin içerikleriyle sanat ve edebiyat tarihinin yanı sıra psikoloji ve ruh biliminin de yararlandığı temel kaynaklar olma özelliğini haizdirler.[60] Bu özelliklerinden dolayı, Serol Teber "ruhbilim çalışmalarının vazgeçilmez başyapıtları" olarak değerlendirdiği Homeros destanlarında, melankolik insan mizacının yazılı kültürdeki ilk betimlenişinin örneğinin bulunduğunu ifade eder: Bu örnek, Teber'in *"yazılı din dışı tarihin tespit ettiği ilk melankolik kişilik, ilk arke-tip"*[61] olarak değerlendirdiği, *İlyada*'daki Bellerophontes'tir.

Başka bir mitolojik figür olan Sisyhphos'un torunu Bellerophontes, söylenceye göre kusursuz bir güzelliğe sahip olmanın yanı sıra onurlu, erdemli ve cesur bir karakterdir. Tanrısal Antenia Bellerophontes'a aşık olur fakat bu aşka bir karşılık bulamaz. Bellerophontes'in bu kayıtsızlığı Antenia'yı öfkelendirir ve kocası Kral Proilos'a Bellerophontes'in zorla kendisinin koynuna girmeyi istediği şeklinde yalan söyler. Prolios Bellerophontes'i öldürmeye kıyamaz ve ona son bir olanak tanımak için şifreli bir mektup vererek kayınpederi Lykia kralı Iobates'in yanına gönderir. Lykia kralı onu ağırladıktan sonra yanında getirdiği şifreli mektubu okur ve onun kahramanlığını sınamak ister. Bu sınavın bir gereği olarak Bellerophontes Solymalarla ve Amazonlarla savaşır ve onları yener. Daha sonra Lykia kralının kızıyla evlenen Bellerophontes'in mutlu bir yaşam sürmeye başladığı söylenir. Fakat destanın ortasında Bellerophontes'in aniden yalnızlığa mahkum olduğunu öğreniriz:

"Ama bir gün tanrılar tiksindi Bellerophontes'ten

[60] Felsefeci Vefa Taşdelen de mitolojilerin ve kutsal kitapların insana dair ihtiva ettiği bu derinliği ve zenginliği ifade eder: "Kutsal kitaplar, hatta mitolojik ve efsanevi anlatılar, insan doğasındaki derinliği, karmaşık duygusal yapıyı, kimi zaman tüm çıplaklığı ile ortaya koyarlar. Bugün insanın karmaşık iç dünyasında olup da bu ifadelerde yer almayan hiçbir duygu, hiçbir yaşantı, hiçbir karakter belirtisi yok gibidir. Bu nedenle bugün insanı anlamak isteyen pek çok edebi, sanatsal, psikolojik ve felsefi çabanın, bu metinlerde ifade bulan örneklerden hareket etmesine şaşmamak gerekir." – Vefa Taşdelen, "Modern Melankoli Üzerine Bir Deneme", **Hece Öykü**, sayı 5, 2008, s. 49

[61] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 80

Aleion ovasında kaldı o tek başına

İnsan uğrağından uzakta yedi kendi kendini...”

(İlyada, 6)[62]

Homeros’un bu noktadaki suskunluğuna rağmen, Bellerophontes’in Tanrıların hükümranlığına yönelik beslediği kuşkulardan dolayı cezalandırıldığını ifade eden Teber, onun *“Tanrılar düzenine başkaldırdığı için, melankolik bir yaşama mahkûm edil[diğini]”*[63] söyler ve bu durumu boyunduruktan kurtularak özgürleşme çabasının *“ürkütücü bir örneği”* olarak yorumlar.

Teber’in Bellerophontes örneği nezdinde yaptığı “özgürlüğün bedeli olarak yalnızlaş(tırıl)ma” yorumunu, baskın bir tema olarak Aydınlanma ve modernitenin özgürlük ve mutluluk vaatlerinin yerle bir olmaya başladığı romantik dönem sanatçılarının birçoğunun hem eserlerinde hem de bizzat yaşamöykülerinde görebilmek mümkün.[64] Bu yanıyla, Teber’in bu destan kahramanı ile ilgili yorumları, XIX. yüzyılın ikinci yarısından beri farklı biçimlerle devam eden estetik modernist tavrın içine yerleşmektedir. Dolayısıyla bu çıkarımları, Teber’in kendi çağının duyarlılıklarıyla, *çağının insanı olarak* yaptığını gözden kaçırmamak gerekir. Fakat yorumlarındaki bu çağcıllığı, melankolik acı açısından *İlyada*’nın değerini düşürmemektedir. Zira Bellerophontes örneğinde ve bir bütün olarak Homeros destanlarında görülebilecek şey, öfke, hırs, kurnazlık, kaygı, huzursuzluk gibi kökensel insanî özelliklerin yanı sıra yalnızlaş(tırıl)ma, ıstırap ve tinsel acının da Antikçağ muhayyilesinde kendine bir yer bulduğudur.

Antikçağ mitolojilerinin çok boyutlu insan-kahramanlarının önemli boyutlarından olan ıstırap duygusu veya tinsel acı, insana ait diğer kökensel özellikler gibi kahramanın yazgısının (ya da yaşadığı maceraların) belli başlı kavşak noktalarında görünür hale gelmektedir. Dolayısıyla insanlığın bu ilk edebî metinlerinin temel çerçevesi her ne kadar *mitsel* olsa da öykünün kırılma noktalarında kahramanın hissettikleri –tabir caizse– oldukça insanî ve *reel*dir.

---

[62] Alıntılayan: Serol Teber, **a.g.e.**, s. 81
[63] **a.g.e.**, s. 82
[64] Bu konuda en karakteristik örnekler Hölderlin ve Nietzsche’dir.

Öyleyse, insan tininin ıstırap ve acıları, onlara yönelik kavramsal bir çerçevenin ortaya çıkmasından önceki devirlerde, o devirlerin hakim tahayyül biçimlerinde ve bu tahayyül biçimlerinin ürünü olan metinlerde birer *olgu* olarak bulunmaktadır. Melankoli, melankoli *kelimesi*nden önce, insanın kendisine, çevresine, doğaya ve evrene yönelik tahayyülünde kendisine bir yer bulabilmiştir.

2.2.1.2. Mitolojiden Doğa Felsefesine: Grek Tıbbı ve Melankoli

Tindeki duygulaşma potansiyellerinden biri olarak ön-acının daha iradî bir dikkatle anlaşılmaya çalışılması için, iradî dikkatin ilke ve parametrelerini teşkil edecek ve sistematik bir bakışı mümkün kılacak bir bilme biçiminin oluşmaya başlamış olması, muhayyilenin büyülü bir mitsellikten çıkarak gözlem ve deneyin somut alanına geçmesi gerekecektir. Bu, şüphesiz, Serol Teber'in ifadesiyle *"mitolojiden doğa felsefesine"* doğru yönelen bir değişimle mümkün olmuştur.[65] MÖ 8 – 5. yüzyıllar arasındaki İyonya kültür ortamının özgünlüğünü belirten Teber, bu dönemde *"mitsel öğe"*nin tümüyle yitip gitmese de *"gelişmekte olan ussallaşma karşısında gerile[diğini]"*[66] vurgulayarak doğaya, insana ve evrene yönelik aklî (ussal) zeminde bir anlama çabasının yavaş yavaş oluşmaya başladığını ifade eder. *"Yokluktan hiçbir şeyin meydana gelemeyeceği"*[67] prensibiyle varlığın kaynaklarını doğada arayan Thales-Anaximandros-Anaximenes felsefî çizgisinin doğayı düşünsel faaliyetin temel uzamı ve referansı olarak ele alan yaklaşımları, bu çizginin birikiminin yarattığı olanaklarla Empedokles'in evreni dört element (hava, toprak, su, ateş) temelinde açıklaması, Antikçağ doğa felsefesinin epistemolojik sac ayaklarını belirlemiştir. Doğa temelli bu bakış, varlığı anlamlandırma tarzını *mitsel bağlam*dan çıkararak *maddeci bağlam*a oturtmuş, tine yönelik tıbbî bakışı mümkün kılacak epistemolojik zemin bu şekilde biçimlenmiştir. Melankolinin hem kelime anlamındaki tıbbî referanslar hem de kavramın ilk kez zikredildiği kitabın *İnsanın*

---

[65] Serol Teber, **Melankoli**, s. 95
[66] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 96
[67] Orhan Hançerlioğlu, **Felsefe Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, "Doğa Felsefesi", s. 66

Doğası[68] adını taşıması, bu doğacı-maddeci yaklaşımı vurgulaması açısından önemlidir.

Romalı bilgin ve tıpçı Aulus Cornelius Celsus'a (MÖ 26 – MS 50) göre *"tıbbı felsefeden ayıran kişi"*[69] olan Hippokrat (MÖ 460 – 377) mitsel bakıştan doğa temelli düşünme biçimine evrilen bu erken-maddeci epistemolojik zeminde *"insanın ruhsal dünyasını tanrılar dünyasından kurtarmaya ve ussallaştırmaya"* çalışmış, tine özgü rahatsızlıkları ve tinsel özellikleri bedensel rahatsızlıklarla aynı zeminde değerlendirmiştir.[70] Bedene yönelik maddeci-tıbbî yaklaşım Hippokrat eliyle tine yönelmiş ve onu maddeselliğin kendi iç mantığıyla anlamaya çalışmıştır. Bu anlama çabası içerisinde tinin huzursuzluk ve ıstırapları, dalgınlık, keder ve öfke krizleri, karasafralılık (melankoli) hastalığının belirtisi olarak görülmüştür.

Burada, evrenin dört kurucu elementten oluştuğu fikrine koşut olarak insan bedeninin *kan, balgam, sarı safra* ve *kara safra* adlı dört ayrı suyuktan mürekkep bir organizma olarak düşünülmesi, doğa ve insan arasında organik bir ilişki bulunduğu ön-kabulüne de işaret etmektedir: Melankoli kelimesini ilk kez kullanan Hippokrat'a göre[71] bir hastalık olan melankoli, mizaçtaki yatkınlığın yanı sıra yenilen yiyeceklere veya mevsimlere göre, dört sıvıdan biri olan kara safra sıvısının artması ile ortaya çıkar ve kişiyi içine kapanık, hareketsiz, keyifsiz, çökkün ve yalnızlığa meyilli hale getirir. Yiyeceklerin ve mevsimlerin mizaca etki edip melankoli hastalığına yol açtığına dair bu düşünce, insan tininin bir bütün olarak doğanın içine yerleştirilmesinin bir örneği olarak dikkat çekicidir.

Hippokrat sonrası Grek tıpçıları tarafından da benimsenen "dört suyuk teorisi" tıbbın müstakil bir bilgi, tanı ve uygulama alanı olarak kısmen özerkleştiğini göstermenin yanı sıra, tine ve tinsel acıya yönelik düşüncenin ampirik gözlemciliğin bakışına ve maddeciliğin uzamına yerleştirildiğini göstermesi bakımından bir ilktir. *"Normal değil de sıcak ya da soğuk, kuru ya da karasafralı olunduğunda beyin*

---

[68] Bkz: 71. dipnot
[69] A. R. Burn'den Aktaran: Peter Watson, **Fikirler Tarihi – Ateşten Freud'a**, s. 194
[70] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 96
[71] Melankoli kelimesine ilk kez Hippokrat'ta, damadı Polybos tarafından derlenen *İnsanın Doğası* adlı kitabında rastlanmaktadır. – Akt: Serol Teber, **a.g.e.**, s. 99

normal çalışmaz, bu durumda insanlar çılgın, hezeyanlı olabilirler."[72] diyen Hippokrat'a göre gözlemlenebilir belirtileri olan melankoli "deliliği"nin[73] ortaya çıkmasında mevsimlerin de etkisi vardır. Burada ayrıca, tinin acısının sebeplerini – hava sıcaklığı üzerinden– maddede arayan Hippokrat'ın –acıya vücutta bulunduğunu varsaydığı dört sıvının uyumu temelinde yaklaşırken– *denge* ve *uyum* normlarının perspektifinden baktığı ve tinsel acıyı bir "dengesizlik" ve "uyumsuzluk" olarak anormalliğin hanesine yazdığı da görülmektedir. Dolayısıyla Hippokrat'a göre *"çökkün[lük], umutsuz[luk] (...) Üzüntü. Acı içinde kıvranma. Işıktan ve insandan kaçma. Karanlığı sevme..."*[74] gibi semptomlarla ortaya çıkan melankoli, bir hastalık olmanın yanı sıra bir anormalliktir de. Direkt ifade edilmese de bir sonuç olarak varıldığı aşikâr olan bu "anormallik" tespiti, doğanın ve organik uyumun Grek tıbbında bir norm olarak geçerli olmaya başladığının da göstergesidir. Tinsel acıyı doğa ve uyum temelinde ele alan bu yaklaşımı, belli özgünlükleriyle birlikte Aristoteles'te de görebilmek mümkündür.

Aristoteles (MÖ 384 – 322) *Sorunlar* (Problemata Physica) adlı yapıtının XXX. kitabında (Kitabın, Aristoteles'in öğrencisi Theophrast tarafından kaleme alındığı iddia edilir) melankoliye dair düşüncelerine, 2000 yıldır cevabı üzerine kafa yorulan bir soru cümlesi ile başlamıştır: *"Neden felsefede, siyasette, şiirde, sanatlarda bütün sıradışı adamlar bariz karasafralı?"*[75] Devamında Homeros destanlarından, Bellerophontes örneğinden, Spartalı Lysandos'tan bahsetmesi, Herakles'in karasafralılığına işaret etmesi, melankoli hakkında düşünürken Antikçağ destanlarının yarattığı zengin düşünsel birikim içerisinde dolaştığını göstermektedir. Ki, yazının sadece giriş cümlesi bile melankoli kavramıyla karşıladığı tinsel acıyı ve ıstırap duygusunu sıradışılıkla, ayrıksılıkla, hatta bir tür kahramanlıkla birlikte düşündüğünü gösterir. *"Şiirle uğraşanların çoğu[nun]"*[76] da tıpkı destan

---

[72] Aktaran: Serol Teber, **a.g.e.**, s. 100
[73] Aristophanes'in MÖ 424 yılında yazıldığı tahmin edilen Bulutlar'da "demek senin *deliliğin* bu karasevdalılara (melankoliklere) inanacak hale geldi?" diyerek melankoliyi delilik olarak görmesi, doğa felsefesinin ve gelişmeye başlayan Grek tıbbının bilme biçiminin yaygınlığını göstermesi açısından dikkate değerdir. – Aristophanes, **Bulutlar**, Çev: Ali Süha Delibaşı, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1994, s. 68
[74] **a.g.e.**, s. 101
[75] Karasafralılık, Aristoteles, Çev: Ömer Aygün, **Cogito**, sayı 51, 2007, s. 108
[76] **a.y.**, s.110

kahramanları gibi melankolik özellikler gösterdiğini söyleyen Aristo, bu "hastalığın" yaratıcı deha ile olan ilişkisine işaret etmektedir.

Melankoli ve tinsel acı konusundaki ilk cümlesiyle çokça alıntılanan Aristoteles, destan kahramanları ve yaratıcı deha fikri ile geliştirdiği düşünceleriyle her ne kadar Hippokrates'ten ayrı dursa da, tinsel acının bedensel kaynakları olduğu konusunda Hippokrates geleneğine eklemlenir. Hippokrates'in devamcısı olarak "dört suyuk teorisi"ni benimseyen Aristoteles, kara safra suyuğunun *"zaten doğaca soğuk"* olduğunu belirtir ve vücutta bol bulunması halinde *"sektelere, sersemliklere, iç daralmalarına ve korkulara"* sebep olacağını söyler.[77] Melankolinin yiyecek ve içeceklerle, sıcaklık ve soğuklukla da çeşitli ilgilerinin olduğunu düşünen Aristoteles, son olarak *"bütün karasafralıların sıradışı olmasının nedeni hastalık değil doğa."*[78] diyerek melankolik mizaç üzerindeki birincil etkenin doğa olduğunu öne sürer. Melankoliyi Hippokrat geleneğine uygun bir şekilde doğanın içine yerleştirir ve organizmanın doğal düzenleyicileri arasındaki uyum bağlamında yorumlar.[79]

Tinsel acının kapsayıcı kavramlarından biri olan melankoli ile ilgili Hippokrates ve Aristoteles ile temel hatları belirginleşen doğa merkezli Antikçağ yaklaşımının diğer sürdürücüleri, "dört suyuk teorisi"ni devam ettirmekle beraber belli özgün yaklaşımlar da getirmişlerdir. Bu devamcılardan biri olan Kapadokyalı Aretaus (Yaklaşık MS 120 – 200) *"Antikçağ ile modern psikiyatri arasındaki köprünün temelini atan başlıca filozof-hekimlerden biri olarak"* melankoli ve maninin tanımını yapmış ve bu iki ruhsal durumun esasen aynı rahatsızlığın farklı tezahürleri olduğunu öne sürmüştür.[80] Aretaus'un özgünlüğü, hekim ile hasta arasındaki ilişkiye yönelik kendi dönemi açısından oldukça yeni olan dikkatleridir: Aretaus, hekimin hastayı hiçbir şekilde zorlamaması gerektiğini, tedavi sürecinde hastaların kendilerini yalnız ve terk edilmiş şekilde hissetmemeleri için önlemler alınması gerektiğini, duvarları çıplak ve fazla büyük odalarda tutulmamaları gerektiğini belirterek[81] melankolinin ruhsal-duygusal-sosyal boyutunun gözden

---

[77] **a.y.**, s. 114-116
[78] **a.y.**, s.122
[79] Julia Kristeva, **Kara Güneş – Depresyon ve Melankoli**, çev: Nesrin Demiryontan, Bağlam Yayıncılık, İstanbul, 2009, s. 15
[80] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 129
[81] **a.g.e.**, s. 132

kaçırılmaması gerektiğine dikkat çekmiştir. Bu yanıyla düşünülünce modern ruh bilimi ve psikiyatrinin hassasiyetlerini taşıdığı görülen Aretaus, melankoli tedavisinin terapötik bir yanının da olması gerektiğini göstererek Antikçağ tıbbına, tıbbî bir nesne olarak *bedeni* değil, sosyal bir varlık olarak *insanı* merkeze alan yeni bir bağlam kazandırmıştır. Aulus Cornelius Celsus, Aretaus için *"Antikçağ'ın en hümanist hekimi"* değerlendirmesini yaparken[82] onun, psikoloji ve psikiyatrinin temel önceliklerinin ön-örneklerini ihtiva eden bu insan merkezciliğini vurgulamaktadır.

Aretaus'takine benzer özgün yorumlar getiren bir diğer Antikçağ hekimi olan Efesli Soranus (MS 98 – 138) hekim-hasta arasındaki ilişki konusunda Aretaus'la benzer hassasiyetlere sahiptir. Tedavi sürecinde hastaların sosyal hayatlarının da gözden kaçırılmaması gerektiğini söyleyen Soranus terapötik sürecin önemine dikkat çekmiş, hastayla yapılan sohbetlerin, onların rahatça söz söyleyebilecekleri konular hakkında olması gerektiğini dile getirmiştir. Tedavi sürecinde sohbetin ve diyalogun temel önemde olduğunu düşünmüş ve *"örneğin köylülerle tarlalar, hayvanlar; gemicilerle gemiler, geziler, serüvenler üzerine konuşmanın"*[83] hastayı rahatlatacağını ifade etmiştir. Soranus'un özgünlüğü, tıpkı Aretaus gibi, tüm dikkatini bedene yöneltmek yerine bedenden başlayıp tine yönelen, hastanın sosyal ve duygusal özgünlüklerini gözden kaçırmayan bir hastalık tanısı ve tedavi yaklaşımı geliştirmiş olmasıdır. Efesli Soranus bu yaklaşımıyla *"modern psikoterapinin önkoşullarını hazırlamıştır."*[84]

Bir diğer Antikçağ hekimi olan Galenos'un (Yaklaşık MS 130 – 200) melankoli ile ilgili düşüncelerini Antikçağ tıbbının bir özeti ve terkibi olarak görebilmek mümkün. Galenos, Hippokrates'in insan vücudunda kan, balgam, sarı safra ve kara safra (melaine khole) olduğunu ifade ettiği cümlelerini alıntılayarak *"Tıp ilmi hakkında bilgisi olan herkes Hippokrates'in bu noktada haklı olduğunu kabul edecektir."*[85] der ve böylelikle melankoliye dair değerlendirmelerinin Antikçağ'ın fikrî çerçevesinde duran tipik bir doğa-merkezli düşünce olduğunu

---

[82] Akt. Serol Teber, **a.g.e**., s. 132
[83] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 133
[84] **a.g.e.**, s. 133
[85] Galenos, "Kara Safra Hakkında", çev: Begüm Kovulmaz, **cogito**, sayı 51, 2007, s. 133

göstermiş olur. Melankoli (kara safra) kavramsallaştırmasındaki *kara* sözcüğünün aslında bir eğretileme olduğu yönündeki muhalif yaklaşımlara karşı Hippokrates'i savunan bir içerikle örülü bu metinde Galenos, hastalığın tedavisine yönelik oldukça uzun bir beslenme listesi önermiş, hastalığı iyileştirebilmek için kusturucu ilaçların kullanılabileceğini ifade etmiştir. Fakat onun asıl özgünlüğü, insanın dört suyuktan mürekkep olduğu yönündeki Antikçağ düşüncesine "kozmosla bağlantı" boyutunu eklemesidir. Galenos'a göre bu dört suyuğun sebep olduğu dört ayrı mizacın her biri, evreni oluşturan bir elemente, o elementlerin her biri de bir gezegene tekabül etmektedir: Kanlı canlı (*sanquine*) insanlar aktif ve iyimser olup *hava* elementine, bu element aracılığıyla Jüpiter'e; kolerik insanlar öfkeli bir mizaca sahip olup *ateş* elementine, bunun aracılığıyla Mars'a; flegmatik mizaçtaki insanlar sakin karakterli olup *su* elementine, su aracılığıyla Ay'a; son olarak, melankolik insanlar üzgün ve başarısız olup *toprak* elementine, bu element aracılığıyla da Satürn'e bağlıdırlar.[86] Tinsel acıyı ve melankolik mizacı doğaya yerleştirmekle kalmayıp astrolojiyle ilişkilendiren Galenos'un bu fikirleri, Hıristiyan düşüncesine özgü *uyum* ve *oran* fikirleriyle[87] örtüşen özellikler gösterir ve bu yanıyla, Ortaçağ'da hakimiyetini sürdüren evrensel uyum fikrine kapı aralar. Zira *"Doğanın insan vücudunu kontrol ettiğini ve onu hayatta tutmak için her şeyi yaptığını biliyoruz."*[88] diyen Galenos'un doğaya atfettiği bu "kontrolcülük" özelliği, tini doğa merkezli açıklamasıyla Antikçağ maddeciliğine yaslanır, fakat doğaya aklın idrak edemediği metafizik bir nitelik yüklemesiyle de bir tür teolojiyi mümkün kılar. Dolayısıyla *"Ortaçağ boyunca egemenliğini sürdüren Galenos psikolojisi"*[89] Hıristiyan düşüncesinin insan ve beden anlayışına kendi cephesinden argüman taşıyan bir işleve de sahiptir, demek yanlış olmaz.

---

[86] Frances A. Yates, "Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa", çev: Kemal Atakay, **cogito**, sayı 51, s. 172

[87] "Ortaçağ, tüm Yunan matematik kavramları arasından Pythagoras'ın müzikolojik açıdan *yeniden okunması* aracılığıyla *oran* ilkesini *temel metafizik ilke* olarak benimser." diyen Umberto Eco, Hıristiyan düşüncesinin Antik kaynaklara yönelip onları kendi evren anlayışına ideolojik cephane taşıyacak biçimde dönüştürüp yeniden yorumladığına dikkat çeker. Bu açıdan bakılınca Galenos'taki kozmosla uyum ve doğanın kontrol ediciliği fikri, Hıristiyan düşüncesinin yararlanabileceği oldukça uygun bir akıl yürütme biçimidir. (Vurgular tarafımıza ait) – Bkz: Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, çev: Kemal Atakay, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 221

[88] Galenos, a.g.y., **cogito**, s. 130

[89] Frances A. Yates, a.g.y., **cogito**, s. 172

Yaşadığı dönem dikkate alındığında kronolojik olarak Ortaçağ'a dahil edilmesi gereken Ebû Ali İbn Sînâ'nın (980 – 1037) melankoli ile ilgili düşünceleri göz önüne alınınca, onu Antik Grek tıbbının ve doğa merkezli felsefî geleneğin bir devamcısı olarak değerlendirmek daha uygundur. *el-Qânun fi't-Tıbb* adlı eserinde melankoliyi ele alan İbn Sînâ; Hippocrates, Galenos ve Efesli Rufus gibi Antikçağ tıpçılarının düşüncelerini detaylı olarak değerlendirip bir terkip oluşturma yoluna gider. *"Düşünce ve zanlar[ın] tabiî mecrasından saparak korku ve çaresizliğe dönüş[mesiyle] 'melankholiya'"* yani *"sevdavî mizaç"* hastalığının ortaya çıktığını söyleyen İbn Sînâ,[90] ruhsal etkinliklerin özü ile bedensel etkinliklerin özünün daima irtibat halinde olduğunu, dolayısıyla kalp ile beyin, duygu ile akıl arasındaki bu birliğin, melankoli (sevdavî mizaç) hastalığını da hem bedensel hem de ruhsal kaynaklı bir olgu haline getirdiğini belirtir. Bazı tıpçıların melankoli hastalığının cinlerden kaynaklandığını düşünmelerine karşın, İbn Sînâ melankolinin kaynağı hakkında metafizik spekülasyonlara girmez, *"[B]iz tıp tahsili gördüğümüz için bunun cinlerden neşet edip etmediğine bakmayız!"* diyerek[91] melankolinin somut-maddi semptomlarıyla ilgilenir. Mevsim döngülerinin, yiyecek içeceklerin de melankolide etkili olduğunu belirten İbn Sînâ'nın özgünlüğü, *"daimi inziva isteği"*nin de bir tür melankoli olduğunu, melankolinin bu türüne yakalanmış olanların sürekli *"yaşayan insanlardan kaçarak ölülere ve mezarlıklara yanaş[tığını]"* belirterek melankoli hastalığının –Freud'u ve modern psikanalizi hatırlatırcasına– kayıp ve yas ile bağını da gündeme getirmesinde görülür. Bu tür melankoliklerin yalnız kalmayı sevip kitleden nefret ettiğini belirten İbn Sînâ, sürekli hareket halinde olan melankoliğin *"hiçbir yerde bir saatten fazla kalama[dığını], (...) aslında nereye gideceğini tam olarak bilm[ediğini]"*[92] ifade eder ve tinsel acının bir yere ait ol(a)mama, huzursuzluk ve *tinsel yurtsuzluk* duygusuyla akraba olduğunu

---

[90] Ebû Ali İbn Sînâ, "Melankolinin Teşhis ve Tedavisi", çev: A. Sait Aykut, **cogito**, sayı 51, 2007, s. 24 – A. Sait Aykut, bu çevirinin 3. dipnotunda (Bkz. S. 35) geleneksel tıpta "sevdâ"nın insanın özünü oluşturan dört rükünden biri olarak dalakta veya kalpte bulunan bir "siyah nokta"dan kaynaklandığı inancını aktarır. Diğer rükünler kan, balgam ve sarı safradır. "Sevdâ"nın *bir rükün olarak* maddi bir gerçeklik telakki edilmesinin yanı sıra *bir duygu olarak* daha çok karşılıksız, vuslatsız aşkı ifade ettiği düşünülecek olursa "kara safralılığın" tıbbî bir tespitin yanı sıra metaforik bir anlamı olduğu da görülebilir. Bu durum, melankoli ve tinsel acıyı anlama çabalarının neredeyse 2000 yıldır neden tıp-sanat arasında adeta mekik dokuduğunu, ve neden biyokimya kadar sanatın, nöro-bilişsel yaklaşımlar kadar gelenek ve kültürün de alanına girdiğini açıklar.

[91] Ebû Ali İbn Sînâ, **a.g.y.**, s. 26

[92] **a.g.y.**, s. 31

da belirtmiş olur. Takıntılı aşk melankolisine de değinen ve buna yönelik sosyal çözümler öneren İbn Sînâ'nın melankoli tedavisinde önemli bir yer tutan *"hareketli, neşeli ve mesuliyetli bir sosyal hayat"*[93] reçetesi, melankoliyi modern ruh bilim yaklaşımlarına yakın bir duyarlılıkla ele aldığını göstermektedir. Bu yanıyla, klasik doğa felsefesinin temel paradigması içerisinde duran bir teşhis ve tanım yaklaşımı olsa da, İbn Sînâ, bakışını maddeye hapsetmeyen, onu aşan, insanın sosyal-kültürel boyutlarını gözden kaçırmayan anlayışıyla melankoli ve tinsel acı konusunda kendi özgün yerini tayin etmiştir.

Antikçağ boyunca melankoli üzerine fikir yürüten filozof-hekimlerin geliştirdiği bu düşünceleri, antik destanların yarattığı düşünsel uzamın zenginliği ile doğaya yönelik erken-maddeci bakışın sunduğu gözlem ve deney imkânlarının kesişim noktasına yerleştirebilmek mümkündür. Destanlarda insan tininin temel özelliklerine dair bulunabilecek zengin birikim ile doğa felsefesinin sunduğu bilimselliğin damgasını taşıyan klasik Yunan tıbbı, acı ve ıstırap konusundaki bu düşünsel faaliyetleriyle Ortaçağ'a kadar geçerliliğini güçlü bir şekilde korumuş, içerisinde insanın özgün varlığından kaynaklı tinsel acıyı düşüneceği temel bağlam olan melankoli kavramını yaratmıştır. Bir kavram yaratmanın her zaman bir bakış yaratmayla eş değer olduğu düşünülünce, klasik tıbbın kavrayış gücü daha iyi fark edilir.

2.2.1.3. Ortaçağ, Hıristiyanlık ve Skolastik Suskunluk: "Uyum" Fikri ve Melankoli Yokluğu

Grek doğa felsefesinin kurucuları Thales, Anaximandros ve Anaximenes'in hazırladıkları maddeci düşünsel zeminde Empedokles'in dört element temelli doğa ve evren anlayışı üzerine kurulu *melankoli hastalığı* fikri, Antikçağ boyunca geçerliliğini sürdürmüştür. Fakat bu fikri ihtiva eden geniş külliyat, Hıristiyan Ortaçağ'ında kısmen unutulmuş ve suskunluk perdesi arkasında kaybolmaya yüz tutmuştur. Yine de bu unutuş ve suskunluk, Hıristiyan ideolojisinin Antikçağ'a karşı tam bir yadsıma içerisinde olduğunu göstermez. Her düşünce ve her çağ gibi

[93] **a.g.y.**, s. 34

Hıristiyan Ortaçağ'ı ve Skolastik düşünce de kendisinden önceki çağın düşünceleriyle belli ilişkiler kurmuştur elbette. Ortaya çıkan bir düşünsel geleneğin tamamen yok olmayacağını, bir sonraki çağın düşünsel çerçevesinin onu kendi durduğu yerden dönüştürerek bünyesine katacağını gözden kaçırmamak gerekir. Dolayısıyla Hıristiyanlık ile Antikçağ arasında da keskin bir kopuştan ziyade, yumuşak geçişler, dönüştürümler, yeniden yorumlamalar görebilmek mümkün. Ki Hıristiyanlığın, Grek filozoflarıyla kurduğu ilişkide onları kendi dünya ve evren görüşünü kurma temelinde dönüştürme konusundaki başarısı, Hıristiyanlığın ve bir bütün olarak Ortaçağ düşüncesinin tinsel acıya ve melankoliye yaklaşımını anlamaya da olanak sağlamaktadır. Bu dönüştürüm konusunda belli örnekleri hatırlamak, Hıristiyan düşüncesinin kendi iç mantığını kurmadaki başarısını görebilme açısından önemlidir:

Galenos'un, tinsel acı ve melankoliyi değerlendirirken evren, doğa ve insan arasında bulunduğunu var saydığı kozmik uyum veya Platon'un "idealar" fikri, Hıristiyan düşüncesinde *oran* ve *birlik* olarak temel metafizik kategorilere dönüşmüş, tüm pürüzlerden ve çelişkilerden münezzeh, kusursuz bir bütünlüğü olan Tanrı fikrini beslemiştir. Boethius'un Pythagoras matematiğinden yararlanarak "uyum ve matematik" üzerine kurduğu müzik öğretisi, Hıristiyan ideolojisine uyum yolu ile *evrenle, Tanrı'yla ve İsa'yla bütünleşme* fikrini taşımıştır. Boethius'un müzikte yarattığı "kozmosun armonisi" fikri, müzikal uyuma metafizik bir nitelik atfetmiş, *oran* ve *uyum*u estetik bir kategori haline getirmenin yanı sıra varlığın temel özelliği olarak kurmuş ve uyuma katılmayı (ya da "uyuma uymayı") insanın dünyadaki faaliyetlerinin temeli haline getirecek bir teolojiyi beslemiştir.[94] Bu basit örneklere bakılınca, Hıristiyanlığın Antikçağ'ı yok sayma temelli değil, daha çok Antikçağ üzerine Skolastik bir yorum getirme temelli inşa edildiğini söylemek mümkündür. Bu yorum ve dönüştürüm becerisinin getirdiği evren-insan birliği ve Tanrısal tözün oran ve uyum üzerine kurulu olduğu şeklindeki metafizik varsayım, her şeyi ama her şeyi bir "amaçlar hiyerarşisi" mantığından değerlendirerek onun güzel-iyi ya da

[94] Umberto Eco, **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, s. 63-67 – Burada ayrıca, bu uyum fikrinin, temel amacı "İsa ile bütünleşme" olan bir bedensel acı rejimini nasıl beslediğini hatırlamakta fayda var. Bkz: "'Tanrı'nın İşlerinin Görülmesi' Olarak Acı: Hıristiyanlık ve Hz. İsa", Birinci Bölüm içerisinde

çirkin-kötü olduğuna karar verir. Umberto Eco'nun *"Ortaçağlı için insan ile onun doğaüstü yazgısını merkez alan bir amaçlar hiyerarşisinde bulunmayan şey çirkindir."* diyerek Hıristiyan teolojisinin kutsal birlik ve amaçlar hiyerarşisi merkezli estetik anlayışını özetleyen ifadeleri düşünülürse,[95] çirkinliğin aynı zamanda bir kötülük, dolayısıyla Tanrısal tözün kutsal ve uyumlu birliğine aykırı olması hasebiyle de günah olarak değerlendirileceği görülür. Makrokozmos (evren) ile mikrokozmos (insan) arasındaki bu organik-amaçlı birlik varsayımı üzerine kurulu Skolastik düşüncenin acı ve melankoli konusunda gösterdiği görece-çelişkili tavır, böylelikle anlaşılabilir: Tanrısal tözün ve evrensel uyumun bir kanıtı olarak Hz. İsa'nın acısına uyum sağlamak için çekilen bedensel acılar kutsal, iyi ve aynı zamanda güzeldir; çünkü amaçlar hiyerarşisinin içerisinde belli bir yerde durarak kutsal bir *işlevi* –Tanrı'ya ulaşma işlevini– yerine getirmektedir. Oysa tinin kendi devingen varlığından kaynaklanan acı, ıstırap ve huzursuzluk duygusu kötü, çirkin ve aynı zamanda günahtır;[96] zira amaçlar hiyerarşisinde herhangi bir yere oturmaması, herhangi kutsal bir işlevi yerine getirmiyor olması bir yana, bir çelişkiyi ve hakim anlayışın dışında durma potansiyelini taşıması hasebiyle tehlikelidir de. Gelişkin bir acı rejimine sahip olan Hıristiyanlığın tinsel ıstıraba karşı bu derece mesafeli olması ve onu bütün Ortaçağ boyunca belli bir suskunlukla yok sayması, Rönesans'taki estetik hamlelerin gelişine ve Aydınlanma'nın şafağının sökmeye başlamasına kadar devam edecektir.

2.2.1.4. Hümanizm, Albrecht Dürer ve "Yaratıcı Deha" Olarak Melankoli

İnsana yönelik kapsamlı bir ilginin genelleşmesi ve onu teolojik perspektifin tahakkümüne mahkûm olmadan anlamaya çalışma çabalarının çoğalması, Rönesans hümanizminin en önemli özelliklerindendir. XV. yüzyıl İtalya'sında ortaya çıkan bir sanat ve kültür hareketi olarak Rönesans hümanizmi Floransalı düşünürler, teologlar ve sanatçılar eliyle büyük bir yaygınlık kazanmış ve zamanla Avrupa'nın bilişsel

[95] Umberto Eco, **a.g.e.**, s. 160
[96] Melankoliyi ve tinsel acıyı bir günah olarak gören Hıristiyan *acedia* fikri, bu çalışmada, "'Selamet Formülleri' ve Anti-Melankolik Söylemler" adlı kısımda ayrıca incelenecektir.

şemalarını değiştiren bilimsel devrimlerle bütünleşerek moderniteyi mümkün kılan yeni bir epistemolojinin de öncüsü olmuştur. Bu kültür ve sanat hareketi içerisinde Ortaçağ boyunca mesafeli yaklaşılan ve Hıristiyan teolojisi tarafından günah (*acedia*) olarak görülen melankoli de sanatçı ve düşünürlerin ilgi konusu olmuştur. Rönesans dönemi sanatçılarından biri olan Alman ressam ve gravürcü Albrecht Dürer'in (1471 – 1528) *Melencolia I* adlı gravürü, yıllarca tartışılan içeriğiyle melankoli konusunda en verimli sanatsal ürünlerden biri olarak büyük bir ilgi görmüştür.

Dürer'in kırk üç yaşındayken yaptığı bu gravür, melankolik mizaçlı bir kadının alegorik anlatımı üzerine kuruludur: Kanatlı olarak betimlenen kadın çenesine dayalı eliyle dalgın bir şekilde oturmaktadır. Kadının çevresinde mimari işlerde kullanılan aletler ve geometri ile ilgili malzemeler gelişigüzel bir şekilde etrafa saçılmıştır. Duvarda çan, kum saati, bir terazi ve sayı dörtgeni, arka tarafta duvara yaslanmış şekilde duran bir merdiven, yerde çekiç ve çivi gibi yapı malzemeleri v.s... Bütününde bakıldığında, birbiriyle hiçbir ilgisi olmayan çok sayıda nesnenin absürd denebilecek bir uyumsuzluk içerisinde bir arada bulunduğu bir manzaranın tam ortasında, elini çenesine dayamış vaziyette oturan bir kadın! Serol Teber'in *"Salt melankolik kadın değil, örneğin yerdeki çekiç ve çiviler de yapayalnız ve ürpertici bir terk edilmişlik içinde sergilenmiştir."*[97] diye tarif ettiği bir manzaradır bu.

Dürer'in, yapıldığı günden bugüne psikoloji, teoloji, felsefe, resim, edebiyat gibi farklı alanlardan birçok kişi tarafından tartışılan bu eseriyle ilgili yorumlar geniş bir alana yayılmaktadır: Teber'e göre Ortaçağ'ın bağnaz düşünsel tahakkümünden kurtulmak isteyen Dürer, Tanrı'yı en iyi görebilenlerin sanatçılar olduğunu düşünür ve *"Gerçek sanatkârlar [Dürer'e göre], Tanrı'nın yaratıcı gücüne benzer bir yetenekle güzel yapıtlar verebilirler."*[98] Teber'in düşüncesini takip edersek, yaratıcı yeteneğe sahip sanatçılar –"insan-tanrılar"– Tanrı'nın terk ettiği bir dünyadan boşalan Tanrısallığa, sanatsal üretim yolu ile talip olan insanlardır. Bu akıl yürütmenin sonucunda Dürer'in gravürünü melankolik yaratıcı dehanın bir alegorisi olarak okuyabilmek mümkün. Ki, Dürer'in 1550'de çizdiği bir otoportrede kendisini

[97] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 28
[98] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 57

İsa'ya benzeterek resmetmesi, İsa şahsında Tanrı'yla özdeşleşmeye çalışmak olarak görülebilir; ve bu estetik tavır, modernite karşıtı estetik anlayışların perspektifinden yorumlanmaya oldukça müsaittir. Meşhur resimlerinden bazılarının *Dalağım Acıyor* (1512-13), *Acı Çeken Adam* (1522) gibi tinsel acıyı ve melankoliyi estetik bir mertebeye yükselten isim ve içeriklere sahip olduğu düşünülünce, Dürer'in *Melencolia I* adlı yapıtının yaratıcı deha ve tinsel acı çerçevesinde yorumlanması için oldukça fazla veri toplanmış oluyor. Şair John Dryden'ın *"Büyük zekânın delilikle yakın bağı kesindir / Aralarındaki ayrımı ince sınırlar belirler"* mısralarını alıntılayan Andrew Scull da *Melencolia I*'in *"kanatlı yaratıcı dehayı melankoli deliliğinin pençesinde göster[en]"* bir yapıt olduğunu söyleyerek bu romantik yorumlar silsilesine eklemlenir.[99] Ancak Frances A. Yates, bu oymabaskı eserin "esinli melankoli"yi ihtiva eden bir temsil olduğu yolundaki ilk yorumun Erwin Panofsky ve Fritz Saxl'ın 1923'te yayımlanan Almanca bir inceleme yazısında öne sürüldüğünü söyler ve Dürer'in bu eserdeki esas ilhamını aslında Agrippa'nın *Gizli Felsefe*'sinden (*De Occulta Philosophia*) aldığını ifade eder. Doğa, gezegenler, elementler, evrensel ve bedensel uyum, mizaç üzerindeki kozmolojik etkiler gibi konuları ihtiva eden *Gizli Felsefe*[100] ile Dürer'in bu oymabaskısı arasında koşutluklar bulan Yates, *Melencolia I*'deki sembolik anlatımın göndergelerini *Gizli Felsefe*'deki ifadeler ile açıklar. Böylelikle, Dürer'in amacının, Panofsky'nin iddia ettiği gibi *"başarısızlık ve yetersizlik duygusu yüzünden melankolik eylemsizlik içine düşmüş yaratıcı dehanın acı içindeki durumunu yansıtmak"* değil, Agrippa'nın Büyü-Kabala birleşimini dile getirmek olduğunu ifade eder.[101] Dolayısıyla Yates'e göre, yaygın kanının aksine, Dürer XIX. yüzyıl ve sonrasına özgü bir estetik modernist karşı duruşun ilk örneklerinden birini temsil etmiyordur aslında...

Dürer'in *Melencolia I* adlı eserini ne amaçla, hangi duyarlılıklarla ve nasıl bir estetik anlayışla yaptığı en nihayetinde spekülatif ve aynı ölçüde de doğurgan bir meseledir. Gerçi otoportresinin altına *"Ben, Nürnbergli Albrecht Dürer, 28 yaşında,*

---

[99] Andrew Scull, **Uygarlık ve Delilik – Kitabı Mukaddes'ten Freud'a, Tımarhaneden Modern Tıbba Akıl Hastalığının Kültürel Tarihi**, çev: Nurettin Elhüseyni, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2016, s. 86

[100] Haydar Akın, **Antikçağ'dan Yeniçağ'a Delilik, Melankoli ve Cinlenme – Avrupa'da Aykırı Olma Halleri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme**, yayımlanmamış doktora tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara, 2014, s. 429

[101] Frances A. Yates, "Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa", **cogito**, s. 170-180

kendi kendimi yarattım." yazdığı hatırlanırsa[102] sanatın bir tür "yaratma" –üstelik sadece Tanrı'ya has bir özellik olan "kendi kendini yaratma"– olduğunu düşündüğü rahatlıkla anlaşılabilir. Sanatsal yaratıma atfettiği bu ilahî nitelik, kanımızca, onu romantiklerin ve XIX. yüzyıl ve sonrası estetik modernistlerinin kaynaklarından biri haline getirmektedir. Fakat her ne olursa olsun, hem yapıldığı çağda hem de sonrasında büyük tartışmaların merkezi olan *Melencolia I,* melankoliye dair sanatsal, felsefî, psikolojik, teolojik birçok farklı disiplinin merak ve ilgisini uyandırması ve melankoli üzerindeki Ortaçağ ilgisizliğini parçalaması bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir. Hem eserin kendisi hem de yarattığı büyük tartışmalar melankoliyi, acı ve ıstırap duygularını ve bir bütün olarak insan tinini Rönesans hümanizminin temel meseleleri arasına yerleştirmiştir.

2.2.1.5. "Melankolik İsacılık"ın Yıkılışı: Holbein ve *Ölü İsa*

Albrecht Dürer'in bir başka eseri olan *Jabach-Altar* (1504), *Melencolia I* kadar olmasa da, türlü bedensel acılar içerisinde yıllarını geçiren Hz. Eyüp'ün betimlendiği bir resim olarak dikkat çekmektedir. Yarım kalmış bir eser olan *Jabach-Altar*'ın tamamlanmış iki bölümünden birinde betimlenen Hz. Eyüp, *Kutsal Kitap*'ta anlatılandan[103] oldukça uzak bir görüntü çizer: Yere oturmuş, kamburu hafifçe çıkmış, dirseğini dizine dayamış ve eli melankoliklerin klasik jestini hatırlatırcasına çenesine dayalı bir vaziyette, ayakta duran eşi tarafından yıkanmakta ve adeta perişan halde görünmektedir. *"[O]ndan çok ayrı bir tinsel/ruhsal, kültürel dünyada yaşadığı açıkça sergilenen karısı Rahma'nın, Eyüp'ün üzerine ironiyle su döküşü"*ne[104] bakılınca, Dürer'in bu resminde, hümanist düşüncenin tarihsel-dinî şahsiyetler üzerindeki kutsallık halesini dağıtarak salt insana ulaşma yönündeki sanatsal çabalarının başarılı bir numunesini görebilmek mümkün. Fakat bu konuda, bu numuneden daha çok bilinen bir örnek vardır: Bu, Çarmıh'taki acısı çevresinde yaratılmış büyük bir kutsallık halesine sarılı Hz. İsa'nın konu edildiği, Holbein'in *Ölü İsa* adlı resmidir.

---

[102] Akt: Serol Teber, **a.g.e.**, s. 61
[103] Hz. Eyüp ve acı ile ilgili, bu çalışmanın birinci bölümündeki "'İdrakin Dışında Bir Sıkıntı' Olarak Acı: Yahudilik ve Hz. Eyüp" başlıklı kısma bakılabilir.
[104] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 203

Hans Holbein'in (1497 – 1543) 1521 yılında yaptığı *Ölü İsa'nın Mezardaki Bedeni* adlı resmi özel olarak düşünülmüş boyutları, meseleyi ele alış biçimi, verdiği mesajı ve kompozisyona hakim olan fikri ile Hıristiyanlığın İsa anlayışını tamamıyla tersyüz eden bir özellik gösterir: Yüksekliği ortalama 30 cm, genişliği ise 2 metre olan bu yatay çizilmiş resim gerçek bir tabut boyutunda tasarlanmış ve Hz. İsa'yı tabutta, ölümün bütün dünyevîliği içerisinde resmetmiştir: Hz. İsa, bir parça kumaşla örtülmüş yarı çıplak bedeni ve kaideden hafifçe dışarıya taşmış sağ kolu ile ölüm karşısındaki tek başınalığı hatırlatmakta, ölüm esnasında insanın salt yalnızlığını vurgulamaktadır. Dağınık saçları ve işkence görmüş zayıf bedeni idealize edilmiş Tanrısal bir varlıktan ve inancın gücünden oldukça uzak bir şekilde, insanın ölüm gerçeği karşısındaki ebedi çaresizliğini hatırlatmaktadır. Bu eseri *"İnsani ölümün süslenmemiş temsili"* olarak yorumlayan Julia Kristeva *"[C]esedin çıplaklığının neredeyse anatomik sunuluşu, izleyicilere Tanrı'nın ölümü karşısında katlanılmaz bir kaygı iletir."* diyerek[105] Tanrı mertebesine yükseltilmiş kutsal bir şahsiyetin ölümünün insanî boyutlarda resmedildiğinde yarattığı metafizik huzursuzluğu vurgular.

İsa'nın kutsal acıları üzerine inşa edilmiş Hıristiyan teolojisini İsa'nın insan olduğu gerçeğini hatırlatarak sarsıntıya uğratan bu resmin doğurduğu "katlanılmaz kaygı" Dostoyevski'yi de derinden etkilemiştir: Anna – Fyodor Dostoyevski çiftinin yurt dışı gezileri esnasında Basel'de ziyaret ettikleri bu tablo karşısında Dostoyevski'nin yüzü *"çoğu kez sara nöbetleri öncesi[nde]"* olduğu gibi *"müthiş bir korkunun izleri"* ile dolmuş ve Dostoyevski adeta olduğu yerde çakılıp kalmıştır. Eşi, yerinde donup kalmış olan Dostoyevski'nin *"usulca koluna gir[miş]"* ve onu *"salondan çıkar[ıp] bir sıraya oturt[muştur]."*[106]

Eserin çıplak ölüm gerçeğini şok edici bir şekilde resmetmesi Dostoyevski'nin zihnine kazınmış ve bu şok etkisi, sonrasında *Budala* adlı romanındaki İppolit karakterinin cümleleriyle dile getirilmiştir: İppolit *"Böyle bir ölüm karşısında şehidin dirileceğine nasıl inanabilmişlerdi?"* diyerek Hıristiyan

---

[105] Julia Kristeva, **Kara Güneş – Depresyon ve Melankoli**, çev: Nesrin Demiryontan, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2009, s. 132

[106] Anna Dostoyevski, **Fyodor Dostoyevski / Bir Yaşam–Anılar**, çev: M. Tahsin Yalım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 127

teolojisinin merkezini hedef alan kritik bir soru sorar; devamında ise *"Tek darbede tüm umutlarını ve neredeyse inançlarını sarsan bu gecede [tabloyu görmeye gittikleri gece] korkunç bir kaygı ve yıkım hissetmiş olmalıydılar [tabloyu seyredenler]."*[107] sözleriyle Holbein'in *Ölü İsa*'sının yarattığı etkiyi en veciz şekilde özetler aslında.

Holbein'ın *Ölü İsa*'sı –İppolit karakterinin ifadelerini takip ederek söyleyecek olursak– gücünü Hıristiyan teolojisinin can damarı olan "İsa'nın dirileceği inancı"nı ve bu inanç üzerine inşa edilen selamet ve mutluluk umudunu sarsmasından, Hıristiyan inancının temeline "korkunç bir kaygı ve yıkım" yerleştirerek metafizik bir huzursuzluğu fitillemesinden almaktadır. Zira *Ölü İsa*, Mesih'in "insaniliğini" merkeze almak suretiyle Hıristiyanlığa yapısal bir kriz yaşatırken İsa'nın acıları üzerinden yaratılan kutsal havayı dağıtır, acıyı sekülarize eder ve onu Hıristiyan mitselliğinin elinden alarak reel insanî tecrübenin alanına yerleştirir. Böylelikle hem ölümü dünyevileştirmiş hem de acıyı –herhangi bir dinî-uhrevî bağlama gerek duymadan– insanî olarak çekebilmenin meşruiyetini yaratmış olur. Holbein, Kristeva'nın ifadesiyle, İsa'nın acı içinde ölmesini *"dokunaklılıktan yoksun"* bir şekilde resmederken, onu *"insanileştirme[nin] en son noktasına ulaş[tırır]"* ve böylece *"Gotik taşkınlık karşısında melankoli tersine dönerek hümanizme (...) yönel[ir.]"*[108] Bu sayede, *Ölü İsa* Mesih'in Çarmıh'taki acılarının kutsanması temelinde yaratılan bir tür melankolik İsacılığı da yerinden ederek acıyı, tabir caizse, gökten yere indirir. Hıristiyan ideolojisine estetik bir saldırı olarak düşünebileceğimiz bu eseri, temel meselesi insan olan hümanizmin insana özgü bir duygu olan acıyı, içerisine hapsedildiği teolojik tahakkümden kurtarma çabası olarak değerlendirmek mümkündür.

---

[107] Aktaran: Julia Kristeva, **a.g.e.**, s. 130-131
[108] Julia Kristeva, **a.g.e.**, s. 137

2.2.1.6. Aydınlanma Çağı: Tini Bilimle Aydınlatmak ve "Suç Olarak" Melankoli

Hıristiyan Ortaçağ'ının sonlarına doğru sanat *"yaratıcı yatağını kutsallıktan ayırmaya"* ve *"gitgide tekilleşen insana"*[109] yönelip teoloji merkezli evren anlayışını yıkıma uğrattıkça, insana, doğaya ve evrene yönelik yeni bir bakışın zemini ortaya çıkmaya başlar. Esasen hümanist sanatın ve Reform hareketinin teolojiden temizlediği bu görece steril alana yerleşen, yeni ve tek geçerli bilme biçimini hakim kılan Aydınlanma'nın epistemolojik temeli, kuşkusuz rasyonalizmdir (akılcılık).

Her yeni çağ gibi Aydınlanma Çağı da, bulunduğu pozisyonda kendi hakikatini ve bilme biçimini inşa ederken eski ile arasına bir sınır koyma zorunluluğunu hissetmiştir. Bu olgu, Aydınlanma'nın hem kendini adlandırma biçimine hem de eski'nin karşısında nasıl bir pozisyon belirlediğine bakılarak daha net anlaşılabilir: Adı *Aydınlanma* olan bir çağ bir şeylere ışık olmuş, bir şeyleri gün yüzüne çıkarmış ve *aydınlatmış* ise eğer, kendisinden önceki dönemi de aslında *karanlık* olmakla tavsif ediyor demektir. Fakat melankoli ve tinsel acı konusundaki temel yaklaşımına bakılırsa, Aydınlanma'nın bir aydınlatma ve tin'e ışık olmaktan ziyade, temel bilme biçimi olan rasyonalizmi tin'e dayattığı, onu kendi bilme biçiminin sınırlılığına indirgediği, dolayısıyla teolojik tahakkümden kurtulan *"insanların ruhsal yaşamları[nın] (...) "rasyonalizmin katı norm sistemlerine uydurulmaya zorlan[dığı]"* görülecektir.

Aklın ve akılcılığın, kendini hakikatin tek ölçütü olarak kurmasında doğa bilimleri alanındaki başarılarının payı büyüktür. Fakat doğa karşısında başarılı bir anahtar olan akılcılığın, insanın karmaşık içsel yaşamı söz konusu olduğunda da *tek hakiki mürşit* olarak tinin tüm hakikatini kusursuzca görebildiğini iddia eden tek geçerli bakış haline gelmesi, insanı bir nesne derekesine indirmiştir: Foucault'un ifadeleriyle söyleyecek olursak, *"Kusursuzluğuna erişmiş olan görme eylemi" "sonsuz bir çaba"* olan insanın ve onun tinsel varlığının çevresinde *"rasyonel bir*

---

[109] Tzvetan Todorov - Bernard Foccroulle - Robert Legros, **Sanatta Bireyin Doğuşu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, arka kapak tanıtım yazısı

dil" yaratmış,[110] rasyonel dilin bu sınırlılığına sığdırılan tin de mekanik bir sığlığın söylemsel mekânı haline gelmiştir. Böylelikle "sonsuz bir çaba" olan insanın tinsel varlığının tüm karmaşıklığı, pürüzleri ve anlam üretme potansiyeli pozitivizm lehine törpülenmiş; törpülenemediği durumlarda da klinik dilin "akıl-dışı" hükmüne maruz kalarak deliliğin (tımarhane) ve suçun (hapishane) hanesine yazılmıştır.[111]

Aydınlanma'nın, tini aydınlatmaktan ziyade aslında hakim bilme biçimi olan akılcılığı tine dayattığı gerçeğine ek olarak, bütünselliğiyle anlamlı bir varlık olan insanı parçalı bir şekilde ele alıp nicelleştirdiğini de söyleyebilmek mümkün: Georges Vigarello ve Richard Holt, insana yönelik bakışın rasyonelleşmesine koşut olarak beden politikalarında jimnastiğin, sporun ve mekaniğin dilinin hakim olmaya başladığını ihtiva eden bir yazılarında, 19. yüzyıl Fransa'sındaki bir Beden Eğitimi öğretmeninin sözlerini alıntılarlar: Öğrencisinin nasıl bir gelişim gösterdiğini kanıtlamak isteyen öğretmen, onun ellerinin gücünün *"beş ayda ikiye katlandığı"*nı, kollarını kullanarak yerden *"üç parmak yükselip"* aynı vaziyette *"üç saniye"* durabildiğini, *"üç ayak öteye"* sıçrayabildiğini, dakikada *"yüz altmış üç adım"* kat edebildiğini, aynı anda omuzları üzerinde *"otuz beş kiloluk"* bir ağırlığı taşıyabildiğini heyecanla anlatır.[112] *Bedene* yönelik bu bakış tek tek uzuvların randımanını büyük bir özenle gözlemlerken *insanın bütünsel varlığına* adeta bir hekim dikkatiyle otopsi yapmaktadır. Aydınlanma rasyonalizminin insana yaklaşımını özetleyen bu dikkat bedeni sayısal-nicel bir bakışla analiz ederken, beden nezdinde insanı yeniden kuruyor; bu kurma faaliyeti ise, şüphesiz akıl, güç ve verimlilik temelinde yapılıyordur.

Akıl, güç ve verimlilik temelindeki toplum ve insan (yurttaş) inşâsı çabaları, modernliğin kuruluş sürecinde farklı disiplinlerin, farklı söylemsel alanların ortak tutumu olarak gelişmiştir: Foucault, 1789 Fransız Devrimi'nden sonraki süreçte hızla

---

[110] Michel Foucault, **Kliniğin Doğuşu – Tıbbî Algının Arkeolojisi**, çev: Şule Ünsaldı, Epos Yayınları, Ankara, 2018, s. 12-13

[111] Kapitalizmin ekonomik işleyişi ile pozitivist epistemoloji arasındaki işbirliği temelinde deliliğin, akıl hastalığının, suçun ve tüm bunları belirleyen modern toplum normlarının *icadı* hakkında, Bkz: Michel Foucault, **Büyük Kapatılma (Seçme Yazılar 3)**, çev: Işık Ergüden – Ferda Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2005

[112] Georges Vigarello – Richard Holt, "Bir Mekaniğin İcadı" adlı yazı / Haz: Alain Corbin – Jean-Jacques Courtine – Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi 2 – Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a**, çev: Orçun Türkay, İstanbul, 2011, s. 256

ortaya çıkan modern mitlerden birinin *"millîleştirilmiş bir tıp mesleği miti"* olduğunu söylerken[113] aslında kerameti kendinden menkul bilimciliğin siyasal stratejilerden, ekonomi politikalarından ve bir bütün olarak konjonktürden bağımsız gelişmediğine işaret etmektedir. Bu yeni tıp mesleği mitinin doğuşuna eşlik eden *"hastalıkla mücadele"* hedefinin, politikacıların *"kötü yönetimlere karşı mücadele"* şiarına ön ayak olduğunu,[114] böylelikle tıbbî söylem ile siyasal stratejilerin iç içe geçerek aslında aynı inşâ sürecinin –modern toplumun ve sağlıklı yurttaşların inşâsı– farklı alanlardaki söylemsel pratikleri olarak *işlediklerine* işaret eder: *"Devlet adamları ve hekimler, farklı sözcük dağarcığıyla ama temelde özdeş nedenlerle bu yeni mekânın [beden ve tin] oluşumunun önüne çıkacak engellerin bir çırpıda ortadan kaldırılmasını isterler."*[115]

Devlet adamları (tıbbîleşen siyaset) ve hekimlerin (siyasileşen tıp) söylemlerinde billurlaşan bu modern inşâ sürecinin "önüne çıkacak engeller"in en önemlisi olan tin, bu süreçte akıl ve verimlilik temelinde ele alınıp işlenmiştir. İnsanın karmaşık (ve karmaşıklığı ölçüsünde doğurgan) ruhsal varlığı, Aydınlanma'nın rasyonel dili temelinde açıklanmaya-incelenmeye-kurulmaya başlanmış, insan tinine onun çelişki, çatışkı ve dinamik potansiyelini reddeden bir "sağlıklılık" dayatılmıştır. Tıbbî stratejiye hükmeden bu pozitivist "sağlık" kategorisi insanların mutlu ve üretken bir hayat sürmeleri temelindeki bir sağlıklılık değil, – Serol Teber'in aktarımıyla– *"çalışmak ve üretmek için bir araç (bir önkoşul)"*tır sadece.[116] Bu anlayışın sonucu olarak, "çalışma ahlâkı"nın belirlediği bu yeni çalışma ve kentleşme düzenine uyum gösteremeyen ve kendilerinden *istenen beceriyi* gösteremeyen bu *deliler*, eğitim, yetiştirme veya tedavi kliniklerine kapatılmışlardır. Bu modern pozitivist pratikler gösteriyor ki, Hıristiyan ideolojisinin *günah* sayarak (*acedia*) din-dışı ilan ettiği melankoliyi, Aydınlanma ideolojisi de *hastalık* ve *suç* olarak görmüştür. Kitlesel kapatmalar ve tutuklamalarla onu baskı altına almış, muhalif potansiyelinden korkulan melankoli ve tinsel acı kliniğin ve hapishanenin duvarları arkasında kriminalize edilerek susturulmuştur. Homeros destanlarının trajik

---

[113] Michel Foucault, **Kliniğin Doğuşu**, s. 55
[114] **a.g.e.**, s. 58
[115] **a.g.e.**, s. 61-62
[116] Serol Teber, **Melankoli**, s. 222

kahramanı ve Aristoteles'in "yaratıcı dahi"si, Hıristiyanlığın günahkârı olmaktan kurtulduğu hümanist dönemin ardından, bilimciliğin ve Aydınlanma'nın "suçlu-deli"si olarak toplumun ve aklın dışına itilmiştir. Fakat melankolinin tarihsel seyri Aydınlanma Çağı'yla sona ermemiştir elbette. Tinsel acının bu ilk kavramı, içerdiği dinamiklerle kendisini devam ettirmiş; tinin bu ısrarcı varlığı Romantizm hareketi nezdinde Aydınlanma ve modernitenin getirdiklerine karşı çıkışın itici gücü olarak, özellikle felsefî ve sanatsal zeminde aktive olmuştur.

2.2.2. Tinsel Acı ve Romantizm

Gündelik dildeki anlamıyla daha çok kadın-erkek ilişkilerindeki duygu yoğunluğunu, jest inceliğini ifade etmek için tercih edilen *romantiklik* veya *romantizm* kelimelerinin adeta fragman yüzü olan "duygululuk-duygusallık" imâsı, kavramın "duygu/lu-olmayan" karşısında konumlanarak ortaya çıktığına dair bir ip ucu sağlar bize. Bu çıkarım, romantizm kavramının muhtevasına dair belli bir fikir vermesi hasebiyle bir hareket noktası olabilir: Romantizm duygu ile alakalıdır. Ancak romantizmi "duygululuk"a indirgemek; onu aşırı sınırlandırmak, dildeki mevcut kullanım biçiminden ibaret saymak ve popüler kültürün aşırı hareketli diline telim etmek olur. Zira bir *kavramı* sadece *o anki* kelime anlamıyla tanımlamak, onu, kavradığı olgulardan ve hareket ettirici dinamiklerinden yalıtmak, dolayısıyla tarihselliğini göz ardı edip "öncesiz bir şimdi"ye yerleştirmek olur. Bu, kavramı "kavramak" değil, daha çok kavramdan uzaklaşıp yevmî anlam alanının içine hapsolmak olacağından, bir analiz çabasını da daha baştan imkânsız hale getirir. Öyleyse romantizmi anlamanın yolu, ortaya çıktığı tarihsel koşulları, karşı çıktığı olguları ve hız aldığı dinamikleri anlamaktan geçer.

Romantizm olgusuna dair tanım ve yorumların çokluğunun, onu *"çözümsüz bir muamma"*ya dönüştürdüğünü belirten Michael Löwy ve Robert Sayre, kavramın *"devrimci-karşıdevrimci, bireyci-ortakçı, kozmopolit-milliyetçi, cumhuriyetçi-monarşist"* gibi birçok çelişik yüze sahip olduğunu belirtir; bu çelişik muhtevaların bir aradalığından dolayı, kavramın *"ortak bir paydaya indirgeme teşebbüslerine"*

karşı direnç gösterdiğini vurgularlar.[117] Bu yanıyla bakılınca, romantizmi belli bir ideolojinin, sınırları net bir dünya görüşünün, bir siyasi anlayışın veya tek bir yaşam biçiminin hanesine yazmanın problemli olduğu görülecektir. Böyle bir tavır, tek bir kişi veya tek bir siyasi tavırdaki romantik unsurları ifade eder sadece; fakat romantizmin bizatihi kendisini değil. Zira romantik unsurlar 1789 Fransa'sının devrimcilerinde olduğu gibi devrim karşıtlarında, *"Roma antikçağına nostaljik referans"*larla dolu İtalyan faşizminde ya da *Mein Kampf*'ta *"Yunan ruhu ile Germen teknolojisi*"nin coşkun bir sentezini yapan Hitler'de olduğu gibi[118] anti-faşist, demokrat, liberal veya sosyalist hareketlerde de bulunmaktadır. Dolayısıyla romantizmi tamamen siyasî alana tercüme edip belli ideolojilerin romantik ya da anti-romantik olduklarını savlamak kısır bir yaklaşım olacaktır. Öyleyse yapılabilecek en doğru şey, birbirinden farklı anlayış ve dünya görüşlerine sahip ideolojilerde romantik unsurlar olabileceğini kabul etmek, fakat romantizmi bir bütün olarak kavrayabilmek için onun temel bileşenlerini anlamaya çalışmak olacaktır. Bu bileşenlerin *modern olan*a karşı bir tepki ihtiva etmekle karakterize olduğu düşünülürse, romantizmin tinsel bir direniş olduğunu söylemek mümkündür. Her şeyden önce *tinin kendi varlığını sürdürmedeki ısrarı* olarak değerlendirebileceğimiz romantizmi, tinsel varlığı yaralayan olgular karşısındaki tavrıyla anlayabiliriz ancak.

2.2.2.1. "Şey"leşmeye Karşı Tinin İtirazı: Romantizm ve Kapitalizm

Kapitalizmin hakim sistem olarak kuzey Avrupa'da zafer kazanmasını fitilleyen endüstri devrimini karakterize eden şey, makineli üretime geçilmesiyle beraber seri üretim temelinde bir ekonomik faaliyet anlayışının ortaya çıkmasıdır. Büyük çaplı makineli üretim merkezlerinin yaygınlaşarak geçerli üretim biçimi haline gelmesi, üretim faaliyetlerini ihtiyaç temelli mikro ölçekten kâr odaklı makro üretim anlayışına doğru evriltmiştir. Fakat kapitalizmin sadece bir üretim biçimi

[117] Michael Löwy – Robert Sayre, **İsyan ve Melankoli – Moderniteye Karşı Romantizm**, çev: Işık Ergüden, Versus Kitap, İstanbul, 2007, s. 3
[118] **a.g.e.**, s. 86-87

değil, aynı zamanda modernitenin temel yaşam formunu teşkil eden bir *toplum biçimi* olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir.[119] Kapitalizmin bu ekonomi-ötesi boyutlardaki hegemonyasını *"İnsanlık tarihinde ilk kez, iktisat, kendi kendini düzenleyen pazar biçiminde, bütün toplumsal kurumlar karşısında özerklik ve baskınlık kazanmıştır."* sözleriyle ifade eden Michael Löwy ve Robert Sayre, kapitalizm öncesi toplumlardaki birçok *"eylem sayiği"* arasından yalnızca birinin, "ekonominin" öncelik kazandığını tespit ederler:[120] Toplumsal ve bireysel davranışların yüzyıllar boyu temel referanslarından olan din, hukuk, gelenek, ahlâk gibi kurumlar "ekonomi" lehine zayıflamış ve hareket ettirici dinamiklerini, referans olma özelliklerini yitirmeye başlamışlardır artık. Kamusal alanı ve toplumsallığın temel harcını ekonomi, ekonomiyi ise kapitalist üretim mantığı belirlemeye başlamıştır. Dolayısıyla salt ekonomik bir form olmayan, aynı zamanda toplumsallığın en baskın kurucu aktörü de olan kapitalizm, topluma, yaşama ve insana dair belli düsturlar ve değer yargıları da ihtiva edecektir. İşte *"Kapitalizmin ağzından düşürmediği sloganı"* olan *"üretkenlik"*,[121] tam da bu değerler skalasının en tepesindeki ilke olarak yaşamı kâr odakları lehine bir üretim yarışına, insanı ise, değeri verimliliğiyle doğru orantılı bir üretim makinesine çevirmiştir.

Verimlilik temelindeki kapitalist üretim mantığının, insanın sadece zamanını ve bedensel emeğini-performansını ipotek altına almakla kalmayıp onun tinsel varlığını parçaladığını da söyleyebilmek mümkün: İlya Ehrenburg'un *Otomobilli Yaşam* adlı romanında,[122] bir otomobil yapım fabrikasında çalışan işçinin uzun mesai saatleri boyunca hep aynı tekerin aynı vidasını sıkarken yaşadığı *yabancılaşma*,[123] seri üretimciliğin insanın tinsel varlığını yok edip onu bir

---

[119] Kapital kelimesinin "XII.-XIII. yüzyıllara doğru, fon, mal stoku, para kitlesi veya faizi olan para" anlamıyla ortaya çıktığını belirten Fernand Braudel, kelimenin zamanla "bir şirketin veya bir tüccarın *nakdi* sermayesini işaret etme eğilimine gir[diğini]" belirtir. (Özgün vurgu) Devamında ise Proudhon'un "harika bir şekilde tanımlan[mış]" kapitalizm tarifini alıntılar: "Gelir kaynağı olan sermayelerin, onu kendi emekleriyle meydana getirenlere genel olarak ait olmadıkları, *ekonomik* ve *toplumsal* rejim." (Vurgular tarafımıza ait) – Fernand Braudel, **Maddi Uygarlık / Ekonomi ve Kapitalizm – XV.-XVIII. Yüzyıllar / Mübadele Oyunları**, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 203-207

[120] Michael Löwy – Robert Sayre, **a.g.e.**, s. 61

[121] Brian Massumi, **Duygu Politikası**, çev: Hakan Erdoğan, Otonom Yayıncılık, İstanbul, 2018 s. 121

[122] İlya Ehrenburg, **Otomobilli Yaşam**, çev: Şemsa Yeğin, Oda Yayınları, İstanbul, 1984

[123] Tarihi ve toplumu ekonomi temelli sınıflar savaşımı ile açıklayan Marksist teorinin aynı zamanda "yabancılaşma" gibi romantik bir kavrama-kategoriye de sahip olması dikkat çekicidir. Michael Löwy

makinenin basit bir parçasına çevirdiğinin çarpıcı bir örneğidir. Zira aynı hızla akıp giden üretim bandının ritmine ayak uydurmak zorunda kalan beden, tinsel-duygusal varlığı da aynı üretim ritminin tekdüzeliğine uyum sağlamak zorunda bırakmakta, böylelikle –tinsel ve bedensel varlığıyla bir bütün olarak– "insanı" makinenin mekanik ve gayrı insanî işleyişinin bir parçası haline getirerek nesneleştirmektedir. Michael Löwy ve Robert Sayre, kapitalist üretim anlayışının tam da bu mekanikliğinden dolayı, romantizmi *"özü gereği* anti-kapitalist" olarak tanımlarlar.[124] Fakat buradaki anti-kapitalistlik, kapitalist üretim biçimine karşı yeni bir ekonomik model teklif eden, siyasal önermeleri olan bir muhalefet olarak değil, tinin makineleşmeye karşı direnişi olarak ortaya çıkmaktadır. Zira romantizm; sanayileşmenin, pazar hegemonyasının, hesaplanabilirliğin, verimlilik anlayışının, bir bütün olarak kapitalizmin insanı kendi duygusal-ruhsal varlığına yabancılaştırmasına ve onu "şey"leştirmesine karşı tinin muhalefetidir.

2.2.2.2. Mekanik Anlayışa Karşı "Doğanın Çiçek Açışı": Romantizm ve Doğa

Mitsel düşüncenin, insanı doğa içinde ve onunla birlikte anlamlandıran bütünselliğine karşın Aydınlanma akılcılığının doğayı insana tabi kıldığını belirten Besim F. Dellaloğlu[125] pozitivist bilimciliğin özne-insan'ının doğa karşısındaki ayrıcalıklı pozisyonuna dikkat çeker. Özellikle fizik ve matematik biliminin verilerinin kurucu epistemoloji olmasıyla birlikte yerleşmeye başlayan *"doğanın renkli, canlı tablosu yerine kesin matematik kavramlar konulabileceği"* düşüncesi[126] doğayı sayısal verilere, insanı ise doğa üzerinde egemen konuma yerleşmiş bir bilen-özne'ye dönüştürmüştür. Fakat insanın bu ayrıcalıklı konumu, paradoksal olarak bizzat kendisini de nesneleştirmektedir. Zira doğanın insana tabi bir nesne haline gelmesi, doğa içerisinde olan insanın da nesneleşmesine yol açar. İnsan, içerisinde

---

ve Robert Sayre, Marks ve Engels'in, düşüncelerini geliştirirken romantik gelenekten de beslendiklerini ifade ederler: "[R]omantizm Marx ve Engels'in unutulmuş kaynaklarından biridir." – Michael Lövy – Robert Sayre, **a.g.e.**, s. 117

[124] Michael Löwy – Robert Sayre , **a.g.e.**, s. 21

[125] Besim F. Dellaloğlu, **Romantik Muamma**, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 46

[126] Prof. Macit Gökberk, **Felsefe Tarihi**, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s. 391

var olduğu ve onu aşma adına ne yaparsa yapsın bir parçası olmaktan kurtulamayacağı doğa ile arasına belli bir mesafe koyarak, aslında kendisini mümkün kılan temel uzamı nesneleştirmiş, bilen-özne olarak yerleştiği pozisyondan dolayı bizatihi kendisini de pozitivist bakışın nesnesi haline getirmiştir. *"Canlı doğanın bir matematik oranlar şemasına geri götürülebileceği"*[127] yönündeki rasyonalist doğa anlayışı, insanın bütünsel varlığını da nicelleştirerek onu sayısal olarak hesaplanabilir bir denklem haline getirmiştir. Doğaya yönelik bu mekanik kavrayış, *"içinde yaşadığı doğanın yazgısını paylaşmak durumunda"* olan insanı Aydınlanma aklının bakışına hapsetmekte, böylelikle bilimsel akılcılığın eşlik ettiği özne olma çabası, çaba sahibini nesneleştirmektedir: Aydınlanma'nın bilen-öznesi, bilimciliğin bilinen-nesne'si! Özne ile nesne arasındaki kesin ayrım ön-kabulü üzerine kurulu her ilişkiye içkin olan paradoks, doğa karşısındaki Aydınlanmacı tavrı da karakterize etmektedir: *"Her iktidar ilişkisinde, iktidarın öznesi, nesnesinin kaderini paylaşmak durumundadır."*[128]

Newton'cu bilimin temeli olan *"zorunlu nedensel yasalar tarafından yönetilen dünya"*[129] anlayışının mekanikleştirdiği doğa karşısında romantiklerin itirazı, doğanın ancak ve ancak sanat sayesinde ve sanat içinde anlaşılabileceği yönündedir. Bu estetik itirazı besleyen bilim-sanat çelişkisinin, bir anlamda, Aydınlanma'nın büyü bozumuna uğrattığı dünya ile romantizmin dünyayı yeniden büyüleme çabası arasındaki karşıtlık üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Zira romantiklere göre sanat sayesinde doğa, bilimin mekanikleştirici pençesinden kurtularak "çiçek açacak", "tamamlanacak", bir *anlama* ve *kutsallığa* kavuşacaktır: *"Doğa ancak farklı ama uyumlu olan sanatla birlikteliğiyle göksel olur."*[130] Romantiklerin temel kaygısının doğaya yönelik salt bir bilme merakından ziyade onu sanatın imkânlarıyla "gökselleştirmek" olduğu göz önünde bulundurulursa, doğaya o eski kıymetini, mitsel bir varlık olduğu zamanlarda sahip olduğu kıymeti vermek gayesinde oldukları görülebilir. Dolayısıyla bu çaba, bir zamanlar var olduğuna

---

[127] Prof. Macit Gökberk, **a.g.e.**, s. 391
[128] Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 46
[129] Frederick Copleston, **Alman İdealizmi / Fichte – Schelling – Schleiermacher**, çev: Aziz Yardımlı, İdea Yayınevi, İstanbul, 1996, s. 16
[130] Friedrich Hölderlin, **Şiir ve Tragedya Kuramı**, çev: Mehmet Barış Albayrak, Notos Kitap Yayınevi, İstanbul, 2012, s. 51

inanılan bir şeyi, insan ile doğa arasında uyumlu bir birlikteliğin ve kutsal bir bütünselliğin olduğu bir zamanı –Antikçağ'dır bu– var saydığı için nostaljik bir karaktere sahiptir. Nostalji ihtiva eden her tavırda olduğu gibi bir kayıp deneyiminden, bir yitirişten hız alan, *kayıp zamanın izinde* seyreden bir çabadır bu: İdealize edilmiş bir zaman ve doğa anlayışı üzerine kurulu, bir daha asla olmayacak olanı yeniden oldurmaya çalışan estetik ve mitsel bir çaba! Bu imkânsızlığın bilincinde olmasına rağmen imkânsızı mümkün kılmaya çalışan beyhude çaba, romantik doğa anlayışının hem krizi, hem yaratıcı yatağı hem de asla dinmeyecek olan acısıdır. Daha çok Antikçağ'a ait imgelerle, Dionysosçu bir şenlik içerisinde kavranan,[131] "çiçek açan" ve "tamamlanmışlığı" ile bir huzur kaynağı olarak tasavvur edilen doğa, bu tasavvurun asla gerçekleşmeyecek olduğu gerçeğinden kaynaklanır. Tasvirdeki "şen"liğin arkasında, tasavvur edenin acısı bulunmaktadır aslında.

2.2.2.3. Düzene Karşı Özgürlük: Romantizm ve Toplum

Allan Megill, Newton'un fiziksel dünyanın işleyişine yönelik kuramının Aydınlanma projesi tarafından toplumsal yaşamı düzenleyen bir ilke olarak kullanıldığını, Aydınlanma programının temelinde *"Newton'un doğal dünya için yaptığını insan dünyası için yapma hırsı"*nın olduğunu ifade eder.[132] Newton'un "doğal dünya için yaptığı" şey, doğal dünyadaki nesneler arasında zaten var olan, mevcut determinist ilişkileri kavrayıp açığa çıkarmak, yani doğanın *a priori* hakikatini *keşfetmek*tir. Bu, özgür nesnelerden ziyade birbiriyle organik bir bağlantıyı ihtiva eden bağımlı nesneler bütününü konu edinir ve Newton'cu bilimin bakışı, bu birbirine bağımlı nesneler arasındaki "zorunlu ilişkileri" ortaya çıkarmak perspektifinden hareket eder. Fakat aynı bakış Aydınlanma projesi eliyle insana ve

---

[131] Eagleton; Fichte, Schelling ve Nietzsche gibi düşünürlerin sanatı *"sofu idealistlerin elinden söküp alma"* ve *"tekrar eski yerine, bedene, coşku dolu şenliğe ve bayram törenine iade et[me]"* tavrına sahip olduklarını belirtir. Buradaki "şenliğin" ve "bayram töreninin" iade edileceği "eski yer", bir dönem ve bir felsefe olarak Antikçağ'dır; bu şenliğin ve bayram havasının yaşanacağı temel mekân ise "beden"dir. Dolayısıyla romantik tavrın verili toplumsallıktan özgürleşme çabasının yalnızca düşünsel, ahlâki ve felsefî değil, aynı zamanda bedensel olduğunu da ileri sürebilmek mümkün. – Bkz: Terry Eagleton, **Estetiğin İdeolojisi**, çev: Bülent Gözkan - Hakkı Hünler - Türker Armaner - Nur Ateş - Ayfer Dost - Engin Kılıç - Ela Akman - Neşe Nur Domanıç - Ayhan Çitil - Banu Kıroğlu, Doruk Yayımcılık, İstanbul, 2010, s. 324

[132] Allan Megill, **Aşırılığın Peygamberleri – Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, çev: Tuncay Birkan, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara, 1998, s. 37

toplumsal yaşama yöneldiğinde, bir *keşif*ten ziyade bir *inşâ*dan söz etmek daha doğru olacaktır. Zira doğal dünyadaki nesneler arasında var olan zorunlu determinist ilişkinin insan ve toplum yaşamında da bulunduğunu var saymak, insanın karmaşık yapısının, bir bilince sahip olduğu gerçeğinin, kültürel bir varlık olarak dünya ile anlamlı ilişkiler kurduğunun ve toplumsal yaşamındaki potansiyel anlam çoğulluğunun göz ardı edilmesi, kısaca insanın ve toplumsal yaşamın doğal nesneler dünyasının yalınkatlığına indirgenmesi anlamına gelir.

Aydınlanma projesinin insan ve toplum ile doğal nesneler arasında kurduğu koşutluk makineli üretimi ve uzmanlaşmayı temel alır. Makineli üretim tarzının getirdiği uzmanlaşma ve profesyonel işbölümü anlayışı[133] yalnızca bir ekonomik üretim modeli değil, aynı zamanda bir toplum biçimine, Aydınlanma'nın toplum biçimine tekabül etmektedir. Bu modelde toplum, doğal nesnelerin kendi aralarında organik bir bütün oluşturmasına benzer biçimde, farklı uzmanlık alanlarına ait bir meslekler birliği şeklinde kurulmuştur. Bu meslek ve iş kollarındaki her bir insan, "büyük bütün"ün, yani toplumun birer parçası olmalarından dolayı bizatihi kendi içlerindeki bütünselliği, tinsel varoluşlarını kaybederek daha üst bir gerçekliğe, organik toplumun mekanik varlığına eklemlenmişlerdir. İnsanın emeğinin ve var oluşunun parçalanarak mekanikleştirilmesi temelindeki bu toplumsal model (Karl Marks'ın "yabancılaşma" kavramı ile karşıladığı modeldir bu) romantiklerin toplum karşıtlıklarının esas sebebini teşkil etmektedir. Romantiklerin, modernliğin dünyayı ve insan tinini parçalara ayırıcı tavrına henüz Kant aşamasında bile isyan ettiklerini belirten Dellaloğlu, bu parçalamanın *"aslında daha kolay yönetebilmenin bir aracı"* olduğunu ifade eder.[134] Romantiklerin toplum karşıtlığının temelinde bu "yönetilmeye", daha da önemlisi, yönetilebilir bir şey olmanın işaret ettiği nesneleştirilmeye yönelik tinsel bir muhalefet vardır.

Aralarında zorunlu ilişkilerin bulunduğu var sayılan yönetilebilir nesnelerden müteşekkil bir toplumda, esas olan düzendir. Yeme içme, evlenme, çocuk sahibi olma, yaşlanma ve ölme gibi hemen hemen tüm insanî eylem ve durumların modern toplumda insanın bizatihi *kendisine* ait bir mesele olmadığını,

---

[133] Bkz: "'Şey'leşmeye Karşı Tinin İtirazı: Romantizm ve Kapitalizm" başlıklı kısım.
[134] Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 30

esasen bir "düzen sorunu" olduğunu tespit eden Dellaloğlu,[135] Aydınlanma "düzenleyiciliğinin" insana ve toplumsal yaşama yönelik akıl ve uyum temelli tahakkümüne de işaret etmektedir. Uyumun ve düzenin hükmü altındaki bu tür bir toplumsallığın insanın tinsel varlığının zengin potansiyelini yok sayarak acı, hüzün, memnuniyetsizlik gibi muhalif duyguları düzen bozucu görmesine karşılık, romantikler için insanî edimlerin tamamı bir düzen sorunu değil, "özgürlük sorunu"dur. Dolayısıyla, tinsel özgürlüğü ve *salt kendilik*'i akıl ve nizam cenderesine soktuğu için kendisinden bağımsızlaşılması gereken, yani insanın özgür var oluşunu gasp eden güç, Aydınlanmacı toplum anlayışıdır: Aydınlanma toplumculuğuna muhalefet, nesneleşmeye, parçalanmışlığa, toplumsal aygıtın dişlilerinden biri haline getirilmeye, yönetilebilir bir "şey" olmaya, *kendilik*'in yok edilmesine, tinsel varlığın yok sayılıp "düzen bozucu" olarak görülmesine yönelik bir muhalefettir. Romantikler için ideal olan toplumun *"daha erdemli ve daha bilge öznelerden oluşan"*,[136] yani erdem ve bilgelik temelinde yetiş(tiril)miş özgür öznelerin yine erdem ve bilgelik temelinde bir ilişkiyle birbirlerine bağlı oldukları bir toplum olduğu göz önünde bulundurulunca, Aydınlanma projesinin toplum anlayışına muhalefet noktalarının da aslında erdemden uzaklığa, bilgisizliğe ve "şey"leşmeye karşı şekillenmiş bir karşı çıkış olduğu görülecektir. İnsanı nesneleşmekten kurtararak ona antik onurunu tekrar bahşedecek olan erdeme bilgi sayesinde ulaşılacaktır; lâkin romantik tahayyülün inandığı bu erdeme ulaştırıcı bilgi, temel dayanağı akıl olan pozitif bilgi değildir. Tersine, salt akıl temelli bilme biçimi insanın esas cehaleti, tinin asli düşmanıdır. Şairin doğayı bilim adamından daha iyi anladığını söyleyerek estetik görüyü bilimsel akla yeğ tutan Novalis'in[137] ve bilime "kanatlar inşa ederek" bilgiyi gökselleştirmek isteyen Hölderlin'in[138] bu tercihleri, sadece iki bilme biçimi arasında yapılan keyfi bir tercih değil, "topyekün bir duruş"un göstergesidir.[139] Aklın temsil ettiklerine ve hesap üzerine kurulu olan

---

[135] **a.g.e.**, s. 53
[136] **a.g.e.**, s. 44
[137] "Şair doğayı bilim adamından daha iyi anlar." – Novalis. Akt: Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 122
[138] "Deneylerle zahmetli bir biçimde, yavaş yavaş ilerleyen fiziğe kanatlarını vermek istiyorum." Friedrich Hölderlin, "Alman İdealizmi'nin En Eski Sistem Programı", **Şiir ve Tragedya Kuramı**, s. 25
[139] "Romantizm *topyekün* bir düşünce biçimidir; hayata karşı bir *duruş*tur." diyen Dellaloğlu, romantik duruşun sadece bir üslup tercihi değil, kökensel bir tavır olduğuna işaret eder. Dolayısıyla romantizmi

toplum biçimine karşı sanatın, duygunun, tinin savunucusu olduklarını da göstermektedir bu. Fakat bu tercih reel değil, duyguların olanca coşkunluğu ile idealize edilmiş muhayyel bir tercihtir. Bu idealize edilmişliği ile de asla gerçekleşemeyecek olan bir cennet tahayyülü gibidir. Dolayısıyla gerçekleşemeyecek olması, romantik toplum tahayyülünün hem gücü hem de güçsüzlüğüdür: Gücüdür, çünkü özlendiği ve hayal edildiği oranda muhayyileyi kamçılamakta ve zengin bir hayal dünyası yaratmaktadır; güçsüzlüğüdür, çünkü ne kadar ince hesaplanmış olursa olsun, mevcut toplumsallığın katı gerçekliğine çarptığı anda dağılıp parçalanacaktır. Romantik toplum ve evren hülyasının bu cennetvari muhteşemliği, reelin yarattığı acı kadardır. Acının ve anlamsızlık duygusunun yoğunluğu, hayalin muhteşemliğine kaynak olmaktadır.

2.2.2.4. Tanrısız Tanrısallık: Romantizm ve Din

Mevcut toplumsallığın parametrelerine yönelik gösterdikleri muhalefete benzer bir tavır, romantiklerin din konusundaki yaklaşımlarında da kendini gösterir. Fakat yine de din ve kutsallık meselesindeki tavırları dışarıdan bakılınca bir paradoks gibi görünmeye meyillidir: Aklın, verimliliğin, hesaplanabilirliğin, üretimciliğin insanın özgür varoluşu ve tinsel kendiliği üzerinde kurmaya çalıştığı tahakkümün bir benzerini dinin de kurmaya çalıştığını düşünürler. Ama bir yandan da aklın mekanikleştirdiği, büyüsünü bozduğu ve anlamından ayırarak içini boşalttığı dünyayı yeniden büyüleme ve anlamlandırma çabasıyla dinin ve özellikle de mitolojinin olanaklarına sarılırlar.[140] İlk bakışta anlaşılmaz görülmesi muhtemel bu paradoksun, romantiklerin tin ve kendilik konusundaki yaklaşımları temel alınarak anlaşılmaya çalışıldığında aslında herhangi bir çelişki ihtiva etmediği, bilakis, kendi içerisinde tutarlı bir tavrın iki ayrı fenomeni olduğu görülebilir. Bu görece-paradoksun kendi iç tutarlılığını kavrayabilmek için Hegel'in Reformasyon ile ilgili değerlendirmelerini takip etmek açıklayıcı olacaktır.

---

yalnızca epistemolojik bir tercih değil, ontolojik bir mesele olarak kavramaya çalışmak daha doğru olacaktır (vurgular tarafımıza ait). – Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 9

[140] Romantizmi "Kutsala yeniden kavuşmanın dinsel olmayan yolu" olarak tanımlayan Michael Lövy ve Robert Sayre'in bu ifadesindeki "kutsal" ve "dinsel olmama" arasındaki çelişki, romantizmin din ve inançla ilişkisini açıklaması açısından dikkat çekicidir. - Michael Lövy – Robert Sayre, **a.g.e.**, s. 42

Reformasyon'un *"esas devrim"* olduğunu, çünkü Luther'in öncülük ettiği Reformasyon hareketiyle birlikte *"tin[in] kendilik bilincine var[dığını]"* ifade eden Hegel'in reforma yönelik bu övgüsü,[141] romantiklerin din ve kutsallık ile olan çetrefil ilişkisinin özünü gösterir bize. Romantik düşüncenin gelişiminde, bilhassa Protestanlığın ve hümanist fikirlerin önemli etkisi olduğuna işaret eden bu ifade, Luther'in pratiği göz önüne alınınca daha belirgin hale gelecektir: İncil, ilk kez Luther tarafından Almancaya, oradan da birçok başka dile çevrilmiştir. Bu çeviri faaliyetleri zinciri, gerçekleştirildiği çağ açısından büyük bir sonuç, Kutsal Kitap ile insan arasındaki *dolayımlayıcı*nın ortadan kalkması sonucunu yaratmıştır. Bu dolayımlayıcı, merkezini Kilise ve Papalık kurumunun teşkil ettiği kurucu Hıristiyan teolojisidir elbette. Kutsal Kitap ile insan arasındaki bu kurucu dolayımlayıcının aşınarak ortadan kalkması, otoriter bir Tanrı'nın ve kurucu bir teolojinin zayıflamasını ve Tanrı'nın tahakkümünden kurtulmuş bir Tanrısallığın, kutsalın tek elde toplanıp hükmedici bir belirleyiciliğe artık sahip olamadığı bir kutsallığın da mümkün hale gelmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, insan ile kutsal arasındaki mesafenin azalması ve kutsalla ilişki kuran insanın *kendi* tinselliğinin potansiyelini ortaya çıkarabilmesinin koşulları doğmuştur.

Hümanizmin ve Protestanlığın etkisiyle şekillenen Reform, romantiklerin kutsal ile ilişkisini belirleyen bir zemini mümkün kılmaktadır. Zira Hıristiyanlığın kurucu söyleminden kurtulmuş bir kutsallık, romantiklerin tinsel gıdalarını temin edebilecekleri özgür ve verimli bir alan, kullanılmaya hazır tinsel bir beslenme alanı ortaya sunar. Bu bağlamda, Romantizm ile Protestanlık arasında benzerlikler olduğunu söyleyen Dellaloğlu, her ikisinin de *"kendiliğin serbest bırakılması[nı]"* hedeflediğine vurgu yaparak[142] totaliter söylemden ve kurumsallaşmış dinsel aygıtın işleyişlerinden kurtulmak isteyen romantik tavrın din ve kutsal ile olan ilişkisinin *kendilik ve tinsel özgürlük* temelli olduğunu işaret eder: Katolikliğin aşkın ve yargılayan Tanrı'sına karşı doğaya içkin, evrenle bütünlüklü, merhametli ve erdemli Tanrı,[143] insanla eşitlenmiş, insanın bizatihi kendisinde bulunan bir Tanrı'dır.

---

[141] Hegel'den aktaran: Kaan H. Öktem, **Hıristiyanlıkta İnancın Yenilenmesi – Luther'in Teolojik Tezleri ve Toplumsal Yansımaları**, Maviada Yayıncılık, İstanbul, 2000, s. 141
[142] Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s.59
[143] **a.g.e.**, s. 61

Dolayısıyla, romantik tahayyüldeki Tanrı bizatihi insanın tinsel varlığında bulunan, bilgiyi, erdemi, merhameti, doğa ile uyumu ihtiva eden, özgürlüğün ve iyiliğin kaynağı olan, tıpkı Antikçağ mitolojilerinde olduğu gibi kutsallığını insanın kendi tinselliğinden alan bir Tanrı'dır. Böyle bir kutsallık, hümanist felsefenin eşitlikçi ve özgürlükçü ruhuna da uygun olarak, dikey değil yatay, tekil değil çoğul, totaliter değil demokratik, aşkın değil içkindir.

Kutsallık konusunda belirgin bir Antik coşkuyu ihtiva eden romantik tahayyülün, dolayımsız, koşulsuz, idealize edilmiş bir kutsallığı amaçlayan, insanı adeta Tanrısallaştırmak isteyen bu mitolojik çabası bir krizin, bir kırılmanın, bir kaybın ortaya çıkardığı ve tekrar sahip olunması mümkün olmayan bir şeyden kaynaklanır: Dünyanın büyüsünün bozulması! Dünyayı tekrar büyüleyip insanı kutsallık mertebesine çıkarmaya çalışan bu çabayı, romantiklerin estetikle ve sanatla olan ilişkisinde daha vazıh bir biçimde görebilmek mümkündür.

2.2.2.5. Kayıp, Yurtsuzluk, Sıla Hasreti: Romantizm ve Sanat

Romantizmin toplumla, doğayla, ekonomiyle, bilimle, siyasetle veya din ve inançla ilgili yaklaşımlarını tek tek ele alıp tahlil etmeye çalışmak, onu birbirinden farklı konularda keyfî teklifleri olan eklektik bir yapı olarak görmeye sebep olabilir. Fakat bu başlıklandırma, romantizmi anlamaya çalışma çabasının sonucu olarak şekillenmiş, romantik duruşun bütünselliğini tanımaya çalışırken belli kolaylıklar sağlamak için tercih edilen bir yöntemdir. Dolayısıyla, romantizmin bizatihi kendisinde olan bir parçalılık değil, romantizme yönelik tetkik edici bir yaklaşımın üzerinde tartışılabilir yollarından biridir. Zira tam tersine, romantizm kendi içerisinde bir tamlığa, bütünselliğe, "bir"liğe sahiptir. Romantizmin bu birlik ve bütünselliğini en çok sanatı ve estetiği ele alışında görebilmek mümkün.

Gerek erdemli öznelerden mürekkep ideal toplum tahayyülünde, gerek kutsallığı tinsel kendilikte görüp insanı Tanrısallaştırmaya çalışan Antikçağ rüzgarlı kutsallık anlayışında, gerek Newton'cu bilimin mekanikleştiriciliğine karşı "çiçek açmış" ve adeta özne haline gelmiş doğa tasavvurunda olsun, esasen bir yitim duygusundan, insan-doğa-evren arasında uyumlu ve göksel bir uyumun olduğu

zamanlarda yaşandığına inanılan ideal mutluluğun kaybedilmiş olduğu yönündeki onulmaz kaygıdan doğan romantizmi en iyi karakterize eden şey, estetik ve sanattır. Zira romantizm, yan kollarından biri sanat olan daha genel ve üst bir ideoloji veya düşünce akımı değil, temel düşünce ve değer yargılarını estetik üzerine kurmuş, estetik ve sanatı bizatihi bir ideoloji, dünya görüşü ve adeta bir din olarak benimseyen çok yönlü bir tavırdır. Dolayısıyla romantizmin estetik ve sanat hakkındaki görüşlerinden ziyade, *bir estetik olarak* romantizmden bahsetmek daha doğru olacaktır. Çünkü romantizm temel bir "yanlış"a karşı "doğru"yu estetikte bulan, dolayısıyla sanatın ve estetiğin bütün bir yaşam adına söz aldığı, zengin muhtevası olan kökensel bir tavırdır. Romantizminin, kendisini temel doğru olarak karşısında konumlandırdığı bu temel yanlış, modernitenin ta kendisidir elbette.

Theodor W. Adorno kapsamlı bir modernite eleştirisi olan *Minima Moralia*'da modern çağın ahlâk ve erdemden uzak oluşundan bahsederken, temeli mülkiyet ilişkisine dayalı bu çağın her şeyi nesneleştirdiğine ve bu mülkiyetçi düzene karşı durabilmek için bile belli mülklere sahip olmak zorunluluğuna işaret eder. Muhalifliği dahi muhalifi olunan düzenin araçlarına tutsak kılan bu muhtaçlığın, bu tam da kaçınılan şeye tutunmak zorunda olmayı dayatan çağın "sevgisiz ve umursamaz" dünyasının insanlara da yöneldiğini ifade eden Adorno, çağa yönelik muhalefetin aslında temel ve çözümsüz bir çaresizliği ihtiva ettiğinin altını çizer: *"Yanlış yaşam, doğru yaşanmaz."*[144] İçinde bazı yanlışlar bulundurmaktan ziyade bizatihi kendisi temel bir yanlışlık olan bu çağda, estetiğin sınırları da genişlemiştir: Belli bir istikrara ve yaşamların üzerine inşa edilmesine olanak tanıyan temel değer yargılarının kendi içindeki tutarlılığına dayanan klasik estetikteki sanat yapıtı verili kuralların başarıyla uygulanmasına yaslanırken, klasiği mümkün kılan eski rejimin ortadan kalkmasıyla birlikte, estetik de daha geniş bir alana yayılarak daha fazla yükün altına girmiştir. Şiirin ilk kez felsefe ile bu kadar içli dışlı olmaya başlaması, sanatsal dehanın *le philosophe*'un yerini alması,[145] estetiğin düşünceye, teoriye, dine, kurama açılarak hepsinin yükünü sırtlayıp modernitenin akılcılığına karşı temel epistemoloji haline gelmesi, esasen bu temel yanlışlık ile ilgilidir. Şiirin "felsefenin

---

[144] Theodor W. Adorno, **Minima Moralia**, çev: Orhan Koçak – Ahmet Doğukan, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, s. 41

[145] "Sanatsal deha *le philosoph*eun yerini aldı." (özgün vurgu) – Frederick Copleston, **a.g.e.**, s. 24

kahramanı" olarak, felsefenin ise "şiirin kuramı" olarak görülmeye başlanması,[146] bu temel yanlışlığın yaşamın bütününü kapsayan temel bir çarpıklık olarak yaşandığına işaret etmektedir. Öyleyse romantizm *esasen* bir estetiktir; fakat, temel derdi sanat üretmek olan *bir estetik anlayış*tan ziyade, kaybedilmiş bir hakikati arayan ve bu kayıp hakikatle temel ilişkisi estetik olan bir *ontolojik tavır*dır. Zira romantik şairin görevi, Hölderlin'e göre, şiir yazmaktan ziyade, *"Tanrı'nın ışığını şiire sararak halka uzatmak"*tır.[147]

Estetik temelli bir ontolojik tavır olarak romantizmin mutlak hakikatle kurduğu ilişkide, *"onun [hakikatin] elde edilemezliğini[n]"*[148] bilincindedir. Dolayısıyla temel bir yanlışlık içerisinde doğru kalmaya çalışma çabası olarak da görebileceğimiz romantizm, *"yanlış yaşamı doğru yaşamaya çalışmaktan başka bir seçeneği olmamaktır."*[149] Seçeneksizlik, olamayacak olanı oldurmaya yönelik sonuçsuz gayret, hiçbir zaman ulaşılamayacağının bilincinde olunan mutlak hakikate ulaşma çabası... Kökensel bir kaybı, nihayetsiz tinsel acıyı, çaresizliği, yitip gitmişliği imleyen tüm bu ifadeler, romantik tahayyülü baştan sona kat eden ontolojik krize ve imgesel yurtsuzluğa işaret etmektedir. Novalis "şiirin kuramı" olarak gördüğü felsefenin her yerde evde olma arzusunu taşıyan bir tür sıla hasreti olduğunu ifade ederken[150] romantik sanatın bir kayıp ve eksiklik üzerine, bitimsiz bir ıstırap ve sürekli bir kaygı üzerine kurulu olduğuna işaret eder. Romantik edimi, sonsuza kadar kaybedilmiş olanı bulmaya yönelik sürekli bir estetik çaba haline getiren şey, tam da Novalis'in ifade ettiği bu ebedî yurtsuzluk, bu sıla hasreti, bu sonsuz evsizliktir. Romantik sanat, asla tükenmeyecek olan bir acıyı dindirme gayreti, hep açık kalacak bir yarayı sarmaya yönelik beyhude bir çabadır.

---

[146] "Novalis'e göre, şiir felsefenin kahramanıdır. Felsefeyse, şiirin kuramıdır. Dolayısıyla filozof şair olmalıdır." – Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 36

[147] "Oysa bize görevdir, Tanrı'nın şimşekleri altında / Ey şairler! Çıplak başımızla durmak, / Tanrı'nın ışığını, bizzat onu, kendi elimizle / Tutmak ve o ilahi armağanı halka / Şiire sararak uzatmak." – Hölderlin'den alıntılayan, Stefan Zweig, **a.g.e.**, s. 55

[148] Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 18

[149] Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 18-19

[150] "Philosophy is actually homesickness–the urge to be everywhere at home." – Novalis, **Philosophical Writtings**, State University of New York Press, Albany, 1997, s. 135

2.2.3. Tinsel Acının Sürekliliği: Post-Romantizm

Besim F. Dellaloğlu; Marks ve Weber'den Nietzsche ve Heidegger'e, Adorno, Horkheimer ve Benjamin gibi Frankfurt Okulu düşünürlerinden Foucault ve Derrida'ya kadar birçok düşünürün modernite eleştirilerinin temelinde, *"temel varolma nedeni modern yaşamın radikal eleştirisi"* olan romantizmin izlerinin olduğunu söyler.[151] Hala modernitenin yarattığı değerler dünyası içerisinde yaşandığı göz önünde bulundurulursa, moderniteye yönelik ilk muhalefet olan romantizmin modernite karşıtı entelektüel ufku belli başlı yanlarıyla etkilediği, muhalefet biçimlerine farklı şekillerde kaynak teşkil ettiği anlaşılabilir. Fakat romantizmin "sonrası"ndan, bir post-romantizmden söz edebilmek için, romantik tahayyülle hesaplaşılarak onun ufku dışına çıkıldığına dair yeni bir teorik-entelektüel-estetik savın olması gerekir. Bunun için de, öncelikle romantik anlayışın klasikle olan ilişkisi ve romantik "sanat eseri" statüsünün niteliği görülmelidir.

Sanatı ve estetiği kendi muhalefetinin temel ontolojik tavrına esas zemin olarak görüp argümanını bu zeminde geliştiren romantizm, moderniteye yönelik eleştirilerinde klasiğin bir tür devamı olma özelliği gösterir. Kabaca ifade edecek olursak, modernite klasiği parçalamıştır; romantizm ise klasiği modernitenin getirdiği koşullarda devam ettirme temayülü göstermektedir. Nietzsche'nin "Tanrı'nın ölümü" eğretilemesinden yola çıkarak düşünecek olursak şöyle diyebiliriz: Her ne kadar Tanrı ölmüş ise de, Tanrısallık, kültürel ve tinsel bir birikim olarak devam etmektedir ve bu miras Tanrı'nın artık olmadığı koşullarda –tabir caizse– yeryüzüne in(diril)miş ve demokratik bir yayılımla insan tininin mülkü haline gelmiştir. Tanrı'nın artık olmamasından dolayı kurucu teolojik söylem parçalanınca sanat da bütün bir insan tini ve Tanrısallık adına söz alarak kendisini romantikler eliyle din yerine ikame etmeye başlamıştır. Tam da sanatın dinin bıraktığı bu tinsel boşluğa yerleşerek insan ve hayata dair en yüce söz sahibi merci haline gelmesi, "sanat eseri"nin özel bir statü kazanmasını sağlamıştır. Dolayısıyla, klasik sanata bir tepki olarak ortaya çıktığı düşünülen romantik sanatın esas şekillendiricisi klasik karşıtlığı değil, yeni koşullar içerisinde, klasik tamlığı estetik zeminde devam ettirmektir: Bir kısmı Antik Yunan sanatına ve düşüncesine hayranlık duyan, bir kısmı ise ilk Hıristiyan cemaatlerinde

[151] Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 45

tinsel huzurun kaynaklarını bulan romantiklerin modernite öncesine sarılma yönündeki belirgin eğilimleri, sanatı yaşamın ta kendisi olarak telakki etmelerinin bir belirtisi olmasının yanı sıra, sanatçının bizatihi kendi yaşamını da bir sanat eseri olarak tahayyül etmesini doğurmuştur.[152] Romantikler için sanat yapıtının potansiyel bir evren, sanatçının ise potansiyel bir Tanrı olduğunu ifade eden Dellaloğlu, romantik sanat ile din arasındaki akrabalığa dikkat çekerken, romantik sanatın klasiğin bir tür devamı olduğunu da gösterir aslında: *"Dindar için dua neyse, sanatçı için tasarım odur. Dindar için ibadet neyse, sanatçı için performans odur."*[153]

Peki romantiklerin din ve inanç ile sanat arasında böyle bir halef-selef ilişkisi kurmalarının sebebi nedir? Neden estetik tasarım dua derecesine çıkarılmış, sanatsal üretim ibadetin tahtına oturtulmuştur? Romantiklerin insanın tüm tinsel servetini tek bir karta, sanat kartına yatırmalarına sebep olan bu tavırlarını daha iyi anlayabilmek için, yerine sanatı ikame ettikleri dinin, inancın ve insan ve evrene yönelik mitsel tahayyülün acıyı nasıl anlamlı kıldığı hatırlanmalıdır.[154] *"İnsanlığın şimdiye kadar bilinen en önemli sembolik formu"* olan din,[155] inanç ve onun kökensel formunu teşkil eden mitsel düşünce, evrendeki sonsuzluğu tutarlı bir sonluluğa çevirir; amaçsızca bir arada bulunan sayısız nesne ve gerçekliği belli bir amaçlılık hiyerarşisiyle birbirine bağlar; *özünde* herhangi bir anlamı olmayan hayatı kendi kurucu söylemi çerçevesinde tutarlı bir anlamsal yapı haline getirerek insan yaşamına belli erekler temelinde bir anlam katar; hem evrende hem de bizatihi insan tininde bulunan uçsuz bucaksız karmaşayı (kaos) tutarlı ve bütünlüklü bir hikâyeye (kozmos) dönüştürür. Dolayısıyla, bu dönüştürücülüğü ve ehlileştiriciliği ile tinin acısını da belli bir süreliğine dindirir, dindiremese bile onu belli bir amaçsallık içerisinde anlamlı kılarak katlanılabilir, hatta (Katoliklikte olduğu gibi) arzu edilir hale getirir. Özetle şunu söyleyebilmek mümkün: Din, inanç ve onu mümkün kılan

---

[152] Erken Alman romantiklerinden Friedrich Schlegel'e göre şiir, felsefe, bilim ve politika birleşirse eğer, "insan ruhu kendi kanununu" her şeye dinletecek ve "dünyanın nasıl bir sanat yapıtı olduğu" görülecektir. Sanat ve hayat arasında kurdukları bu koşutluk, romantiklerin hem sanata nasıl bir kutsallık atfettikleri hem de bizatihi insanı bir sanat eserine dönüştürme yönündeki ideal gayretlerini göstermesi bakımından dikkate değerdir. – Akt: Rüdiger Safranski, **Romantik – Bir Alman Sorunsalı**, çev: Ali Nalbant, Kabalcı Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 70

[153] Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 63-64

[154] Bkz: Birinci Bölüm, "Acının Kutsalla İlişkisi – Din ve Acı" adlı kısım

[155] Bkz. 35. dipnot

mitsel tahayyül, evrene ve insan tinine bir düzen getirirken aslında varoluşun özünü teşkil eden çelişkiyi tutarlı hale getirir!

Fakat dinamik olanı statik bir şekilde kavrayan, sonsuz çoğullaşma potansiyeli olanı belli başlı birkaç özelliğe indirgeyerek tanımlayan mitsel tahayyül, özü gereği belli bir gerçek-dışılığı ve abartıyı ihtiva etmek zorundadır. Ernst Cassirer, dünyadaki tüm şeyler arasında özellikle söylencenin (mitos) *"en gem vurulamayan", "en ölçüsüz"* şey olduğunu söyleyerek, mitosun *özü itibariyle* abartılı ve aşırı olduğunu ifade eder.[156] Bu aşırılık ve abartılılık, kaosa hükmedebilmek için onu tutarlı bir hikâye şekline çevirme yönündeki ehlileştirici tavrın her zaman belli bir gerçek-dışılığı ihtiva ettiğini göstermektedir –zira *hakikat*, dinamik ve akışkan varoluşu itibariyle adlandırıldığı anda bile değişip adlandırmanın dışına taşmaya başlamıştır bile–. İşte, klasik zamanlarda din ve mitosun gelişkin, zengin ve kendi iç tutarlılığına sahip bir söylemle yaptığı bu bütünselleştirme, klasiğin modern tarafından parçalandığı yeni dönemde romantik estetiğin talip olduğu şeyin ta kendisidir. Mitosun bir araya getirerek tutarlı bir hikâyenin parçaları olarak örgütlediği her şey modernitenin büyü bozumuna uğrattığı bir dünyada adeta etrafa dağılınca, bunları toplama görevi sanat tarafından üstlenilmiş, "sanat eseri" statüsü, sanat dininin müridi olan romantik bilinç tarafından en üst mertebe olarak olumlanmıştır. Dolayısıyla, dini ve mitosu tavsif eden bu aşırılık ve abartılılık, sanat eseri için de geçerlidir. *Hyperion*'da dili "pek lüzumsuz bir şey" olarak görüp asıl söylenmek istenenin her zaman *"denizin dibindeki inciler gibi kendi derinliklerinde ilişilmeden kal[dığını]"* ifade eden Hölderlin,[157] sanatsal çabanın bu sonuçsuzluğunun farkındadır –zira romantikler, insanlığın en kapsayıcı ve en boşluksuz söylemi olan dinsel söylemin yıkılış zamanına tanıklık etmişlerdir–; fakat yine de, belli bir anlığına da olsa sanat "bir tür uzlaşma", "sonsuz özdeşsizliğin özdeşliğe (uyuma) teslim olması", karmaşanın ironik varoluşunun bir süreliğine düzene girmesidir: *"Sanat yapıtı[romantikler için], ironinin mola verdiği andır."*[158] Olabildiğince coşkun bir duygusallıkla dolu romantiğin dünyaya yabancılığının,

---

[156] Ernst Cassirer, **Devlet Efsanesi – İnsan Üstüne Bir Deneme**, çev: Necla Arat, Say Yayınları, İstanbul, 2005, s. 284
[157] Hölderlin'den aktaran: Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 127
[158] Besim F. Dellaloğlu, **a.g.e.**, s. 99

yersiz yurtsuzluğunun, imgesel sürgünlüğünün, tinsel acısının *bir eser boyunca* dindiği andır sanat yapıtı. Çağın hükümdarı olan verimlilik, rasyonalizm ve endüstriyalizmin yarattığı anlamsızlık, yabancılaşma ve hiçlik yazgısına karşı insanın kendi içindeki Tanrısallığı sanat eserine dönüştürerek kahramanlaşması, modern çağdaki romantiğin kutsal öyküsüdür; tıpkı destanların, yazgısına başkaldıran Antikçağ kahramanlarının kutsal öyküsü olması gibi.[159] Eagleton, Antik Yunan tragedyalarının, kahramanların yazgıya karşı mücadele etmelerine ve böylelikle "özgürmüş gibi" davranmalarına olanak sağladığını ve onların "özgürlüğünü onurlandırdığını" söyler.[160] Bir yapıt olarak tragedyanın bir yanılsamayı hakikatmiş gibi görmeye olanak sağlayan bu işlevselliği, romantik bilincin, yarattığı eser nezdinde kendi tinselliğini onaylayarak dünyayı tıpkı eski devirlerde olduğu gibi bir uyum içinde görme eğilimiyle benzerlik gösterir. Tragedyaların onayladığı özgürlük yanılsaması, daha çok tragedyaların tinsel ikliminden beslenen romantik bilincin olumladığı kendilik yanılsaması ile yakın akrabadır. *"Bir yıldız doğurmak için insanın içinde kaos bulunmalı."* diyen Nietzsche,[161] sonsuz kaosun bir düzen, bir ışık huzmesi, en nihayetinde bir düzenlilik (ki sanat eseridir bu) doğurabileceği ön-kabulü ile romantik geleneğin *bir eser boyunca bile olsa ironinin mola vermesi olarak sanat eseri* anlayışına eklemlenir ve "doğan yıldızı" –yani insanın ışık saçan tinsel kendiliğinin kaosa getirdiği kutsal uyumluluğu– olumlar. Dolayısıyla romantik için sanat eseri, var olan ile ideal olan arasındaki çelişkinin bir süreliğine bile olsa ideal olan lehine değiştiği, çatışkının bittiği, varoluşun çelişkiden ve kaostan kaynaklanan ironisinin sona erip uyuma teslim olduğu andır: Eser huzurdur, çelişkisizliktir, tamlıktır, uyumdur, parçalanmışlığın yarattığı acının nihayete ermesidir. İşte, romantizm sonrasını, post-romantizmi niteleyen şey, daha çok sanat kavramı ve sanat eseri statüsü ile ilgili bu romantik yanılsamadan farklı olan bakış açısıdır. Tinin olumlanması üzerine kurulu romantik sanat anlayışından ayrılan post-

---

[159] "Sanatçıların kendileri başta olmak üzere, sanatçının yaşamını bir sanat yapıtı olarak düşünmez miyiz?" diyen Kristeva, modern dönemde sanatın nasıl telakki edildiğini ifade ederken sanatın bizatihi kendisi olma yönündeki –tabir caizse– Tanrısallaşma idealine işaret eder; bu ideal, en çok romantiklerin insanı ve yaşamı sanat eserine çevirme yönündeki gayretlerinde görülmektedir. – Julia Kristeva, **a.g.e.**, s. 154

[160] Terry Eagleton, **a.g.e.**, s. 167

[161] Akt: Jüdiger Safranski, **a.g.e.**, s. 137

romantizmi anlayabilmek için Kierkegaard'ın *ironi* kavramını merkeze alarak gerçekleştirdiği akıl yürütmeden yararlanılabilir.

İroninin her türü için geçerli sayılabilecek en genel ve kapsayıcı tanımını *"Söylenen sözün aksinin ima edilmesi"* olarak sabitleyen Kierkegaard,[162] ironiyi daha baştan *söz* ile *hakikat* arasındaki çelişki üzerinden tarif eder. "Söylenen söz" dilin olanaklarıyla kurulmuş ideal bir birlik olarak, işaret ettiği gerçekliğin kusursuz, tam ve ideal hakikatini ortaya çıkardığı iddiasındadır; "söylenen sözün aksi" ise, sözün daha başladığı anda yenildiği, ortaya çıktığı anda uzaklaştığı temel iddiasının, yani gerçekliğin ta kendisidir. Dolayısıyla sözün, bizatihi kendi söylediğinin aksini ima edip gerçekliğin "dile getirilemeyen" bir kaos olduğuna işaret etmesi, aslında kendi varlığını yok edip kendi iddiasını daha baştan kendisinin çürütmesidir. İronistin, kendisini özgür zannetse bile *"dünya ironisinin korkunç pençesinde"* olduğunu ve *"en acımasız zincirlerle tutsak olduğunu"* ifade eden Kierkegaard, "pençesinde olunan" bu dünya ironisinin ifade edilemezliğini ima eder. Bu "en acımasız zincirler", ifade edilmeye çalışılanın ifade etmeye çalışanı belirlemesi, nesnenin özne üzerindeki tahakkümü, dolayısıyla nesnenin (hakikatin) asla nesneleştirilemeyecek olmasının bilincinde olunmasından kaynaklanan çaresizliktir aslında. Dolayısıyla, Kierkegaard'a göre, her şeyi şiirselleştirebilse bile ironist için *"duyguların gerçekliği yoktur."* Onun acısı –ki tanımlayamamanın, tanımlayamadığı için de temellük edememenin– *"şakanın kendisine has kimliksizliğinde gizlenir."* Bundan dolayı ironist için evrenin uyumlu bir sürekliliği, bir akışı yoktur. Bu istikrarsızlık ve uyum yokluğu içerisinde, sıkıntı dışında istikrarlı hiçbir şey yoktur: *"İronistin sahip olduğu tek devamlılık sıkıntıdır."*[163]

Kierkegaard'ın işaret ettiği bu "tek devamlılık" olan sıkıntı, ironik bir şekilde aslında devamlılık fikrinin bir yanılsama olduğu gerçeğine yönelik bir ima olarak da okunabilir. Zira "sıkıntının devamlılığı" uyumun, istikrarın, dolayısıyla devamlılığın olmadığına işaret eder. Sıkıntının devamlılığı, hiçbir şeyin devamlılığının olmamasıdır. İnsanın ve evrenin devamsızlık, çelişki ve kaostan ibaret olduğuna işaret eden bu düşünce, romantik sanatın *ironinin mola vermesi olarak*

---

[162] Soren Kierkegaard, **İroni Kavramı – Sokrates'e Yoğun Göndermelerle**, çev: Sıla Okur, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009, s. 271
[163] **a.g.e.**, s. 317-318

sanat eseri fikriyle bir hesaplaşmayı da içerir: Romantiğin kurtuluş ve selameti olarak sanatın kaosa düzen getirme iddiasının bizatihi kendisi ironiktir. Zira bayağı olandan sıyrılarak yükseliş ve tinin parçalanmışlığından kurtuluş asla mümkün değildir artık. Gittikçe artan sayıda insanın *"ilerlemenin sonuçlarını acılı bir kayıp ve yabancılaşma duygusuyla birlikte yaş[amaya]"* başlaması,[164] kaybı genelleştirmenin yanı sıra, ideal kurtuluş çarelerine yönelik umudu da söndürmüştür. Dolayısıyla romantizmdeki muhayyel kurtuluşçuluk, post-romantizmde çöküşün (dekadans) kabulüne dönüşmüştür. Walter Binni, *"romantizm ile dekadanlık arasında benliğin şiddetli onaylanmasını onun incelikli çözümlemesinden ayıran mesafe vardır"* derken,[165] post-romantizmin romantik sanat ile hesaplaşmasının esasını vermektedir bize: Kendi benliğini "şiddetle onaylayarak" tinsel varlığını yaşamın ve evrenin ironik kaosunun yarattığı acıya bir çare olarak gören romantizm, bu çarenin temel formu olarak sanat eserine en büyük statüyü verir. Benliğini "incelikli bir çözümleme"nin nesnesi haline getirerek onu evrensel kaosun bir parçası olarak gören dekadans ise, çözülmeyi ve "tek devamlılık" olan acı verici sıkıntıyı kabul eden tavrıyla romantiğin sanat eserine biçtiği değere karşın bir kurum olarak sanatı aşındırır. Romantiğin sanata atfettiği aşkın boyutu benliğe yönelik "incelikli bir çözümleme" yoluyla parçalar, böylelikle romantik duyguculuğu da yıkıma uğratır aslında. Dolayısıyla post-romantizmi karakterize eden dekadans tavır tutarlı bir yapı fikrine uzaktır. Dekadans tavrın *in statu* (yapı) değil, *in motu* (yönelim) olduğunu söyleyen Vladimir Jankélévitch,[166] post-romantizmin düzen ve anlam çabasından ziyade kaosun ve anlamsızlığın kabulü üzerine kurulu olduğuna işaret ederken, kayıp hissinin, kaygının, sıkıntının, huzursuzluğun ve tinsel acının ebedîliğinin kaynağını da göstermiş olur: İnsan bir sabitlikten ve aidiyetten uzaktır, yaşam ise sürekli bir yurtsuzluktur; dolayısıyla tek süreklilik sıkıntı ve acıdır.

Tek devamlılığın sıkıntı olması, kaosun ve çöküşün kabullenilmesi,[167] sanat eserinin bir statü olma özelliğini yitirerek "benliğe yönelik incelikli bir çözümleme"

---

[164] Matei Calinescu, **Modernliğin Beş Yüzü**, çev: Sabri Gürses, Küre Yayınları, İstanbul, 2013, s. 172
[165] Walter Binni'den Aktaran: Matei Calinescu, **a.g.e.**, s. 231
[166] Vladimir Jankélévitch'ten aktaran: Matei Calinescu, **a.g.e.**, s. 171
[167] Çöküşün kabullenilmesi ile ilgili belki de en güzel metafor Verlaine'in *Langueur* adlı sonesindedir: "*Je suis I empire a la fin de la décadence* (Çöküşünün sonundaki bir imparatorluğum ben)." – Akt: Matei Calinescu, **a.g.e.**, s. 177

haline gelmesi, estetik çabanın muhtevasını da değiştirir: Cioran; Shelley ve Baudelaire gibi şairlerin "organizmamızın en derinine müdahale et[tiklerini]" söylerken, romantiklerin kaos karşısında *kurucu* bir tavır göstermelerine karşın dekadans şairlerin *yıkıcı* bir müdahaleciliğe sahip olduklarına işaret eder: *"Zira şair bir tahrip etkenidir, bir virüstür, kılık değiştirmiş bir hastalıktır."*[168] Romantik inşâcılığa karşı dekadans tahripkârlık, evrenin ve varoluşun her türlü inşâyı beyhude ve ironik bir çaba olmaya mahkum eden kaosuna koşuttur. Dolayısıyla yapı fikrinin ve inşânın uyumlu güzelliğinden uzak bir şekilde, dekadans, uyum ve inşânın imkânsızlığı fikrinin içinden konuşur. Baudelaire estetik güzelliğin "bir tuhaflık, gizem" ve "bir mutsuzluk hissi" ihtiva ettiğini söylerken[169] hem Antikçağ'ın romantik yeniden-yorumundan hem de Pythagoras matematiğinden mülhem Hıristiyan uyumculuğunun belirlediği romantik estetiğin güzellik fikrinden oldukça uzaktır. Baudelaire'in, şiirinde *"melankoli yerine ironiyi, dolayısıyla bir salgı [acı duygusuna kaynaklık ettiği düşünülen kara safra] saldırısının yerine bilinçli bir edim olan saldırıyı koy[duğunu]"* söyleyen Starobinski,[170] romantik ile dekadans arasındaki farka da işaret eder aslında: Romantik, duyguyu ve tinin olumlanmasını her şeyin önüne koyar, dekadans ise duyguya ve tine yönelik "incelikli bir çözümleme" içerisindedir; romantik, melankoli yüklü bir acıcılık ile *sanat eseri* üretir, dekadans ise acısının "dünya ironisi"nden kaynaklandığının *bilincinde* olarak sanatın varoluş acısını dindirdiği yönündeki romantik inancın bir yanılsama olduğunu *bilir*; romantik, duyguların saldırısı ile dolup taşar, dekadans ise her türlü yapı, inşâ, selamet ve kurtuluş formülüne uzak bir tavırla saldırıyı bizatihi kendisi örgütler. Dolayısıyla, acısını eserle dindiren romantiğe karşı, dekadans, tinsel acının sürekliliğinin bilincindedir.

2.3. "Selamet Formülleri" ve Tinsel Acı Karşıtlığı

Wilhelm Schmid *Mutsuz Olmak* adlı çalışmasında, insanların sürekli mutlu olmaları gerektiğine inandırıldığı bu çağda gazetelerin, kitapların, ilan panolarının ve

---

[168] E. M. Cioran, **a.g.e.**, s. 97
[169] Akt: Matei Calinescu, **a.g.e.**, s. 59
[170] Jean Starobinski, **Aynada Melankoli**, çev: Mehmet Emin Özcan, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2007, s. 37

popüler kültürün oldukça geniş bir alana yayılan iletişim ağlarının neredeyse tamamında sürekli bir mutluluk propagandasının yapıldığına, acının, hüznün, melankolinin ve mutsuzluğun adeta yasak edildiğine dikkat çeker. Çağımızda mutluluğun "normatif bir anlam" kazandığına değinen Schmid, sadece içerisinde bulunduğumuz çağı değil, aslında bütün bir ütopyalar geleneğini de ilgilendiren temel bir soru sorar: *"Peki ama ya mutluluğun kendisi bir ödev haline geldiyse?"*[171]

En eski öğreti ve inançlardan modern çağın en yeni ideoloji ve yaşam biçimlerine kadar tüm düşünsel yapılar, mutlu olmayı olumlayan bir tavır takınmış, mutluluğu salık vermiş ve onu belli bir "ruh terbiyesi" ile kazanılacak bir şey, bir amaç olarak görmüşlerdir. Birer mutluluk rejimi olan tüm bu öğretilerin, ideolojilerin, toplumsal formların mazisi, insanın yerleşik bir yaşama ve mekân temelli bir toplumsallaşmaya geçişi kadar eskidir. *"İnsanların mutluluğunu sağlamak için toplumu düzenlemek düşüncesi"*nin kökenini toprağa bağlılık temelindeki yerleşik yaşamın başlangıcına dayandıran Orhan Hançerlioğlu'nun[172] tespitinden yola çıkarak şunu söyleyebilmek mümkün: Her türlü mutluluk formülü; yerleşiklik, sabitlik, tanımlanabilirlik, öngörülebilirlik, nüfuz edilebilirlik gibi tahakküme uygun koşulları ön-gerektirir: Yani mutluluk formülleri, esasen bir tahakküm ilişkisi içerisinde hayata geçirilir. Bundan dolayı her mutluluk öğretisi, gereklilik kipiyle salık verilen bir dizi onaylanmış eylemler ve bunun yanı sıra yasaklanmış belli pratikler ve inançlar bütünü üzerine kuruludur: Yapılması gerekenler ve yapılmaması gerekenler, doğrular ve yanlışlar, özgürlükler ve yasaklar, sevaplar ve günahlar... İçerdikleri ve dışarıda bıraktıkları ne olursa olsun, mutluluk rejimleri belli bir uyum temelinde formüle edildikleri için kaotik olana biçim ve düzen veren bir kuruculuk işlevine sahiptirler. Bu kurucu rejimlerde mutlu olmanın normatif hale getirilerek olumlanması, mutluluğun sağlıkla, uyumla, erdemle, "olması gereken" ile yoğrularak tinsel yaşamı belirleyen temel değerleri üretmesi, insan tinine yönelik hegemonik bir kurma faaliyetini de beraberinde getirir. Zira çelişkisizlik-çatışkısızlık çabası üzerine

---

[171] Wilhelm Schmid, **Mutsuz Olmak – Bir Yüreklendirme**, çev: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 9

[172] Orhan Hançerlioğlu, **Başlangıcından Bugüne Mutluluk Düşüncesi**, Varlık Yayınları, İstanbul, 1965, s. 157

kurulu mutluluk rejimlerinin hükmettiği bir toplumda mutsuz olmak mümkün değildir; mutsuz olan varsa bile, bu onun kendi kusuru, eksikliği veya suçudur.

Cioran'ın *"Her selâmet formülü, onu öneren zihnin içinde bir giyotin kurar."* şeklindeki ifadesi[173] içeriğiyle kurtuluş vaat eden her formülün dışarıda bıraktıklarına yönelik her zaman belli bir cezayı veya en azından dışlayıcı bir dizi uygulamayı da ihtiva ettiğine işaret eder. Zira dışarıda bırakılanlar, selamet düşüncesine yönelik potansiyel bir tehdit barındırmaktadır ve tam da bu tehditkâr potansiyellerinden dolayı dışarıda bırakılmışlardır. Toplumsallığın her zaman insan tinini düzenlemeyi de ihtiva ettiği göz önünde bulundurulunca, selamet formüllerinin bu giyotinlerinde infaz edilenlerin tarih boyunca hemen hemen hiç değişmediği görülecektir. İnsan tininin en deriniyle ilişkisi olan ve bu özelliğinden dolayı her devrin değişmez hedefi olan "olağan suçlular" oldukça tanıdıktır: Şiir, şüphe, acı... *"En ufak bir üzüntü belirtisi[nin] mutluluğa karşı işlenmiş bir günah ve ona yöneltilmiş bir tehdit"* olarak görüldüğünü söyleyen Philippe Ariés, şüphenin *"toplumu varlık nedenini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya bırak[tığını]"* ifade eder.[174] Toplum ve toplumun temel düşünsel-kültürel-ahlakî formunu teşkil eden selamet formülü, şüphe karşısında adeta teyakkuza geçer. Zira şüphe ve onunla iç içe olan huzursuzluk, kaygı ve tinsel acı, ideal selamet formülünün hiçbir boşluğa tahammül edemeyen, esneklikten uzak ve eleştiriye kapalı kaskatı yapısına yönelik bir saldırı potansiyeli, her an kırılabilir bir fay hattı gibidir adeta. Dolayısıyla şüphesi, huzursuzluğu, kaygısı, acısı, eleştirisiyle tinin kendini özgürce dışa vurabileceği temel zeminlerden biri olan şiir ve sanat da mutluluk rejimleri için "mutluluğa karşı suç işleme" potansiyelini ihtiva eden bir tehdit, bir günahtır.

İlk çağlardan günümüze kadar din, felsefe, ideoloji, milliyet, sınıf gibi birbirinden farklı referanslara yaslanarak kurulmuş olsalar bile, her biri "kendi giyotinini kurmuş" birer selamet formülü olan mutluluk rejimlerinin neredeyse tamamında şüphe, şiir ve acı karşıtlığının izlerini sürebilmek mümkündür. Bu örneklerin en belirginlerinden biri Platon ve onun *Devlet*'idir. Düzen kurucu, inşâcı bir filozof olan Platon'un din konusundaki düşünceleri, toplumsallık ve ideal düzen

---

[173] E. M. Cioran, **a.g.e.**, s. 89
[174] Philippe Ariées, "Yasak Ölüm", çev: Y. Çabuklu, **Defter dergisi**, sayı 2, 1987, s. 85

ile ilgili düşünceleriyle koşutluk gösterir. Platon'un ideal toplum düzeninde bir zorunluluk olan din, inançsızların *"aklın yolunu buluncaya dek beş yıl boyunca bir 'ıslahevinde' kapalı tutul[malarını]"* önerecek kadar öncelikli bir normdur. Öyle ki, *"ıslah edilemez olduğuna hükmedilenler[in] idam edil[mesi]"* savunulur.[175] Şüpheye ve inançsızlığa yönelik kademeli bir yargılamaya koşut olarak kademeli bir itham da söz konusudur burada: Islah edilmelidir, çünkü bu bir *hastalıktır*; ıslah edilemiyorsa eğer idam edilmelidir, çünkü bu bir *suçtur.* Dolayısıyla toplumsallaş(a)mamanın, toplumsal şenliğe katıl(a)mamanın, mutluluk rejiminin tahakkümü dışında bir pozisyonda bulunmanın sağlıksızlıkla veya suçla ilişkilendirilmesinin kökenlerini Platon'da bulabilmek mümkündür.

İdeal toplumu ve devleti, tıpkı insan bedeni gibi kusursuz bir organizma olarak tasavvur eden Platon'da ölçü ve uyum fikri, şiir ve şair hakkındaki düşüncelerinde de görülebilir. Söylenceyi, efsaneyi, şiiri, sanatı ideal devlet düzeninin dışında bırakan Platon, tahayyül ettiği organik toplumda edebî yaratıcılığın kaynağı olan "çelişki"yi istemiyordur. Bir nevi sterilize edilmiş, çatışkıları törpülenmiş, modern ulus-devletlerin korporatist toplum modelinin adeta ilk örneklerinden birini teşkil eden organik toplum modelinde sağlık, mutluluk ve esenliğe yönelik bir tehdit unsuru ihtiva eden hiçbir farklılığa yer yoktur. Dolayısıyla şiir ve şair de, tinin devlet tarafından kurulmamış, iktidar tarafından işlenip hükmedilememiş halinin kendini var etmesinin bir yolu olduğu için, bir tehlike unsurudur. Bundan dolayı Platon sanatı tinin elinden alıp ideal devletin hükmetme araçlarından biri haline getirir: Masalları ve öyküleri denetler, çocuklara yalnızca "onaylanmış" öykülerin anlatılması için dadıları ve anneleri yönlendirir. Daha da dikkat çekici olanı, ideal devletin onaylanmış sanatının çocukların ruhlarını nasıl biçimlendireceğinden bahsederken güçlü ve biçimli kol ve bacaklara, yani bedensel kuvvete göndermelerde bulunmasıdır.[176] Aydınlanma çağı ulus devlet anlayışının beden politikalarını ve spor siyasetlerini andırır bir şekilde sanatsal çaba ile bedensel güç arasında kurulan bu benzerlik, tinin tıpkı beden gibi şekillendirilmesi gereken,

---

[175] Peter Watson, **a.g.e.**, s. 199

[176] "İlk işimiz masal ve öykülerin yapımını denetlemek, doyurucu olmayanların tümünü yadsımak olacaktır. Dadıları ve anneleri çocuklara yalnızca onaylamış olduğumuz öyküleri anlatmaya ve nasıl şimdi güçlü ve biçimli olsun diye kol ve bacaklarını ovuyorlarsa bu öykülerle de daha çok onların ruhlarını biçimlendirmeye yönelteceğiz." Akt: Ernst Cassirer, **a.g.e.**, s. 280-281

çelişki ve zayıflıklardan, şüphe ve acıdan arındırılarak organik toplumun ve ideal devletin değerlerine eklemlenmesine uğraşılan bir şey olarak telakki edildiğini göstermektedir.

Platon'un şiir ve şair karşısındaki bu hassasiyetinin benzeri, Hıristiyan teolojisinin melankolikler karşısındaki hassasiyetinde görülebilir. Platon'un şüphe, acı ve inançsızlığı bir tür suç olarak görmesine benzer bir şekilde, Hıristiyanlık da melankoliyi yedi ölümcül günahtan biri olarak görmüştür.[177] Esasen özgün bir acı kültürüne sahip olan Hıristiyanlık acı duygusunun İsa'nın çarmıhtaki bedeniyle bütünleşme perspektifiyle yaşanmasını onaylayıp teşvik ederken[178] bir içe kapanıklık, çalışmama isteği, dinî şüphe veya memnuniyetsizlik ihtiva eden *bireysel* biçimine şiddetle karşı çıkmış ve onu günah (*acedia*) saymıştır.

Yunanca "yoksunluk, mevcut olmama" anlamındaki alfa (a) ile "bir şeyle meşgul olmak, ilgi göstermek, ilgilenmek" anlamına gelen *kedos*'un terkibinden oluşan a-kedos (acedia), "ilgi yokluğu, tembellik, herhangi bir şeyle uğraşmama" gibi bir manayı ihtiva eder. Kelimenin kullanımı, ilk kez Pontuslu Eugarios'un (yaklaşık 345-399) IV. asırdaki İskenderiye çölü münzevilerinin dinî yaşam ritüellerine ilgisizliklerinde şeytanî bir şey görmesiyle başlamıştır: Bu şeytan *daemon meridianus*'tur (öğle şeytanı). Eugarios'un bu kullanımıyla beraber tembellik bir günah olarak Hıristiyan teolojisinin temel yasakları arasındaki yerini almaya başlar.[179]

Hıristiyanlığın tembellik ve ilgisizliğe yönelik bu hassasiyetini anlayabilmek için *çalışma*nın Hıristiyan cemaati bir arada tutma açısından nasıl bir önemi haiz olduğunu göz önünde bulundurmamız gerekir. Zira çalışmak, sadece ekonomik üretim faaliyeti olarak değil, cemaatin diğer üyeleriyle bir arada olmanın, aynı ruh halinin paydaşı olmanın bir yoludur. Hıristiyan teolojisinde çalışmanın öneminin "bir şeyler üretmek"te değil, "aylaklık karşıtı" muhtevasında olduğunun altını çizen Starobinski, çalışmanın *"dua etmek ve kendini Tanrı'ya adamak*

---

[177] Yedi ölümcül günah: gurur, hırs, şehvet, oburluk, kıskançlık, öfke, tembellik (acedia) - Bkz: James Stalker, The Seven Deadly Sins, London, Hodder and Stoughton, 1901,

[178] Bkz. Birinci Bölüm, "'Tanrı'nın İşlerinin Görülmesi' Olarak Acı: Hıristiyanlık ve Hz. İsa" adlı kısım

[179] Lars Fr. H. Svendsen, **Sıkıntı'nın Felsefesi**, çev: Murat Erşen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2017, s. 62

dışındaki zamanı tümüyle doldur[duğunu]" ifade eder: *"[Çalışmak] şeytanın sızabileceği, aylaklığın doldurabileceği bütün delikleri kapatma işlevi görür."*[180] Dolayısıyla aylaklık ve tembellikte kendi varlığına yönelik bir tehdit gören Hıristiyanlık, din dışı bir tinsel varoluşa her zaman şüphe ile bakar, onda bir şeytanîlik bulup Tanrısal düzene başkaldırı biçimi olarak yorumlar. Ortaçağ'da "Tembel, şeytanın yastığıdır.", "Melankoli ölümün sevgilisidir." gibi özdeyişlerin yaygınlığı[181] melankoliye ve dinsel yaşama ilgisizliğe yönelik teyakkuz halinin boyutlarını göstermektedir. Acedia günahını işleyen melankolikler, teyakkuz halindeki bütün bir Hıristiyan kültürünün kendi iç diyalogunun ve ortak dilsel-simgesel uzamının dışındadırlar. Kültüre ve ortak değerler uzamına bu uzaklıkları onları tekinsiz ve şüpheli kılmaktadır. Melankoliklerin *"ötekine yönelik her türlü çağrının yok olduğu"* bir monolog içerisinde bulunduklarını ifade eden Kristeva'nın tespitinden[182] yola çıkarak şunu söyleyebilmek mümkün: Uzlaşımsal değerlere, cemaat yaşamına ve kurucu teolojinin simgesel evrenine dahil olmayan, kültürün tanımlı uzamındaki diyalog mekanizmasına yabancı kalarak verili Tanrısal düzene tehdit oluşturan melankolik tembeller, Hıristiyanlık için en büyük tehlikelerden biridir. Dolayısıyla acedia günahını işleyen melankolikler çalışma yaşamına kazandırılmalıdırlar. Zira çalışmanın yaratacağı devinim, melankoliği sisteme bağlayacak ve Hıristiyan hakikat rejimini sorgulamanın pasif de olsa bir biçimi olan tembelliğin yarattığı Tanrısal düzenle aralarındaki o tehdit edici mesafeliliği tin'den söküp atacaktır.

Hıristiyan değerlerinin baskınlığı Aydınlanma dönemiyle beraber azalmaya başlasa da tembellere, ilgisizlere ve melankoliklere yönelik mahkum edici yaklaşım ortadan kalkmamıştır. Serol Teber'in "cennetin laikleşmişi" olarak nitelendirdiği Aydınlanma dönemi ütopyaları[183] korkunun, güvensizliğin, sıkıntının, mutsuzluğun ve acının olmadığı toplumsal projeler olarak ortaya çıkarken, tinsel acı, sıkıntı ve melankoli konusunda Hıristiyanlığınkine benzer mahkum edici bir yaklaşımı

---

[180] Jean Starobinski, "Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı", çev: Serap B. Öztürk, **Cogito**, sayı 51, 2007, s. 227
[181] Bkz: Serol Teber, **a.g.e.**, s. 147
[182] Julia Kristeva, **a.g.e.**, s. 277
[183] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 217

benimsemiştir. Teber'e göre birer anti-melankolik düş olan ütopyalar[184] insanlara sevgi, mutluluk, özgürlük umudu verirken birçok selamet formülünün kendi içinde kurduğu giyotine benzer bir yargılama mekanizmasını da kendi içlerinde inşâ etmişlerdir. Bu mekanizma içerisinde yargılanan, yine tinsel acıdır. *Ütopya*'nın yazarı Thomas More'un acı çeken hastalara ne yapılması gerektiği ile ilgili teklifleri, Aydınlanma ütopyalarının neyi içerip neyi dışarıda bıraktığına dair düşüncelerini özetlemektedir.

Özel mülkiyet eleştirisi ve komün sisteminin savunusu üzerine hayal edilmiş *Ütopya*'da Thomas More, ideal devlet ve toplum düzeninin nasıl olması gerektiğine dair fikirlerini anlatırken *akıl* ve *ortak çıkar*ı temel alır. Akıl ve ortak çıkar, sadece devletin kurucu ilkeleri değil, toplumsal organizasyona da temel teşkil etmesi gereken ilkelerdir. Bu ilkelerin "hastalık ve acı" üzerinde nasıl uygulanacağına dair satırlar, bir bütün olarak Aydınlanma ütopyalarının nasıl bir selamet formülü olduğunu göstermektedir: More'un ideal cennetinde, çaresiz ve acı verici bir hastalığa yakalanan kişi *"hayatta artık hiçbir şey yapamadığı gibi"* sürekli olarak *"başkalarına yük olur."* Dolayısıyla ölüme rıza göstermesi için hasta ikna edilmelidir. Bu *"belalı hayatından"* kurtulması için ya kendisi bir girişimde bulunur ya da *"başkasının bu işi yapmasına bile bile katlanır."* Nihayetinde bu kaçınılmaz bir sonuçtur ve bunun *"akıllıca bir iş"* olduğu aşikârdır.[185] Acının ve hastalığın "bir yük" olarak görülmesi, "hayatta artık hiçbir şey yapamayacak olanlar"ın ölümünün "akıllıca bir iş" olarak görülmesi: Yani verimlilik temelli bir değerler sistemi, ekonomik üretime dahil olma yoluyla toplumsal yaşama katılmanın temel ilke olması, verimli ve üretken olamayanların hayatına son verilmesinin akıl tarafından onaylanması. Modern sanayi toplumunun akıl ve verimlilik esasına dayalı anlayışının bir ön-örneği olan bu yaklaşım, Aydınlanma ütopyalarının kurduğu giyotinin kurbanlarının sağlığını kaybedenler, melankolikler, aylaklar, üretemeyenler ve acı çekenler olduğunu göstermektedir.

Ütopyalardaki "cennet adaları"nın katı norm sistemlerine uy(a)madığı için üretim ve verimlilik temelli toplumsallığa dahil ol(a)mayan melankoliklerin,

---

[184] **a.g.e.**, s. 219
[185] Thomas More, **Ütopya**, çev: Kaynak Yayınları, İstanbul, 2000, s. 115-116

aylakların, acı çekenlerin gerçekten neler yaşadığının somut örneklerini 20. yüzyılın totaliter rejimlerinde görebilmek mümkün. Özellikle Nazi Almanya'sının uygulamaları, hem hegemonik mutluluk ve neşe rejiminin baskıcılığını hem de toplumsal programın dışında bırakılanların nelere maruz kaldıklarını örneklemektedir. İşçileri ve işverenleri toplu gezilere götürmek suretiyle kaynaşmayı ve toplumsal bütünleşmeyi sağlamayı amaçlayan "Neşeyle Kuvvet" programı, Nazi iktidarının güç, iktidar ve mutlu toplum arasında kurduğu koşutluğu göstermesi açısından ilgi çekicidir.[186] Burada yalnızca proletarya ile burjuvazi arasındaki çelişkiyi yok etmeye yönelik otoriter bir müdahale yoktur; aynı zamanda üretimin ve verimliliğin ulusal bir erek olarak kutsanması da vardır. Zira ulus-devletçi bir stratejinin sonucu olan bu kutsama, ekonomik ve toplumsal yaşamı katı ulus-devlet politikasının temel yapı taşı haline getirecek, çalışmanın ve üretimin dışında kalanlara yönelik de en insanlık dışı uygulamaların önünü açacaktır. 20 Mayıs 1940'ta örgütlenmesi tamamlanan Auschwitz toplama kampına sosyalistler, komünistler, Yahudiler ve demokratların yanı sıra şizofrenler ve melankolikler de alınmıştır.[187] Dolayısıyla Nazi Almanya'sının faşist uygulamaları salt politik bir mesele değildir; kendi selamet formülünü ve mutluluk rejimini ulusçu reflekslerle büyüten, faşizan bir zihniyetle kutsanmış kendinden menkul bir haklılık anlayışına yaslanan bir siyasal rejimin insan tinini düzenleme konusunda ne kadar ileri gidebileceğinin de trajik bir örneğidir.

Ahmet Oktay *"kedere yer vermeyen bir kültürün eleştiri duygusunu da köreltebileceğini"* söyler.[188] Fakat mevzubahis selamet formülleri ve mutluluk rejimleri olunca, tam da eleştiri duygusunun köreltilmesi gaye edinildiği için kedere yer verilmediğini söylemek daha doğru olacaktır. Kedere yer vermemekten de öte, kederin küçümsenmesinin, yasaklanmasının, cezalandırılmasının türlü biçimleri uygulanır. Sovyetler Birliği'nin dekadans sanata yönelik (toplumcu gerçekçilik adına) kınamaları ile Nazilerin modern sanatı (halkın beğendiği "sağlıklı" ve güzel sanat adına) "hasta sanat" olarak görmeleri arasındaki çarpıcı benzerliğe dikkat

---

[186] Bkz: Wilhelm Schmid, **a.g.e.**, s. 43
[187] Akt: Serol Teber, **a.g.e.**, s. 340
[188] Ahmet Oktay, "Melankoli Üzerine – Medyatik Hedonizme Kültürel İtirazlar", **Sanat Dünyamız**, sayı 56, 1994, s.

çeken Calinescu, bu durumun komünist entelektüeller tarafından fark edilmediğini ifade eder.[189] Calinescu'nun örneği, muhalifi olunan bir siyasî rejimin araçları kullanılmaya başlandığında karşı çıkılan şeye benzemeye dönüşmenin trajik bir örneği olarak okunabilir. İnsanı kurtarmak için çıkılan yolda insanı tutsak eden bir noktaya varıldığının birçok örneği sayılabilir elbette. Her biri ayrı bir mutluluk rejimi, ayrı bir ütopya, ayrı bir siyasal önerme ve toplumsal model teklif eden birçok anlayıştan bahsedilebilir. Fakat birçoğu için insan bir hedef olmaktan ziyade zamanla bir araca dönüşmüştür. Ve bu dönüşümün tüm tahribatı çoğu kere insanın tinsel varoluşunda ortaya çıkmış; insanın özgünlüğü ve dünyada olmanın bir biçimi olan acı duygusu bir hastalık, bir kusur, bir zayıflık, yahut kurtulunması gereken bir yük olarak görülmüştür. Dolayısıyla tinsel varoluş ve onun temel yapı taşlarından biri olan acı duygusu, bir turnusol kağıdı, her şeyin kaydedildiği bir alan, bir tür hafıza gibidir. Bir kültürün, bir ideolojinin, bir dünya görüşünün yahut bir sanat anlayışının acı ile kurduğu ilişki ve ona nasıl baktığı, o kültür veya dünya görüşü ile ilgili birçok şeyi aşikâr kılar...

[189] Matei Calinescu, **a.g.e.**, s. 217

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEVFİK FİKRET ŞİİRİNDE ACI

3.1. Fikret'i "Tanımlamak" – Acıya Bakışlar, Kaygılar, Teklifler

Peter Watson, dinin ancak "tanrıların ahlaklı sayıldığı" durumda bir ahlakî söylem haline gelebileceğini söyleyerek böyle bir din anlayışının eski [Yahudiler öncesi] toplumlarda görülmediğine değinir ve dinin temel bir ilke çerçevesinde kurucu ve aşkın bir pozisyona yerleşmesinin İsrailoğulları ile başladığını ifade eder.[190] Dolayısıyla –Watson'un kastettiği anlamıyla– eski toplumlarda bugün tahayyül ettiğimiz şekliyle dikey kurulmuş bir kutsal kurallar toplamı olan dinden ziyade, insanî birçok durum ve duygunun kutsalla ilişki kurduğu yatay bir inanç zenginliğinden söz etmek daha doğrudur. Yüzbinlerce yıllık mitsel muhayyilede yapılan bu yeniliği "dine ünlemi getirmek" olarak ifade eden Cioran,[191] Yahudilerin kurucu teoloji konusundaki bu özgünlüğüne dikkat çeker.

İsrailoğullarının insanlığın ortak kutsallık birikimini belli ahlâkî ilkeler çerçevesinde (şüphesiz kendi özgün koşullarının yarattığı ihtiyaçlar doğrultusunda) düzenleyip ilk buyurgan dinî söylemi kurmalarının benzerini, modern dönemin kurucu ideolojilerinde de görebilmek mümkün. Zira mitsel muhayyileye getirilen bu "ünlem"in bir benzeri, toplumsal değişim-dönüşümlerin ve politik kırılmaların yaşandığı, bir kültürel kavşaktan geçildiği süreçlerde sanata yönelik tekliflerde de görülmektedir. Bir geçiş döneminin, dolayısıyla bir kaos aralığının yaşandığı bu gibi kırılma dönemlerinde sanata yaklaşım, estetik olmaktan ziyade siyasal kaygılardan kaynaklanır. Kültürün ve müşterek kıymetler âleminin uzamında hareket eden sanatsal yaratım, siyasal düşünceler ve kamusal kaygılardan hız alan yaklaşımlarla değerlendirilir ve kültürel alan düzenlenmeye çalışılır. Her biri kendi içerisinde bir ideoloji ihtiva eden teklifler kültürel alana müdahale eder ve sanatın nasıl olması

---

[190] Peter Watson, **a.g.e.**, s. 164

[191] "[Yahudiler] dine ünlemi getirmediler mi?" – E. M. Cioran, **Var Olma Eğilimi**, çev: Kenan Sarıalioğlu, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 79

gerektiğine dair düşünceler öne sürer. Bu, Cioran'ın ifadesini ödünç alarak söyleyecek olursak, kültür ve sanata ünlemin getirilmesidir. Dolayısıyla böylesi dönemlerde sanatın ve sanatçının, ideolojilerin ve siyasal tekliflerin çarpıştığı bir mücadele arenasına dönüşmesi şaşırtıcı değildir. Fakat nesnesini tahlil etmekten ziyade, onu kendi söylemsel sınırlarının içerisine tıkıştırıp nesne üzerinde tahakküm kurmaya çalışan her üst dil gibi, sanata yönelik siyasal kaynaklı yaklaşımların dili de ele aldığı nesneyi değil, daha çok kendi kendisini anlatır. Bir dili kullanmanın aynı zamanda –belki daha da fazla– o dil tarafından kullanılmak olması gerçeğine benzer şekilde, sanata yönelik siyasal yaklaşım, o yaklaşımların bizatihi kendi kendilerinden bahsetmesidir aslında. Bu durumun en berrak örneğini, Türkiye'nin siyasal ve kültürel tarihinin özgün bir dönemi olan XIX. yüzyıl sonlarında, Servet-i Fünun edebî hareketi ve onun öne çıkan ismi olan Tevfik Fikret hakkındaki değerlendirmelerde net bir biçimde görebilmek mümkün.

Gerek Servet-i Fünun edebî topluluğu gerekse topluluğun öncü ismi olan Tevfik Fikret hakkındaki tanım ve yorumlar oldukça fazla olmanın yanı sıra,[192] birbirinden farklı –hatta birbirine karşıt– bir görünüm arz etmektedirler: Örneğin, Abdülhak Hamid'e göre *"Namık Kemal'den sonra sanatın içtimai bir kıymet olduğunu anlayan ve sanatını cemiyetin hayrına tahsis eden"*[193] Fikret, Ömer Seyfettin'e göre "taklitçi"dir. Fikret yalnızca farklı ideolojik-politik aidiyetlere sahip şahsiyetler arasında değil, aynı siyasal anlayışa sahip aydın ve yazarlar açısından da bir ihtilaf konusudur: Solcu bir aydın olan Sabiha Sertel'e göre *"saltanata, gericiliğe karşı korkusuz haykıran insancıl bir şair"* olan Fikret,[194] bir başka solcu olan Hikmet Kıvılcımlı'ya göre *"kaşarlanmış sübjektivizm kabuğu içinde cümbüşlü bir sümüklü böcek psikolojisi"* içerisinde bulunan Edebiyat-ı Cedide'nin şairlerinden biridir.[195]

---

[192] Tevfik Fikret hakkında Mustafa Kemal Atatürk'ten Yahya Kemal'e, Abdülbaki Gölpınarlı'dan Nazım Hikmet'e, Necip Fazıl Kısakürek'ten Attilâ İlhan, Sabahattin Ali ve Cemal Süreya'ya kadar birçok ismin yorum ve değerlendirmelerini topluca görebilmek için, bkz: Memet Fuat, **Tevfik Fikret – Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği, Seçme Şiirleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2003, s. 119-126

[193] "Ölümünün 15'inci Yılında Fikret'e Ait Hatıralar", Abdülhak Hamid'in anlatımları, **Vakit**, 18 Ağustos 1930, s. 1-2

[194] Sabiha Sertel, **İlericilik Gericilik Kavgasında Tevfik Fikret**, Çağdaş Yayınları, İstanbul, 1996, s. 12

[195] Hikmet Kıvılcımlı, **Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsisi**, Sosyal İnsan Yayınları, İstanbul, 2008, s. 11

Oldukça farklılık gösteren bu yorum ve değerlendirmeler,[196] Orhan Koçak'ın ifadesiyle bir "önyargı tabakası" oluşturmuş ve *"zamanla katılaşan ve konunun eklem yerlerini gizleyerek yorum olasılıklarını sınırlayan (...) bir tür kabuk"* haline gelerek[197] konuyu bir tür önkabuller ve dışarıdan yapılan acele tanımlamalar silsilesinin altında bırakmıştır.[198] Öyleyse, bir yorum olasılığını mümkün kılabilmek için, öncelikle bu yerleşik yorumları yeniden ele almak ve bu tanımlamaların hangi dinamiklerle ortaya çıktıklarını tahlil etmeye çalışmak gerekmektedir.

3.1.1. Millîci Çizgi ve Özcülük

Millî edebiyatın bildirisi olarak bilinen *Yeni Lisan* adlı makalesinde Ömer Seyfettin, Edebiyat-ı Cedide'yi "taklitçi" olarak değerlendirmiş ve edebiyatın nasıl olması gerektiğine dair tekliflerini de esasen Edebiyat-ı Cedide eleştirisinden yola çıkarak sunmuştur. Dilin sadeleşmesini ve sanatın millîleşmesini isteyen Ömer Seyfettin'e göre, bu taklitçiliğe karşı edebiyatımız kendi öz kaynaklarına dönmeli, Arapça ve Farsça terkipleri bırakmalı, nihayet "mermerden heykeller" gibi sağlam bir bünyeye kavuşmalıdır.[199] Burada, Ömer Seyfettin'in düşünce ve teklifleri nezdinde, millî edebiyat anlayışının bir özü kaybetme kaygısından, bir tür *etkilenme endişesi*nden kaynaklandığını görebilmek mümkün.[200] Zira taklitçi, dışarıya açıktır;

---

[196] Mehmet Kaplan, Tevfik Fikret için söylenenlerin bir araya getirldiğinde "acayip bir tezat silsilesi" oluşturduğuna vurgu yapar: "Dinsiz-peygamber; vatansever-kozmopolit; cemiyeti seven-cemiyetten nefret eden; diğergâm-bencil; cesur-korkak; ahlaklı-ahlaksız; melek-şeytan; derin surette hassas-çok sığ hassasiyetli ilh..." – Bkz: Mehmet Kaplan, **Tevik Fikret**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 56

[197] Orhan Okay, "Kaptırılmış İdeal", **Toplum ve Bilim**, sayı 70, 1996, s. 94

[198] A. İzzettin de "münekkidin ait olduğu zümre-i içtimaiyeye göre bazen milliyetsiz bir dinsiz ve tehlikeli bir adam bazen bir heykel-i ismet, temiz bir vatanperver telakki edilen" Tevfik Fikret'le ilgili birçok yorum girişiminin arkasında ideolojik-politik koşullanmışlıkların bulunduğuna işaret eder. – Bkz: Doktor A. İzzettin, "Tevfik Fikret ve Psychanalyse Teknikleri 1", **İçtihat**, sayı 281 15 Eylül 1929, s. 5261

[199] Bkz: İsmail Parlatır – Nurullah Çetin, **Genç Kalemler Dergisi**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1990

[200] Modern dönem edebiyatının bir *etkilenme endişesi*nden doğduğunu söyleyen Harold Bloom, halefin seleften bağımsızlaşma çabasını ifade eden özgünlük kaygısının edebi üretimin temeli olduğunu düşünür. (Bkz: Harold Bloom, **Etkilenme Endişesi – Bir Şiir Teorisi**, çev: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2008) Nurdan Gürbilek ise modernite ile sonradan tanışan, moderniteyi bir tür maruz kalma ile yaşayan Osmanlı-Türk aydını açısından etkilenme ilişkisinin "karanlık bir ilişki" olduğunu ifade eder ve etkilenme endişesinin "daha baştan bir ulusal-kültürel endişeyi harekete geçirdiği[ni]" ve "yerel-ulusal benliği kaybetme gibi tüm cemaati ilgilendiren bir kamusal korkuyu da beraberinde getirdiği[ni]" vurgular. (Bkz: Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna, Kayıp Şark – Edebiyat ve Endişe**, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s. 32) Gürbilek'in dikkat çektiği bu

dışarıya açık olan, etkilenmeye müsaittir; etkilenen, özünü kaybeder; özünü kaybeden ise gayrı millîdir! "Mermerden heykeller" gibi güçlü bir edebiyatı gaye edinen güç arzusunu ise, aslında güçsüz olunduğunun gizli bir kabulü-itirafı olarak değerlendirebiliriz. Esasen siyasal kaygılardan kaynaklanan bu estetik-sanatsal teklif bir sağlamlık ve güç optiğinden yapılırken kendisini ortaya çıkaran siyasal, toplumsal ve kültürel koşullara, tabir caizse, gücünü kaybetmiş olmanın yarattığı ulusal yaraya işaret etmektedir aslında. Zamana, etkilenmeye ve her türlü darbeye direnebilen bir güç sembolü olarak "mermerden heykel" mecazının milliyetçi muhayyilede millî edebiyatı tavsif ediyor olması, milliyetçiliğin bir güç yitimi çağında ortaya çıktığını ele vermektedir. Dolayısıyla bu değerlendirmeler, Edebiyat-ı Cedide'ye yönelik bir tahlilden ziyade o çağın gerçeği olan toplumsal yaraya, gücünü yitirmiş olmaya işaret etmektedir: Ele aldığı konu hakkında bir tetkik değil, bizzat kendi söyleminin dinamiklerini ele veren bir selamet formülü, bir kurtuluş düşü! Millî ve güçlü bir sanatın ancak ve ancak dış etkilerin ve taklitçiliğin bertaraf edilmesiyle gerçekleşebileceği yönündeki bu düş, taklitçiyi de millî varlığa düşman bir pozisyona yerleştirmeyi ve onu hedef almayı kolaylaştırmaktadır. Temel motivasyonu dışa karşı millî teyakkuz, etkilenmeye karşı özcülük ve taklitçiye/taklitçiliğe karşı düşmanlık olan millîci estetik tavır, Fikret'e yönelik yaklaşımlarda net bir biçimde görülebilmektedir. Zira Fikret, acı ve ıstırap dolu şiirleriyle bir *zayıflık*-etkilenebilirlik örneği gösterirken "mermerden heykel" mecazıyla işaret edilen siyasal-estetik ütopyanın teklif ettiği *güçlü* edebiyatın önünde bir tehdit olarak durmaktadır. Dahası, onun şiirindeki güçsüzlük ve yeniklik, genel güç yitiminin varlığını hatırlatmakta ve millîci estetik formülün kurduğu düşün sorgulanmasına kapı aralamaktadır. Dolayısıyla, Servet-i Fünun şairlerine yönelik "tamamıyla taklitçi", "gayrı millî", "yapma bir dil" gibi tespit ve yorumların çoğu,[201] Fikret'i ve kuşağını izah etmekten ziyade, aslında izah edenin yarasına ve bu yarayı nasıl saracağına dair ütopyasına işaret etmektedir.

---

*ulusal endişe*yi, Osmanlı-Türk aydınının Edebiyat-ı Cedide karşısındaki huzursuz tavrında görebilmek mümkün.

[201] Kenan Akyüz'den Aktaran: Emine Tuğcu, **Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 135

Millî edebiyat çizgisinde yazılmış bir şiiri –*Akdeniz Marşı*'nı– Edebiyat-ı Cedide bağlamında düşünmek, Tevfik Fikret'e ve acılı şiirlerine yönelik millîci yaklaşımı görebilmek açısından açıklayıcıdır. Kurtuluş Savaşı'nın muzafferane duygularıyla yazılmış *Akdeniz Marşı*'nın ilk dizesi olan "Yaslı gittim, şen geldim" cümlesi, millî kurtuluşçuluğun yas mefhumu ile şen'lik, acı ile mutluluk arasında kurduğu karşıtlığa işaret etmesi açısından dikkate değer. Servet-i Fünun çizgisine karşı olduğu bilinen Samih Rifat[202] bir yıkım manzarasından, bir yas halinden, bir yurtsuzluk tecrübesinden çıkarak cengâverce bir mücadele ile "şen"liği, mutluluğu, kurtuluşu kazanan millî mücadele ruhunu anlatırken, millî kurtuluşçu ideolojinin yas tutma pratiği ve yasın işaret ettiği acı ve kayıp tecrübesi karşısındaki yaklaşımını özetler: Yas tutmak ve acı çekmek, kaybın varlığını kabullenmek anlamına gelir; bir zayıflığa işaret ediyor olmasından dolayı kurtulunması gereken bir şeydir. Yas ve acıya yönelik bu refleksi daha iyi anlayabilmek için Lacan'ın yas tutmaya dair çıkarımlarından yararlanılabilir: Lacan, bir kaybın ardından tutulan yasın sadece kaybın kendisine değil, kaybın gözündeki *kendi imgemize* yönelik de olduğunu belirtir.[203] Dolayısıyla kaybın yok sayılamayacak derecede gerçek olması, yas tutmak durumunda olanın bizatihi kendisini de yeni baştan –hem de yokluğun kabulü ve artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağı gerçeğinin idraki temelinde!– kurmak zorunluluğuyla yüzleştirir. Özne'nin kendine dair oluşturduğu bu "ayrıcalıklı yer"in yasını tutmak zorunda kalması, kaybı yadsıma ve yas tutmaya direnç reflekslerini geliştirir. Tam da bu refleks, millîci çizginin Fikret ve kuşağı karşısındaki öfkeli yadsımalarını açıklar niteliktedir. Zira Fikret şiirlerindeki acının bariz bir kayıp duygusunu hatırlatıyor oluşu, milliyetçi muhayyileye eski Osmanlı'nın artık var olmamasından dolayı muzaffer bir millet olmanın koşullarının ortadan kalktığı gerçeğini hatırlatır. Kaybın millîliği, yasa karşı direncin de milliyetçi bir çizgide şekillenmesine zemin hazırlar; zira bu yas, Osmanlı-Türk insanının yüzyıllara dayalı öz-imgesinin yıkılışını da içermektedir. Bu yadsıma ve inkâr refleksi acı üzerine eğilmeyi ve kayıp karşısında hüzünlenmeyi adeta yasaklamış gibidir. Acı halinden kurtulunmalı, bir an önce "şen"liğe, kurtuluşa ve mutluluğa erişilmelidir. Acı ile

---

[202] Samih Rifat ile ilgili, bkz: Dr. Ayşegül Celepoğlu, **Samih Rifat**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2017

[203] Lacan'dan aktaran: Darian Leader, **Depresyon, Yas ve Melankoli**, çev: Ayça Göçmen, Encore Yayınları, İstanbul, 2018, s. 136

sanat, kayıp ile dil arasında durarak acının şiirleşmesini, kaybın temsil edilmesini engelleyen "ulusal endişe"nin kaynaklık ettiği millîci estetik, sessiz bir uzlaşıyla şiirsel temsil alanını acıya yasak etmiştir adeta: Şiir ve edebiyat, bir yası ve acıyı konu edinmez; tersine, yasın ve acının bittiği, kaybın yarattığı ıstırabın telafi edildiği yerde başlar! Edebiyat acıyı anlatmaz, acının üstesinden nasıl gelindiğini anlatır; çünkü edebiyat "mermerden heykeller" gibi güçlü bir sanata sahip sağlam bir milletin en büyük silahlarından biridir.

Yüzü ileriye dönük olan ve hızlı bir kurtuluşu hedefleyen siyasal anlayış, şiirin nasıl olması gerektiğini formüle ederken acı karşısında –doğrudan veya dolaylı– mahkûm edici bir tavır sergilemektedir. Zira acıyı ve acı edebiyatını kurtuluşu yavaşlatan ve millî özü yozlaştıran bir etkilenmeye açıklık, bir tür kırılganlık ve güçsüzlük olarak gören millîci anlayışın kaybedecek vakti yoktur. Acılı şair, kurtuluş sürecini geriletmektedir. Bu bağlamda, tinin acılarıyla yüzleşmekten ve yas tutmaktan kaçınma eğilimine işaret eden psikiyatrist Bahar Tezcan, yaşadığımız bu "hız dünyasında" acıyla yüzleşmenin ve kaybı anlatıp dile getirmenin çoğu kere "gerici bir hareket" olarak görüldüğüne dikkat çekerken, millî kurtuluşçu düşüncenin Servet-i Fünun karşısındaki tavrını nasıl anlamamız gerektiğine dair bir değerlendirme kriteri vermektedir bize. Fikret'in yaşanmış acı tecrübelerin sessizliği ve durgunluğu içerisinden yazdığı şiirlerine yönelik eleştirilerde hep bir formül, bir "şiirde olması gerekenler" listesi teklif eden millîci çizgi Servet-i Fünun çizgisine karşı geleceği ve "ileriyi" hedefleyen bir edebiyat teklif ederken vakit kaybına karşı da bir tür toplumsal-siyasal hız dürtüsünden hareket etmektedir. Yavaşlığın anımsama, hızın ise unutma ile bir ilgisinin olduğunu ifade eden Milan Kundera'dan hareket ederek söyleyecek olursak,[204] hızlı bir iyileşme formülü ile örülü siyasal kurtuluşçuluğun Servet-i Fünun'u ve Tevfik Fikret'i gerici bulması, siyasal olduğu kadar psikanalitik bir yan da taşımaktadır. Zira ulusal kaygılarla yoğrulmuş bir etkilenme endişesinden, bir geride kalmışlık korkusundan kaynaklanması hasebiyle

[204] "Yavaşlık ile anımsama, hız ile unutma arasında gizli bir ilişki vardır. gözümüzün önüne en sıradan bir durum getirelim: Bir adam sokakta yürüyor. Birden bir şey anımsamak istiyor, ama anı uzaklaşıyor. O anda, kendiliğinden yürüyüşünü yavaşlatıyor. Buna karşılık, az önce yaşadığı kötü bir olayı *unutmaya çalışan insan* hâlâ çok yakınında olan zamanda, sanki *bulunduğu yerden hemen uzaklaşmak istiyormuş gibi* elinde olmadan yürüyüşünü hızlandırır." – Milan Kundera, Yavaşlık, çev: Özdemir İnce, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2016, s. 36 (Vurgular tarafımıza ait)

çağın baskın ruh hali olan genelleşmiş bir yitim duygusuna, bir gecikmişlik psikolojisine işaret etmektedir. Dolayısıyla Fikret'in şiirlerindeki acılı yavaşlığın, hatırlamaya ve yüzleşmeye kapı aralayan durgunluğun millî kurtuluş ideolojisine bir tehdit olarak görülmesi şaşırtıcı değildir.

3.1.2. Tanpınar ve Kültürel Süreklilik

Millî edebiyat çizgisinin Fikret ve kuşağı karşısında hissettiği kaygı ve rahatsızlığın bir benzerini Ahmet Hamdi Tanpınar'ın değerlendirmelerinde de görebilmek mümkün. *"Cenap ve Fikret'i okuyun, kitabı silkince döküleceğini sanırsınız; o denli yapmacık."* diyen Tanpınar'ın değerlendirmeleri[205] Servet-i Fünun şiirinin biçemi üzerine basit bir değini olmaktan öte anlamlar taşır. Tanpınar'ın sanat ve şiir ile ilgili ölçüsünün "mazi ile kırılan bağları bağlayan adam" olarak gördüğü hocası Yahya Kemal'de somutlandığı bilinmektedir.[206] Yahya Kemal, Tanpınar'a göre, Tanzimat'tan beri bir dizi arayış ve teklif olan Türk şiirinin kendi geçmişiyle arasındaki kopan halkayı onarmış, mazi ile devamlılığı sağlamış, kültürel parçalanmaya uğrayan millî belleğin her iki parçasını (geçmiş ve şimdi) birbirine bağlamış, eski şiirin lezzetini yeni'de yaratarak geleneği devam ettirmiş, nihayet Türk şiirinin nasıl olması gerektiğinin somut örneğini sunmuştur. Yahya Kemal'in "yıkılmış imparatorluğun enkazı"ndan[207] geriye kalanları toplayarak eskinin ruhu ile bağ kuran bu şiirsel pratiği, Tanpınar'in şiir ve sanat perpektifini de belirler: Bu perspektif, şiiri bir devamlılık mantığı içerisinde kavrar, sanatı belleğin parçalanmışlığının onarıcısı, millî benliğin ve kültürel sürekliliğin sağlayıcısı olarak ele alır ve Yahya Kemal'de aslında bir kaygının giderilmesini, bir krizin çözülmesini görmenin rahatlığını ve huzurunu yaşar. Dolayısıyla, *Huzur* yazarının Cenap ve Fikret'e yönelik değerlendirmeleri, bu iki şairde aslında giderilememiş bir kaygının semptomlarını, çözülememiş bir krizin belirtilerini görmekten ileri gelen bir

---

[205] Ahmet Miskoğlu, **Tanpınar'dan Notlar**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015, s. 71

[206] Tanpınar'a göre Yahya Kemal "mazi ile kırılan bağları en modern şekilde kurmuş, duyuş şeklimizi değiştirmiş, tarihimizin rönesansı olmuş, (...) bir kelime ile milliyetimizin üzerinden bir Mesih gibi diriltici nefesi geçmiş" bir şairdir. – Ahmet Hamdi Tanpınar, "Bir Bakıma Tek Millî Sanat Şiirdir", **Hep Aynı Boşluk – Denemeler, Mektuplar**, Röportajlar, Haz: Erol Gökşen, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 155-156

[207] Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yahya Kemal**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 19

*huzursuzluk*tan kaynaklanmaktadır: Cenap ve Fikret'in şiirleri "yapmacık" olmaları ile bir gevşeklik görünümü arz etmekte, fakat aslında daha genel ve daha derin bir gevşekliği ve bu gevşekliğin esas sebebi olan parçalanmışlığı hatırlatmaktadır. Fikret'in "dökülecek derecede yapmacık" olması, Tanpınar'da ve Tanpınar nezdinde aslında bütün bir Türk modernleşmesinde aranabilecek türden bir hakikilik ve güçlülük refleksine işaret eder. Zira Batı karşısında kendi benliğini kaybetme, özünü yitirme, köksüzleşme gibi kaygılarla şekillenmiş kültürel süreklilik anlayışı, Tevfik Fikret şiirlerindeki acı ve ıstırabın işaret ettiği zayıflık karşısında hep aynı tedirginliği duymakta, hep aynı tehdit duygusunu yaşamakta, aynı endişeyle kaygılanmaktadır. Tam da bundan dolayı "dökülecek derecede" yapmacık, gevşek ve zayıf olduğu düşünülen Servet-i Fünun şiirine alternatif olarak sunulan Yahya Kemal estetiği, estetik bir teklif olmanın yanı sıra –belki de daha fazla– siyasal ve kültürel bir tekliftir aslında. Gaye sadece nasıl bir şiir yazılacağını belirlemek değil, "bize o anda en lazım olan şeyi"[208] belirlemek; geçmişin "biz"inin şimdi'de devam ettirilmesinin yolunu tayin etmektir.[209] Şiire ve edebiyata yüklenen kültürel-siyasal kurtarıcılık misyonu, bir kez daha Fikret'e ve kuşağına karşı mesafeli bir yaklaşım sergilemektedir.

3.1.3. "Bireysel" Duygular, "Kamusal" Gerçekler

Fikret ve kuşağı ile ilgili kanonlaşmış bir başka yorum, "gerçeklikten kaçış", "hayalcilik", "hakikat karşısında yeniklik" gibi, daha çok bir kaçkınlık tespitinden hareket eden değerlendirmelerden oluşmaktadır. Bu yöndeki külliyatın tipik bir örneğini, Nurullah Çetin'in ifadelerinde bulabilmek mümkün. Çetin, Servet-i Fünun sanatçılarının "ince ve derinlikli duyguları" öne çıkardıklarını söyler ve devam eder: *"ama katı ve acı gerçeklerle karşılaşınca tutunamayıp yenilirler."*[210] Çetin'in bu yargısı, "ince ve derinlikli duygular" ile "gerçeklik" arasında kökensel

---

[208] "[Yahya Kemal, sade kendisinin yapacağı şeyi değil, bize o anda en lâzım olan şeyi yapmaya çalıştır." – Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.g.e.**, s. 21

[209] Tanpınar'a göre Yahya Kemal "mazi hasretlisi değil; o, maziyi beraberinde taşır." – Bkz: Ahmet Miskoğlu, **a.g.e.**, s. 106

[210] Prof. Dr. Nurullah Çetin, **İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı**, Nobel Kitap, Ankara, 2016, s. 7

bir karşıtlık gören, duygusallığı gerçeklikten kaçışın bir tarzı olarak değerlendiren ve gerçekçi olmayı daha baştan iç'ten ziyade kamusal bir dış'ın hanesine yazan bir anlayışa işaret etmektedir. Karşıtlık daha baştan böyle kurulunca, kamusal meselelerle ilgilenmek gerçekçilik, duygusallık ise hayalcilik olarak kodlanmakta, Tevfik Fikret de gerçeklikten uzaklığın ve hayalciliğin tarafına yerleştirilmektedir. Bu yorum geleneği kuşkusuz gerçekçiliğin, "edebiyat-ı sahîha" fikrinin doğum zamanına, Tanzimat dönemine kadar geri götürülebilir.

Edebiyat-ı sahîha anlayışının gerçekçilik temeline yaslandığını ve esasen Tanzimat neslinin divan şiirine yönelik eleştirileri üzerinden şekillendiğini belirten Emine Tuğcu, *"klişeye dönüşen bu hayallerin [Divan şiirindeki hayal ve mecazların] gerçeğe uygun olmadığı"* yargısının Tanzimat neslinin temel ölçüsü olduğuna işaret eder.[211] Fakat burada dikkat etmemiz gereken esas nokta şudur: Aslında klasik şiirin hayalleri *eskimemiştir*; gerçeklik *değişmiştir*. Bir cihan imparatorluğu olma özelliğinin yitirilmiş olduğu gerçeği, yitim öncesindeki siyasal gücün ve "tam"lığın mümkün kıldığı hayal dünyasını ve şiir anlayışını bir boşluğa düşürmüş, onu geçersiz kılmaya başlamıştır artık! Yüzyıllar boyu içerisinde yaşanılmış siyasal-sosyal-kültürel istikrarın yıkılmış olması, vahdet fikrine güven verici bir inandırıcılık sağlayan istikrarın ve kapalı/tam bir kültürel evrenin ortadan kalkmış olması, klasik şiirin hayallerinin göndermede bulunduğu gerçekliğin artık mevcut olmaması, onu eski kılmıştır. Dolayısıyla Tanzimat neslinin eleştirilerinden öğrenilecek şeyin ağırlık merkezi hayallerin eskimiş olması değil, yeni bir gerçekliğin ortaya çıkmış olmasıdır. Daha da önemlisi, bu, Türk gerçekçiliğinin siyasal bir kaygıyla ortaya çıktığını, toplumsal kurtuluş fikrinin bir parçası olarak şiir ve edebiyatı da yedeğine alarak geliştiğini gösterir: Edebiyat-ı sahîha anlayışı estetik temelli bir yaklaşım değil, daha çok kamusal-siyasal fayda temelli bir yaklaşımdır. Bu özelliğinden dolayı da *bireysel* duyguların kesin olarak asosyal olduğunu düşünme eğilimindedir ve duygunun esasen bir ilişkisellik zemininde görünür olabildiği, ancak ve ancak kamusalın varlığı koşulunda ortaya çıkabilen bir dolayımlılık (özneler-arasılık) özelliği gösterdiğini

[211] Emine Tuğcu, **Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 79

yok sayar.[212] Gerçekçiliğin en başından itibaren *siyasal gerçekçilik* olarak doğması, bir şiirin ancak kamusal fayda sınavından geçmek koşuluyla gerçekçi (dolayısıyla değerli) olmaya hak kazanması; siyasal perspektifin ve kamusal faydacılığın hükmüne direnen her sanatsal pratiğin gerçek-dışılıkla, hayalcilikle, kaçkınlıkla suçlanmasına(!) zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla Fikret'i hayalci ve gerçek-dışı olarak tanımlayan yaklaşım, Fikret şiirleriyle ilgili bir analiz sunmaktan ziyade, aslında bizatihi kendi gerçekçilik anlayışının analizine dair oldukça önemli veriler sunar.

3.1.4. Varlık İspatı, "Yokluk Teorisi"

Analizden uzaklaşarak kendi söylemsel sınırları içerisinde dönen nesne-üstü değerlendirmelerin izini, Fikret'i ve onun acılı şiirlerini mahkum eden yorum geleneğinin yanı sıra onu öven yaklaşımlarda da sürebilmek mümkün. Bu övücü tavrın önemli bir örneğini Serol Teber'in değerlendirmelerinde görebiliriz. Teber, Fikret'in kültürel yapıya iki alanda açılım getirdiğini ifade eder: a- Şiirleri b- Biyografisi ve yaşam tarzı: *"Fikret'in yaşam tarzı, yalnızlığı, biyografisi ve içinden çıktığı geleneksel kültürel ortamla hesaplaşma çabalarını öğrendikçe, onun Türkiye toplumunun ilk entelektüel sanatçısı olarak tanımlanmasına hak kazanacak nitelikte olduğu kanısına ulaştım."* diyen Teber,[213] Fikret'i Fransız dekadans şairlerini anımsatan bir tür toplum karşıtlığı, bir tür kâhinlik ile tavsif etme eğilimindedir. Fikret'i geleneksel kültüre karşı modernleşmeye çalışan bir şair olarak betimleyen ve ikamet ettiği Aşiyan'ı "trajik özgürlük barınağı"[214] olarak adlandıran Teber'e göre, Fikret kendi trajik yalnızlığını yaşayan bir eski zaman bilicisi gibidir. Fikret'in biyografisinin "içine fırlatılıp atıldığı geleneksel toplum ortamı"nda[215] şekillendiğini ifade eden Teber, onun adını modern dünyanın dekadans şairleri arasına yazarak ona *değer verir*. Fikret'in ruhunun salt bir bireysellikten daha öte, "insanlığın genel

---

[212] Her duygunun birey-ötesi olduğunu söyleyen Massumi, duyguların "asosyal olmak bir yana (...) evrimleşen bir biçim alan *toplumsalın* sürekli kuvveti" olduğuna vurgu yapar. (Vurgu tarafımıza ait) – Bkz: Brian Massumi, **a.g.e.**, s. 210

[213] Serol Teber, **Aşiyan'daki Kâhin - Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası**, Okuyan Us Yayınları, İstanbul, 2002, s. 14

[214] **a.e.**, s. 17

[215] **a.e.**, s. 18

durumunu kapsayan çok daha büyük acılarla yoğrul[duğunu]"[216] öne sürer ve onu – aralarında hiçbir fark gözetmeksizin!– Hölderlin, Heine, Poe, Kleist, Schuman ve Baudelaire ile yan yana düşünür. Böylelikle Fikret'i evrensel'in boyutlarına *yükselterek* romantize eder ve nihayet dünya şairlerinin adları arasına bir Türk şairinin ismini de ekler... Fakat *modernitenin yarattığı* yabancılaşma ve anlamsızlık duygularını, modern yaşamın absürtlüğünü belirtmek amacıyla kullanılan "dünyaya atılmışlık" ifadesinin "geleneksel toplumda *modernleşmeye çalışan*" Fikret için kullanılması, Teber'i anakronik bir hataya düşürmektedir. Zira kişi geleneksel toplum içine atılmaz; tersine, geleneksel toplumun çökerek modern parametrelerin toplumsal yaşama hakim olduğu bir yabancılaşma ortamının içine fırlatılır. Dolayısıyla "içerisine atılmak" ifadesi geleneksel özelliklerini yitirmiş, klasik epistemolojik temelini kaybetmiş ve bunun sonucunda modernleşmiş (aynı anlama gelmek üzere dağılmış, parçalanmış ve anlamsızlaşmış) bir toplumdaki bireyin ruh halini izah etmek için kullanılan bir ifadedir. Oysa Fikret, moderniteye karşı dekadans bir karşı çıkışın geliştiği bir coğrafyanın değil, tam da modernitenin bir amaç olarak görüldüğü, modernleşmeye çalışılan bir ülkenin ve çağın şairidir. Bu anakronizme paralel bir şekilde, Fikret'in "insanlığın genel durumunu" şiirinde somutlayan bir şair olarak değerlendirilmesi de Fikret'in evrensel'in dolaysız bir sonucu olarak görülmesi anlamına gelir –ki bu, modernite ile farklı zamanlarda, farklı ilişkilenme biçimleri yaşamış toplumların özgün süreçlerini yok saymak anlamına gelir. Dolayısıyla, burada tam da değer verildiği anda aslında Fikret'in özgün yanı ve özgün koşulları yok sayılma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Bu da Fikret'i esas gerçekliğinden ve özgünlüğünden uzaklaştırmak anlamına gelir. Zira Fikret'in özgünlüğünü zaman ve mekân dışı bir evrensel'in idealize edilmiş uzamında değil; tarihin belli bir döneminde (XIX. yüzyıl sonları), belli bir coğrafyada (Osmanlı-Türk coğrafyası) ve belli siyasal-kültürel koşullarla ilişkili olarak ele almak, bu etkenler ışığında yeni duygulanma biçimlerinin, yeni duyuş tarzlarının içerisinde görmeye çalışmak daha doğru olacaktır. Fikret'i Aristoteles'ten referanslarla[217] felsefî-estetik bir kutsallık halesine bürüyerek kendi koşullarından

---

[216] **a.e.**, s. 21

[217] "Satürn'ün çocuğu Fikret'in davranışları, Aristoteles'in saptamalarındaki sıra dışı sanatçının özelliklerini içerir." – **a.e.**, s. 55

münezzeh bir şekilde ele almak, onu bir çileci-kâhin olarak görüp[218] mistikleştirmek, koşullarından azade bir şekilde ele alınan her olgunun olduğu gibi Fikret'in de idealize edilmesine ve onu anlama ve analiz etme imkânının ortadan kalkmasına sebep olur. Dolayısıyla bu tutum mesafeli bir analizden ziyade keyfî bir malzeme seçimiyle kendi Fikret'ini yaratmak anlamına gelir. Peki bu keyfiyeti ortaya çıkaran dinamikler nelerdir?

Teber'in yorum ve değerlendirmelerindeki bu keyfiyet bizatihi kendisi tarafından da ifade edilir: Fikret'in Baudelaire'i okuyup okumadığını merak ettiğini ifade eden Teber *"okumadığını düşünmek bile istemiyorum"* der ve her iki şairin yaşam öyküleri arasında benzerlikler bulur: Anne ile kurdukları ilişki, bunalımları, temel eserlerini yazış serüvenleri, hemen hemen aynı yaşta ölmeleri (Baudelaire 46, Fikret 48) vs. Tüm bu paralelliklerin ardından değerlendirmelerinin yaslandığı temel noktayı ifade eder Teber: Aralarındaki bunca benzerliğin bir arada düşünülmesinin bile *"insanın kendini tadına doyulmayan bir kültür şöleni içinde bulması[nı]"* sağladığını söyler![219] Teber'in iki şairi açık bir keyfiyetle yan yana getirerek oluşturduğu bu şölen manzarası, aslında Fikret'in *ne olduğu*ndan ziyade Teber'in onu *nasıl görmek istediği*ni göstermesi açısından dikkat çekicidir. Böyle bir değerlendirmenin Fikret gerçekliği açısından aşırı bir yorum olması bir yana, bu hayalî şölen Teber'in muhayyilesindeki geçerli kültürel ölçütün ne olduğuna dair bir ip ucu sunmaktadır bize: Varoluş acısı duyan, dünyaya atılmışlığın trajik yalnızlığı içerisinde sanat ve fikir üreten, "varoluşunun kıyısında" durup "ruhunu köşe bucak karıştıran", insanın ve yaşamın özüne dair sırrın peşine düşen kâhin-şairler tarafından yaratılmış külliyatın işaret ettiği estetik-modernist sanat! Burada, Batı'nın kendi özgül koşullarının bir sonucu olarak ortaya çıkan dekadans sanatın "kültürel şölen"in temel biçimi sayılmasının Teber'i bir tür geri kalmışlık psikolojisinden kaynaklanan *yokluk teorisi*ne deva bulma arayışına sürüklediğini; bu yokluğun yarattığı ezilmişlik duygusunun da idealize edilmiş bir Fikret inşâsıyla giderilmeye çalışıldığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Tahakkümünü zihinlerde kurmuş bu geçerli "kültür şöleni"ne uygun bir Fikret yaratmak adına Fikret'e atfedilen özellikler, aslında

---

[218] "O, nesnel ve öznel koşullarından dolayı Aşiyan'da yaşamaya mahkum bir çileci-kâhindir." – a.e., s. 138

[219] **a.e.**, s. 95

nelerin eksik olarak görüldüğüne dair bir fikir vermekte ve Türk entelektüel yaşamındaki belli bir çizginin nelerin yokluğunu çektiğini ve neler karşısında ezildiğini de göstermektedir.

Yokluğu açıkça itiraf edilmemiş bir utanç (geri kalmışlık utancı) duygusu uyandıran bu eksikliğin temel itki olduğu bir başka yoruma Şerif Mardin'de rastlamak mümkün. Türk aydınının ve düşünce geleneğinin *daemon* ile ilişkisini merkeze alarak ördüğü denemesinde *"daemon'un kabul edilmediği, maskelendiği ve yalnız 'kötü' ile bir tutulduğu uygarlıklarda edebiyat ve sanat[ın] yüzeysel kalmaya mahkûm"* olduğunu söyleyen Mardin, Türk edebiyatında gördüğü "bir tür fakirliğin" kötülük mefhumuyla kurulan bu yüzeysel ilişkiden kaynaklandığını öne sürer. Mardin'e göre Türk aydını ne kadar derin bilgilerle dolu olursa olsun, *daemon* konusundaki düşüncelerinde "mahalle adabı"ndan ileri gidemediği için gerçek bir trajediden ziyade melodrama yakın bir seyir izlemiştir: *"Bizde ortaya gerçek trajedi çıkacağına, Abdülhak Hamit'in melodramları çıkmıştır. Çağdaş Türk edebiyatının bir tür fakirliğinin de gizi buradadır."*[220] Buradaki yargının yaslandığı temel ölçüt, şüphesiz modern bir trajediyi mümkün kılan ve bu mümkünatı *daemon* ile derinlikli bir ilişki temelinde yaratmış olan dekadans sanattır. Baudelaire, Mallarmé, Keats gibi, şiirini verili ahlâk anlayışına ve modern parametrelerle kurulmuş toplumsallığa karşı *daemonik* (kötü, şeytanî) olan üzerine kuran şairlerin tavırlarının "zenginliği" baz alınarak geliştirilen bu yargıya göre, Türk edebiyatının "fakirliği" *daemon* karşısındaki edepçiliğinden, "mahalle adabı" mevzisine sıkışmış olmasından kaynaklanmaktadır... Mardin'in Batılı şairlerle Türk şairleri arasında *daemonik* olan ile kurdukları ilişkiyi temel alarak yaptığı ayrım önemli doğrular içermektedir. Zira *kötü* ve *şeytanî*, Türk düşünsel geleneğinde hiçbir zaman sanatsal yaratıcılığa kaynaklık etmemiş, hep dışarıdan bir ilişki ile belli bir kültürel-ahlâki mesafeden ele alınmış ve daha çok mahkûm edilmiştir. Fakat trajedi ile melodram arasında, *daemon*'a yaklaşımları arasındaki farklılık üzerine kurulu bu ayrımın bir tespitten ziyade felsefî-sanatsal bir değerlilik ölçüsü olarak telakki edilmesi, Mardin'in kaygılarına dair veriler sunmaktadır bize: Trajik kahramanların *acıma* duygusundan

[220] Şerif Mardin, "'Aydınlar' Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", **Toplum ve Bilim**, sayı 24, 1984, s. 9-15

ziyade *kıskançlık* duygusu uyandırdığını söyleyen Cioran,[221] modern trajedilerde varoluşun adeta zirvesini yaşayan kahramanlara yönelik öfke ve gıpta karışımı duygunun bir tür aşağılık kompleksinden kaynaklandığına işaret eder. Sıradan'ın sıradışı'ya, cahilin bilgeye, avamın elite yönelik saygılı mesafeliliğini hatırlatan bu kıskançlık, geç modernleşen'in Batı karşısında hissettiği öz-değersizlik duygusunu da karakterize etmektedir. Arzu nesnesinin büyüleyici ulaşılmazlığı karşısındaki bu gizli kıskançlığı Şerif Mardin'in değerlendirmelerine zemin teşkil eden temel karşıtlıkta da görebilmek mümkün: Mardin'in kurduğu temel karşıtlığın taraflarından biri olan melodram, acıma duygusunun işaret ettiği bir *düşüklüğe*; trajedi ise, kıskançlığın konusu olan bir *yüceliğe* göndermede bulunmaktadır. Fikret'in acılarında büyük bir trajedi gören, onu evrensel'in boyutlarına yükselterek yarattığı muhayyel "kültür şöleni"ni izlemekten mutlu olan Teber bir "yokluk teorisi"nden kaçmaya çalışırken; Abdülhak Hamid'de basit bir melodramdan öte bir şey görmeyen Mardin, Türk edebiyatının "mahalle adabından ileri gidemeyen fukaralığı"ndan dolayı ulaştığı yokluk tespitinin hüznünü yaşar. Tam da bu noktada, Fikret'i yüceltip sevinen Teber ile Abdülhak Hamid'i mahkûm edip üzülen Mardin arasındaki bu tespit farkı, kanımızca, temel bir ortaklığı ihtiva etmektedir: Kaynak karşısındaki yetersizlik duygusu![222] Batı modernitesini temel ölçüt olarak görmenin sonucu olan bu yetersizlik duygusu, analiz çabalarını sakatlamakta, değerlendirme girişimlerini yüceltme-mahkûm etme kısırlığının çıkmazına tutsak etmektedir. Dolayısıyla Fikret ve kuşağı, mahkûm edilirken olduğu gibi yüceltilirken de ıskalanmakta, kendi adına konuşma imkânı elinden alınmakta ve her yorumun esasen kendisiyle ilgili bir şeyler söylemek suretiyle üzerinde gezindiği bir alan haline gelmektedir.

---

[221] "Acılarını bir solukta okuduğumuz şanslı kahramanın, trajik insanın bizde uyandırdığı duygu acıma değil, kıskançlıktır, sanki bizim hakkımızdır o acılar ve kahraman onları bizden aşırmıştır." – E. M. Cioran, **Var Olma Eğilimi**, s. 168

[222] Nurdan Gürbilek "bizde felsefe yok, bizde roman yok, bizde trajedi yok" gibi eleştirilerin "otoritesini karşılaştırmadan alan, yapıta uygulayacağı eleştirel ölçütü yapıtın kendisinden çok, bu karşılaştırmadan türetmiş" bir eleştiri anlayışından kaynaklandığını ifade eder. Bu eleştiri anlayışının temel kaynağı ise, Gürbilek'e göre, geç modernleşmesinden dolayı "kendini üstün gören bir düşünce karşısında yetersizliğini kabul etmiş" bir büyümemişlik, bir çocuk kalmışlıktır. En nihayetinde bu tür eleştiriler "edebiyatta dış borçlanmanın kaydını tutan bir Batılı gözlemciye dönüşmüştür" – Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 94-95

3.2. Fikret'e Nasıl Yaklaşmalı? – Yeni Bir "Kök"

Mai ve Siyah'ın ilk tefrika edildiği günden sonra yeni kuşaklar üzerinde adeta bir şok etkisi yaratıp genç nesillerce çok tutulduğunu söyleyen, ardından da romanın en büyük kusurunun "köksüzlük ve millî olmama" olduğunu ekleyen eleştirmenlerin çelişkisine değinen Orhan Koçak haklı bir soru sorar: *"Bütün bir kuşak için model olmayı başarabilen, duyuş, düşünüş ve davranış tarzlarını etkileyebilen bir romanın belli bir 'kök'e dokunmamış olması, bir toplumsal/kültürel ihtiyaca cevap vermemiş olması mümkün müdür?"*[223]

Koçak'ın tespit ettiği bu "kök" meselesini Fikret şiiri hakkındaki yorumlar için de düşünebiliriz: Gayrı millî, hastalıklı, köksüz vs. olduğu iddia edilen Fikret'in şiirlerinin bütün bir kuşağı etkileyerek ortak bir duyuşun ifadesi haline gelmesi, Tanpınar'ın ifadesiyle *"bir devrin manevi tarihine kendi karakterinin mührünü bas[ması]"*[224] elbette ki Fikret'in belli bir "kök"e temas etmiş olduğunu gösterir. Dolayısıyla, "köksüzlük" tespitinin daha çok "millî kök"le bağ kuramamaya işaret ettiğini de düşünecek olursak, Fikret'in dokunduğu yeni bir "kök"ten, yeni bir ilişkisellik zemininden bahsetmek gerekecektir. Fikret'in şiirlerinin nasıl bir zeminde yankı bulduğunu anlayabilmek için bir kez daha Brian Massumi'nin duygu ve kamusal alan ilişkisine dair tespitlerinden yola çıkılabilir.

Hiçbir duygunun asosyal olmadığını, en basit, en sıradan hissiyatların bile her zaman bir *ilişkisellik* zemininde, belli bir kamusal dolayım mekanizması içerisinde ortaya çıktığını ifade eden Massumi, duyguların "ham deneyim"le bir ilgisi olmadığına, zira deneyimin tanımı gereği "işlenmiş" bir şey olduğuna dikkat çeker.[225] Dolayısıyla bir duygu temsil zeminine taşınmış, yani "dile getirilmiş" ise, belli bir "ilişkisellik" mekanizmasından çoktan geçmiş ve kamusal'ın zemininde görünür olmuştur. Zira Massumi'ye göre duygu, insanın kişisel yaşamının "öznel içeriği" değil, insandan daha fazla, daha öte bir alanda ortaya çıkan ve "insanı içeren" bir şeydir.[226] Duyguların her koşulda *zaten-çoktan kamusal* olduğuna dair bu

---

[223] Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal", **Toplum ve Bilim**, sayı 70, 1996, s. 94
[224] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Fikret Hakkında", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 266
[225] Brian Massumi, **a.g.e.**, s. 211
[226] **a.e.**, s. 136

tespitlerden hareketle şunu söyleyebilmemiz mümkün: Fikret'in gayrı millî, hastalıklı ve köksüz olduğu iddia edilen şiirleri "çağa mührünü basacak kadar" iz bırakmışsa eğer, bu, kamusal'ın görünür zemininde ciddi bir etki yarattığı, birey-ötesi ve özneler-arası bir ilişkisellik ağında ortaya çıktığı ve dolayımlılığın labirentlerinden geçerek Fikret-ötesi bir gerçeklik haline geldiği anlamına gelir. Dolayısıyla Fikret'in duyguları verili millîci kök'e dokunmasa bile başka bir kök'e dokunmuş, yeni ve özgün bir ilişkisellik zemininde ortaya çıkmış demektir. Öyleyse bu mührün özelliklerini öncelikle Fikret'in yaşadığı çağda, Osmanlı-Türk kültürü açısından yeni ve farklı bir dönem olan geç XIX. yüzyılın kendi özgünlüğünde aramak gerekir.

3.2.1. Fikret'in Çağı – Göç, Yıkım ve Boşluk

Ahmet Hamdi Tanpınar, Tevfik Fikret'in, yaşadığı çağa kendi karakterinin mührünü basabilmek için en müsait şartları önünde hazır olarak bulduğunu söyler ve ekler: *"Eserini vermeye başladığı zaman, edebiyatımız adeta bomboştu."*[227] Tanpınar'ın tespit etmekle yetinip detaylı tahliline girişmediği bu boşluk, kanımızca, "edebî bir boşluk"tan, yani sanatsal faaliyetlerin olmamasından daha öte bir gerçekliğe işaret etmektedir: 93 Harbi'nin (1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı) yarattığı yıkım ve bu yıkımın yarattığı boşluk!

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde yaşadığı üç büyük yıkımın ilki olan 93 Harbi –diğer ikisi Balkan Savaşları ve Birinci Cihan Harbi'dir– 3 Mart 1878'de İstanbul'un Yeşilköy (Ayastefanos) semtinde imzalanan Ayastefanos Antlaşması ile resmî olarak son bulmuştur. Bu antlaşma ile Osmanlı önemli ölçüde toprak kaybetmenin yanı sıra Rusya'ya savaş tazminatı ödemek zorunda kalmış ve ciddi bir maddî yükün altına girmiştir. Fakat 93 Harbi'nin yarattığı esas yıkım toplumsal yaşamda kendini gösterir: İstanbullu erkeklerin –yani sivillerin– asker olarak savaşa katıldığı ilk harp olması hasebiyle[228] Osmanlı-Türk muhayyilesinin savaş mefhumuyla kurduğu ilişkiyi de yerle bir etmiştir bu harp: Yüzlerce yıl boyunca yapılan fetihleri güvenli bir mesafeyle *dışarıdan* seyreden Türk insanı, savaş

---

[227] Ahmet Hamdi Tanpınar, "Fikret Hakkında", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 266

[228] Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal", **Toplum ve Bilim**, sayı 70, 1996, s. 142-143

gerçekliğini ciddi biçimde ilk kez *içeride* yaşamış, yenilgiyi ve ölümü bizatihi kendi evinde görmüştür. Bulgaristan'daki Müslüman-Türk nüfusun zorunlu bir sürgünlükle kafileler halinde İstanbul'a sığınmak zorunda kalmaları,[229] Osmanlı başkentini savaşın, göçün, sürgünlüğün, yenilginin ve ölümün bütün çıplaklığıyla yaşandığı bir şehre dönüştürmüştür. Bu yıkımın boyutlarını en çarpıcı haliyle Halid Ziya'nın tanıklıklarında görebilmek mümkün:

> "Sedyelerle taşınan, gözleri havalardan umulmadık bir yardım beklercesine sitemli bir bakışla gökyüzüne dikilmiş, yahut, kazânın böyle acınacak bir kurbanı olduktan sonra artık muhakkak olan sona tevekkülle teslim oluşunu gösteren başı her adımda daha aşağıya sarkmış yaralılar görürdük. Sonra kafile kafile, arkalarından birer çavuşla hastalar (...) dudakları ateşten kavrulmuş, gözleri ölü bir bakışla yıkılacak bir köşenin çıkmasını bekleyerek dikilmiş sapsarı benizlerle, çökük yanaklarla hastalar (...) Akın akın muhacir kafileleri geliyor, şehri baştan başa dolduruyordu. Camiler, mescitler, tekkeler, harabeler hep yavaş yavaş doluyor, bir yandan ölümün dalgaları bunlardan küme küme alıp götürdükçe boşalan yerler yine yetmeyerek nerede kovu, nerede bir delik varsa oraya kucakta çocuklariyle, hasta ihtiyarlariyle, annelerinin bacaklarını kavrayarak sızıldayan küçükleriyle bütün o savaşın ateşlerinden kaçarak sığınacak yer arayan Müslümanlar (...)"[230]

Halid Ziya'nın tanıklığının net bir biçimde gösterdiği şey, Tanpınar'ın tespit ettiği "boşluk"un edebî bir boşluktan daha öte, daha temel bir boşluk olduğudur. Zira bu çarpıcı manzaranın özetlediği gerçek şu ki, Osmanlılar, Kemal Karpat'ın ifadesiyle, savaşı kaybetmenin yanı sıra *"devlet-i muazzama oldukları ve devlet-i ebed müddet oldukları hayalini de kaybet[mişlerdir.]"*[231] Türk insanının yüzlerce yıl boyunca içerisinde kendini idrak ettiği tam ve kusursuz evrenini, "ebed müddet olduğu hayalini" kaybetmesi bir bellek parçalanmasının, bir imgesel yurtsuzluğun, ağır bir içsel sürgünlüğün ortaya çıktığını da gösterir. Zorunlu sürgünlükle Osmanlı

---

[229] Francis Vinton Greene, **93 Harbi – Tüm Cepheleriyle 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı**, çev: Sebahattin Şenol – Muhammet Şeviker, İz Yayıncılık, İstanbul, 2018, s. 16
[230] Halid Ziya Uşaklıgil, **Kırk Yıl**, Özgür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 60-61
[231] Kemal Karpat, **İslâm'ın Siyasallaşması**, çev: Şiar Yalçın, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 272-273

payitahtına gelen muhacirlerin yaşadığı ölümü, kaybı, yurtsuzluğu ve kitlesel travmayı da düşünecek olursak[232] bir kayıp ve ıstırap ortaklığı temelinde, büyük bir melâlin paydaşlığıyla şekillenen yeni bir "kök"ten bahsedebiliriz. Tam da bu noktada Orhan Koçak'ın bu yeni "yerlilik bilinci"ne, bu yeni "kök"e dair çıkarımlarını zikredebiliriz: 93 Harbi sonrası başlayan Müslüman-Türk göçüyle birlikte İstanbul yerlileşmekte, fakat bu yerlileşme "bir yenilginin, bir yaranın içselleştirilmesi" ile gerçekleşmektedir: *"Yerlilik bilinci, bir yara, bir gedik olarak doğmuştur."*[233] İşte, ıstırap ortaklığı temelinde oluşan bu "yeni yerlilik"in işaret ettiği "kök", temsilini arayan, yasının tutulmasını bekleyen, dile gelmeyi isteyen ve aslında temas edilmeye ve –tabir caizse– dallanıp budaklanmaya oldukça müsait ve verimli bir köktür.

3.2.2. Çağ'ın Fikret'i – Öksüzlük, İç'e Yöneliş ve Boşluk

Yaşadığı çağın yeni "yerlilik bilinci"ne zemin teşkil eden kayıp deneyimine, sürgünlüğe ve yersiz yurtsuzluğa temas edebilmiş, *"bir ıstırabın, bütün bir zümreye şâmil bir ruh haletinin, bir bıkkınlığın en sadık aynalarından biri olmuş"*[234] bir şairin yaşam öyküsü, şüphesiz çağıyla belli kader ortaklıkları da taşıyacaktır. Zira çağına benzeyen bir şair, çağının öyküsüne benzer bir hikâyeyi yaşamış olmalıdır. Bir büyük melâl çağına "kendi karakterinin" mührünü basabilmişse eğer, bu, benzer acılarla şekillenmiş bir karaktere sahip olmasından ileri gelir. Dolayısıyla bu karakteri çağın mührü haline getiren kırılmaları, acıları ve kayıp deneyimlerini gözlemlemek daha önemli hale gelmektedir. [235]

---

[232] "İster ekonomik nedenlerle seçilmiş ister savaş ve zulmün zorlamasıyla gerçekleşmiş olsun, göçün en önemli boyutlarından biri, göçmenin tanıdık ve bütünleştiği bir kültürel alandan ayrılması ve bu sürecin yol açtığı kayıp, yas ve uyumla birlikte yeni bir yere taşınmasıdır." – Nayla De Coster, "Öteki Dil: Göç, Kültür ve Dilin Kaybı Üzerine Birkaç Psikanalitik Düşünce", **Psikanaliz ve Göç – Gitmek mi Kalmak Mı?**, Derleyen: Nesli Keskinöz Bilen, İthaki Yayınları, İstanbul, 2018, s. 180

[233] Orhan Koçak, "Kaptırılmış İdeal", **Toplum ve Bilim**, sayı 70, 1996, s. 142-143

[234] Ahmet Hamdi Tanpınar, **a.y.**, s. 271

[235] Burada Tevfik Fikret'in detaylı bir biyografisinden ziyade yaşadığı çağın ruh haline temas edip şiirine kaynaklık ettiğini düşündüğümüz yaşantı ve tecrübelerine yer verilecektir. Tevfik Fikret'in detaylı biyografisi için şu kaynaklara bakılabilir: Mehmet Kaplan, **Tevik Fikret**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017; Rıza Tevfik Bölükbaşı, **Tevfik Fikret**, Kitabevi Yayınları, İstanbul, 2005

1867 yılında İstanbul'da doğan Fikret'in (ölümü 1915) trajik yaşamının esasen doğumundan iki kuşak önce başladığını ifade eden Serol Teber,[236] Sakızlı Rum bir aileye mensup olan annesi Refia Hanım üzerinden gelen sürgünlük duygusunun çocuk Tevfik'in muhayyilesinde belirgin bir yer ettiğini düşünür: Fikret'in sonradan Müslüman olan annesi Refia Hanım, 1822'de Sakız Adası'ndan göç etmiş bir aileye mensuptur. Dolayısıyla savaşı, göçü ve sürgünlüğü tecrübe etmiş bir aile geleneği içerisinde dünyaya gelmiş bir çocuk olması, Fikret'in bir yıkım hikâyesini –az ya da çok– duyarak büyüdüğünü bir ihtimal haline getirmektedir. Göçün bir kurucu hikâyeye, bir iç dayanışmaya, mağdurluk temelindeki güçlü bir ortaklık duygusuna kaynak teşkil eden temel bir tecrübe olması, Fikret'in dışarıya karşı temkinli, çekingen ve daha çok içe kapanık bir çocuk olduğu gerçeğiyle de uyum içindedir. Dolayısıyla, esasen *mizaç itibariyle* çekingen olduğu bilinen Fikret'in karakterindeki bu içe dönüklüğün, yetiştirilme tarzı ve aile hikâyesiyle de bir ilgisinin olduğunu düşünmek mümkün. On iki yaşındayken annesini yitiren[237] ve bu yitirişin yarattığı boşluğun damgasıyla büyüyen Fikret'in, kaybettiği annesinin hikâyesine yönelik güçlü bir bağlanma temayülü gösterdiğini varsayabiliriz. Bu varsayımı destekleyen bir yorumu, henüz genç yaşındayken dayısının kızı ile evlenen Fikret'le ilgili Rıza Tevfik'in yaptığı değerlendirmelerde görmek mümkün: Rıza Tevfik'e göre "çekingen ve içe kapanık" oluşundan dolayı ancak aile içinden biriyle evlenebilmiş olan Fikret, tanımadığı, "dışarıdan" bir kadınla evlenebilecek biri değildir zaten. Dolayısıyla "içeriden" bir evlilik yapması, *"kendisinin ancak yine annesi üzerinden gelen başka bir kültürün bilindiği ve kabul edildiği bir evde, ortamda ve kadınla birlikte"*[238] mutlu olacağını düşünmesi, Fikret'in içe kapanık ve dışa temkinli karakterinin aile hikâyesiyle de ilgili olduğunu göstermektedir. A. İzzettin'e göre "anne yerine kaim olan büyük yengesi"nin elinde büyüyen "öksüz Fikret"in kendisini büyüten bu yengenin kızıyla evlenmesi, "valide yerindeliğini teşkil eden yenge"ye daha yakın olmak imkânını da sağlamıştır ona.[239] Hem genel

---

[236] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 59

[237] Fikret babasını ve kız kardeşini kaybetmenin acısını da yaşamıştır; Serol Teber'e göre bu "zincirleme örselenmeler" onun kişiliğinde ciddi etkiler bırakmıştır. – Bkz: Serol Teber, **Aşiyan'daki Kâhin**, s. 19

[238] Serol Teber, **a.g.e.**, s. 78

[239] A. İzzettin, "Tevfik Fikret ve Psychanalyse Tetkikleri 7", **İçtihat**, sayı 289, 15 Kânunusani 1929, s. 5320-5321

olarak hikâyesine duygusal bir bağı olduğunu varsaydığımız aileye yönelik bir bağlanmayı hem de özel olarak kayıp nesne'ye (anne) ulaşma yönündeki bir bilinçdışı dinamiği ihtiva ettiğini düşündüğümüz bu evlilik, Fikret'in içe dönüklüğünün –mizacı bir yana– çocukluk dönemindeki tecrübeleriyle ve özellikle anne kaybıyla alakalı olduğunu kuvvetli bir ihtimal haline getiriyor.

Çekingenliğinin ve içe dönüklüğünün güçlü bir kaynağı olarak gördüğümüz bu temel kaybın (anne kaybı) belirleyiciliğini,[240] Fikret'in karakterinin temel çizgilerini teşkil eden diğer özelliklerinde de görebilmek mümkün. Küçük yaşlardan itibaren sessizliğe, huzura, "uzlet ve sekinete" düşkün olan Fikret'in her yerde "kendini sine-i huzuruna atacak sakin bir köşe, sessiz bir bucak" aradığını söyleyen İsmail Hikmet, bu arayışının temel sebebinin "şefkatinden ayrıldığı nine kucağını telâfiye çalış[mak]" olduğunu ifade eder.[241] Kökensel kaybın yarattığı boşluğu doldurmaya yönelik bir çaba olan bu huzur ve sükunet arayışı, Fikret'in yalnızlığa düşkün biri olmasını da açıklar niteliktedir. Fikret, kaybın yarattığı boşluğu iç'te kurmaya, onu doldurmaya çalışmakta, bir huzur arayışıyla iç'e yönelmektedir.

Yalnızlığa, huzura ve sükunete düşkün olan, aileye, tanıdık'a, iç'e doğru belirgin bir temayülü olan Fikret'in bu iç'e yönelikliliği ev-yuva mefhumuyla ilişkisinde de görülebilir. Yaşadığı evde her zaman hususî bir odası olan, kendisine ait her şeyi bu odada toplayan, "kitapları, yazıları, eğlenceleri, her şeyi orada, o odacıkta o ilk 'Aşiyan'da"[242] biriktiren Fikret için ev mefhumu, şüphesiz bir boşluğu, temel kaybın yarattığı boşluğu doldurma çabasına işaret etmektedir. Yıllar sonra ikamet edeceği Aşiyan da, satın aldığı veya kiralayıp yaşadığı hazır bir mekân değil, muhitinden planına, şeklinden iç detaylarına kadar her şeyiyle Fikret tarafından yaratılan, bir boşluğun ayrıntılı bir inşâ süreciyle doldurulmasıyla imar edilmiş bir evdir![243] *"İçe dönük, ana rahmi benzeri kapalı, koruyucu, küçük odasında uzun*

---

[240] Fikret'in hayat hikâyesini ihtiva eden bu kısımda sıkça kullandığımız *kayıp deneyimi* ifadesini, ilerleyen kısımlarda *yas* kavramı ile ilişkili olarak daha detaylı bir şekilde ele alacağız.
[241] Akt: Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 63
[242] İsmail Hikmet'ten aktaran: Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 63
[243] Aşiyan'ın inşâ sürecinde inşaatta çalışan kalfaları bıktıracak derecede titiz ve detaycıdır Fikret: "Aşiyan'ı yaptırırken pek üzüldü. Çünkü arzusundan başka türlü yaptı kalfa bazı yerlerini. İki kalfa bıraktı, gitti. 'Sen senelerce düşünmüşsün yaptıracağın şeyi. Ben anlamadım.' demiş kalfa. (...)" – Mehmet Selim, "Tevfik Fikret ve Hususiyetleri – Yengesi Hatice Aliye Hanımefendi Anlatıyor", **Resimli Uyanış Servet-i Fünun**, 21 Ağustos 1930, c. 68/4, s. 182-183

süreler tek başına yapayalnız kitap okuyan, resim yapan, şiir yazan" çocuk Fikret için[244] ev her zaman yönelinen bir tinsel iç, tekinsiz olandan uzak bir huzur mekânı olmuştur. En önemlisi de, düzenlenip doldurularak hükmedilebilen, böylelikle kaybın yarattığı boşluk duygusuyla sembolik bir hesaplaşmanın yaşanması vesilesiyle kendi acılarının öznesi haline gelinebilen bir uzam, *inşâ edilmek suretiyle* kendinin kılınabilen bir mekân!

Boşluğa hükmetmenin ve onu kendinin kılmanın yolu olarak karakterinin çizgilerini belirleyen düzenleme ve doldurma edimi, resme ve hat sanatına özel ilgisi olduğu bilinen Fikret'in şekil mefhumuna gösterdiği özeni de açıklamaktadır. Fikret bir resmi çizerken, bir şiiri yazarken yahut evinin herhangi bir köşesini düzenlerken oldukça titiz, seçici ve hassastır. Görüntüye ve şekle yönelik bu hassasiyet öyle baskındır ki, hocası Recaizade Ekrem'e duyduğu ilk hayranlığı belirleyen etkenlerden biri olmuştur: Detaylara düşkün olan, görüntüdeki düzgünlük, güzellik ve nizamı hemen fark eden Fikret'e göre Recaizade Mahmut Ekrem hem düzgün giyinip ölçülü ve pürüzsüz konuşur hem de dersleri güzel anlatıp sınıfı her zaman canlı tutar. Muallim Naci'yi tavsif ederken kullandığı ifadeler ise, "pejmürde, düzensiz, dağınık, ölçüsüz, savruk, cansız" gibi güzellik ve nizam fikriyle tezat oluşturan kelime ve ifadelerdir.[245] Onun duygularının fikirlerden değil, fikirlerinin duygularından kaynaklandığını söyleyen Mehmet Kaplan'ın[246] tespitinden yola çıkarak düşünecek olursak, Fikret'in Recaizade Ekrem ile olan ilişkisinin sanat ve estetik konusundaki anlayış ortaklığına olduğu kadar, duygularına kaynaklık eden psikodinamik itkilere de yaslandığını öne sürebilmek mümkün. Zira karakteri bir boşluğu doldurma çabasıyla şekillenen, biçimi ve düzeni önemseyen Fikret'in düzgün giyimli ve ölçülü bir insan olan hocasından, bu "örnek kişi"den aldığı bilinç dışı mesajların, onun esasen çocukluk döneminden beri sahip olduğu ruhsal dinamiklerle ortaya çıkmış nizam, şekil, detay, ölçülülük gibi duygularına hitap ettiği düşünülebilir. Fikret, Recaizade Mahmut Ekrem'de *yeni*'nin temsilini bulduğu için onun yörüngesine girmiştir –bu, meselenin fikrî boyutudur–; fakat aynı zamanda,

---

[244] Serol Teber, **Aşiyan'daki Kâhin**, s. 61
[245] Akt: Prof. Dr. Nurullah Çetin, **a.g.e.,** s. 19
[246] "Fikret'in trajedisi, fikirlerinden doğmuyor; bilakis fikirleri, trajedisinden doğuyor." – Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 57

Recaizade'de *gördükleri*, onun psişik ihtiyaçlarını nasıl karşılayacağına dair örtük bir cevabı da ihtiva etmektedir –bir kez daha Mehmet Kaplan'ın tespitini hatırlayalım: Fikret'te duygunun kaynağı fikir değil, fikrin kaynağı duygudur–.

Temel boşluğu doldurma itkisiyle alakalı gördüğümüz mükemmeliyetçilik, muntazamlık, şekil hassasiyeti, ayrıntıya düşkünlük ve her işi en iyi şekilde yapma çabası, Fikret'in iş ve çalışma mefhumuyla kurduğu ilişkiye dair de bir fikir vermektedir. Zira ele aldığı her işi kusursuzca yapmaya çalışan Fikret, ancak kendisini var kılmanın imkânını sunabilen ve karakterinin damgasını vurup içerisinde kendini gerçekleştirebileceği işlerden keyif alabilen bir insandır. 1888'de Mekteb-i Sultani'yi (Galatasaray Lisesi) bitirdikten sonra kâtip olarak girdiği Hariciye Nezareti İstişare Kalemi, onun istifa ederek ayrılacağı ilk iş olacaktır. Fikret, kalemdeki işleri umulmadık bir hızla ve neredeyse kusursuz bir şekilde bitirip geri kalan zamanında resim çizmektedir. Belli bir standardı ve monotonluğu olan bu iş birçok memuriyet gibi Fikret'i tatmin etmekten uzaktır ve bu *"memuriyet hayatı onun ruhunu sık[maktadır.]"*;[247] zira memuriyet, ruhunu katmasını gerektiren, daha da önemlisi, ruhunu ferahlatıp kendini ifade edebileceği bir zemin sunabilen bir meslek değildir... İstifasından sonra kendisine getirilen ve çalıştığı ayların bir karşılığı olarak verilmek istenen toplu parayı almaktan imtina eden Fikret, "çalıştığı sıralar hiçbir iş yapmadığını, işsizliğin mükâfatı olan bu parayı alamayacağını" söylemiştir. İsmail Hakkı Ertaylan'ın bu tanıklığı, Fikret'i tanımak açısından daha da önemli bir veri sunar bize: Fikret, bu paranın vezneye iade edilmesini istemiş, *"vezneye geri verilmesi olanaksız ise o zaman güncel olan 'göçmenlere yardım' kurumuna verirsiniz"* diyerek[248] parayı almayı kesin surette reddetmiştir! Mehmet Kaplan, Fikret'in farklı zamanlardaki istifalarında her ne kadar onun ömür boyu çok da fazla para sıkıntısı çekmemiş bir insan olmasının etkili olduğunu ifade etse de,[249] bu tavır, Fikret'e dair, "maddi rahatlığın güveniyle davranmak"tan daha öte şeyler

[247] İsmail Hakkı Ertaylan, **Tevfik Fikret**, Yayımlayan: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti, İstanbul, 1963, s. 43-44
[248] İsmail Hakkı Ertaylan, **a.g.e.**, s. 43-44
[249] "Fikret, bütün hayatınca, pek az para sıkıntısı çekmiştir. Onun birçok istifalarında bu cihetin rolü olduğunu hesaba katmayı unutmamalıdır." – Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 71

söylemektedir. Çalışma ve üretme konusunda romantiklere benzer bir anlayışa[250] sahip olan Fikret için ürün, her şeyden önce yaşamındaki temel boşluğu doldurma çabasıyla ortaya çıkan ve dolayısıyla bir meta olamayan, kâr odaklı bir ekonomik mübadeleye sokulamayan, ekonominin diline tercüme edilemez bir değeri haiz olan şeylerdir. Parayla –hele hele hak etmediğini düşündüğü bir parayla– temas etmek, Fikret karakterindeki biri için tinsel bir intihar gibidir.[251] Bu yanıyla düşünülünce, Fikret'in bu parayla arasına koyduğu mesafeyi esasen bir tür öz-koruma tavrı olarak yorumlamak mümkün: Fikret metaların geçerli olduğu, her şeyin bir değişim değerine sahip olduğu kâr merkezli insan ilişkilerine karşı kendi özünü-ruhunu korumaktadır. Bunun dışında, vezneye iadesi mümkün olmayan paranın "göçmenlere yardım" kurumuna verilmesini istemesi de, Fikret'in çağın mağdurlarıyla kurduğu duygudaşlığı ve iç dayanışmayı düşündürmesi açısından dikkate değerdir.[252]

Çağıyla kardeş bir yaşam sürmüş olan Tevfik Fikret'in karakterine dair temel çerçeveyi tamamlayabilmek için, oğlu Halûk ile ilişkisine de yakından bakmak gerekmektedir. Zira bu ilişki, hem babalık kurumunun hem de çocuk mefhumunun onun karakterindeki yerine dair bir turnusol gibidir. 1890 yılındaki evliliğinden beş yıl sonra, 1895'te dünyaya gelen oğlu Halûk, eşine ve yuvasına sadık, iyi bir eş ve iyi bir baba olan[253] Tevfik Fikret için büyük bir mutluluk kaynağı olmuştur. 3-4 yaşlarına geldiğinde bakımı için özel mürebbiye tutulan oğluna bu düşkünlüğü, karakterindeki birçok özelliğe kaynak teşkil eden kayıp deneyimine dair veriler sunmaktadır: Fikret, travmatik bir kayıpla sona ermek zorunda kalan kendi çocukluğuna dair yarım kalmışlık duygusunu bariz biçimde hissettirecek kadar çok

---

[250] Romantik anlayış için çalışmak ve iş hayatına katılmak, her şeyin bir değişim değerine sahip olduğu nesneler dünyasına girmek demektir. Dolayısıyla, insanın kendi ruhuna ihanet edip onu nesneleştirmesi ve hayatı anlamlı kılacak tek uğraş olan sanatsal üretimden uzaklaşması anlamına gelir. Halid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah*'ındaki sanat tutkunu Ahmet Cemil bu bağlamda düşünülebilir.

[251] Fikret'in para biriktirmek gibi bir alışkanlığının olmadığını, kazandığı parayı hemen getirip kendisine verdiğini belirten eşi Nazime Hanım'ın söyledikleri, Fikret'in ekonomik kazanca dair herhangi bir yöneliminin, parayla ilgili herhangi bir hayalinin olmadığını göstermektedir. – Bkz: Ruşen Eşref Ünaydın, **Tevfik Fikret – Hayatına Dair Hatıralar**, Kitabhane-i Sudi, İstanbul, 1919, 134-142

[252] Fikret'in hayatının 93 Harbi göçmenleriyle ilk çakışması bu değildir: Eğitim hayatına ilk başladığı okul olan Aksaray'daki Valide Rüşdiyesi 93 Harbi göçmenlerine tahsis edilince Fikret oradan alınıp Galatasaray Sultanisi'ne verilmiştir. Henüz bilincinde olamayacak kadar küçük bir yaşta gerçekleşmiş olsa da, bu, Fikret'in kendi çağının gerçeğiyle ilk somut temas ânı olarak değerlendirilebilir. – Bkz: Prof. Dr. Nurullah Çetin, **İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı**, s. 18

[253] Prof. Dr. Nurullah Çetin, **a.g.e.**, s. 20

ihtimam göstermektedir oğluna. Onun için Halûk, doğan bir *çocuk* olmanın yanı sıra, kendisine ikinci bir şans olarak sunulmuş *çocukluk* gibidir adeta. Kanımızca, Fikret'in bilinçdışı bir yönelimle Halûk'a atfettiği bu misyonu, *Halûk'un Defteri*'ne yönelik psikanalitik bir bakışla görebilmek mümkün: *Halûk'un Defteri,* esere hâkim olan temel fikre bakılacak olursa, akıl ve ilerleme temelindeki bir toplum tasavvurunu ihtiva eden, dolayısıyla siyasal-düşünsel olarak Fikret'in hümanist-Aydınlanmacı perspektifini gösteren şiirlerden müteşekkil: Aklı, bilimi ve çalışmayı düstur edinen Fikret, oğluna hangi ilkelerle yaşaması gerektiğini anlatmaktadır. Fakat aynı zamanda, gayesi geç kalınmış "medeniyet treni"ne ulaşmak olan belli bir aceleciliğin somutladığı bir kayıp ve eksiklik duygusunu da hissettirmektedir. Fikret'in bulduğu çözüm, hümanizm, ilerleme, bilim, fen, teknik ve akıldır. Fakat çözümünü şiirler boyunca sunduğu esas sorun, tam bir büyümeyi yaşayamadan sakatlanmış, eksik ve güdük kalmış çocukluktan kaynaklanmaktadır, -ki bu çocukluk, bir anlamda ülkenin ta kendisidir. Bu büyüyemeyişin sebep olduğu öksüzlüğün, yetimliğin ve sahipsizliğin mağduru hem bizatihi Fikret'in kendisi hem de bir bütün olarak ülkedir. Dolayısıyla Halûk nezdinde çocuk(luk) mefhumu, Fikret'in kendi yarım öyküsünü kusursuzca tamamlayacağı bir uzam olmanın yanı sıra "zümrüt bakışlı, inci şetâretli [bir] kızcağız" olan vatanın kurtuluşu için de en büyük şanstır: Halûk, Fikret'in olamadığını olacaktır; böylelikle Halûk nezdinde hem Fikret olması gerektiği gibi büyüyüp gelişecek hem de ülke yetimlik ve sahipsizlikten kurtularak hak ettiği seviyeye yükselecektir. Halûk –çocuk(luk)– bir nevi tek ve en önemli imkân, –tabir caizse– içinde çifte şans barındıran son bilet gibidir.

Fikret'in çocuk(luk) mefhumunu telakki ediş biçiminin kendi öküzlüğünün yanı sıra yetim kalmış ülke gerçekliği ile de ilgili olması,[254] Halûk karşısındaki babalığını ve genel olarak baba mefhumu ile ilişkisini de dikkat çekici hale

[254] Fikirlerini *baba* ve *oğul* eğretilemesi üzerinden geliştiren Jale Parla'ya göre Tanzimat Dönemi ile ortaya çıkan Türk romanı bir kopuşu değil, bir devamlılık ilişkisini ihtiva etmektedir. Kanımızca bu, bir bütün olarak Türk modernleşmesinin tamamında izi sürülebilecek bir gerçekliktir. Yakın geçmişte siyasal kurtuluş umudunun kendisine bağlandığı Süleyman Demirel'in yanı sıra mağdurların ve dışarıda kalmışların acılarına sözcülük yapan arabesk müzik sanatçısı Orhan Gencebay'ın da "baba" lakabıyla anılması, yetimliğin ve baba arayışının Türk toplumu açısından başat olduğunu göstermektedir. – Bkz: Jale Parla, **Babalar ve Oğullar – Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2018

getirmektedir. A. İzzettin'e göre Fikret'in Allah'a karşı olan isyanı, esasen "pedere karşı hissedilen kinin ve husumetin" bir tezahürü olarak şekillenmiştir.[255] Dinî zeminde Allah'a, ailevî anlamda babaya karşı hissedilen bu düşmanlığın siyasî olarak da Abdülhamid'e karşı şekillenmesi, ülkenin bir tür babasızlıktan-sahipsizlikten mustarip olduğu gerçeğiyle paralel düşünülebilir: Fikret hatalı, eksik, tutsak edici bir babalığa karşı çıkmaktadır. Abdülhamid'in uygulamalarında ülkenin –çocuğun– ihtiyaçlarını karşılamaktan uzak, yalnızca kendi hükümranlığının ihtiyaçlarını önceleyen bir babalığa karşı çıkarken, Halûk'la kurduğu ilişkide çocuğu için en doğrusunu bulmaya uğraşan bir baba olmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla burada, ülkeyle ilgili kaygıları ile kendi yaşam hikâyesindeki trajik kırılmalardan kaynaklanan kaygıların iç içe yoğrulduğunu görebilmek mümkündür.[256] Zira Fikret, bir baba olarak oğluna nasıl yaşaması gerektiğini anlatırken babasız bir ülkenin kurtuluş yoluna dair fikirlerini de sunmaktadır aslında. Salık verdiği düşünceler ne olursa olsun, burada Fikret, bir kez daha kendi kaybıyla ülkenin kaybını bir arada gözlemleyebileceğimiz, çağı ile iç içe geçmiş bir şahsiyet olarak göze çarpmaktadır.

1915'te ölen, *"kısa ömründe yaşadığı bunca 'travma'nın yanı sıra tam beş savaşa tanıklık edip, ülkesinin –tespih taneleri gibi– nasıl dağılıp gittiğini; insanların nasıl yokluklar ve umutsuzluk içinde kıvrandığını gören"* Fikret'in[257] bu çifte kaynaklı şahsiyetini birçok tutum ve davranışında gözlemleyebilmek mümkün; fakat bu, en çok ve özellikle sanat anlayışında ve şiirlerinde görülebilir. Zira Fikret için bilinçli ve titizce bir çalışma alanı olarak sanat, onun tüm kaygı ve gayelerini, özellikle de nelerin yokluğunu-acısını çekip hangi ıstırapları dindirmeye çalıştığını görebilmek açısından en önemli ve en verimli sahadır.

---

[255] A. İzzettin, "Tevfik Fikret ve Psychanalyse Tetkikleri 3" **İçtihat**, sayı 284, 1 Teşrinisani 1929, s. 5284-5285

[256] Oğuz Atay, Türkiye'nin ebedî çocukluğunun bir tür zihnî gelişmemişlikle ilgisi olduğunu ve bunun Batı karşısında gülünç bir duruma düşmemize sebep olduğunu söylerken, çocukluğa dair çifte bir açıklama yapmıştır aslında: Çocukluk bizatihi bizi tarif ediyor olması hasebiyle her zaman bir şefkat ve acıma nesnesi olmuştur ve bu aslında bir öz-acıma refleksidir; ayrıca çocukluk, bir an önce kurtulunması icap eden, bir an önce büyüyüp arkada bırakılması gereken bir tür eksikliğe işaret eder. Çocukluk mefhumu ile aramızdaki bu girift ilişki, bir öz-merhamet ve öz-nefret özelliği göstermesi yanıyla önemlidir: "Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, 'myth'lere [mit] bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Aklı başında bir Batılının gülerek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen şekilde." – Oğuz Atay, **Günlük**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s. 24

[257] Orhan Karaveli, **90. Ölüm Yıldönümünde Tevfik Fikret ve Halûk Gerçeği**, Pergamon Yayınları, İstanbul, 2005, s. 33

3.3. Fikret Şiiri: Büyük Melâl ve Estetik Yas

Tevfik Fikret'in şiirini ve sanat anlayışını tanımlarken, onun *"bir ıstırabın, bütün bir zümreye şâmil bir ruh haletinin (...) en sadık aynalarından biri ol[duğuna]"* vurgu yapan Tanpınar,[258] çağın ruh hali ile Fikret'in sanatı arasındaki geçişkenliğe işaret eden bu değerlendirmesiyle şüphesiz doğru bir tespitte bulunmuştur –zira bu iç içeliği onun karakterinin temel çizgilerinde de gördük–. Benzer bir yoruma Hakkı Süha'da da rastlamak mümkün: Süha, Fikret için bir şans, "talihin gülümsemesi" olarak gördüğü şeyi *"Cemiyetin kendisine muhtaç olduğu bir zamanda doğması"* olarak ifade eder.[259] Her iki değerlendirme de Fikret ile çağı arasındaki ilişkiye işaret ederken önemli bir doğruya parmak basmanın yanı sıra, kanımızca, belli bir eksiği de ihtiva etmektedir. Fikret'in "çağının aynası olması" ve "cemiyetin kendisine muhtaç olduğu" bir zamanda sanat sahasına girmiş olması veya –yine Tanpınar'ın ifadesiyle– şiir yazmaya başladığı sıralarda edebiyat sahasının "adeta boş" olması, temel belirleyiciyi çağın koşulları olarak görürken Fikret'i de çağın belirlediği basit bir yansıtıcılık derekesine indirme tehlikesini ihtiva etmektedir. Fikret'e ve onun sanatına dair veriler –Orhan Koçak'ın Servet-i Fünun bahsinde ifade ettiği gibi– şüphesiz tarihselleştirilmelidir.[260] Fakat bu tarihselleştirme yapılırken ağırlık merkezini "çağın koşulları" olarak görmek, çağ ile Fikret arasındaki diyalektik ilişkiyi tek bir tarafın belirleyiciliğine indirgemek olacak; kabaca, "Çağ acılarla doluydu, Fikret de bu acıların –tıpkı bir *ayna* misali– yansıtıcısı oldu." gibi eksik bir doğruya ulaşılacaktır. İlişkinin bir tarafını etkin bir belirleyen, diğerini ise edilgen bir belirlenen olarak değerlendirmeye kapı aralayan bu eksik doğruyu tamamlamanın yolu ise, bir olgu olarak Fikret'i ve onun sanatını tarihselleştirirken Ortodoks bir tarihselcilikten, kaba Marksist belirlenimcilikten kaçınmaktır. Kayıp, göç ve yıkım gerçekliğinin karakterize ettiği çağ, kendi temsilini bizatihi kendisi gerçekleştiren bir *özne* değildir, zira en nihayetinde bunlar temsilini arayan, ifade edilmeyi bekleyen, henüz dile gelip işlenmemiş ham bir tecrübe,

---

[258] Bkz: 232. dipnot
[259] Hakkı Süha, "Tevfik Fikret Hakkında İhtisaslar", **Resimli Uyanış Servet-i Fünun**, 22 Ağustos 1929, c. 66/2, s. 611
[260] Orhan Koçak, **a.g.y.**, s. 94

bilinçli bir deneyim haline gelmeyi bekleyen bir proto-duygudur. Çağ'ın bu "ham" melâli, onu sembolik düzende işleyip temsil'in düzeyine çıkaracak bir özne'ye muhtaçtır. Dolayısıyla özne –Tevfik Fikret– burada belirleyici bir önemi haizdir. Bu noktada, bahsettiğimiz bu eksik doğruyu tamamlamak ve bu tamamlayış bağlamında Fikret şiirinin esas yerini tayin edip niteliklerini tespit edebilmek için, *kayıp* deneyimi ve *yas* kavramından bahsetmek icap etmektedir.

Freud; kayıp, acı, keder, depresyon gibi meseleleri ele aldığı, yas tutmaya dair temel metinlerden biri olan *Yas ve Melankoli*'de[261] nesne kaybının yarattığı acı duygusunun yönetilme sürecini esas alarak *melankoli* ile *yas* arasında bir ayrım yapar. Freud'a göre melankolide kişi neyi kaybettiğinin tam olarak farkında değildir; dolayısıyla bilince çıkaramadığı, dışsallaştırıp üstesinden gelemediği bu kayıp nesne kişinin bizatihi kendi varlığına egemen olur ve kişi "derin acılarla dolu bir üzüntü, dış dünyaya olan ilginin kesilmesi, sevme kapasitesinin kaybedilmesi" gibi semptomların süreklileşmesiyle birlikte özsaygıdan ve neşe duygusundan uzaklaşarak acı duygusunun bütünüyle hükmettiği biri haline gelir. Yas ise, kişinin kendini kayıp nesne'den ayırmaya uğraştığı uzun bir süreci, acının düzenlendiği ve libido'nun artık var olmayan nesne'den tam olarak koptuğu bir süreci içermektedir. Dolayısıyla yas, kayıp nesne'nin yarattığı acının başarılı bir biçimde yönetilmesi ve libido'nun yeni arzu nesnelerine yönelmeye hazır hale gelmesidir –ki bu, melankolinin aksine, dış dünyaya yönelik tekrar canlanan bir ilgi ve sevme yetisinin tekrar canlanması anlamına gelir; yani yas sürecinin tamamlanmasıyla birlikte kayıp nesne tamamen dışsallaştırılır, zihin kaybın yarattığı acı duygusundan tamamen kurtulmuş olur. Fakat Freud'un başarısız acı yönetimi (melankoli) ile başarılı acı yönetimi (yas) arasında böylesine kalın çizgili bir ayrım yapması, acının tamamen yok edilebilir, bilincin de tamamen temizlenebilir bir şey olduğuna dair kusurlu bir çıkarıma da kapı aralamaktadır.[262]

Karl Abraham ve Melanie Klein gibi analistlerin Freud'un "yas ve melankoli kutuplaşması[nı] fazla katı" bulmalarının yanı sıra, konumuz açısından esas dikkat çekici düşünceler Jacques Lacan'a aittir. Lacan yas sürecini kayıp

---

[261] Sigmund Freud, **Yas ve Melankoli**, çev: Aslı Emirsoy, Telos Yayınları, İstanbul, 2015

[262] Sigmund Freud'un bizatihi kendisinin de bu tetkikteki eksikliklerin farkında olduğu bilinmektedir. Detaylı bir analiz için Bkz: Darian Leader, **a.g.e.**

nesne'yi dışsallaştırıp ondan kurtulmak olarak değil, onu içselleştirmek/içine almak (incorporation) olarak ele almış ve kaybın yarattığı acı duygusunun esasen yok olan bir şey olmadığını göstermiştir. Lacan'a göre "nesnenin kuruluşu" olan yas süreci kaybın yarattığı acıdan kurtulmayı değil, acıyı düzenleyerek kurmayı ihtiva eder. Yas, "bir nesneden vazgeçmek" değil, "kayıp nesne ile bağımızı yeniden onarmak"tır.[263] Dolayısıyla yas uğraşı, Freud'un düşündüğünün aksine, kayıp nesne'den ayrılmak suretiyle bilinci acıdan temizleyerek boşaltmak değil, kayıp nesneyi bilinçte kurarak "boş bir uzamı kayda geçirmek"tir:[264] Kopmak değil, inşâ etmek; bilinçten çıkarmak değil, bilince çıkarmak; bilinci boşaltmak değil, boşluğu bilinçte kurmak; dışarıya atmak değil, içeriye almak! Yas kişiyi kayıp nesneden ayırmaz, acıyı yok etmez; nesne ile aradaki ilişkiyi nesnenin yokluğu koşullarında yeniden kurar, acıyı düzenler. Tam da bu noktada Orhan Koçak'ın Servet-i Fünun şiirinde tespit ettiği yas dinamiğini zikretmek gerekir: "Servet-i Fünun şairi" der Koçak: *"bütünüyle kendi icadı olacak bir dilde yitik nesneyi geri almak, nesneyi kendisi yaratmak istiyordu."*[265] Koçak'ın bu yerinde tespiti, kanımızca, genel olarak Servet-i Fünun şiirinin, özel olarak da Tevfik Fikret şiirinin ayırt edici özelliğini ve modern Türk şiiri açısından özgün yerini en veciz şekilde özetlemektedir: Tevfik Fikret –Recaizade Mahmut Ekrem ve Abdülhak Hamid Tarhan ile birlikte belirginleşmiş olsa da– bizatihi kendisinin geliştirdiği bir şiir dili ile büyük bir melâlin ve genelleşmiş bir kayıp duygusunun yarattığı boşluğu kurmuş, kaybın ifadesine olanak sağlayacak bir şiir dili yaratmış ve büyük bir estetik yas mekanizması inşâ etmiştir. Kaybın bilince çıkarılmasının, onun tanımlanarak içselleştirilebilir hale getirilmesinin "bizatihi konuşma edimi" sayesinde gerçekleştiğini belirten Erdoğan Özmen, *"dilin aracılık ettiği (...) bu geçişle birlikte özne haline gel[ebildiğimizi]"* söylerken[266] Fikret şiirinin önemli bir özelliğini görmemize olanak sağlar. Zira Fikret'in acı dolu şiirleri, herkesin kendi acısına hükmedebileceği, kendi boşluğunu kurabileceği ve kendi kayıp nesnesiyle ilişkisini yeniden tesis edebileceği bir dil yaratmıştır. Kendi ruhundaki melâli yazarken ülkenin ruhunu baştan sona kat etmiş ve temsilini arayan acılara temsil imkânı, dile

[263] **a.g.e.**, s. 127
[264] **a.g.e.**, s. 124
[265] Orhan Koçak, **a.g.y.**, s. 146
[266] Erdoğan Özmen, **a.g.e.**, s. 92

getirilmemiş ıstıraplara dilsel bir zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla, Fikret ve onun acı dolu şiirleri "çağın aynası" olmaktan çok daha öte, çağın acılarının dile gelme zeminidir; çağın kendini *dolaysızca* ifade edişi değil, Fikret'in "kendi icadı" olan bir dil ile kendisini ve çağı ifade edişidir; yitim duygusunun yansıtıcısı değil, yitik nesneyi "kendisi yaratan"dır. Nihayet Fikret şiiri, çağın melâlinin dışa vurumu değil, bu melâlin bilince çıkarıcısı ve *kurucusu*dur. Bu kuruculuk niteliğini, onun şiirinin farklı yanlarına dair yapılacak bir incelemeyle görebilmek mümkün.

3.3.1. Kaynaklar, İhtiyaçlar, Etkilenmeler

"Koltuğuma Fransızca bir müntahabât mecmu'ası sıkıştırarak çamlığa doğru çıktım." cümlesiyle başladığı yazısında,[267] günbatımında yalnız başına, herkesten uzak, doğayla baş başayken yaptığı şiir okumalarını büyük bir hazla anlatır Fikret. Fransız şiirinden örnekler ihtiva eden seçkiyi okurken, içerisinde bulunduğu atmosferi ve karşısında duran manzarayı da detaylı bir şekilde anlatmayı ihmal etmez. Bizatihi bu atmosferle, aslında okuduğu şairlerin vazgeçilmezi olan romantik bir manzaranın içerisinde tarif etmektedir kendisini: günbatımı, sessizlik, doğayla baş başalık, insandan uzaklık vs... Fransız şairlerinin çok sevdiği bu *doğanın kucağındaki şair* motifinin Lamartine'in *L'Isolement* (Yalnızlık) ve *Le Soir* (Akşam) adlı şiirlerinde bulunduğunu ifade eden Gül Mete Yuva'nın bu dikkati,[268] Fikret'in şiir okuma ediminin bizatihi kendisini bile romantik bir şiir olarak telakki ettiğini akla getirmektedir. Romantiklerin kendi yaşamlarını bir sanat eseri olarak tasavvur ettiklerini, tabir caizse, sanat eserine dönüşme gayesinde olduklarını hatırlayacak olursak, Fikret'i Fransız romantiklerini taklit eden bir mukallit olarak adlandırabiliriz –ki Baudelaire, Coppée ve diğer Fransız şairlerinden taklit ederek yazdığı düşünülen şiirlerini de bu yargımızın destekleyicisi olarak kullanabiliriz–. Fakat bu, aceleci bir

[267] Tevfik Fikret, "Hepimiz Tabi'atın Birer Acemi Şâkirdiyiz", **Malûmat**, 23 Ağustos 1894, Aktaran: İsmail Parlatır, **Tevfik Fikret – Dil ve Edebiyat Yazıları**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1993, s. 267

[268] Gül Mete Yuva, **Modern Türk Şiirinin Fransız Kaynakları**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 167

yorum olacaktır; zira bu yorum, Fikret'i anlama çabasından ziyade, anlama çabalarının önünü kesen bir tür "yokluk teorisi"dir.[269]

Rûbab-ı Şikeste'de, okumaktan haz aldığı Fransız şairlerinin bir arada ve "uyum içinde" Fikret'in poetikasını belirlediklerini söyleyen Yuva,[270] Fikret'in Fransız şiiri ile ilişkisine dair önemli bir noktaya değinmiştir. Aralarında poetik-düşünsel herhangi bir ayrıma gitme ihtiyacı duymadan, birbirinden oldukça farklı şairlerin bir "uyum" içerisinde "bir arada" olmaları, Tanpınar'ın ifadesiyle, Fikret'in "ağaçla ve onun öyküsüyle" ilgilenmekten ziyade "meyvelerini" topladığını, Fransız şiirinin bu meyvelerini yeknesak bir örnek, çelişkisiz ve uyumlu bir mono blok olarak idrak ettiğini göstermektedir. Dolayısıyla, öncelikle denilebilir ki Fikret'in "Fransız şairleri" diyerek tek bir başlık altında toplayıp okuduğu, haz alarak etkilendiği bu kültürel yapıyla ilişkisi, dışsal bir ilişkidir. İçeriye dahil edilmeyen, detaylı bir şekilde eğilinmeyen, aralarındaki farklılıklar ve her birinin ayrı ayrı şiir anlayışları, kaynakları konusunda derinleşme ihtiyacı duyulmayan, dışarıdan gözlemlenebilen yanlarıyla örnek alınan bu kültürel yapı, belli ki bir ihtiyaca cevap vermektedir.[271] Fransız şairlerini tek ve çelişkisiz bir kütle olarak idrak etmesinin yanı sıra, Batı'dan etkilenmenin derece ve muhtevasını belirleyen de bu ihtiyaçtır. Peki bu ihtiyaç nedir, nasıldır?

Burada bir kez daha *duygu* mefhumunun içeriğini ve çağ gerçekliğini hatırlamak gerekir. En özel duyguların bile kesin surette kamusal bir yan taşıdığını, en bireysel zannedilenlerinin dahi her zaman bir "ilişkisellik" zemininde ortaya çıktığını tekrar düşünecek olursak, Batı karşısında Fikret'in pozisyonunu belirleyen ihtiyacın niteliğini daha net görebiliriz: Türk insanı açısından yeni olan duyguların yeni bir ilişkisellik zemininde belirebilmesinin, yani temsiline kavuşabilmesinin *kelimelerine* ve *formuna* duyulan ihtiyaçtır bu! *"Bizi çevreleyen şeylere, onlara bir isim verdiğimiz –ve ötelerine geçtiğimiz– ölçüde tahammül ederiz."* diyen

---

[269] Bkz: "Fikret'i 'Tanımlamak' – Acıya Bakışlar, Kaygılar, Teklifler" adlı kısım

[270] Gül Mete Yuva, **a.g.e.**, s. 170

[271] Mehmet Kaplan, bu yazısında Fikret'e dair "ikim mühim nokta"nın dikkat çekici olduğunu söyler: Birincisi, "Fikret'in temayülü[nün] muayyen bir sanatkâr ve cereyan üzerinde durma[dığı]; ikincisi ise, Fikret'in "bütün Fransız şiiri üzerinde dolaştığı..." – Bkz: Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 80 – Muayyen bir nokta veya şair üzerinde durmayıp "bütün Fransız şiiri üzerinde dolaşması", kanımızca, Fikret'in Fransız şiiri karşısındaki dışsal –ve dışsallığı ölçüsünde de yüzeysel– yaklaşımının göstergesidir.

Cioran'dan[272] yola çıkarak düşünecek olursak şunu söyleyebilmek mümkün: Fikret Fransız şiirinde kendisini ve çağını "çevreleyen" yeni yaşantıların nasıl ifade edileceğine dair örnekleri –bilinçli veya bilinçsiz– bulmuştur. Zira kayıp nesne'nin yokluğunu bilinçte kurmak, kaybın yarattığı acının altında ezilmekten kurtulup "ötesine geçebilmek" için, içerisinde onun inşâ edilip düzenlenebileceği –ki yas, aynı zamanda kaybın acısını düzenlemeyi ihtiva eder– temsil zemini bulunmalıdır. Dolayısıyla, bütün bir Fransız şiirinin tek ve uyumlu bir yapı şeklinde, "lisân-ı rûh"un[273] en güzel örneği olarak görülmesi, Fikret'in tarihsel, toplumsal ve duygusal olarak bulunduğu pozisyonla ilgilidir. Kemal Özmen, XIX. yüzyıl Fransız yazarlarındaki varlık, varoluş bilinci ve metafizik kaygıların Fikret ve kuşağında bulunamayacağını, zira onların böyle bir varoluşsal sıkıntı duyabilmelerine imkân tanıyacak "felsefî ve düşünsel bir altyapıları[nın]" olmadığını söylerken[274] doğru bir noktaya değinmektedir. Fakat tespit edilen bu yokluğun felsefî-düşünsel bir fukaralıktan ziyade bir özgünlük meselesi olduğunu, yine Özmen'in değerlendirmeleri üzerinden takip edebilmek mümkün: Fransız şairleri ile Fikret ve kuşağı arasındaki kaynak, temel kaygı ve felsefî gelenek farklılıklarına rağmen, Fransız şiiri Fikret'in, kuşağının ve çağının "'melâl'ine uygun bir çerçeve" sunmuştur! Dolayısıyla Fikret'in Fransız şiiri ile ilişkilenme biçimi kaba bir taklitçilik değil, bir *etkilenme* ilişkisidir: Muhtevası kişisel hikâyesi kadar çağın koşullarınca da belirlenmiş, melâlin ifade zemini olabilecek "uygun bir çerçeve" ihtiyacından kaynaklanan bir etkilenme; yani miktarıyla değil, yarattığı kaygılarla değil, özü kaybetme korkusundan kaynaklanan indirgemeci yorumlarla değil, ancak ve ancak nedenleriyle ilgilenildiğinde anlaşılabilecek bir etkilenme... Tam da bu noktada, Fikret'in kurucu bir şair olduğunu ileri sürmek, kanımızca, yanlış olmayacaktır. Zira Fikret, Fransız şiirinden seçtiği örnekleri Türk edebî uzamında tatbik ederken –bilinçli veya bilinçsiz– yeni "kök"e dokunmuş, kayıp deneyiminin ihtiva ettiği proto-duygulara temsil imkânı sağlamış ve duygulara bir şekil ve çerçeve sunan yeni "ilişkisellik zemini"nin şiirsel dilini inşâ etmiştir. Dolayısıyla taklitçilik

---

[272] E. M. Cioran, **Çürümenin Kitabı**, s. 11
[273] "Biz şiiri 'lisân-ı rûh' olmak üzere kabûl ediyoruz." – Tevfik Fikret, Musâhabe-i Edebiyye, **Servet-i Fünun**, Aktaran: İsmail Parlatır, **Tevfik Fikret – Dil ve Edebiyat Yazıları,** s. 27
[274] Kemal Özmen, **Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri**, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 66

olarak görülen *bu* etkilenme biçimi, esasen Fikret'in özgünlüğüdür: Çağın ihtiyaç duyduğu şeyi etkilenme yolu ile karşılamanın özgünlüğü!

3.3.2. Dil, Biçim, Biçem

Etkilenme tarzının kendi içindeki kurucu özgünlük, Fikret'in *sınırlı* bir alanda yoğunlaşmış kelime haznesindeki *zenginlik*te de görebilir. Bu sınırlılığın esasen ne tür bir zenginlik olduğunu –ki, ilk bakışta bir çelişki gibi görünmektedir– anlayabilmek için Mehmet Kaplan'ın dil zenginliğine dair tespitinden yola çıkabiliriz: Kaplan, bir sanatçının dil zenginliğinin iki türlü olabileceğini ifade eder: Saha itibarıyla zenginlik, nüans itibarıyla zenginlik. Farklı duygusal-düşünsel alanlara yönelik bir kelime bolluğuna tekabül eden saha zenginliğine karşın, aynı duygusal-düşünsel alanda yoğunlaşmış kelimelerin bolluğunu ifade eden nüans zenginliği arasında yaptığı ayrımdan sonra, Kaplan, Fikret'in esasen nüans itibarıyla zengin bir şair olduğunu tespit eder.[275] Fakat Kaplan'ın tespit ettiği bu gerçeklik, yine koşullar ile ilişkili olarak düşünüldüğü takdirde Fikret şiirine dair bir açıklayıcılığa kavuşabilir ancak.

Kabaca ifade edecek olursak, bir çağın düşüncesine ve sanatına hakim olan söz varlığı, şüphesiz çağa niteliğini veren düşünsel-duygusal parametrelerle yakından ilişkilidir. Hıristiyan teolojisinin temel bilme biçimi olduğu Ortaçağ Avrupa'sının skolastik dili, Aydınlanma ile birlikte bilimin ve pozitivist anlayışın diliyle konuşmaya başlamıştır. İlerlemeci düşüncelerin iflas etmeye başlaması ile birlikte düşünce ve sanat sahasına anti-totaliterliğin, varoluşçuluğun, nihilizmin, estetik modernizmin dili hükmetmeye başlamıştır. Dolayısıyla dilin dışa dönüklüğü, içe kapanıklığı ya da yaslandığı epistemoloji nasıl çağın hakim duygu ve düşüncesiyle ilişki içerisinde ise, dildeki kelimelerin yoğunlaştığı alan da çağla ilgili düşünülmelidir. Bu basit gerçeklikten yola çıkarak düşünecek olursak Fikret'in sınırlı bir alanda yoğunlaşmış kelime zenginliğinin, keyfî bir tercihten ziyade esasen dönemin koşullarının belirlediği bir sınırdan kaynaklandığı görülebilir. Yaşadığı yıkım ve kayıp deneyimleri ile içe dönmüş bir çağın şairinin dili de, anlaşılır bir

[275] Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 215

şekilde içe dönüktür; kendi içindeki ortak acılar temelinde inşâ ettiği yas ortaklığının gücü de, bu yası *dile getirdiği* kelimelerin zenginliği ile ilişkilidir. Bu zenginliği, Fikret'in aynı duygulanım alanına ait kelimelerinin fazlalığında görebiliriz: lahid, makber, kabir, mezar, çukur; mükedder, kederli, müteverrim, kırık, mustarib, efsürde, sönük, bî-mecal, öksüz, münkesir, şikeste vs... Esasen tek bir duygu durumunu tavsif eden kelimelerin böylesine zengin bir görünüm arz etmeleri, aynı duygunun paydaşları arasındaki deneyim ve duygu ortaklığının zenginliğine denk düşmektedir. Dolayısıyla Fikret şiirindeki dilsel strateji –bilinçli veya bilinçsiz– sınırlı bir duyuş alanında zengin bir performans sergilerken, tek bir duyguya mahkûm olmuş bir çağın kendini ifade edeceği geniş bir alan, bir iç alan yaratmaktadır. Dilin toparlayıcılığı ve şiirin ortaklaştırıcılığı, aynı duygulanım zemininde fakat farklı sözel imkânlar sunan bir zenginlikle gelişkin bir ilişkisellik yaratmaktadır.

Sınırlı bir alanda yoğunlaşmış kelime haznesindeki bu zenginliğin toparlayıcı ve ortaklaştırıcı işlevi, Fikret'in kullandığı kelimelerin türüne yönelik bir analizde de görülebilir. Kaplan'ın yaptığı detaylı üslup analizi, Fikret'in şiirlerine hakim olan kelime türünün esasen sıfat olduğunu göstermiştir. Kaplan'ın dikkatinin gösterdiğine göre bir "sıfatlar şairi" olan Fikret'in şiirinde isimler sıfatlara nazaran daha az sayıdadır.[276] Burada, varlığın bire bir dilsel karşılığı olan isimlere nazaran onu farklı yanlarıyla tavsif eden sıfatların daha çok olması, üsluba dair bir özellik olmaktan daha öte şeyler söylemektedir. Sıfatlara duyulan bu ihtiyacı anlayabilmek için, öncelikle sıfatın dil içerisindeki yerine ve edebi metinlerdeki işlevlerine dair akıl yürütmede bulunmak gerek.

Bir varlığın yerini, durumunu, sayısını, niteliğini, özelliklerini vs. bildiren sözcükler olan sıfatlar tek bir kelime olarak varlığı karşılayan adlara nazaran daha açıklayıcıdır. Zira adların yapamadığını yaparlar: Varlığa farklı açılardan bakıp onu zihinde daha somut hale getirmek! Dolayısıyla varlığın adı varlığa dair çok şey söylemezken, varlığı tavsif eden sıfat onu somutlaştırır ve zihnin varlığı temellük etmesini daha olanaklı hale getirir. Bu yanıyla, adın sahip olmadığı başka bir yeteneğe de sahiptir sıfatlar: Toparlama yeteneği. Sıfat, adın varlığa dair oluşturduğu

[276] Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 218

silik ve mesafeli görüntüyü berraklaştırarak varlıkla aradaki mesafeyi azaltır, gittikçe siler ve varlığı zihnin düzlemine yerleştirir; böylelikle bilinçte derli toplu ve neredeyse tam bir varlık imajı yaratarak idrakin nesneye tahakkümünü kolaylaştırır.

Sıfatın sahip olduğu bu toparlayıcılık ve temellük etme imkânı, şair ve yazarların üslup ve sözcük seçimi konusundaki farklı temayüllerini de açıklar niteliktedir: *Huzur*'da Mümtaz karakterinin yaratılmasındaki başarının Suad'da gösterilememiş olduğunu, bu başarısızlığın da esasen "bir dil engeli"nden kaynaklandığını tespit eden Gürbilek, Tanpınar'ın *"her anlam kırıntısını geniş bir mananın içine çekmeye çalışan, en dağınık unsurları bile bir terkip haline getirip aynı cümlenin ahenginde buluşturan bu fazlasıyla imkânlı, bol sıfatlı, bol benzetmeli dili*"nin kötü'yü anlatmaya müsait olmadığını ifade eder.[277] Karakter stratejisi bir yana, Gürbilek'in Tanpınar'ın dilinde gördüğü bu "imkânlılık", "bol sıfatlar" ve "bol benzetmeler"in taşıdığı "dağınıklığı terkip haline getirme" ve "aynı cümlenin ahenginde buluşturma" özelliği, Fikret şiirinin sıfatçılığını da açıklar niteliktedir. Fikret'in farklı malzemeleri şiirine taşıyan, aynı nesneyi, olguyu ya da duygu durumunu farklı sıfatlar ve benzetmelerle daha belirgin kılmaya çalışan dilsel yönelimi, şiirinin taşıdığı kuruculuk, toparlayıcılık ve ortaklaştırıcılık ile yakından ilgilidir. İşte, dağılmış olanı birleştirmeye yönelmiş bir şiir için benzetmelerin, terkiplerin ve sıfatların vazgeçilmezliği buradadır: Kayıp ve yıkım tecrübesinin ağır darbesiyle dağılmış bir ruh halinin acı ortaklığı temelinde toparlanmaya çalışılması, toparlama vasfına sahip bir sözcük türü olan sıfatları da vazgeçilmez hale getirmiştir. Dolayısıyla anlatırken toparlamaya, toparlarken inşâ etmeye yönelen Fikret şiiri için sıfat, yalnızca bir tarz ve üslup meselesi değil, esasen tarza ve üsluba yön veren ihtiyaçlar meselesi olarak telakki edilmelidir.[278]

Fikret'in üslubunu ve tarzını belirleyen bu kuruculuk ihtiyacı, dil karşısındaki pozisyonunu da açıklar. *"Ne yalan söyleyim, Osmanlıcanın bugünki şu*

---

[277] Nurdan Gürbilek, **Kötü Çocuk Türk**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 70

[278] Arap dilbilgini Abdülkahir el-Cürcânî'ye (ö. 471/1078-79) göre benzetme, mecaz ve sıfatlar "çok *farklı* şeyleri çok *uyumlu* hale getirme[ye]" yarar (vurgular tarafımıza ait). Dolayısıyla benzetme ve sıfat kullanımı, tikel olarak birbirinden uzak varlıklar arasında bir birlik sağlama işlevine sahiptir. Tikellerin birleştirilmesi yönündeki bu dilsel çaba, tinsel anlamda birlik, vahdet ve uyum gayesine işaret ederken, psişik anlamda da bir yas tutma pratiğini hatırlatır. – el-Cürcâni'den aktaran: Adonis, **Arap Poetikası**, çev: Emrullah İşler, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 47

hali, şu âhengi bana o kadar hoş geliyor ki, tebdiline kıyılamaz sanıyorum."[279] diyen Fikret, dilin sadeleşmesi tartışmasında millîci-öz Türkçeci çizgiden uzak bir tavır sergilemektedir. Osmanlıcaya yönelik bu sahiplenici tutumu, dil konusundaki tavrını göstermesinin yanı sıra o dilin evren anlayışı ve tarihsel tecrübesiyle ilişkisini dair de bir fikir verir; dahası, Osmanlıcaya hangi noktada ihtiyaç duyduğunu açıklar.

Osmanlı Devleti'nin, Kemal Karpat'ın ifadesiyle, ebed müddet olduğu yönündeki hayalin çökmeye başlamasıyla birlikte klasik şiirin yaslandığı ontolojik zemin de yok olmaya yüz tutmuştur. Dolayısıyla Osmanlıca şiir, reel dayanakları artık mevcut olmayan bir şiir olarak belli bir nostaljik yan taşımaya başlamıştır –ki zamanı geçmiş her şey nostaljinin alanına girmeye başlar.[280] Dolayısıyla burada, Fikret'in Osmanlıcanın mevcut haline yönelik olumlayıcı ve sahiplenici tavrı, erken Alman romantiklerinin klasik'e yönelik temayüllerine benzer bir görünüm arz etmektedir. Tıpkı Alman romantikleri gibi, Fikret de toplumsal ve imgesel yıkımdan geriye kalanları estetik zeminde, şiirsel bir pratikle toplamaya çalışırken[281] eskiyle belli ilişkiler kurmakta, eskinin birikiminin gücünden *belli yanlarıyla* faydalanmaktadır. Fakat bu faydalanış klasik şiirin epistemolojik temeli, dünya görüşü ve şiirsel stratejisi ile ilgili değil, o şiirin ürettiği güçlü bir özellik olan müzikalitesi ile ilgilidir. Burada, bir şiirin sessel özellikleri ile müzikalitesinden daha önce, bizatihi müziğin insan tini için nasıl bir şey olduğu sorusu önem kazanıyor. Dolayısıyla öncelikle müziğin ne'liğine dair bir akıl yürütmede bulunmak gerekir.

Yunan tragedyası üzerine verdiği konferanslarda düşünce ile duygu arasındaki farklara değinirken söz'ün öncelikle düşünce dünyasını etkilediğini, ancak düşünsel uzamı kat ettikten sonradır ki duygulara dokunabildiğini –ki genellikle de bu amaca ulaşamadığını da ekler– ifade eden Nietzsche'ye göre, müzik *"her yerde anlaşılan, herkesin bildiği gerçek dil olarak, doğrudan kalbe seslenir."*[282] Başka bir

---

[279] Tevfik Fikret, "Tasfiye-i Lisan", **Serveti Fünun**, sayı 422, 1 Nisan 1315 – 13 Nisan 1899

[280] Yahya Kemal Beyatlı gibi kültürel süreklilikten yana bir şairin klasik'ten hız alan şiirlerini topladığı kitabın *Eski Şiirin Rüzgârıyle* ismiyle yayımlanması bile, klasik Osmanlı şiirinin bir nostalji konusu olduğunun inkâr edilemezliğinin göstergelerinden biridir. – Bkz: Yahya Kemal, **Eski Şiirin Rüzgârıyle**, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları ve İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyâtı, İstanbul, 1962

[281] "İnsanlar neden şiir yazarlar ki zaten? Günahlardan arınmak ya da görüş belirtmek için değil, geride kalan her şeyi toparlamak için." – Harold Bloom, **Etkilenme Endişesi**, s. 61

[282] Friedrich Nietzsche, **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, çev: Mahmure Kahraman, Say Yayınları, İstanbul, 2009, s. 18

metninde ise evreni "gövdeleştirilmiş müzik" olan tanımlayan Nietzsche'nin[283] yanı sıra, Zweig'a göre "ilk sonsuzluk" olan müzik[284], analitik aklın hükmündeki düşünsel uzamdan ziyade direkt tinsel uzama ulaşabilen özelliği ile söz'ü ve düşünceyi önceleyen bir özellik gösterir. Müziğin hükmedilemeyen kaosu, ehlileştirilemeyen karmaşayı ve giderilemeyen çelişkiyi kusursuz bir oran ve harmoni ile uyumlulaştıran bir büyüye sahip olması, Antik Yunan'da geometri, astronomi ve matematikle aynı bilgi ailesi içerisinde görülüp değerlendirilmesini de açıklar. İnsanın esasen bir kaos olan evrene bir düzen getirme isteğiyle birlikte düşünüldüğünde, müziğin insanın en derinine dolaysızca ulaşabilen gücüne her zaman belli bir kutsallık da atfedilmiştir. Dolayısıyla ses ve müzik, Zweig'ten esinle ifade edecek olursak, ilk uyum ve ilk anlamlılık olmuştur.

Sesin ve müziğin bu aşkınlık özelliğini, İslâm kültürü ve Fars şiiri etkisiyle şekillenen klasik Osmanlı şiirinde görebilmek mümkün. Osmanlı şiirinde hem kendi içerisinde uyumlu bir tamlığa sahip olan beyite hem de kasidenin bütününe hükmeden sessel-müzikal uyumun sadece üslupla ilgili değil, tam ve eksiksiz bir evren anlayışıyla –vahdet– alakalı olduğu bilinmektedir.[285] Dolayısıyla klasik şiirde müzikalitenin yaptığı şey söz'ü anlamlı kılmak değil, daha çok duyguyu derunîleştirmektir: Söz'den ziyade sesin ön plana çıktığı klasik Osmanlı şiiri, Hasan Bülent Kahraman'ın ifadesiyle, kendi iç melodisini yaratıp o melodiyi "başlı başına bir olgusallık aşamasına taşı[yan]" ve "anlattığı" ile değil "duyumsattığı" ile varlık gösteren bir şiir olmuştur.[286] Bu duyumsanan şey ise herhangi bir konu, olay, düşünce vs. değil, bizatihi *aşkınlık*tır (transcendency). İşte, Tevfik Fikret'in Osmanlıcada ve klasik Osmanlı şiirinde bulduğu, "tebdiline kıyamadığı" bu "hoşluk" ve "âhenk", kanımızca, esasen bu aşkınlaştırıcı müzikaliteye duyulan ihtiyaçtan ileri gelir. Müzikalitenin bu aşkınlaştırıcılığının bir uyum ve birlik işlevine sahip olduğu düşünülecek olursa, Fikret şiirinin temel önemdeki bir ihtiyacını –toparlama ve inşâ

---

[283] Friedrich Nietzsche, **Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu**, çev: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2009, s. 104

[284] Stefan Zweig, **a.g.e.**, s. 27

[285] Klasik Osmanlı şiirinin poetik özellikleri, Tasavvuf felsefesiyle ilişki noktaları, biçimsel özellikleri, ahenk ve mûsıkî mefhumları ile kurduğu ilişkiye dair, bkz: Mahmud Erol Kılıç, **Sûfî ve Şiir – Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2014

[286] Hasan Bülent Kahraman, **Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1997, s. 35-37

etme ihtiyacı– karşıladığı görülebilir. Dolayısıyla Fikret'in klasik Osmanlı şiiriyle ilişkilenme biçimi –bir kez daha söylemek gerekir ki, epistemolojik değil, siyasal veya dinî değil, hayal dünyası veya imajları ile ilgili değil– esasen müzikalitenin ve sesin sağladığı imkânlarla ilgilidir. Fikret, çağın acısını şiirin zeminine taşıyıp bir duygu paydaşlığının dilini yaratırken klasik şiirin sessel gücünü arkasına almakta, onu yeni bir ilişkisellik zemininin sözcüsü olan, bir acı ortaklığının imkânı haline gelen şiirlerinin harcına katmaktadır.

Klasik şiirle kurduğu ilişki, klasik'e eklemlenmek değil ondan ihtiyaçları dahilinde faydalanmak olan Fikret'in bu yaklaşımı, biçim konusunda da kendisini gösterir. Mevcut haliyle klasik şiir, bir düşüncenin veya duygunun içerisine sığdırılacağı birer hazır kalıp sunan verili bir şiirsel kütledir. Bu yanıyla, sadece bir beyan vasıtası olarak bir işleve sahiptir; zira klasik şiirde duyguya göre biçim oluşturulmaz, tam ve tamamlanmış bir evren anlayışının sanatsal form olarak tecellisi olan biçim, duyguları bizatihi bir biçime kavuşturur... Fakat şiirsel kalıplar içerisinde beyan etme usulünü aşarak ritmi ve formu duyguya göre değiştiren Fikret, "vezni ruh haline uydur[maktan], yahut ruh haline göre vezin seç[mekten]" de öte, daha önemli bir şey yapmıştır: *"Mısraın içinde, ruh hallerini, her anki hareketiyle canlandır[mıştır.]"*[287]

Biçimi duygunun emrine veren bu yeni form anlayışının en önemli örneğini *La Danse Serpentine* adlı şiirinde veren Fikret'in klasik biçime yönelik bu estetik müdahalesi, verili şeklin içerisine başarıyla girebilmeyi temel değer ölçüsü sayan klasik telakkiden koptuğunu da gösterir. Dolayısıyla, Fikret şiirinin şekil mefhumuna yaklaşımında belirleyici olan, duygunun ihtiyaçlarıdır: Duygu kendini anlatacağı şekli *seçmez*; onu bizatihi *kurar*. Yeni bir ilişkisellik zemininde şekillenen acı ve ıstırap duygusu kendi simgesel uzamını yaratırken hazır biçimlerin sınırlandırıcılığından da kurtulur ve kendi formunu yaratır.

[287] Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 210-211

3.3.3. Tema: Özel'den Kamusal'a – "Sınırlı" Alanın Genelliği

Fikret'in daha çok "ferdî ıstıraplar" ile ilgilenip sosyal meselelerle alakadar olmadığı yönündeki tespitler, şiiriyle ilgili "gerçeklikten kaçış", "hayalcilik", "içe kapanıklık" gibi çıkarımların da esas dayanağıdır: Bu yorumlar Fikret şiirinin kendi ıstırabı ile başlayıp yine kendi ıstırabı ile bittiğine yönelik bir değerlendirmeye de kapı aralamaktadır. Gerçekten de Fikret'in yaşanmış somut olayları bire bir konu olarak ele alıp işlediği şiirleri (1898'deki Balıkesir depremini konu alan *Verin Zavallılara* adlı şiiri istisna) neredeyse yoktur. Dolayısıyla Fikret'te metinler üzerinden direkt takip edebileceğimiz, trajik olayları veya somut kayıp deneyimlerini birer konu olarak ele alıp işleyen bir şiir bulmak hemen hemen imkânsızdır. Bu gerçeklik, Fikret'in, somut yaşantıların ve olaysallığın dışında şekillendirdiği şiirsel pratiğini bir yas şiiri olarak ele almayı ve daha büyük bir melâle tercüman olduğunu ileri sürmeyi görüntüde zorlaştırmaktadır. Zira geniş kitleler yaşadıkları herhangi bir *olayı* Fikret şiirinde bulamayacaklardır... Fakat reel yaşantıların ve olaysallığın dışında durması, vuku bulan şeylerin çetelesini tutan bir günlükçülükten uzak bir uzamda şekillenmesi, Fikret şiirini –kanımızca– kamusal anlamda daha güçlü ve daha özel kılmaktadır. Burada, savımızı daha iyi ifade edebilmek için, bir kez daha yas mefhumuna dair akıl yürütmek gerekecektir.

Darian Leader yasın toplumsal boyutuna dair yaptığı analizde insanlığın en eski ve temel metinlerinden biri olan *İlyada*'dan bir yas sahnesini alıntılar: Efsaneye göre Aşil'in sevgilisi Patroklos ölünce etrafında toplanan kalabalık onun için ağıt yakmaya başlar. Herkes acı içerisinde Patroklos'a ağlamaktadır. Ölünün başında toplanan bu büyük kalabalığın içindeki kadınlar ona ağlarken *"bir ağıt da kendi dertleri için yakarlar"* ve erkekler de yakılan ağıda *"geride, evlerinde bıraktıkları şeyleri hatırlayarak"* dahil olurlar. Dolayısıyla Patroklos'un ölümü nezdinde, herkes kendi ölüsüne yönelik bir yas pratiğinin zeminini bulmuştur aslında. Patroklos'un ölümü genel bir yasın nesnesi olurken, ayrı ayrı özel yasların da bir vesilesine dönüş(türül)müştür. Burada, *tek bir kayıp* için bir araya gelen büyük kalabalığın yaktığı ağıtta yasın önemli bir işlevini tespit eder Leader: *"Kederin toplumsal olarak sergilenmesi her bireyin kendi kayıplarına erişmesini sağla[maktadır]*. Dolayısıyla

ortak yasın esas işlevi ortaya çıkmıştır aslında: "Kişisel yasın kendini ifade etme" zeminine kavuşması.[288]

Darian Leader'in yas mekanizmasının işleyiş tarzına dair bu dikkatinde, "ferdî ıstıraplar"ını yazan Fikret'in acı dolu şiirlerinin, aslında genelleşmiş bir büyük melâlin kendini ifade etme olanağına nasıl dönüştüğünün şifrelerini de bulabiliriz. Özel bir olaya eğilmeyen, siyasal alan'ın sürekli değişen gündemine ve yevmî gerçekliğin geçiciliğine uzak duran Fikret şiirinin, tam da kamusal alanda belirginleşen meselelere eğilmediği için kamunun bütününe hükmetmiş temel duygunun ifade olanağı haline gelebildiğini düşünebiliriz. Kanımızca, bir şiirsel çizginin içerisinde bulunduğu çağın simgesel çerçevesi haline gelebilmesi için çağa hükmeden esasa ilişkin bir kapsayıcılığa sahip olması gerekir; yani çağın *olaylarından* ziyade, çağın *duygusun*a tercüman olması... Ayrı ayrı her acının birbirleriyle iletişime geçebilecekleri bir paydaşlığın-ıstırap ortaklığının kurulabilmesi ve –Darian Leader'ın ifadesiyle– "yasların diyaloğu"nun[289] mümkün hale gelebilmesi için, bir simgesel çerçevenin kurulması gerekir. Bu simgesel çerçeve ise, "özel bir acı" deneyiminin şiirleştirilmesiyle değil, herkesin kendi "özel" acısına temsil imkânı sağlayan genelleşmiş bir sosyo-sembolik yapının inşâsıyla mümkündür ancak. Fikret şiirinin muhtevasının özgünlüğü buradadır: Kendi melâlini estetik bir dereceye çıkarırken olaysallığın tutsağı olmamış, kendi yaşantılarının kaydını tutan bir belgeciliğin sınırlarına sıkışmamıştır. Fakat bundan daha ötesini başarmıştır: Kendi "içinden geleni" yazarken "dışarıya" temas etmiş –"kök"e dokunmuş– ve böylelikle içerisinde bulunduğu kendi sınırlı duyuş alanını, genel'in kendini ifade edebileceği bir çerçeveye dönüştürmüştür.

3.4. Büyük Melâlin Küçük Yasları: Fikret Şiirinde Acı

Oğlu Halûk'un İstanbul'dan ayrılışını ihtiva eden *Halûk'un Vedâ'ı*'ndaki bir ifade, bağlamı bir yana, Fikret şiirinin temel izleklerini anlamak açısından oldukça güzel bir özet sunar bize: *"Acı şeyler, Halûk, fakat gerçek!*" Oğluna hitap ettiği bu

[288] Darian Leader, **a.g.e.**, s. 74
[289] **a.g.e.**, s. 76

dize, onun şiirine dair temel bir özelliği görebilmemizi mümkün kılmaktadır: Fikret şiirindeki melâlî muhteva bir reelden kaçış, bir gerçekliğe göz kapatış değildir; tersine, bu "acı şeyler" esasen gerçekliğin ta kendisidir. Dolayısıyla Fikret, kaçtığı iddia edilen gerçekliğin tam da ortasında durarak şiir yazmaktadır aslında. Her biri farklı bir ıstırap biçimine işaret eden ve aslında büyük ve genel bir gerçekliğe tekabül eden bu "acı şeyler", birer temel izlek olarak Fikret şiirinin devindiği duygusal uzamlardır. Dolayısıyla bu temalar, aynı türden "acı şeyler"in biriktiği, en nihayetinde büyük melâle eklemlenip onun havzasını besleyen ayrı kümelenmeler olarak ele alınabilir. Farklı acı alanlarında kümelenmiş bu şiirler –bu "acı şeyler"–, bizim teklif ettiğimiz şekliyle, bütünün organik parçaları olarak değerlendirilip incelendiğinde, Fikret'in –Mehmet Kaplan'ın ifadesiyle– sınırlı duyuş alanındaki nüans zenginliğini gösteren bir nitelik arz edecektir. Zira bu nüans zenginliğini teşkil eden izlekler, kayıp deneyiminin ve acı duygusunun çeşitlemeleri olarak, çağın baskın duygularının temsiline olanak sağlayan yeni bir sembolik uzam oluşturmaktadırlar.

3.4.1. Bir Yas Mekanizması: Sanat ve Şiir

Modernleşmenin temel gaye haline geldiği ve bu amaca yönelik çabaların önemli bir bölümünün sanat alanında gösterildiği XIX. yüzyıl Türkiye'sinde edebiyat ve şiir kuşkusuz önemli bir yere sahiptir. Avrupa medeniyeti hakkındaki bilgi edinme süreci esasen sefaretnamelerle başlayıp çevirilerle devam eden Osmanlı aydınının sanata gösterdiği bu ihtimam, şüphesiz modernleşme çabaları ile derinden ilişkilidir. Tanzimat nesliyle başlayan Batılılaşma süreciyle birlikte önem kazanan sanat ve edebiyatın Servet-i Fünun nesli ile birlikte siyasetten görece uzak bir alanda telakki edilmeye başlanması, zaman içerisinde sanata gösterilen özenin arttığını da göstermektedir. Fakat değeri gittikçe artan sanat, XIX. yüzyıl Türkiye'sinde hiçbir zaman bizatihi bir problematik olmamış, daha baştan olumlanarak Türk sanat ve düşünce yaşamına temel bir kategori olarak yerleşmiştir. Dönemin Türk şair ve entelektüellerinin sanat hakkındaki görüşlerinin esasen sanat *zemininde* şekillendiği düşünülecek olursa, sanat kurumunun bizatihi kendisiyle herhangi bir sorunlarının

olmadığı da görülebilir: Zira temel çerçevesini sanatın çizdiği düşünsel uzamda birçok fikir ortaya çıkmış; fakat içerisinde fikir üretilen bu uzama dair bir sorgulayış ortaya çıkmamıştır. Dolayısıyla gerek kendinden menkul bir kurum olarak görülen ve neden-nasıl ortaya çıktığı çok da fazla düşünülmeyen sanata yönelik bu uzlaşımsal olumlamayı, gerekse Tevfik Fikret'in sanat ve şiir anlayışının kaynaklarını görebilmek için, öncelikle bir kurum olarak sanatın kaynak kültürdeki –Avrupa uygarlığı– tarihine odaklanmak gerekir.

Modern Avrupa uygarlığının yerleşik kurumlarından biri olan sanatın aslında nasıl bir toplumsal-siyasal inşâ sonucunda ortaya çıktığını ve kendi yerini sağlamlaştırdığını anlatan Larry Shiner, moderniteye gelene kadar yüzyıllar boyunca sanat ve zanaat arasında herhangi bir ayrım olmadığını, hatta eski toplumlarda sanat kavramını karşılayan ayrı bir kelimenin dahi bulunmadığını ifade eder. Yunancadaki *techne* ve Roma dilindeki *ars*, bugün hem sanat dediğimiz estetik üretim biçimlerini hem de zanaat dediğimiz maddi üretim biçimlerini ihtiva eden, bu iki üretim biçimi arasında herhangi bir nitelik farkı gözetmeyen kavramsallaştırmalar olarak yüzyıllarca var olmuşlardır. "İnsanlardaki imal ve icra etme kabiliyetine"[290] işaret eden bu kavramların bütünselliği, estetiğin ayrı bir üretim alanı olarak ortaya çıkmadığı çağlardaki yaşamın bütünselliğine işaret etmesi açısından dikkat çekicidir. Zira moderniteye gelene kadar, ayakkabıcılıktan marangozluğa, at terbiyeciliğinden heykeltıraşlığa, hekimlikten şairliğe kadar her türlü "imal ve icra" tek bir kavramla –*techne* veya *ars*– karşılanmıştır. Toplumsal, ekonomik, kültürel ve dinsel yaşamın organik bir birliğe sahip olduğu klasik çağın bütünselliğine işaret eden bu kavram tekliği, modern anlamıyla sanat'ın aslında bir inşâ-icat olduğunu da gösterir. Dolayısıyla kerameti kendinden menkul, zaman ve mekân üstü bir kurum ve temel bir kategori olarak olumlanan sanatın, modernite ile birlikte ortaya çıkmasının yanı sıra, aslında modernitenin kendini inşâ sürecindeki payandalarından biri olduğunu düşünmek mümkün. Öyle ki, moderniteyle paralel ilerleyen, bizatihi modernitenin lokomotifliğini yapan bir kurum olarak sanat, post-romantik estetik hareketlerin moderniteye açtıkları savaşta da önemli bir hedef olmuştur: *İki Kişilik Oda*'da

[290] Larry Shiner, **Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi**, çev: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2013, s. 45

bulunduğu mekânı tarif ederken "Duvarlarda hiçbir sanat pisliği[nin]" olmadığını söyleyen, "tanımlanmış sanat"ı "bir küfür" olarak gören Baudelaire'in[291] sanat karşısındaki bu yıkıcı tutumu, esasen modernite karşıtı tutumunun bir tezahürüdür. Dolayısıyla, anti-modern Baudelaire'in sanata yönelik bu öfkeli ithamları nezdinde sanat ile modernite arasındaki ilişkiyi yakalayabilmek mümkün.

Bir kategori olarak sanatın bizatihi bir sorgulayış nesnesine dönüşmesi, şüphesiz Avrupa uygarlığının kendi iç dinamiklerinden kaynaklı modernitenin belli bir tarihsel aşamadaki iflası ile ilişkilidir. Modern parametrelerin birer sorun haline gelmesi, Aydınlanma ütopyalarının vaatlerinin yerine gelmemiş olması gibi birçok etken, genelde bütün bir moderniteyi, özelde ise modernitenin kurumlarından biri olan sanatı estetik-düşünsel bir problematik haline getirmiştir. Osmanlı-Türk coğrafyasında böyle bir sorgulayışın olmaması ise, içsel dinamiklerden kaynaklanan bir modernite sürecinin yaşanmamış olmasından ileri gelmektedir. Dolayısıyla bu, bir eksiklikten ziyade, moderniteyle kurulan ilişkinin özgünlüğüne işaret eder: Avrupa karşısında ekonomik, siyasal, kültürel değer yitimi modernleşmeyi bir amaç haline getirince sanat da bu hedefe ulaşmanın yollarından biri haline gelmiştir. Kendisinden çok önce şekillenen ve sanatı olumlayarak gelişen bir düşünsel pratik içerisine doğan Tevfik Fikret'in de sanat kurumuyla herhangi bir sorunu olmamıştır. Fakat Fikret'in sanatı ele alış biçimi ve onun içini neyle doldurduğuna bakılınca, özgünlüğü görülebilir.

Fikret'in sanatı olumlayan ve şairliği-sanatçılığı en yüksek derecedeki iş olarak gören yaklaşımının en belirgin örneğini, Fransız şair Alfred de Musset üzerine yazdığı *Müse İçin* adlı şiirinde görebilmek mümkün.[292] Musset'nin "ne büyük rûh" olduğunu söyleyerek başladığı şiirinde onun kalbinin her atışında sevincin ve üzüntünün iç içe ("ahzân-ı tarab, neş'e-i matem") tecelli ettiğini ifade eder. Dolayısıyla burada şair, insanın en temel duygularına dair her şeyi ruhunda taşıyan, ruhu adeta şiir salgılayan bir yüce varlık olarak betimlenmiştir. Bu yüceltme estetik

---

[291] Charles Baudelaire, "İki Kişilik Oda", **Paris Sıkıntısı**, çev: Tahsin Yücel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2017, s. 6

[292] Tevfik Fikret, **Bütün Şiirleri**, Haz: Prof. Dr. İsmail Parlatır – Doç. Dr. Nurullah Çetin, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2004, s. 231 – Bu bölümde Tevfik Fikret şiirlerinden yapacağımız tüm alıntılarda bu kaynak kullanılacak, alıntılanan şiirlerin sayfa numarası metin içerisinde parantez içerisinde belirtilecektir.

bir yüceltme olarak şekillense de referansları zaman zaman uhrevi âleme de uzanmaktadır: Fikret'in "ne mübârek, ne ilâhi" diyerek kutsallık halesine bürüdüğü şairin gücünün kaynağı bir "nûr-ı semâvi" olarak göklerdedir. Kalbinin her atışında ("darabât") şiirin "tecelli eylemesi", şairi saf ve kutsal hakikat ile dünya-insan arasındaki bir tür aracı pozisyonuna yerleştirir –ki bu, semavî dinlerin peygamberlerine has bir özellik olarak ilahî bir aracılığa işaret etmektedir. Dolayısıyla, insan olarak şairi yüceltirken şiiri de bir tür kutsal kelâm olarak dünya üzerine çıkarma eğilimindedir Fikret. Alman romantik şairlerin din yerine estetiği ve şiiri ikâme etmelerine benzer bir şekilde, Fikret de Musset nezdinde sanatı ve şairlik statüsünü lirik bir kutsallığa bürümektedir. Dolayısıyla Fikret için sanat ve şiir, daha baştan kabul edilip olumlanması bir yana, adeta kutsal bir uğraş olarak görülür. Bu yanıyla, değerli bir iş olmaktan da öte, adeta değerin ta kendisidir!

Bu şiirde Fikret'in Musset övgüsü üzerinden uzun uzadıya önemini anlattığı sanatın kapısından içeri girişi de dikkate değer bir önemi haizdir. Şiirin son iki mısrasında;

"Karşında senin –Âh ne zillet–

Şair mi denir bizlere?... Hâşa!"

diyerek kurgulanmış bir mütevazılıkla Musset'ye saygılarını ileten Fikret, sanat sahasına, örneği daha önce de görülmüş bir yolla giriş yapmaktadır. Ustası karşısındaki yetersizliğini bildiren bu alçakgönüllülük gösterisinin benzerini Musset de *Sayın Lamartine'e Mektup* adlı şiirinde sergilemiştir:

"Sana yetişmek mi, hâşâ

Sana göklerden gelen benden uzak"

dizeleriyle Lamartine'e saygılarını sunan Musset,[293] kendisine saygılarını ileten Fikret'in temel övgü formunu belirlemiştir aslında. Tam da burada, şairlerin birbirlerine yönelik övgü dolu şiirlerinin yarattığı bir mütevazılık zincirine eklemlenmekten bahsedilebilir. Fakat bu mütevazılık zinciri, karşısında küçülünen usta nezdinde aslında sanatın ve şiirin yüceliğinin altını çizmeyi hedefleyen bir stratejidir. Dolayısıyla kendi değersizliğinden bahseden şairin esas amacı, sanatın değerini vurgulamaktır. Bu yapıldıktan sonra, geriye, karşısında alçakgönüllülükle eğilinen sanatın yüce dünyasına kendi adını yazdırmak kalmaktadır. Bu da yine, esasen mütevazılık *gösterisi* ile gerçekleştirilmektedir: Fikret "hâşâ" ünlemiyle aslında hiçbir zaman ulaşamadığını düşündüğü şairler ailesinin yanına, tam da adını onların arasına yazdıramayacağını düşünmüş gibi yapmak vasıtası ile yerleşmektedir. Bedeni hakir görüp nefsi yok etme üzerine kurulu çileciliğin esasen bedenin ve egonun altını çizmesine benzer şekilde, burada da, alkışlama ve hayranlık duyma aracılığıyla alkışlananlar arasına girme stratejisi vardır. Fikret'in Musset övgüsü, en nihayetinde sanata ve şiire yönelik bir övgüdür; fakat aynı zamanda, kendisinin de aynı övgüyü hak eden bir iş (şiir yazma işi) yaptığına dair bir mesajı da barındırmaktadır.

Sanatın ve şiirin bu değeri, Fikret'in nazarında en büyük yaratıcılık olmasından kaynaklanmaktadır. Fikret, "sihr-i temasıyla" taşları bile canlandıran sanatın bu büyüleyiciliğine duyduğu büyük hayranlığı *Heykel-i Giryan*'da (s. 350) anlatır: Yüzünde taşıdığı donuk ifadeyle gülümseyen mermerden bir heykel, şiir ve sanatın imkânlarıyla –ve elbette ki yalnızca sanatçıların sahip olabileceği "berk-ı dehâ'et" ile (dehâ şimşeği)– canlanmakta, çehresindeki donuk ifade çözülmeye başlamakta ve heykel, ruhundaki acıları yüzünden anlayabileceğimiz canlı bir insan haline gelmeye başlamaktadır adeta. "Bir kütle-i câmid"i "hayât-engiz" hale getiren sanat, bu büyüleyici gücünden dolayı belirgin bir şekilde kutsallaştırılmakta, sanatsal üretim adeta Tanrısal yaratımla eş görülmektedir.

Fikret için şiir, en büyük değerlerden biri olmanın yanı sıra ciddi bir emek ve ince işçilik isteyen bir iştir. Karakterinin her yanında görebileceğimiz detaycılık ve titiz çalışma tarzı, söz konusu şiir olunca özellikle görülmektedir –ki bizatihi şiirinin

[293] Bkz: Gül Mete Yuva, **a.g.e.**, s. 173-174

konusu olmuştur bu: 17 Mart 1898 tarihli *Malumat*'taki *Muhavere-i Edebiye* köşesinde yazdığı manzume;

"Kolay mı? San'atı siz öyle kendi kendisine

Olur biter mi kıyâs edersiniz?.. Heyhât"

dizeleriyle[294] başlar ve metin boyunca sanatsal yaratımın zorlukları anlatılır. "Bir sahife-i nagamât"ı bile vücuda getirmek için ne dertler çekildiği, mısralardaki etkiyi yeterli bulmayıp "aczini tasvir" için "bir lisân-ı hafî" arayan şairin yaratma sancısı-ıstırabı dile getirilir. Fikret şiirinin temel muhtevasının ne olduğunu da ihtiva eden (şairin kendi aczini tasviri!) bu manzume, özellikle şiirsel yaratım ve çalışma üzerinde durması hasebiyle Fikret'in irtical'den ziyade iradî çalışmayı esas alan anlayışına dair veriler de barındırmaktadır. Fakat şiiri çalışma ürünü olarak gören Fikret, yine de irtical'in arkasındaki kültürel birikimin rüzgârını arkasına almayı, yani esasen çalışma ürünü olan şiirlerine bir kendiliğindenlik, bir doğallık görünümü vermeyi de ister. Bunun en bariz örneğini, *Perî-i Şi'rime*'de (s. 383) görebilmek mümkün. Fakat öncelikle irtical'in geleneksel kültürdeki yerini hatırlamak gerekir.

Her ne kadar anlık ve doğaçlama gelişiyor olsa da, irtical, şairin özgür kendiliğinden veya ham tininden kaynaklanmaz; tersine, bilincinin ve ruhunun içerisinde şekillendiği sembolik uzamdan ve içerisinde terbiye edildiği kavram haritasının kanallarından süzülerek gelir. Dolayısıyla her irtical, nihayetinde içerisinde irtical edilen verili bir klasik'in damgasını taşır ve en sonunda yine ona eklemlenir. Zira irtical, rüya gibi kendinden menkul imajları olan (öz-göndergelilik) kapalı bir sembolizme sahip değildir; tersine, alabildiğine ayrık-göndergeli olup güçlü bir özel-genel bağlantısına sahiptir. Fakat irtical'in herhangi bir özgünlük doğuramayacak kadar verili sembolizme bağlı olması, onun zayıflığına değil, gücüne işaret eder. Zira irtical, Tasavvuf felsefesi ve vahdet-i vücud fikri ile iç içe geçerek şekillenmiş klasik şiir geleneğinin doğurduğu bir mekanizmadır. Bundan dolayı, yalnızca bir şiir söyleme tekniği değil, "ilham-ı Rabbâni" ile dile gelen ilâhî kelâmın

[294] Akt: Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s. 187

kendini kulda söyletme biçimidir. Ağırlıklı olarak Tasavvuf felsefesinin yön verdiği klasik gelenekte şiirin yazılan veya söylenen bir şey olmaktan ziyade "vârid" olan, "sâdır" olan veya "ilkâ" olan bir şey olarak tasavvur edilmesi,[295] şiiri kutsal kelâm, şairi mukaddes bir aracı derecesine yükseltirken irtical mekanizmasını da kutsal kelâmın dile geliş yolu haline getirir. Dolayısıyla, bir yöntem olan irtical'in arkasında güçlü metafizik referanslar vardır. Fikret tam da bu noktada irtical'in ihtiva ettiği ve metafizik dayanakları olan doğallığın ve kendiliğindenliğin gücünü şiirine katmaya çalışır: *Perî-i Şi'rime* adlı şiir, bizatihi adıyla bile şairin kendi şiiri ile kurduğu ilişkinin ilhâm (ilham perisi) temelli olduğunu iddia eder. Böylelikle kendi şiirini – tıpkı klasik şiirde olduğu gibi– bir tür saf hakikat derecesine yükseltmeyi amaçlar.

Bu şiirin Fikret poetikası açısından önemi, yalnızca klasik'in birikimini arkasına almaya çalışması değildir. Şiirin kendisini insan ruhunun hakikati olarak gösteren stratejisi, şairin kendi ilham perisi ile hasbıhal etmesi şeklinde ilerler. Şair kendi ilhamıyla, adeta karşısında muhatabı varmış gibi konuşur. Bu, insanın hakikat âleminden haberler almasını çağrıştırması bakımından şaire o eski kutsal aracılık payesini veren bir ilerleyiştir. En sonunda ise, bu aracıya "ilhâm edilen" duygunun ne olduğunu öğreniriz:

"En ber-güzîde şi'ri fakat böyle bir zamân

İlhâm edersin; işte mükâfât-ı mihnetin!"

Mihnetle, acıyla, ıstırapla dolu anların aynı zamanda "en ber-güzîde şiir"in "ilhâm olduğu" (yazıldığı, söylendiği ya da oluşturulduğu değil; ilham olduğu!) anlar olması, has şiirin esasen acının kendini dile getirişiyle ortaya çıktığı fikrinden ileri gelmektedir. Dolayısıyla mihnet ve ıstırap, en seçkin şiirin kaynağı olarak yüceltilmektedir.

Burada, şiirin kaynağı olarak görülen acının –mistik-çileci pratikleri hatırlatırcasına– bir "mükâfât" olarak görülmesi, acıyla kurulan olumlayıcı ilişkiyi

[295] Mahmud Erol Kılıç, **a.g.e.**, s. 112

göstermenin yanı sıra aslında şiire ve sanata neden ihtiyaç duyulduğunu da açığa vurmaktadır: Acı ve mihnet şiirin en güçlü ilhamıysa eğer, şiirin temel işlevi de aslında mihnetin ve ıstırabın kendi adına söz almasını sağlamaktır. Şiiri esasen *"lisân-ı tahassüs, lisân-ı ruh"* olarak gören şairin ruhundaki baskın duygunun acı ve ıstırap olduğu düşünülecek olursa, şiir tinin acıları için en uygun sembolik zemini sağladığı ve ona en güçlü temsil imkânını sunduğu için bir ihtiyaç haline gelmektedir. İşte buradaki ihtiyaç, esasen bir yas mekanizmasına duyulan ihtiyaçtır; dolayısıyla şiirin işlevi, tam da yasın işlevidir aslında! Yasa dair aradığı kaynakların "tamamen sadece edebiyat" olduğunu fark edince şaşkınlık yaşayan Darian Leader yerinde bir soru sorar: *"Sanat"* der Leader, *"hayatımız boyunca kaçınılmaz olan kayıpları anlamlandırmamızı sağlayacak yaşamsal bir araç olabilir miydir?"*[296] Elbette ki sanata duyulan bu ihtiyaç, tam da Fikret'in duyduğu ihtiyaçtır. Zira "kayıpları anlamlandırma"nın en temel yolu kaybın yarattığı acı duygusunu ifade edecek kelimeleri, sembolleri bulmak ve acıyı ifade ederek onu bilinç zemininde kurabilmektir. Dolayısıyla "yaşamsal bir ihtiyaç" olan sanata gereksinim duyulması olgusu, tam da Fikret gibi hayatı kayıp deneyimleri ve acı tecrübelerle örülü bir şair için özellikle geçerlidir. Şiiri yaşamsal bir ihtiyaç olarak gereksinen Fikret'in bu yıkık dünyasını *Hücre-i Şâ'ir* adlı şiirinde görebilmek mümkün.

Hücre-i Şâ'ir'de (s. 220) Fikret'in poetikasına kaynaklık eden kayıp ve yıkım duygusunu, direkt göze hitap eden detaylı tasvirlerle çizilmiş bir manzara olarak görürüz: Mekân darmadağınıktır, "nice evrâk-ı târümâr" etrafa saçılmıştır, "solmuş çiçek demetleri" bir zamanlar yaşanmış mutlu hatıraları hatırlatan eski bir tanık gibi yerlerdedir, neşeye ve kedere dair "binlerce hâtırât" ile doludur mekân... Bu detaylı tasvirlerle çizilen hücre, esasen dile getirilip şiirleşmeyi bekleyen muhayyel bir mekândır. Zira şair tüm bu manzarayı "atf-ı hayâl ile" tahayyül ederek "vürûd-ı refref-i ilhâm"ın gelmesini beklemektedir. İlhamın gelmesi, ansızın bir kitap arasından "mazinin zuhur etmesi" ile ortaya çıkacaktır –ki mazi, kaybolmuş sevgilidir ("yâr-ı güm-şüde, âlûde-i gubâr"). Kaybolmuş sevgili olarak gördüğü mazinin bir anda ortaya çıkması şiirsel yaratımı başlatır ve şair bundan büyük bir mutluluk duyar!

[296] Darian Leader, **a.g.e.**, s. 11-12

Burada şairin adeta bir kaos olan yıkık ve harap bir dünya içerisinde yaşadığına, şiirin de esasen bu yıkım içerisinden kendi mazisini çekip alma ile başladığına dikkat etmek gerek. Zira bu dikkat iki çıkarımı mümkün kılar: Birincisi, şairin darmadağınık ve yabancı bir uzamda kendi mazisini bulduğu anda şiirsel ilhâmının gelmesi! Bir yas pratiğine dahil olmanın ancak kendi kaybına ağlamak suretiyle gerçekleşmesine benzer şekilde, maziye dair birçok acı hatırayla dolu bir uzamda ancak kendi acısını bulduğu anda şairin kendi şiiri başlar. Dolayısıyla mazinin –bu eski tanıdığın– şiire ilhâm olması, aslında şairin kalabalık bir acılar enkazında kendi acısını bulmuş olmasından dolayıdır: Yas töreninde bulunmamızın sebebi, o törenin kendi kaybımızla ilişki kurmamıza imkân tanımasıdır.

İkincisi ise, şairin mazisine –acısına– kavuştuğu anda mutlu olmasının yanı sıra, mazinin da şaire kavuşmaktan mutlu olmasıdır. Zira sahibini bulan mazi, dile gelme ve bilince çıkarılma şansını yakalamıştır artık. Kendisini bekleyen zeminde –şiir zemini– kendi adına konuşacak, böylelikle ait olduğu kişinin tuttuğu yas olarak işlenecek ve en nihayetinde bir anlama kavuşacaktır.[297] Acı dile gelmeyi, düzenlenmeyi, inşâ edilip bilince çıkarılmayı bekleyen ham bir kayıp deneyimi olunca, şiir de acıyı işleyip düzenlemeyi, onu kurup kayda geçirmeyi bekleyen bir yas mekanizması haline gelmektedir. Şiirsel yas mekanizması acı hatıraları ihtiva eden mazi ile karşılaşınca şiir başlamaktadır:

"Hep şi'r olur ne gelse o dem kalbü fikrine;

Gördükçe yâr-ı cânını pişinde âşikâr."

Burada bir kez daha hatırlamak gerek ki, şairin önünde aniden âşikâr olarak kalbindeki her şeyin şiirleşmesini sağlayan bu "yâr-ı cân" mâzidir. Mazinin dile gelip bilince çıkma yönündeki bu isteği şiir tarafından yerine getirilir. Böylece Fikret'in

[297] Burada yas tutma pratiğinin bir başka işlevinden bahsetmek gerekir. Darian Leader, yas tutmanın "ölüyü yeniden öldürmek" olduğunu söyler (Bkz: Darian Leader, **a.g.e.**, s. 114). Zira bir kaybın bilince çıkarılması, onun sembolik uzamda konumlandırılması faaliyeti olarak yas, gerçek bir ölüyü sembolik olarak da öldürme çabasını ihtiva eder. Dolayısıyla yas, kayıpla hesaplaşma, onu bilince çıkarma ve onunla bağlantıyı *onun yokluğu koşullarında* yeniden kurma faaliyetidir. Şiirin maziye ait hatıraları ve acı tecrübeleri işlemesi, yas pratiklerinin kaybı işlemesine benzer.

şairliği de, mazinin ve acı tecrübelerin şiirsel mekanizma tarafından işlenmesi üzerine şekillenir: Bizatihi şiir üzerine yazdığı şiirleri, şairin yaratma sancısını anlatmaktan öte; acının her türünün işlenebileceği, her türlü kaybın yasının tutulabileceği bir sembolik zemini inşâ eder; en nihayetinde, şiiri bir tür yas mekanizması olarak kurar ve onu bütünüyle acının hizmetine sunar.

3.4.2. Ölüm, Kayıp, Yokluk

Âkif Paşa'nın daha küçük yaşlardayken ölen torunu için yazdığı mersiye hakkında değerlendirmelerde bulunan Tanpınar, ölüm mefhumunun ilk kez bu şiirde "gerisi olmayan bir macera" olarak telakki edildiğine işaret eder ve Türk romantizminin başlangıcının esasen bu eserde aranması gerektiğine dikkat çeker.[298] Tanpınar'ın değerlendirmeleri, ölüm mefhumuna yönelik yeni bir kavrayış biçiminin ortaya çıktığına dikkat çekmesi açısından önemlidir. Klasik düşünüşte vahdet-i vücuda ulaşmak olarak telakki edilen ve varlığın sürekliliği içerisindeki bir hadise olarak kavranan ölüm fikrine karşı, ilk kez bu şiirde ölüm bir bitiş, gerçek anlamda bir son olarak duyumsanmıştır. Zira Âkif Paşa'nın bu ölüm karşısında hissettiği acıyı dile getirirken bulunduğu pozisyon, tamamen dünyevîdir: Çırılçıplak bir ölüm gerçekliği karşısındadır ve ölüme anlam ve muhtevasını veren klasik anlayışın sembolik desteğinden yoksundur. Dolayısıyla buradaki ölüm artık varlık'ın sürekliliği içerisindeki bir hadise değil, "gerisi olmayan bir macera", tartışmasız bir son, hayatın kesin olarak bitişidir. Tıpkı Holbein'in *Ölü İsa*'da yaptığı gibi[299] ölüm gerçekliğini uhrevî anlamından uzak, reel dünyanın içerisinde ve beşerî tecrübenin alanında resmeden şair, ölenin bir daha gelmemek üzere gittiğinin bilincindedir. Dolayısıyla şunu söyleyebilmek mümkün: Âkif Paşa'nın bu mersiyede resmettiği ölüm, klasik anlayıştaki ölümün tersine, bir kayıp tecrübesidir! Ölümü acı verici bir yitiriş, gerçek bir kayıp deneyimi olarak tecrübe eden bu mersiyeyi Türk romantizminin başlangıcı sayan Tanpınar'ın tespitinden hareket ederek düşünecek olursak şöyle diyebiliriz: Türk romantizmi, ölüm karşısında duyulan ilk çaresizliğin,

---

[298] Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 108-109

[299] Bakınız: İkinci Bölüm, "'Melankolik İsacılık'ın Yıkılışı: Holbein ve *Ölü İsa*" adlı kısım

ölümü katlanılabilir kılan ontolojik zeminin gücünden yoksun bir zayıflığın ve onu nasıl anlamlandıracağını bilemeyen bir başa çıkamazlığın estetiğiyle doğmuştur. Dolayısıyla, ölüm karşısındaki bu bir başınalığın, aynı zamanda gelişkin bir yas çerçevesi de sunan klasik evren anlayışının yokluğundan kaynaklandığını söyleyebilmek mümkün. Zira bütünlüklü bir evren anlayışının artık olmayışı, ölümü bir boşluğa düşürmektedir. İşte, yüzyıllar boyu tevekkül ile karşılanan ölümü bir kayıp deneyimi haline getiren bu boşluğun aslında nasıl bir manevî ıstırap olduğunu, Fikret'in *İnanmak İhtiyacı* (s. 421) adlı şiirinde görebiliriz.

Bazı eleştirmenler tarafından Allah'ın varlığının inkârı olarak yorumlanan ve bu sebeple Fikret'in dinsizliğine kanıt olarak sunulan *İnanmak İhtiyacı*'nda Fikret, her şeyi saran bir boşluktan bahseder. Baktığı her yerde boşluk gören şaire göre hem gökyüzü hem de yeryüzü bomboştur. Dahası, bu boşluk sadece dışarıya ait bir boşluk değildir: "kalb ü vicdân" da bomboştur:

"Bütün boşluk: Zemîn boş, âsümân boş, kalb ü vicdân boş:

Tutunmak isterim, bir nokta yok pîş-i haşarımda.

Bütün boşluk: Döner bir hîçî-i mûhiş civârımda;"

Sadece dünyayı değil, insanın içini de koyu bir karanlıkla ("bir hazîn yeldâ") dolduran bu boşluk, ruhun maruz kaldığı manevî bir zulümdür adeta. Zira bu boşluk "bir hîçî-i mûhiş" (vahşi, korkutucu bir hiçlik) gibi şairin etrafında dönmekte ve onu derin bir anlamsızlığa mahkûm etmektedir.

Boşluğun korkutuculuğuna, tedirgin ediciliğine ve yalnızlığa mahkûm eden zalimliğine yönelik betimlemelerin sonunda şair neye ihtiyaç duyduğunu söyler: İnanmak! Fakat burada Fikret'in inançsızlığından ziyade, inancı mümkün kılan bir evren anlayışının yokluğundan kaynaklanan bir ıstırabı görmek daha verimli olacaktır. Zira "zemini", "âsümân"ı ve insanın "kalb ü vicdân"ını doldurarak hayata anlamını veren evren anlayışı yoktur artık. Fikret de bu durumdan memnun değildir; tersine, bu durumun mağdurudur. Kendisini "bir gurbet-i kabr" içerisindeymiş gibi

sürgün hissetmektedir. Burada bahsedilen gurbetlik, şüphesiz tinsel bir sürgünlüktür ve şairin içerisinde yaşamı anlamlandırdığı manevî ülkenin yıkımına işaret etmektedir.

Fikret'in ölüme benzeyen bu tinsel boşluğu dolduracak olan inancı tavsif ederken seçtiği kelimeler, boşluğun köklerini daha eski bir kayıpla ilişkilendirmemizi mümkün kılmaktadır. Şiirin ilk bölümünün sonunda inancı "bir âğûş-ı rûhânî" olarak niteleyen şairin ihtiyaç duyduğu şeyi manevî bir kucağa benzetmesi, anlam yitimi ile anne yitimi arasında bir koşutluk kurmaya olanak tanımaktadır. İhtiyaç duyulan inancın dişilliği, anaçlığı, sarıp sarmalayıcılığı, şefkat ve huzur vaat eden bir kucağa benzetilmesi, Fikret'i mağdur eden boşluk ve yokluk duygusunun katmerli bir kayıptan kaynaklandığına işaret eder. Henüz çocukken yaşadığı ilksel kayıp, anlamını yitirmiş bir dünyanın yarattığı inanç kaybına eklemlenmekte, dolayısıyla inanmak ihtiyacı bir tür ana kucağı ihtiyacı ile iç içe geçmektedir. İnanç ile ana arasındaki iç içeliği düşünmeye olanak sağlayan başka bir vurucu imge, şiirin son kısmında da görülebilir:

"İnanmak... İşte bir şeh-râh-ı nûrânî o zulmette."

Bu zalim boşlukta, bu "zulmet-i kabr"e benzeyen anlamsızlık ve kayboluş deryasının karanlığında tutunulabilecek tek şey olan inanç, bir "şeh-râh-ı nûrânî"dir. Boşluğun yaratığı tinsel yarayı sarıp acıyı dindirecek olan inancın nurlu bir yol olarak tasavvur edilmesi, annenin "nûrânî" çehresini ve ışık saçan varlığını getirmektedir akla. İlk öteki (mOther) olarak anne, hem kişinin kendi varlığına yönelik ilk onaylayıcıdır hem de yaşama dair temel anlamların ilk üretici kaynağı olarak ışık, doğruluk, huzur gibi temel insanî duyguların taşıyıcısıdır. Dolayısıyla inancın sunduğu bu "nûrânî" yol, ilk kez annenin varlığında deneyimlenen huzuru ve mutluluğu çağrıştırmaktadır.

İnanmak İhtiyacı'nın yüzeysel katmanını oluşturan yalnızlık, terk edilmişlik ve "âğûş-ı rûhânî" ihtiyacının hemen altındaki katmanda izini sürebildiğimiz anne yitimi, *Öksüzlüğüm*'de (s. 335) yası eksik tutulmuş, dolayısıyla tam olarak

hesaplaşılamamış bir kayıp olarak şiirin esas katmanını teşkil eder. Bu şiirde, şairin muhayyel bir ufka çevirdiği gözlerinin önünde bir hayal belirmiştir. Bu hayal "ninem, ninem..." diye hasretle seslendiği annesinin hayalidir. Çok uzaktaki lacivert bir ummanın ("işte şu pehnâ-yı laciverdîde") ortasında hayal ettiği annesi dalgaların arasında durmakta ve şair ona yetişmeye çalışmaktadır:

"Ufukta, işte şu pehnâ-yı lâciverdîde.

Ağır ağır yürüyor bir hayâl-i hûn-âlûd;

(...)

İlerledikçe o, kalbimde artıyor halecân;"

Burada öncelikle suyun Fikret şiirindeki yerine dair bir akıl yürütmede bulunmak gerekir. İhtiyaç duyduğu "inanmak"ın huzur verici kucağının bir benzerini *Ne İsterim*'de (s. 401) anlatırken sükunet içerisinde bir manzara tasvir eder Fikret. Sakin bir orman manzarası olan bu tablonun ortasında duran "mâ'i bir göl", tablonun huzur verici havasının temel çerçevesini teşkil etmiştir. Göl; hareketsizliği, sürprizden uzaklığı, tekinsiz olmayışı ve dolayısıyla güven vericiliği ile bilincin hükmedebileceği, kavrayıp kuşatabileceği, coşkun dalgaların tehdit ediciliğinden uzak yapısıyla Fikret'in muhayyilesinde huzur verici bir yaşamın temel imgelerinden biridir: Huzur ve sükunet isteyen Fikret, bu sükuneti hareketsiz, sürprizden uzak, dolayısıyla tanımlanabilir bir su birikintisi olan göl ile somutlaştırmaktadır. *"Bakışı göğün ve denizin uçsuz bucaksızlığına daldırmak ne büyük haz!"* diyen Baudelaire'in[300] sınırsız enginliklere açılmayı isteyen maceraperestliğine karşıt bir şekilde, görüş menzilinde bulunan sakin bir gölün imlediği bir yaşama ihtiyaç duyan Fikret, uçsuz bucaksız denizde tekinsizliği ve kaygıyı görmektedir. Benzerini Edgar Allan Poe'da da bulabileceğimiz[301] ve estetik modernist tavrın tüm bağlardan kopmayı amaçlayan sanat anlayışıyla iç içe geçmiş bu "açılma isteği"ne karşın, dağılmışlığın ortasında toparlayıcı ve kurucu bir şair olan Fikret "kapanma" ve içe

[300] Baudelaire, "Sanatçının Duası", **Paris Sıkıntısı**, s. 3
[301] Edgar Allan Poe, "Şişede Bulunan Not", **Bütün Hikayeleri**, çev: Dost Körpe, İthaki Yayınları, İstanbul, 2007, s. 35-43

dönme refleksi gösterir. Baudelaire'de uçsuz bucaksız denize dönüşerek maceralara gebe bir açılma dürtüsünün aracı olan su, Fikret'te sınırları belirli, dar bir alana toplanıp gölleşerek huzuru ve sükuneti imler. Dolayısıyla, annenin çok uzaktaki lacivert bir ummanda belirmesi –aralarındaki duygusal uzaklığı çağrıştırması bir yana–, onun temel bir kaygıyla, bir tekinsizlik duygusuyla, görüş menzilinin dışında durmasından kaynaklı bir huzursuzlukla iç içe hayal edildiğini de göstermektedir: Belli ki kaybıyla bir türlü hesaplaşamadığı annesini özlemiştir Fikret; fakat bu hesaplaşamamaya sebep olan bir kaygısı vardır. Peki yasın tamamlanmasına engel olan bu kaygı nedir?

Şiirin ikinci bölümüyle birlikte "anne hayâli"nin ilginç bir şekilde "anne hayâleti"ne dönüştüğü görülür:

"Hayâtımın bu hayâletle bir ta'alluku var:

(...)

Ninem, ninem... Bu hazân-dîde zıll-ı ber-zede-rûh.

Onun hayâletidir!

Onun hayâletidir, bir muhit-i cûşânın

Siyâh köpükleri üstünde çırpınıp yatıyor,"

Kanımızca, üzerinde durulması gereken bir değişimdir bu. Fikret'in kelime seçiminde ne derece bilinçli bir tercihe yöneldiği tartışılır; fakat yavaşça "hayal" yerine geçen "hayalet" kelimesi, şairin kayıp nesneyle (anne) kurduğu ilişkiye dair önemli şeyler söyler: Yası tutulmuş bir kayıp sembolik uzamda güvenli bir yere yerleşerek anılar arasındaki yerini alır; dolayısıyla gönül rahatlığıyla yâd edilebilir ve hayali kurulabilir. Fakat herhangi bir sebeple yası tutul(a)mamış bir kayıp, sembolik uzamda bir yere sahip olamamıştır henüz; simgesel ölümü gerçekleştirilememiş bu kayıp, tam olarak hesaplaşıl(a)mamış bir ölü olarak bir hayalete dönüşür. Hayalin rahatlatıcılığına karşın hayalet rahatsız edicidir. Zira hayalet, esasen "bir yas

tutmama direnci"nin sonucudur.[302] Dolayısıyla yıllar önce yitirdiği annesinin bir hayalet olarak belirmesi, herhangi bir sebeple yası tutul(a)mamış bir kayıp olarak bilincin arafında kaldığına işaret etmektedir.

Fikret'in tam anlamıyla bir yas tut(a)mamış olduğunu, anne karşısında hissettiği bir tür suçluluk duygusundan çıkarsayabiliriz. Zira muhayyel bir ufukta, "penhâ-yı laciverdîde" beliriveren annenin, dudağında şikayetli kımıltılar ("lerze-i şekvâ") ve gözünde incinmiş bir bakışla ("nigâh-ı rencide") belirmesi, Fikret'in annesiyle ilgili bir suçluluğunun olduğunu göstermektedir. Bu suçluluk hissinin izini *Rüyâ* şiirindeki (s. 590) anne tasvirinde de sürebilmek mümkün. Bir çocuğun hayal dünyası içerisinden yazılan bu şiirde şair-çocuk, rüyasında annesini görür. Sanki kendisi "kocaman bir kusûr" işlemiş de annesi bunu görüp öfkelenmiş gibidir:

"Bende kocaman bir kusûr

Görmüş de öfkelenmiştin..."

Suçluluğun yarattığı utangaçlıkla, bir tür korkuyla sevdiği anne, şaire-çocuğa mesafeli durmaktadır:

"Benden kaçmak ister gibi

Gayet yabancı duruyor."

Burada, ölümü tam olarak anlayamayacak yaştayken annesini kaybetmesinin bir tür "terk edilme" duygusunu, bu terk edilişin de bilinçdışı bir öz-suçlama refleksini doğurduğunu var saymak mümkün. Zira *Öksüzlüğüm*'de çok uzaktaki bir hayalet olan anne *Rüya*'da oldukça yakına gelmiştir; fakat şairden "kaçmak ister" gibi "gayet yabancı duruyor"dur. Belli ki annenin bir türlü affedemediği "kocaman bir kusûr"u olduğunu düşünmektedir şair. *Rüya*'daki öfkeli annenin affedemediği bu

[302] Özlem Önen, "Bir Yas Tutmama Direnci Olarak Hayaletler", **Psikeart**, s. 61-61

kusurun ne olduğuna dair izleri, yine *Öksüzlüğüm*'de görmekteyiz. Fikret, annesinin artık yaşamıyor oluşundan dolayı kendi hayattalığından utanmaktadır:

"Ve ben uzakta, şu me'va-yı istirâhatte,

Onun üfûlünü seyreyliyor da ölmüyorum;

Çocuklarımla, çocukluklarımla mesrûrum."

Annesinin ölümünü kabullenmeyen, bu ölümü adaletsizce bulan Fikret, kendi yaşamından ve mutluluğundan utanç duymakta, mutluluğunu anneye karşı bir suç olarak görmektedir. Dolayısıyla burada, yas tutmama direncinden ve bir öz-suçlamadan söz edebilmek mümkün. Fikret, annesinin adaletsizce olduğuna inandığı ölümü karşısında hayatta olmaktan suçluluk duymakta, kaybı kabullenmemekte, bundan dolayı da yas tutmaya karşı direnç göstermektedir.

Ölüme henüz bir anlam veremediği yaşlarda anne kaybını yaşayan şair, ölüm gerçeği karşısındaki çocuk muhayyilesinin masumiyetini ve dünyadan bihaberliğini bir başka öksüzlük şiirinde, *Öksüz* adlı şiirde (s. 592) anlatır. Saf çocukluğun dünyasından kurgulanan ve Fikret'in çocuklar için yazdığı *Şermin* adlı kitabında bulunan bu şiir, öğretmenin çocuklara verdiği bir tavsiye ile başlar: Öğretmen çocuklardan her gün okula gelirken önünden geçtikleri kulübede yaşayan yoksul ve hasta bir kadın için dua etmelerini ister. Zira kadının ölmesi muhtemeldir ve "çocuğu öksüz kalacak"tır. Kurgusu böyle şekillenen şiirin Fikret'in hayatıyla benzerlikler gösteren yanları vardır: Çocuk –tıpkı küçük Fikret gibi– halasıyla kalmaktadır; annesi zannettiği halasına öksüzün ne anlama geldiğini sorar ve aldığı cevapla kendisinin de bir öksüz olduğunu öğrenir: *"Sen de bir / Yarım öksüz değil misin?"* der ve devam eder hala:

"(...) güzel ninen

Kaç yıl oldu bu âlemden

Çekileli... Ben halanım."

Anne kaybının bilincinde olmayan çocuk muhayyilesinin bu saflığı, bariz bir biçimde Fikret'in çocuk yaştayken annesini kaybetmesini andırır –ki devamında halanın söyledikleri, yine Fikret'in hikâyesiyle paralellikleri olan şeylerdir: *"Baban asker, uzak yerde..."*

Fakat şiirin esas hususiyeti Fikret'in yaşamından izler taşıması değil, öksüzlüğü bütün bir ülkenin boyutlarına çıkarıp genelleştirmesidir. Yine halanın sözleri üzerinden takip edebileceğimiz, öksüzlüğü tekil bir anne yitimi deneyiminden çıkarıp bütün bir çağın ruh halini tavsif eder hale getiren bir tanımlamada, dünyada yarım öksüzlerin çok olduğu söylenir ve çocuğun yalnız olmadığı ifade edilir: *"Bil de tesellî bul biraz..."* Acıyı katlanılabilir kılan teselli, esasen aynı acının birçok paydaşı olduğunun bilinmesiyle başlar. Buradaki çocuk, tek öksüzün kendisi olmadığını, öksüzlüğün birçok insanın kaderi olduğu gerçeğini görerek yalnızlıktan kurtulmakta; böylelikle mağdurluk ve yoksunluk temelinde bir duygudaşlığın kapısından içeri girmektedir.[303] Fakat esas can alıcı nokta, tesellinin muhtevasıdır: Zira buradaki öksüzlük, esasen ulusal bir mağdurluk olarak telakki edilmektedir: *"Vatan, öksüzler anası / Yaşatırsak, bir o yaşar... / Yaşasın tâ haşre kadar!"* Fikret'in, kendi içerisinde farklı psişik dinamikleri olan, bir tür kaygı ve öz-suçlama ile yoğrulan öksüzlüğü, "dışarıda" birçok başka öksüzle karşılaşmakta, en nihayetinde öksüzlüğün genel bir manzara olduğunun bilincine varmaktadır. Daha da önemlisi, kaybın yarattığı acıyı dindirecek yeni bir yas olanağıyla tanışılmaktadır burada: Vatan! Burada vatan mefhumunun yerini tayin eden iki önemli özellikten bahsedebilmek mümkün: Birincisi, vatanın ne'liği ile ilgilidir. Zira coğrafi ve siyasi sınırlar içerisindeki bir millî birlik fikrinden ziyade, bir kaybın paydaşlığı olarak kurulmuş duygusal bir uzam olarak kurulmaktadır vatan. Dolayısıyla esasen bir çaresizliğin şekillendirdiği vatan algısından bahsedilebilir. İkincisi ise, vatanın aynı zamanda çare oluşudur. Sembolik temsil zeminine taşınamamış, bundan dolayı bir anlama kavuşamamış kayıpların acısını teselli eder vatan. "Öksüzler anası" olarak

[303] Öksüzlüğü temel duygudaşlık olarak ören başka bir şiirinden da bahsedilebilir Fikret'in. Yine *Şermin* adlı kitabında bulunan *Melek'in Kuzusu* adlı şiirinde (s. 594) en iyi arkadaşı Melek ile aralarındaki dostluğun zeminini tarif eder şair-çocuk: *"Benim gibi o da öksüz, / Benim gibi o da melûl..."*

anne kaybının acısını teselli etmenin yanı sıra yitirilmiş anaların yasının tutulacağı bir yas mekanizması haline de gelir: Bizatihi vatan, ölümleri ve kayıpları anlamlı kılması hasebiyle bir yas tutma biçimidir. "Haşre kadar" yaşaması istenen vatan, artık hayatta olmayanların anılarının da yaşayabileceği temel uzamdır.[304] Fikret'in kendi öksüzlüğünün daha büyük bir öksüzlükle iletişime geçebilmesine olanak sağlayan bu şiir, bireysel kayıpların kendi temsil imkânına sahip olabileceği kolektif-ulusal bir yas mekanizması olarak kurar vatanı.

Öksüz'de bu soruna çözüm olarak vatanı bulsa da, ölüm karşısında her zaman belirgin bir öfke hisseder Fikret. Bu öfke, ölüm gerçekliğini tevekkül ile karşılamasına imkân tanıyacak bir sembolik çerçeveden yoksun oluşundan ileri gelmektedir. Zira şair, ölümde vahdet'e erişen bir kulun uhrevî yolculuğunu değil, "solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu" bir çukuru (Bkz: *Gayyâ-yı Vücûd* adlı şiir, s. 339), yani ölümü anlamlı kılacak uhrevî bir idrakten uzak bir şekilde, tamamen maddi-bedensel bir çözülüşü görmektedir. Dolayısıyla tevekküle imkân tanıyan bir algılayıştan uzaktır. Kabullenme davranışının metafizik referanslı klasik biçimi olan tevekkülden yoksun oluşu, Fikret'i, en güzel örneğini *Hemşirem İçin*'de (s. 469) görebileceğimiz bir öfkeye, bir kabullenmemeye sürükler. Kronolojik olarak *Öksüz*'den önce yazılan *Hemşirem İçin*, kız kardeşinin ölümünden duyduğu bariz bir acı duygusuyla yazılmış hınç dolu bir şiirdir. Fakat bu ölümün yarattığı öfke ve acıyı anlatmadan önce, yine, yarım kalmış bir yasın sürekli kanayan bir yaraya dönüştürdüğü ilk kaybı (anne kaybı) ihtiva eden bir giriş ile başlatır şiiri.

Şiir Fikret'in annesiyle yaptığı hayalî dertleşmeyle başlar. Fakat bu dertleşmede, öncelikle *"(...) derdimle / Seni inletmeye geldim, dinle."* diye hitap ettiği annesinin ölümünü Fikret'in nasıl tecrübe ettiğini görürüz. Fikret daha çocukken annesi ölmüş ve "bî-kayd eller" onu "bî-vefâ kumlara" defnetmiştir:

"Biz çocuktuk, seni defneylediler

[304] Vatan ile annenin temelde aynı kayıp duygusunun yarattığı uzama bir arada ikâme edilişi *Millet Şarkısı* (s. 487) adlı şiirde de görülür. Bu şiirde Fikret, "bî-baht" bir anne olan vatanı kurtarmak için "kardeşlerini" göreve çağırır: *"Gel kardeşim, annen sana muhtâc; ona koşmak... / Koşmak ona, kurtarmak o bî-bahtı vazifen. / Karşında göğüs bağır açık, ölgün, yatıyor bak; / Onsuz yaşamaktansa berâber ölüş ehven!"*

Bî-vefâ kumlara bî-kayd eller."

Hac ziyaretinden dönerken ölen annesinin kumlara gömülü olduğunu düşünen Fikret'in çölü "bî-vefâ" diye tavsif etmesi, ölüye dair herhangi bir izin yokluğundan kaynaklanır. Klasik telakkide çileciliği, mecnunluğu, nefis terbiyesini ve Allah'a kavuşmayı imleyen bir metafor olan çöl, Fikret'te tersine dönmüştür. Âşığın kendi nefsini yok edip birlik'e ulaşmasını, vahdet'te eriyip yitmek için kendi benliğinden herhangi bir iz bırakmamacasına dünyadan el etek çekmesini esas alan klasik anlayışa karşın, Fikret, annesinden herhangi bir izin kalmamasından dolayı büyük üzüntü duymaktadır. Çilecinin, hiçbir iz bırakmadığı için inziva yeri olarak seçtiği çöl, tam da annesinden hiçbir iz bırakmadığı için bir öfke nesnesi olmuştur Fikret'te. Zira yası mümkün kılıp sembolik bir kavuşmayı sağlayabilecek bir mezarı dahi yoktur annesinin: Öylece yok olmuştur, yokluğu bile yoktur adeta. Dolayısıyla, *kaybın kaybolmasından* dolayı yası tutulamamıştır annenin. Anne usulüne uygun bir ölüm ritüelinin bile muhatabı olamamıştır. Anneyi –"kim bilir" nereye– gömen "bî-kayd eller"in hoyratlığına olan öfkenin kaynağı budur. *Kaybı kaybeden* bu hoyratlıktan dolayı tamamlanamamış yası, Fikret'in öz-suçlama eğilimini besleyen bir etken olarak düşünmek mümkün: Annenin ölümünden beri Fikret ne zaman kıbleye dönse, hayalinde anneyi *"kumlarda perîşân"* görmektedir:

"O zamândanberi, müştâk u zebun,

Ne zamân kıbleye dönsem dil-hûn,

Seni bir mahfede pûyân görürüm;

Sonra kumlarda perîşân görürüm."

Tekrar hatırlayacak olursak, annenin arafta kalmış bir hayalet gibi olmasının, tabir caizse, ölü bile olamayışının sebebi, yas tutmaya imkân tanıyacak sembolik bir gömülmeyi dahi görememiş olmasındandır –ki bu ölü bile olamayış, bizatihi Fikret tarafından dile getirilir: Annesi –"kim bilir"– belki de ezilip çiğnenmiş bir tozdur artık ("pâ-mâl-i gubâr") ve ondan geriye bir şey kalmamıştır:

"Bir diken belki delil-i kabrin,

Develer belki ziyâretçilerin;

Kim bilir, belki de, pâ-mâl-i gubâr,

Ne diken var, ne ziyâret, ne mezâr;

Ne de sen... (...)"

Dolayısıyla Fikret'in, mezarı dahi olmayan bu ölüye yas tutmak için şiiri bir tür imgesel kabristana dönüştürdüğünü düşünmek mümkün: Bir mezarı olmayan anne, adeta kız kardeşinin ölümü üzerine yazdığı şiirin dizelerine gömülmekte; ve Fikret kız kardeşinin ölümünden duyduğu üzüntüyü kendi şiirinin dizelerine gömdüğü annesine anlatırken, öncelikle tamamlanmamış bir yası tamamlamaya çalışmaktadır: Fikret şiirinin önemli bir özelliği olan yas mekanizması burada devrededir.

Kaybının arkasından büyük bir üzüntü duyduğu kız kardeşi, Fikret'e göre ölmemiştir, öldürülmüştür. "Zarîf ve âkil" diye tavsif ettiği kız kardeşinin evlendikten sonra içerisine girdiği yeni hayatı, adeta pis bir çöplüktür ("mezbele") – ki kardeşi o mezbeleye kendisi inmemiş, indirilmiştir:

"Sen inmedin, seni indirdiler o mezbeleye;"

Burada güzel, genç, canlı ve tertemiz bir yaşamı imleyen zarafet ve aklın karşısına yerleştirilen "mezbele", kız kardeşinin Fikret'in gözündeki değeri ile içerisine "indirildiği" yaşam arasındaki çelişkinin büyüklüğünü göstermektedir. Fakat sadece bu değil; yaşamın karşısına konulan şeyin pis ve kokuşmuş bir çöplük olması, Fikret'in muhayyilesindeki ölüm metaforuna dair bir fikir de vermektedir. Ölüm gerçeğini psikanalitik bir incelemeye imkân tanıyacak şekilde "solucanlarla, sülüklerle, yılanlarla dolu" bir çukur (Bkz: *Gayyâ-yı Vücûd*) olarak gören Fikret'in metafizik referanslardan yoksun ölüm telakkisi, bir kez daha karşımızdadır. Kız

kardeşinin taptazeliğinin içerisine düştüğü bu pis çöplük, *Gayyâ-yı Vücûd*'da tarif edilen ölümü andırmaktadır: "mezbele"!

Şiirde kız kardeşinin mazlumluğunu-mağdurluğunu güçlü bir şekilde hissettirir Fikret: "Zavallı kardeşi" ölümden farksız olan bu "mezbele"ye kendisi inmemiş, *indirilmiştir*; bunun yanı sıra uzun ve mutlu bir hayatın sonunda eceliyle ölmemiş, *öldürülmüştür*: Yaşarken de ölürken de hep başka bir iradenin boyunduruğunda kalmış bir mağdur olarak adaletsizliğe uğramış bir insandır kardeşi. Fakat bu adaletsizliği ortadan kaldıracak, bu mağdurluğu giderecek veya bu kadere teselli olacak herhangi bir şey yoktur. Kardeşinin ölümünün "kavânîn ve edyân"ın isim koymadığı bir cinayet olduğunu söyleyen Fikret, kanunların (kavânîn) ve daha da önemlisi dinin (edyân) anlam haritasında yer bulamayan bu ölümü karşılayabilecek simgesel destekten ve metafizik referanslardan yoksundur: Kardeşi ölmüş, öldüğüyle kalakalmıştır. Bu ölümü adlandırıp sahiplenecek kapsayıcı bir anlam uzamı yoktur; dolayısıyla bu acı gerçeği karşılayabilecek bir tinsel donanımdan yoksundur Fikret. Tam da öfkeye sebep olan şey budur aslında: Adaletsiz bir ölüm ("bir cinayet!") karşısında sembolik bir yalnızlık yaşar Fikret. Kavânîn ve edyândan umudunu kesen Fikret'in yardımına daha seküler bir sembolik çerçeve koşar burada: Vicdân! Bu ölümle ilgili hükmü vicdanın verdiğini söyler Fikret:

"(...) lâkin vicdân,

O büyük hâkim, o kânûn-ı mübîn

Veriyor hükmünü: La'net nefrîn!"

Burada merhamet ve vicdan mefhumlarının "büyük hâkim", "kânûn-ı mübîn" gibi sıfatlarla tavsif edilmesi dikkat çekicidir. İslâm ve Kur'an için kullanılan sıfatların (dîn-i mübîn, Kur'an-ı hâkim) görece seküler bir kavramı, vicdan kavramını tavsif etmek için kullanılması, Fikret şiiri açısından iki önemli çıkarıma müsaade etmektedir: Birincisi, Fikret dinî parametrelerin dışında bir değerler dünyasından referansla ölüm gerçeğini karşılamaya çalışmaktadır (ya da buna

mecbur kalmaktadır). Dolayısıyla, ölüm karşısındaki donanımı, esasen sekülerhümanist bir hatta şekillenmektedir. İkincisi ise, ölümü her ne kadar dünyevî bir telakki içerisinde karşılamaya çalışsa da, dinin birikiminden ve metafizik kültürel referanslardan yardım almakta ve hümanist bir değer yargısını (vicdan) dinselleştirmektedir. Burada Fikret'in iradî sekülerliğinden ziyade, dinin belirlediği kültürel varlığın zayıflamış olduğunu görmek daha doğru olacaktır. Zira Fikret ateist olduğu için kardeşinin ölümü karşısında tevekkülden ziyade öfkeye kapılmamıştır; tersine, ölümü tevekkülle karşılamasına imkân tanıyacak evren anlayışının zayıflamış olmasından dolayı ölüm karşısında çaresiz ve isyankârdır. Bir başka ifadeyle söyleyecek olursak, Fikret'in ölüme karşı bu öfke dolu yadsıması, esasen bir sonuçtur. Vicdan mefhumu, tam da bu noktada önemli hale gelir aslında. Kutsalın yıkılmaya başladığı bir çağda, hem insanı ve dünyayı anlamlandırmanın hem de ölümü karşılayabilmenin anahtarı haline gelir vicdan. Dolayısıyla, yalnızca bir felsefe, bir düşünüş biçimi değil, ölüm gerçeğiyle baş edebilmenin yol ve yöntemini sunan yeni bir yas mekanizmasıdır vicdan ve esasen toplumsal, kültüre ve sembolik bir ihtiyacın sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu yas mekanizmasını işletip ölüye ağlayacak olanlar da, yine bir acı ortaklığı temelinde bir araya gelen kişiler olacaktır:

"Siz toplanın başında bu na'ş-ı mükerremin,

Siz ey kadınlığın ebedî iştikaları"

diyerek özellikle kadınları yas tutmaya davet eden Fikret'in bu çağrısında, bir kez daha mağdurluk temelinde bir ortaklığı, acı paydaşlığının yarattığı yeni kolektif bilinci görebilmek mümkün. Zira müminlere değil, mağdurlara çağrı yapar Fikret. Acı paydaşlığı vicdanı yaratmakta, vicdan yeni bir ortaklığın temeli olarak bir yas mekanizmasına dönüşmektedir. Kaybın, göçün, ölümün, sürgünlüğün her şeyi darmadağın ettiği bir çağda şiirin ve düşüncenin temel dinamiklerinden biri haline gelen vicdan, hem bir yas çerçevesi hem de temel toparlayıcı ilke olmakta, hem şiiri hem de yeni toplumsallığı kurmaktadır:

"Ey za'f u zilletin mütevahhiş bükâları;

Siz toplanın, ve ağlaşalım... Siz, bu mâtemin

En doğru, en yakın, en asil âşinaları!"

3.4.3. Yıkım, Vicdan, Merhamet

Şiirin değer ölçüsünü toplumsal meseleleri ihtiva etmek olarak gören, toplumsalcılığı direkt siyasal günlükçülükle bir tutan yorum geleneğinin, bir kusur olarak gördüğü içe dönüklüğünün dışarıyla nasıl güçlü bağlantılara sahip olduğunu göstermesi açısından, Fikret'in dış gerçekliği konu edindiği şiirlerini incelemek gerekir. Zira kendi hayat hikâyesinin içe dönükleştirdiği bir şairin, kendi siyasal, sosyal, ekonomik tecrübelerinden dolayı içe dönmüş bir çağa temas ettiği noktalar, en çok bu şiirlerde görülecektir. Daha çok sosyal meselelerin izlekleştirildiği bu şiirler, hem Fikret'le çağı arasındaki benzerlikleri net bir şekilde takip edebileceğimiz hem de Fikret şiirinin çağın ihtiyaç duyduğu dili nasıl yarattığını görebileceğimiz şiirlerdir. Dolayısıyla, Fikret şiirinin çağ için bir temsil olanağı haline gelmesi, büyük ve genelleşmiş bir melâl halinin küçük yas parçacıkları olarak toplumsal duygulanım alanında kazandığı yeri de bu şiirler nezdinde tespit edebilmek mümkün. Bu bağlamda, gerçek bir olayı, 1898'deki Balıkesir depremini izlekleştirdiği *Verin Zavallılara!* adlı şiirini incelemek, hem Fikret gerçekçiliğini hem de çağın olaylar üstü gerçekliğini teşkil eden temel duygu durumunu görmemize olanak tanıyacaktır.

"Balıkesir musâbini için" ithafıyla yayımlanan bu şiir "harâb-ı zelzele bir köy" manzarasının tasviriyle başlar. Çatıdan "dehşetle fırlamış" çürük direkler, eğilip yamulmuş evler, yıkık temeller... Her yanından yoksulluk, kimsesizlik, yalnızlık fışkıran bir yıkım manzarasını detaylarıyla tasvir eden şair için dehşet verici bir görüntüdür bu; öyle ki, önünde bir kadının durduğu bu yıkım manzarasını görmeye bile dayanamıyordur artık:

"Of, artık istemem görmek!"

Manzaranın dehşetini, görmeye bile tahammül edemediğini ifade ederek vurgulayan şaire göre ister "münker", ister "haşin ü mülevves" olsun, bu manzarayı görüp de içi sızlamayacak kimse yoktur:

"Tasavvur eyleyemem bir yürek, velev münker,

Velev haşîn ü mülevves, ki böyle bir hâli

Görüp de sızlamasın... (...)"

Bu tarif, iç sızlamasının ölçüsünü inanç veya inançsızlıktan öte bir yerde konumlandıran şairin merhamet ve acıma duygusunu yerleştirdiği bağlamı göstermesi açısından dikkate değerdir. Zira Fikret'in başka şiirlerinde de görebileceğimiz hümanist pozisyonu burada görülmektedir: Belli bir duygulanımın ortaya çıkmasında temel itici gücün "insanlık" olduğuna işaret etmektedir bu tarif. Dolayısıyla, bu yıkım manzarası karşısında bir ağıt yakacak olanların temel zemini de "insanlık" olacaktır. Bu, dinin ve klasik kültürün uhrevî uzamından görece uzak bir tinselliğe sahip olan Fikret'in temel duygulanım zeminini göstermesi açısından dikkate değer bir noktadır.

Şiirin bir diğer önemli özelliği, ölüm karşısında duyduğu öfke ile adeta hesap soran bir yargıç pozisyonuna yerleşen Fikret'in, buradaki yıkım manzarası karşısında belirgin bir öfke göstermemesidir. Fikret için daha çok bir acımanın ve merhametin konusu olmuştur bu manzara. Şair, depremin yarattığı bu yıkım manzarası karşısında gelişkin ve bilinçli bir öfke büyütebileceği sınıfsal bir pozisyonda değildir yazarken; yoksulluğun ve yıkımın sorumluluğuna dair bir merak içerisinde değildir. Sebeplerle ilgilenmemektedir, sonucun çarpıcılığına eğilmiştir. Sebebe dair herhangi bir sorgulayışın olmamasından dolayı, bu felaketin bir tür kader olarak görüldüğünü ileri sürebilmemiz mümkün. Bu bakış, şairin manzarayla arasına koyduğu mesafeden de çıkarsanabilir: Üçüncü şahıs anlatımıyla dışarıdan izlediği bir yıkımı yaşayan "zavallılara" yardım edilmesini istemektedir. Vicdani bir yükümlülüğe işaret ettiği kadar bir lütuf olarak da değerlendirebileceğimiz "yardım etmek" eylemi, yardım

edileni de bir tür muhtaçlıkla tavsif ettiği için mağduru nesneleştirmektedir. Zira müdahilliğin yardım etme şeklinde cereyan etmesi, dayanışma anlayışının aksine, muhtaç olanı bir tür merhamet nesnesine çevirir. Fakat bu, şairin kayıtsızlığını ya da sorumluluktan kaçışını değil, yardıma muhtaç "zavallılar" nezdinde yeni bir ortaklığın, mazlumluk-mağdurluk temelinde yeni bir kamusal duygu durumunun inşâ edildiğine işaret eder: Bu yardım çağrısının ağırlık noktası, zavallılara yardım isteği değil; yardıma muhtaçlığın, yıkılmışlığın, yalnızlığın ve metrukiyetin genel bir hal olduğu büyük bir melâlin varlığıdır. Altı çizilen şey yardım edilmesi gerektiği değil – ki bu, tuzu kuru bir yardımseverlik tavrı olarak ahlâki bir eleştirinin konusu olabilir–; yeni duygu ortaklıklarına gebe yeni ilişkiselliğin mağdurluk-mazlumluk temelinde olduğudur. Depremin yarattığı yıkım manzarası ve bu manzara karşısındaki acıma ve merhamet, bir tür öz-ağıt olarak Fikret'in toplumsal meselelere dair tavrının özgünlüğüdür: Fikret şiiri sınıfsal-siyasal bir bakış açısıyla yoksulluğun veya mağdurluğun sebeplerine yönelik bir bilinç geliştirmeyi gaye edinen bir şiir değildir; daha çok, durumun yakıcılığını detaylı bir şekilde tarif edip genel yıkıma göndermelerle ilerleyen, nihayetinde yıkım nezdinde bir ağıda dönüşen merhamet odaklı şiirlerdir. Her ne kadar direkt siyasal alanın diline tercüme edilemese bile, ortak bir duyarlılığın sembolik çerçevesini kuran, içerisinde bir öz-ağıt yakılmasını mümkün kılan yeni bir kolektif duyarlılığın estetiğini ihtiva eder: Acı estetiğidir bu. Balıkesir depreminin mağduru olanların yardıma muhtaç "zavallılıkları" şiir aracılığıyla estetik zemine taşınır; *bu* acı, estetiğin dilini konuşarak genelleşmiş acı duygusuna şiirsel temsil olanağı yaratır. En nihayetinde, Fikret'in reel bir konuyu nasıl ele aldığının örneği olan bu şiir, bir kayıt tutmayı değil, hadisenin yarattığı duyguya ifade olanağı haline gelmeyi hedefler. Bu, Fikret şiirinin stratejisidir. Bu stratejiden dolayıdır ki hadisenin öncesini tetkik etmez, şiirini siyasal-sınıfsal bir bilinç aşılama amacıyla araçlaştırmaz, şair olarak mağdurlar arasına katılıp kitlenin en önünde bayrak taşımaz; manzarayı detaylarıyla anlatır, yıkım üzerinden bir bilince ulaşmak yerine yıkımın ağıdını yakar, bunu yapabilmek için de belli bir mesafede durur.

Aynı mesafeden bakarak anlattığı başka bir "zavallılık" halini *Ramazan Sadakası*'nın (s. 307) "fakîr"inde de görebiliriz. Fikret, bir Ramazan günü dilenen

yoksul bir çocuğu anlatmaktadır bu şiirde. Şiirin ağırlık noktasını teşkil eden fakirliği anlatmaya kış mevsimini tarif etmekle başlayan şair, "soğuk" ile "delik paçavralar" giyinmiş çocuk arasındaki karşıtlığı vurgulayarak daha baştan vicdanlara seslenir. Sebepleri mevzu bahis edilmeyen yoksulluk, böylelikle başa gelen bir tür kötü talih olarak telakki edilir. Ramazan günü sokakta dilenen çocuk gelip geçenlerden sadaka istemektedir. *"'Efendiler, ne olur, ben fâkirim işte...' Sükût"* dizesinde, yardım isteği karşısındaki sükutun kayıtsızlığına vurgu yapan şair, bir kez daha vicdan ve merhamet çizgisinden konuşmaktadır. Çocuğun "efendiler" seslenişiyle yardım isteyen sesi, bir sükut duvarına çarpmakta, akis bulabileceği bir vicdan bulamamaktadır. Burada, seslendiği "Efendiler"den bir merhamet görmeyen fakirin özellikle bir çocuk olması dikkat çekicidir. Fikret'te öksüzlüğün, yalnız kalmışlığın, terk edilmişliğin, büyüyememişliğin sembolü olan çocuk, aynı zamanda saflığı, temizliği, masumiyeti de temsil eder. Dolayısıyla buradaki mağdur, çocuk nezdinde masumiyettir. Bu masumiyet karşısında bî-kayd olanların "süslü haclelerin sîne-i mu'attarına koşanlar" olması, çocuk ile "efendiler" arasındaki zıtlığa ahlâki bir boyut da ekler. Böylece vicdan ile ahlâk eş değer hale gelir ve yoksulluk karşısındaki duyarsızlık ahlâksızlıkla bir tutulur.

Çocuk imgesi, bundan daha öte ve genel gerçekliklere de göndermede bulunmaktadır: Çocukluğun masumiyet, saflık ve günahsızlığın yanı sıra öksüzlüğe, yetimliğe ve yurtsuzluğa da göndermelerde bulunan bir imge olması, çağın baskın karakteri olan kayıp ve yıkımın yarattığı sahipsizlik duygusuyla paralel düşünülünce, yaratacağı duygusal etkinin genişliği de görülebilir: Çocuğun metrukiyeti, Türk insanının "ebedî çocukluk"una, sonsuz eksiklik duygusuna katılmakta; metruk çocuk bütün bir ülkeyi temsil eder hale gelmektedir. Bu genelleşmiş çaresizlik ve acıdan ötürü, toplumun kolayca üzerinde ortaklaşabileceği, derin bir empatiyle kendi öz imgesini bulabileceği bir figürdür çocuk. Çocuk konusundaki bu hassasiyet, esasen çocuk kalmışlıkla ilgilidir; dolayısıyla çocuk için talep edilen merhamet, aslında bir öz-acıma duygusuna işaret etmektedir. Burada bir kez daha yasın ortaklaştırıcı işlevi söz konusudur. Zira herkesin merhamet duyacağı yoksul ve terk edilmiş çocuk, esasen herkesin aşağı yukarı böyle bir çocuk olmasından dolayıdır: Ortak duygulanımı mümkün kılan derin bir empati, hikâyelerin benzerliğinden kaynaklanır.

Şiirdeki bir diğer dikkat çekici nokta, çocuğun "Efendiler"e avuç açarken yaslandığı dinî-geleneksel referanslı çağrı karşısında bile etkilenmeyen kayıtsızlıktır. "Zavallı tıfl-ı sefalet" avuç açıp yardım dilendiği "Efendiler"e *"Ramazandır... mübârek akşamdır..."* deyip mümin vicdanına dokunmaya çalışsa da kayıtsızlıkla karşılaşmakta, bu "akın akın geçen erbâb-ı i'tizaz ü refâh"ın umursamazlığına çarpmaktadır. Fikret'in *Hân-ı Yağma*'da (s. 661) bizatihi kendisinin seslendiği bu "Efendiler"in kimler olduğunu,

"Yiyin efendiler yiyin; (...)

Doyunca, tıksırınca, çatlayıncaya kadar yiyin!"

dizelerinde daha net görebiliyoruz. Bu şiirde sadece vicdandan yoksun duyarsızlar olarak değil, yoksulluğun bizatihi sebebi olarak da görülen "Efendiler"in *Ramazan Sadakası*'ndaki dilenci çocuğun *"Ramazandır... mübârek akşamdır..."* çağrısıyla bile herhangi bir duyarlılık kıpırtısı göstermemeleri, umursamazlığın katılığını vurgulamanın yanı sıra, vicdan ve merhametin sınıfsal karakterine de işaret eder: Merhamet yoksula ve mazluma gösterilir; dahası, merhameti gösterecek olan da yine yoksullar ve mazlumlardır. Böylelikle şairin *"Sizindir işte, verin, susturun bu hasta sesi!"* çağrısının muhatabı da belli olur: "Bu hasta ses"e şifa olacak olanlar, yine aynı "hastalıktan" mustarip olanlar, sesi duyulmayanlar, çağrıları karşılıksız kalanlardır. Dolayısıyla, dilenci çocuğun sükut duvarına çarpan sesinin yankısı haline gelip o sesi büyütmekte, "aynılar"ın kendi içerisindeki yas ortaklığına dönüşmektedir şiir: Fikret bir kez daha yoksulların, mazlumların, "hasta"ların iç dayanışmalarının ve kader ortaklıklarının zeminini şiirinde kurmakta, onların –siyasal olmasa da– sosyal ve duygusal olarak sesini duyurmaktadır.

Ramazan Sadakası'ndaki dilenci çocuğun sesindeki hastalık, *Hasta Çocuk*'ta (s. 284) direkt şiirin temel izleği haline gelir. Hem çocukluğu hem de hastalık mefhumunu bir arada ihtiva eden şiir daha çok manzum bir hikâyeye benzer. Kimsesiz, yoksul ve dul bir kadın, sekiz gündür hasta yatağındaki çocuğunun başında beklemektedir. Yağmurlu bir kış günü eve gelen doktora muayene ettirir çocuğunu.

Anne hayattaki tek varlığının, "şu bir tek hediyye-i ömrü"nün bir an önce iyileşmesini istemektedir. Şiirin sonunda çocuğun iyileştiğini, fakat annenin tedirginliğinin hiç bitmediğini öğreniriz:

"Çocuk, o şimdi kavî bir civân, fakat mâder,

Zavallı, üstüne hâlâ çocuk gibi titrer."

Şiire melodramatik bir atmosfer sağlayan ögelerin başında yine –Fikret'in çokça yararlandığı– kış mevsimi gelmektedir. Yoksulluğun ve yalnızlığın altının çizilmesi açısından önemli olan kış mevsimi vurgusu, dört mevsimden biri olmanın ötesinde, yoksulu ve kimsesizi mağdur kılan başat etkenlerden biri olarak işlevselleştirilir. Her anlamda mağdur olunduğunu göstermeye yarayan kış, yoksulluğu ekonomik bir sorun olmaktan çıkarıp kader ve alın yazısının boyutlarına yükseltir. Bu manzaraya annenin dul olmasını da ekleyince temel çerçeve daha güçlü bir şekilde çizilmiş olur. Hasta çocuğu ile baş başa kalmış yalnız bir anne, hem soğuktan, hem hastalıktan hem de yoksulluk ve yalnızlıktan mustarip bir tablo getirir gözümüzün önünde. Dolayısıyla bu her yandan saldırıya açık korunaksızlık, üzerinde hemhâl olunabilecek genel bir mağdurluğun ortak duygulanımı açısından oldukça verimli bir manzara sunar.

Çocuğun "zavallı anne"nin "tek hediyye-i ömrü" olması –ki sonradan klasikleşecek bir motiftir bu– şiiri kendi içinde güçlü kılan etkenlerden biri olarak göze çarpmaktadır. Yine ülkenin genel "çocuk kalmışlığı" ile paralel düşünebileceğimiz, çocuğun tek hazine olarak tüm fedakârca çabaların temel yatırım alanı olması temi,[305] hem yoksulluğa ve çekilen acılara yüce bir anlam atfetmekte hem de yarım kalıp büyüyememiş çocukluğun ikinci bir şans yakalaması hasebiyle genelleşmiş bir yaraya işaret etmektedir. Uyku ile uyanıklık arasındaki çocuğun

[305] Çocuğa gösterilen ihtimamın boyutlarını göstermesi açısından *Küçük Aile* adlı şiir (s. 290) ayrıca dikkat çekicidir. Bu şiirde, çocuğu için her şeyi yapan "şefkatli peder"in "hiss-i übüvetle çalış[ması]" anlatılırken, uğruna her türlü cefanın gönül rahatlığıyla çekildiği çocuk, bütün dertleri katlanılır kılıp çekilen her türlü acıya bir anlam kazandıran temel bir değer olarak göze çarpar.

sürekli gidip gelen bir yarı bilinçlilik haliyle ölümü sayıklaması şiirin atmosferine ölümün soğukluğunu katmaktadır:

"Kaldırın şu perdeleri:

Kefen midir nedir onlar?"

Çocuk, çocuktan ziyade ölüm döşeğindeki hasta bir yaşlıyı andırmaktadır – öyle ki annesi *"mezâr iniltisidir zanneder boğuk sesini"*.

Anne her ne kadar çocuğuyla ilgili derin bir kaygı içerisinde olsa da, yaslandığı tevekkül geleneğinin sağladığı güç de dikkat çekicidir. Doktorun "Merak etmeyin" şeklindeki teskin etme çabasına karşılık annenin *"Hayır, Hudâ'ya emânet, neden merâk edeyim?"* cevabı, bir tevekkül tavrı olarak dinî referanslara göndermede bulunur. Fakat bu tevekkül, aynı zamanda başa gelen her şeyin kader olarak görüldüğünü ve her ne olursa olsun alın yazısının sahiplenildiğini de göstermektedir. Dolayısıyla, dinî referanslar ve tevekkül mekanizması aracılığı ile sahiplenilen şey, aslında ıstıraptır ve bu sahipleniş ıstıraba metafizik bir muhteva da kazandırmaktadır. Hastalık, yalnızlık, yoksulluk gibi acıların tevekkül ile karşılanarak kadere ve alın yazısına havale edilmesinin güçlü bir örneği olan bu tavrın, üzerinde geniş bir duygu ortaklığı sağlanan klasik motifleri ihtiva ettiğini düşünecek olursak, melodramatik duygulanımın bu şiir nezdinde esasen genelleşmiş bir toplumsal duygulanım biçimi olduğu görülebilir: Acının sahne olmaktan ziyade bizatihi sahnelenen olması, seyircinin de benzer acılardan mustarip olması ile ilgilidir. Dolayısıyla sahnelenen bu acı nezdinde, geniş bir izleyici-okur kitlesinin *kendi* acılarının temsili de gerçekleştirilmektedir. Kitlesel katarsisi mümkün kılan bu acı sahnelemesi, gücünü esasen merhamet duygusuyla şekillenen bir öz-ağıt olmasından alır.[306] Zira, bir kez daha ifade edelim, empatiyi mümkün kılan şey, üzerinde ortaklaşılan duygunun genelliği ve tek tek hikâyelerin birbiriyle benzerliğidir.

[306] *Nesrin* adlı şiirindeki (s. 277) *"Ağlasam, belki biraz yağsa o rahmet, görürüm / Şu bulutlarla sönen günde açık bir akşam"* dizeleri, Fikret şiirinin ağlama motivasyonuna atfettiği önemi göstermesi açısından dikkat çekicidir. Bir "sa'âdet" olarak ağlama fiili, Fikret'te ortak duygulanımın ve kitlesel katarsisin en önemli eylemlerinden biridir. Bir çaresizlik değil, çaredir.

Bir "yaslar diyaloğu" imkânı sağlayarak çok katılımlı ve katartik bir öz-ağıt pratiğine dönüşmeye müsait olan benzer bir şiir, *Balıkçılar*'dır (s. 274). Fikret'in François Coppée'den esinlenerek yazdığı düşünülen şiirlerinden biridir *Balıkçılar*. Şiir, yaşlı bir baba, hasta bir anne ve bir çocuktan oluşan yoksul bir balıkçı ailesinin ekmek kavgasını ve yaşam mücadelesini anlatan manzum bir hikâyedir. Mevsimin kış olması ve denizin hırçın dalgalarının izin vermemesinden dolayı balığa çıkamayan yaşlı baba, yarına kadar suların biraz daha sakinleşeceğini ümit etmekle yetinir. Fakat oğlu, "sular ne kadar coşkun olursa olsun" kendisinin gideceğini söyler. Çocuk bütün olumsuz koşullara rağmen denize açılır, fakat bir daha geri dönemez...

Kış soğuğunun, hırçın dalgalı denizin, bir bütün olarak dış koşulların olumsuzluğunun vurgulanmasıyla yoksulluk tablosunun iyice ağır hale getirilmesi yönündeki strateji, bu şiirde de görülmektedir. Fikret'te tekinsizliğin, korkunun, kaygının imgesi olan hırçın dalgalı deniz, burada da yine düşmanca bir unsur olarak yoksulluğu katmerli hale getirmekte, yoksul ailenin hayata tutunmasına bir engel teşkil etmektedir. Fakat bu yoksulluk, yine bir tevekkül ile kabul edilmektedir:

"Ne çâre, kader!"

Dış koşulların yanı sıra nesnelere atfedilen özellikler ve onları tavsif ederken kullanılan sıfatlar da yoksul ve acılı bir yaşamın mustaripliğini tarif etmek için kullanılır: Balık avlamak için kullandıkları teknenin "düğümlü, ekli, çürük ipleri", bu "köhne tekne"nin "şişkin, siyah kaburgası" yoksulluk manzarasını iyice ağırlaştıran bir görünüm arz ederler. En nihayetinde, tıpkı bu zorba hayata artık tahammülü kalmayan yoksul aile gibi, teknenin de hırçın denizin "kahr-ı hiddetine" tahammülü kalmamıştır:

"Yürür, fakat suların böyle kahr-ı hiddetine

Nasıl tahammül eder eski, hasta bir tekne?"

Annenin hastalığı ve ailenin durumu ile bir tür "azap ortaklığı" içinde bulunan "hasta tekne"nin, yoksulluğa ve ölüme yaptığı gönderme dışında bir başka işlevi daha vardır: Dış koşulların tamamının yanı sıra, ailenin hayatta kalmasını sağlayan temel nesne olan teknenin yoksulluk manzarasının içerisinde gösterilmesi, bütün bir dünyayı yoksulun-mazlumun karşısına koymak suretiyle, aslında yoksulluğun ve mağdurluğun bir kader olarak telakki edilmesine kapı aralamaktadır. Bu, yoksulluğun sebeplerine dair bir bilince sahip olunmamasından kaynaklanan bir eksik-bilinç değildir; esasen yoksulluğa tahammül etmenin bir biçimidir bu. Burada yine tevekkül mekanizmasının işlevi çıkar karşımıza. Aşılamayan bir zorluğa tahammül edebilmeyi mümkün kılan tahammülün birincil koşulu, yaşananları Allah'a havale edip kader olarak görmektir: Dolayısıyla buradaki kader inancı, bir cehalet değil, bir savunma mekanizması ve hayata devam edebilme motivasyonudur. Mağdurun kendi acısını nasıl çekeceğine dair sembolik bir zemin üreten Fikret şiiri, burada bir kez daha kendi özgün işlevini yerine getirir: Acıyı anlamlı kılacak bir bağlam oluşturmak –*"Ne çâre, kader!"*– ve onu, üzerinde başka acıların da temsil olanağına kavuşacağı sınırlara doğru genişletmek; daha da ötesi, bir mağdura merhamet edilmesini isterken mağdurla özdeşleşmek, bir kayba ağıt yakarken aslında kendi kaybına ağlamak...

3.4.4. Görme Acısı, Kaçma İsteği

Fikret'in, gerçeklikten kopuk olduğuna yönelik değerlendirmelerin en çok yoğunlaştığı şiirleri, kaçış temi etrafında şekillenen şiirleri olmuştur. Kaçma isteğini ve hayali ülkeleri ihtiva eden şiirler üzerinden onun hayalci olduğuna kanaat getirilmiş ve bu hayalciliği de gerçek hayatla güçlü bir ilişkiye sahip olmayışına yorulmuştur. Bu yerleşik düşüncenin aksine, Fikret'in kaçma isteğini ve olmayan ülkeleri anlattığı şiirlerinin, aslında gerçeklikle güçlü bağlar üzerinden yazılmış şiirler olduğunu söyleyebiliriz. Böyle bir okuma denemesi yapmak için öncelikle gerçek hayatla ilişkisini estetik tavrında saklayan *Perde-i Tesellî* (s. 396) şiirini incelemek gerekir.

Herhangi bir öykü ihtiva etmeyen bu şiir, esasen bir şikâyet-sızlanma şiirdir. Şiirde seksen yaşındaki kör bir dilenciye odaklanan Fikret ("İşte seksen yaşında bir sâ'il") onun bu yaşa kadar gelmiş olmasının sırrını merak etmiş gibi yapar; ve devamında bu sırrın cevabını tez elden kendisi verir:

"Yaşamış, mevte olmamış kâ'il;

Yaşamak ayrı, görmek ayrı demek."

Öncelikle dikkati çeken, kör bir dilencinin seksen yaşına kadar gelmiş olması karşısında gösterilen taktiksel hayrettir. Bu hayret taktiği, bu derece hayatta kalmış olmayı anormal bulmakta, dolayısıyla normal olanın erken ölüm olduğuna işaret etme amacını taşımaktadır. Bu hissettiriş, esasen çağın koşullarına bir göndermede bulunur: Seksen yaşına kadar gelmiş birinin hayret uyandırması, ölümün ve acının o çağda insanları erken bulduğuna işaret eder. Dolayısıyla buradan çağın ölüm ve acı çağı olduğuna dair bir mesaj alınabilir. Burada, bu kurgulanmış hayret tavrının öncelikli mesajı çağdan şikayettir; fakat bu direkt ifade edilmez, taktiksel bir hayret üzerinden hissettirilir. Dolayısıyla, şiirin daha baştan bir şikâyet-sızlanma şiiri olduğunu söyleyebilmek mümkün.

Şiirdeki bir diğer önemli husus, ihtiyarın ölüme kail olmamasıdır. Yaşamın insanı ölüme kail edecek derecede zor olduğuna yönelik bir imâ taşıyan bu ifade, ihtiyarın uzun yaşamasının sırrı ile tamamlanır: *"Yaşamak ayrı, görmek ayrı demek."* Bu dizeler, ihtiyarın kör olduğu için bunca sene yaşayabildiğini söylemek suretiyle "yaşamak" ile "görmek" arasında temel bir çelişki inşâ eder. Şiirin omurgası olan bu çelişki, iki boyutlu bir anlam aktarımını sağlamaktadır okura: Birincisi şu: Yaşayabilmek için görmemek gerek, görürsek yaşayamayız. Dolayısıyla bu hayat acılarla dolu olduğu için, yaşamaya müsaade etmemektedir. Yaşamanın yolu, olan bitene gözleri kapamak, tabir caizse, duyarsız kalmaktır... İkincisi ise görme eylemi ile ilgilidir. Burada görme eyleminin niteliği çıkmaktadır karşımıza: Bakmak bedenin sunduğu bir imkândır; görmek ise bu imkânı işleyip anlamlı görüntüler ve izlenimler elde edebilecek bir bilinci ön-gerektirir. Dolayısıyla görmek, her şeyden önce bir

bilinç işidir. En iyi gören, aslında en gelişkin bilince sahip olandır. Daha fazla acı çekiyor olmak daha fazla görüyor olmaya, yani daha üst bir bilince sahip olmaya işaret eder. Dolayısıyla burada acının kendisi, kişiyi, görme eyleminin ön-koşulu olan bilinçliliğin ayrıcalığından dolayı sıradanlıktan kurtaran bir şeydir. Acının onuru, bilincin gelişkinliğine işaret etmekten kaynaklanır. Bilinçli olmanın ve sıradan insanların üstünde bir algılama düzeyinde bulunmanın bedeli, acı çekmektir. Yani acı, bedeli olduğu ayrıcalıklı bilinç düzeyinin ispatı olarak sahiplenilir; ve gurur verici bir şey haline gelir. Acıyı olumlama tavrının temel dinamiği olan ayrıcalıklılık, burada hissedilmektedir.

Acı duygusuna yönelik bu örtük olumlamanın yanı sıra, şiirin kamusal ile esas bağlantısı, gerçekliği direkt ifade etmek yerine işaret etmek ve hissettirmek üzerine kuruludur:

"Acı bir levhadır şübhe yok ki hayât,

Görmemek en büyük tesellidir."

dizeleriyle dış gerçekliğin olumsuzluğuna yapılan güçlü gönderme, çağa hükmeden tüm acılara işaret etmesi bakımından şiirin dışarıyla bağını kurmaktadır. Bedensel bir engeli (görme engelini) bir teselli ("perde-i teselli") olarak değerlendiren stratejisi ile dış gerçekliğin can yakıcılığının dayanılmaz boyutlarını vurgulamakta ve anlatıma güç katmaktadır. Esasen büyük bir mutsuzluk kaynağı olabilecek bir acıya (körlük-görememe acısı) bile razı olma temelindeki anlam üretme stratejisi, aslında rıza gösterilen bu acıdan çok çok daha büyük bir acının varlığına işaret etmektedir: Daha büyük olan bu acı, "acı bir levha" olan hayatın ta kendisidir! İşte, şiirin esas ağırlık noktası tam da buradadır: "Perde-i teselli" olarak görülen körlük, hayattan kaçış değil, hayata yönelik büyük bir suçlama, önemli bir itham etmedir aslında; dolayısıyla burada bir çaresizlik ve zayıflıktan değil, bir baş etme çabasından söz etmek gerekir. Bu yanıyla düşünülünce, *Perde-i Tesellî* kamusal olan'dan uzak bir şiir olarak değil, hali hazırdaki dış gerçekliği olumsuzlama strateji üzerinden kamusal olan ile güçlü ilişkiler kuran bir şiir olarak okunmaya oldukça müsaittir. Zira şiirin

engelliliği bu hayata tercih eden, körlüğü görmeye yeğ tutan estetik tavrı, ânın acı dolu varlığının altını çizmek vesilesiyle yaşamın ıstıraplarla dolu olmasından duyulan genel ve büyük bir melâlin duyarlılıklarıyla buluşmakta; üzerinde geniş katılımlı bir uzlaşımın sağlanabileceği bir acı estetiği yaratmaktadır. Körlüğü bir teselli olarak gören bu şiirin özgünlüğü, hayat mustaribi geniş kitlelerin acısının estetiği olabilmesindedir.

Perde-i Tesellî'de hayatın acılarına şahit olmaktansa kör olmayı yeğ tutan Fikret'in özlediği yaşamın özelliklerini ihtiva eden şiirleri, iki yönlü bir okumaya müsaittir. Zira bu şiirlerde hem Fikret'in nasıl bir yaşam istediğini görüp ilksel kaybın yarattığı acıların ve eksikliklerin izini sürebiliriz hem de hali hazırdaki yaşamda nelerin eksik olduğunu, bu yaşamdan niçin kaçılmaya çalışıldığını gözlemleyebiliriz. Böyle bir çift yönlü iz sürmeye imkân tanıyan şiirlerinden biri *Bir Ân-ı Huzur*'dur (s. 402).

Şiirine "çeşm-i hayâli" ile "bir külbe-i mes'ûd"u seyretmekte olduğunu söyleyerek başlayan Fikret'in tarif ettiği hayalî manzaranın içeriğine geçmeden önce, hayal mefhumunun gerçeklikle ilişkisinin niteliğini hatırlamak gerek. "Başka yer saplantısı"nın, esasen "ânın imkânsız olması"ndan kaynaklandığını söyleyen Cioran'dan yola çıkarak düşünecek olursak[307] şunu söyleyebilmek mümkün: Hayal, öncelikle gerçeğe muhalefeti ihtiva eder. Zira başka yeri hayal etmek ândaki bir imkânsızlıktan dolayıdır. Dolayısıyla hayal kurmanın bizatihi kendisi bile gerçeğe yönelik pasif bir protestodur ve bir ütopya imkânını, başka bir yaşam tahayyülünü seçenek haline getirir. Bundan dolayı da ütopyanın ve hayalin içerdikleri, gerçek hayatta nelerin olmadığına ve hangi eksikliklerin ıstırabının hissedildiğine dair güçlü bir anlatım imkânına göndermede bulunur. Öyleyse "çeşm-i hayali" ile temaşa ettiği manzarada, hem Fikret'in kayıp ve yoksunluklarının izini hem de bunların estetik zemine taşınarak kamusal yoksunlukların ve genel acıların ifadesi olmalarından dolayı çağın sorunlarını görebilmek mümkün.

Seyrettiği manzaradaki "külbe-i mes'ûd"un huzurlu manzarasını tarif ederken seçtiği ifadeler dikkat çekicidir: Bir doğa manzarasının ortasında bulunan bu mutlu

[307] E. M. Cioran, **Çürümenin Kitabı**, s. 34

kulübenin üzerindeki eski bir ocaktan ince bir duman yükselmektedir. Kulübenin içerisindeki, canlı bir yaşamın ispatı olan ocak tütmesi metaforu, ocağın eski ve köklülüğüne ("fersûde, herem-dîde ocak") yapılan değini ile oradaki yaşama bir kadimlik ve köklülük kazandırmaktadır. Dolayısıyla köklü ve yerleşik olduğu için bir huzura işaret etmektedir bu kulübe. Fikret'in bireysel yaşamındaki kayıpların yarattığı iç sürgünlük düşünülünce, mutluluğu ve huzuru yerleşiklik ve köklülükle ilişkilendirmesi daha anlaşılır hale gelir. Dolayısıyla buradaki huzur ve mutluluk tarifi, temel eksiklikleri hatırlatması açısından Fikret'in psişik özelliklerine ışık tutan göndermelere sahiptir.

"Sâfî, lekesiz karların altında" bulunan ve sükunetle, huzurla çevrilmiş bu manzara ("mahfûf-ı sükûnet") kalabalıktan uzaklığa, el değmemişliğe, sessizliğe göndermede bulunarak Fikret'in huzur ve mutluluğu nasıl telakki ettiğini göstermektedir. Hayal ettiği bu huzur dolu köyde "bir köylü hayatı" sürdüğünü düşünür Fikret ve karşısında duran ocaktan süzülen bembeyaz dumanı ("dûd-ı sefîde") seyrettikçe "leyl-i hayâtın zulemâtı"ndan uzaklaşmaktadır. Burada öncelikle renkler üzerinden inşâ ettiği zıtlığa dikkat etmek gerekir: "Külbe-i mes'ûd"dan süzülüp Fikret'in içine huzur veren dumanın beyaz renkli olması, saflığa ve temizliğe yaptığı anıştırma ile hem aydınlığı hem de kalabalıktan uzaklığı imler. Bu huzur manzarasını izlerken yüreğinden gittikçe silinip kaybolan "zulemât" ise "leyl-i hayat"a aittir. Hayata hükmeden "zulemât"a atfedilen bu siyahlık huzursuzluğu, güvensizliği, tekinsizliği imler.

Renkler üzerinden çizilen bu karşıtlığın yanı sıra, Fikret'in hayalini kurduğu kulübenin bir içe dönmeyle ilgili olduğunu da görmekteyiz. Çevresindeki sınırlarla dışarıdan yalıtılmış, bembeyaz karlarla kaplı, "mahfûf-ı sükûnet" ile çevrili bir köy, köyün ortasında bembeyaz bir duman salan ocağıyla yerleşikliğin huzurunu hissettiren bir mekân olarak "külbe-i mes'ûd": Aşama aşama içe yönelen, içe yöneldikçe tekinsizlikten uzaklaşarak güven verici hale gelen bir mutluluk odağı... Tam da bu tarifin genelden özele, dıştan içe doğru şekillenişinde, içe yönelme ile huzur ve mutluluk arasındaki bu doğru orantıda, bilinçdışı bir şekilde ana rahmine yönelik bir hasretin tezahür edişini takip edebiliriz. Dolayısıyla, detaylarıyla çizdiği bu manzarada, sesin, sözün, kalabalığın, güvensizliğin olmadığı o ilk mekânı tarif

ettiğini var saymak mümkün: Hayalini kurduğu mutluluk, en nihayetinde bir ilk eksiklikle, ana kaybının yarattığı acı duygusuyla –dolaylı da olsa– ilişkili olarak okunmaya müsaittir.

Temel kayıpla ve ilk eksiklikle ilişkilendirdiğimiz huzur tarifinin genele temas ettiği noktalar, bireysel acılarla birey-üstü acıların paralelliklerini görmeye imkân tanıyan bir görüntü sunar. Bu temas noktaları, psişik dinamiklerin baskın olduğu bireysel hikâye ile sosyal, siyasal, ekonomik değişimlerin sonucu olan kamusal hikayenin diyaloğa girdiği, dolayısıyla acının sadece bireysel değil genel bir görünüm arz ettiği noktalardır. Buradan yola çıkarak, Fikret'in köy hayatı özlemini genel bir yerinden edilmişlikle ilişkilendirebilmek mümkün. Çağın kayıpla, sürgünlükle, imgesel yurtsuzlukla karakterize olduğunu tekrar düşünecek olursak, bir kez daha Fikret şiirinin kamusala ışık tutan özgünlüğünü görebiliriz. Fikret'in özlemi sadece bir duygu durumu olan "huzur" değil, aynı zamanda bir mekân yokluğuna işaret eden "yurt" özlemidir. Bu anlamda, *Yeşil Yurt* (s. 403) adlı şiiri hem mutluluk isteği hem de bir memleket hayali olarak dikkat çekicidir.

Fikret'in hayalî yurdu, daha ilk mısradan itibaren bir mevsimle (ilkbahar) ve gülümsemeyle tavsif edilir:

"Bahâra benzetilir bir yeşil sa'âdettir

Gülümseyen ovanın vech-i pür-gubârında;"

Duyguları dış koşullarla ve mevsimle ilişkilendirme konusunda belirgin bir eğilimi olan Fikret'in hüznü, yokluğu, kaybı, acıyı ilişkilendirdiği sonbaharın aksine, ilkbahar canlılığı ve mutluluğu imgeler. Bu canlılık ve mutluluk tablosu, gülümseyen ova ile tamamlanır. "Ufak bir çayın kenarında[ki]" bu mutlu köy, romantik bir tarzda idealize edilmiş bir pastoral tablo olmanın yanı sıra "uyur gibi" görünmek suretiyle güçlü bir kaygısızlık ve huzur (bir kez daha, tıpkı ana rahmi gibi!) hissettirir.

Şiirin dış gerçeklikle teması, bu mutlak mutluluk yurdunun hayalî olduğunun şair tarafından imâ edilmesiyle başlar. Fikret "dühûr-ı muzlimenin sîne-i melâlinde"

hayalî bir seyahatle gittiği bu köyde her gece birkaç dakika kaldığını söyler. Burada hem bu mutluluk yurdunun hayalî olduğunu öğreniriz hem de bu hayalin hangi ihtiyaçlardan dolayı kurulduğunu: Fikret, içerisinde yaşadığı karanlık zamanların "sîne-i melâli"nden kurtulmanın yolu olarak hayalî bir ülke inşâ etmiştir. Dolayısıyla hayalin içeriği bir yana, bizatihi hayale muhtaç olmak bile aslında reel hayatın zalimâne gerçekliğinin altını çizmeye yetmektedir. Zira bu hayâl "bir dakîkacık olsun" sükut edebileceği bir mekân olarak, gerçekliğin aslında bir dakikalığına bile olsa uzaklaşmaya razı olunacak kadar tahammül edilemez olduğunu güçlü bir şekilde göstermektedir. Fikret bir kez daha *gerçeklikten kaçarak* gerçekliğe işaret etmektedir. Hayal, kendisinden kaçtığı gerçekliği teşhir etmektedir.

Kendisinden kaçarak teşhir ettiği gerçeklik karşısındaki Fikret'in hayalî dünyasının zenginliğini, *Ömr-i Muhayyel*'de (s. 368) görebiliriz. Zira bu şiir, Fikret'in hayal dünyasına yönelik detaylı bir gözlem yapmayı olanaklı kılmanın yanı sıra kendi şiiriyle kurduğu ilişkiyi de ihtiva eder. Fikret, "gül-bünler içinde" inşâ ettiği bu hayalî ömrün "bir kuşcağızın ömr-i bahârîsi kadar hoş" olduğunu söyleyerek estetik bir tasavvura sahip olduğunu gösterir.[308] Açık bir şekilde romantik olan bu tasavvura yemyeşil ve boş göllerdeki bir dalgacık kadar "zâ'il ü muğfel" olan bir yaşam hayalini de ekleyince, Fikret'in bir kez daha sessizlikten, hafiflikten, dertsiz-tasasızlıktan yana bir özlem içerisinde olduğunu görürüz.

Sevgilisini de yanında götürdüğü bu hayalî ülkede şiiri de onunla birliktedir:

"Yalnız ikimiz, bir de o: ma'bûde-i ş'rim;

Yalnız ikimiz, bir de onun zıll-ı cenâhı;"

Bu yolculukta Fikret'e eşlik edenlere bakınca, onun maddî herhangi bir şeye yönelik bir hayalinin olmadığını görebiliriz. Zira Fikret *"[h]âkîlere bahşeyleyerek hâk-i siyâhı"* gökyüzüne yükselip özgürlüğünün doruklarına yükselmek ister. Dolayısıyla dünyanın zenginliklerini yeryüzünde yaşayanlara bağışlayıp dünya üstü

[308] Bu "kuşcağız", bir kuş yuvasında (Âşiyan) yaşayan Fikret'ten başkası değildir.

bir özgürlüğe, saf tinsel bir uzama ulaşma amacındadır. Bu uzam, "herkese mechûl", masum bir saflığın taze ve narin kucağıdır ("bir safvet-i ma'sûmenin âğûş-i terinde"). Burada, özlemini çektiği bu uzamın hem kimse tarafından görülmeyen bir yer olması, hem de bir saflığı masumane tazeliğinde olması bir arada düşünülünce, yine bilinçdışı bir ana rahmi özlemi akla gelmektedir.

Romantik bir tabiat tasviriyle başlayan, kuşların özgürlüğü ve bahar mevsiminin tazeliğiyle devam eden bu muhayyel ömür, ana rahminin kımıltısız sessizliği ve huzuru ile birleşerek Fikret şiirinin en güçlü kaynaklarını bir arada gösteren zengin bir görüntü sunmaktadır:

"Savtındaki eş'âr-ı pür-âheng ile mâlî,

Şi'rimdeki elhân-ı muhabbetle nağam-sâz,

Âh istiyorum, –göklere âmâde-i pervâz

Bir lâne-i âvârede bir ömr-i hayâlî..."

Ahenkli bir şiir, sevgi dolu melodiler, şarkı, göklere uçmak, avare bir yuva... Bu dizelerde Fikret'in hayalî ömrünün en önemli oluşturucu unsurlarını bir arada görebilmek mümkün. Zira bu hayalin özgürlükle, şiirle, sanatla, sevgi ve kaygısızlıkla iç içe geçtiğini görebilmek için yalnızca kullanılan kelimelere bile bakmak yeterlidir. İşte, romantik bir muhayyilenin kapasitesini de gösteren bir hayal gücünün kurduğu bu zengin içerikli ütopya, Cioran'ın ifadesiyle, "ânın imkânsızlığı"na (hali hazırda nelerin mümkün olmadığına) güçlü bir vurgu yapmaktadır aslında. Zira bu ütopya, Fikret'in hayalinde nelerin *olduğunu* göstermekle kalmaz, gerçek hayatta nelerin *olmadığını* da gösterir. Mağdurlara, mazlumlara, mustariplere, yıkıklara ve yersiz yurtsuzlara kendi acılarını görebilecekleri bir zemin teşkil etmesi, tam da bu yokluğa işaret etmesinden dolayıdır.

SONUÇ

Acı duyumunun işlenip belirginleştirilmesinde, bilincin alanına taşınıp sembolik çerçeve içerisinde ona bir yer tahsis edilmesinde edebiyat ve şiir her zaman önemli bir işleve sahip olmuştur. Bunu gerçekleştirirken de her sembolik yapı gibi belli standartlar getirmiş ve belli uzlaşımsal zeminler oluşturmuştur. Zira tıpkı kültür, din, gelenek, inanç, ideoloji gibi, edebiyat da müşterek bir katılımı ve alımlamayı sağlayacak asgari bir ortaklık zemini gerektirir (en azından iki kişilik bir ortaklık olmalıdır bu: yazan ve okuyan). Dolayısıyla acı ile ilgili her düşünce, aslında acı duyumunun hali hazırdaki işlenmiş biçimine yönelik bir düşüncedir. Tevfik Fikret gibi, ıstırabı estetik dereceye yükselterek bir tür acı şiiri kurmuş bir şairle ilgili değerlendirmeler de, esasen şairin acıyı ele alış biçimine yönelik değerlendirmeler olarak şekillenmiştir. Fikret'le ilgili yerleşik yorum ve değerlendirmelerin birçoğunun ortak noktası, hepsinin –tabir caizse– "kendi Fikret'i"ni kurarken Fikret'in ve onun acılı şiirlerinin kendi adına konuşmasını engellemiş olmalarıdır. Bu, Fikret şiirinin anlatacaklarının önünü de daha baştan keserek bir tür suskunluğa hapsetmiştir onu. Dolayısıyla öncelikle yapılacak şey, Fikret şiirinin dile gelmesini sağlamak ve dile getirdiklerinin uzandığı alanları kuramsal olarak belirginleştirerek onun anlaşılmasını sağlamaya çalışmaktır.

Biz bu çalışmada Fikret'in acı duygusuyla örülü şiirlerini anlamaya çalışırken onunla ilgili yerleşik yorumların dışında durmaya çalıştık. Hazır bir eleştiri yöntemini Fikret'e dışarıdan uygulamaktan ziyade, Fikret şiirinin kendi bağlamını kendi söyleyecekleriyle oluşturmasına imkân vermenin daha doğru olacağını düşündük. Bu anlamda, aslında yöntemi de bizatihi nesneyi dinleyerek belirginleştirmeye çalıştık. Fikret şiirinin anlattıklarının nerelere uzandığını takip ederek –tabir caizse– söylediklerinin yankı bulduğu bağlamlara ve kavramsal alanlara gittik, Fikret şiirini takip ettik. Bu takip bizi öncelikle acı kavramının bedenle ilişkili olan ilk anlamına götürdü. Bedende herhangi bir sebeple oluşan acı duyumunun herhangi bir adının veya anlamının olmadığını gördük, zira beden konuşmazdı. Öyleyse acı, tek başına iyi veya kötü bir şey değildi. Onu iyi, kötü,

yüce, basit, aşağılık, onur verici ya da ahmakça kılan şey, bizim onu anlamlandırma biçimimizdi. Acıyı biz *dile getiriyorduk* çünkü. Bu anlamlandırmayı yaparken de içerisinde bulunduğumuz kültür, konuştuğumuz dil, mensubu olduğumuz inanç belirleyiciydi.

Bedende başlayıp bedende süren bir duyum üzerinde oldukça belirleyici olan, herhangi bir anlama *gelmeyen* bir duyumu oldukça gelişkin anlamlara *getiren* bilincin tende olanı tine taşıma becerisi, tinde olanı daha fazla tinselleştirebilme konusunda daha belirgin hale geliyordu. Tinin kendi karmaşık yapısındaki acı potansiyelinin büyük ve kapsayıcı bağlamlar içerisindeki hareketlerinde gördük bunu. İlk hareket alanı melankoli idi. Antikçağ'ın madde temelli düşüncesinden Grek Doğa felsefesine, Ortaçağ'dan Hümanizm ve Aydınlanma'ya kadar, melankoli bağlamı içerisindeki acının hareketini izledik.

Aydınlanma Çağı yavaş yavaş belirirken acı duygusunu ve melankoliyi sahiplenen bir tutum olarak doğan romantik muhayyilenin, acıdan ve çelişkiden arındırılmış bir yaşam tahayyül eden Aydınlanma mekanikliğine karşı estetik temelli mücadelesini anlamaya çalıştık. Dinin zayıflamasından ve "Tanrı'nın ölümü"nden sonra estetiğin mevzilerinde din ve Tanrı adına savaşan romantizme göre acı çekmek bir yaşam belirtisiydi; ve acıyı kısa süreliğine ve kısmen de olsa dindirmenin yolu, acıyı yaratan kayıp "tam"lığı yeniden kurmak, büyüsünü yitirmiş dünyayı yeniden büyülemek idi. Bunun yegâne yolu olan sanat da, böylelikle, bir nevi din yerine geçiyordu aslında.

Tinin koşulsuz onayı olarak şekillenen romantizme karşı tini sorgulama ve çelişkilerin asla giderilemeyeceğini kabullenme üzerine kurulu olan post-romantik dekadans tavrın sanatın bile acıyı dindiremeyeceğini, dolayısıyla aslolanın bu çöküşü kabul etmek olduğunu düşünen yaklaşımında "acının sürekliliği"ni gördük.

Acıyla –öyle veya böyle– bir ilişki kurup onu sanatsal yaratımın bir kaynağı olarak kullanan bu bağlamların tarihine paralel ilerleyen bir acı karşıtlığı tarihi de vardı. Platon'un ideal devletinden Ortaçağ'ın *acedia* anlayışına, Aydınlanma ütopyalarından totaliter rejimlere kadar acı karşıtlığının izini sürdüğümüzde şunu gördük: İnsan tininin hareketli ve çelişik varlığından dolayı asla tükenmeyecek olan

acı, hepsi esasen kendi insanını inşâ etmek isteyen kurucu ideolojilerin en büyük hedefi oluyordu. Zira insana hükmetmek, onun ele avuca sığmaz doğasının tek tipleştirilmesiyle mümkündü ancak; bunun yolu ise öncelikle acıyı mahkûm etmekti. Bundan dolayı bazen delilikle, akılsızlıkla özdeşleştirildi acı, bazen günah olarak görüldü. Bazen kliniğin konusu olup duvarlar arkasına kapatıldı, bazen suç görülüp hapishanelere tıkıldı: Acı her zaman mevcut ideolojinin tahakkümcü anlayışına karşı en büyük tehditlerden biri olarak görülüyordu.

Acıya yönelik en sert karşı çıkışların sergilendiği dönemlerin, aynı zamanda acının en fazla yaşandığı dönemler olduğunu gördük. Zira acıyı dile getirmek, onu çeşitli ifade olanaklarıyla görünür kılmak, bir tür ayna işlevi görüyordu ve kendi halini görmekten hoşnut olmayan ideolojiler için tahammül edilemez bir şeydi bu. Özellikle de tahakküme soyunmuş siyasal anlayışlar için! Fikret'e karşı sert muhalefetlerin esası da burada saklıydı: Fikret'in acısına yönelik mahkûm edici ve itham edici yaklaşımlar, aslında kendi tahakkümlerine tehdit olarak gördükleri için geliştiriyorlardı bu tavrı; zira güç merkezli bir söylemsel rejim inşâ etmenin öncelikli yolu, kendi güçsüzlüğünün ve mustaripliğinin hatırlatıcısı olan şeyleri mahkûm etmekti. Fikret şiiri hakkında çok konuşulmasının, fakat onun konuşmasına müsaade edilmemesinin sebebi tam da buydu. Bu susturuş, onun yerini doğru bir şekilde görebilmeyi de engelliyordu. Dolayısıyla, onu anlayıp yerini tayin edebilmenin yolu, tabir caizse, onu dinlemekti...

Süleyman'ın Meselleri'nde yas tutmak "kalbi iyileştirdiği için" gülmeye yeğ tutulur. Zira kalp acısıyla baş edebilmenin yolu, onun dile getirilmesine imkân tanıyacak bir yas eyleminin gerçekleştirilmesidir. Öyleyse yas tutmanın birincil koşulu da kendiliğinden ortaya çıkmaktadır aslında: Kalbin iyileştirilmeye muhtaç bir halde olduğunun kabul edilmesi! Dolayısıyla –biçimi ne olursa olsun– her yas, öncelikle bir yaranın, bir hastalığın yahut bir kaybın açık ve net bir göstergesidir; bu yanıyla da bir yüzleşmeyi mecbur kılar. Fakat yüzlerce yıl içerisinde yaşanılmış kusursuz bir imgesel evrenin, eksiksiz bir değerler dünyasının artık var olmadığı gerçeğiyle yüzleşmek kolayca başa çıkılabilecek bir şey değildir. Modern Türk düşünce geleneğinin eski'de ısrar ederken de yeni'yi inşâ etmeye çalışırken de ânı yok sayma, hâli inkâr etme ve var olan ile yüzleşmekten kaçınma yönündeki belirgin

temayülü, bu ezici zorluğu göstermektedir. İşte, Tevfik Fikret'in hayalcilikle, zayıflıkla veya gericilikle vs. itham edilmesi tam da kaçınılanı hatırlatıyor oluşundandır. Zira Fikret'in acılı şiirleri, tam da görülmemesi istenen şeyleri gösterir, söylemekten imtina edilenleri söyler: Acıyı dile getirir, dile getirdikçe de onun büyük bir ortaklık zemini olduğunu gösterir, bu ortaklık zemininde devinir ve bir acı paydaşlığının kurucu sembolik uzamı haline gelir; adeta bir dokunur, bin ah işitir. Kendi acılarını anlatırken genel bir acının dile getiricisi haline gelen Fikret'in özgünlüğü –kanımızca– burada aranmalıdır: O, büyük bir yasın küçücük ağıtlarını yakarak gelişkin bir ıstırap motivasyonu yaratmış, şiirsel bir yas mekanizması olarak "kayıpların kaybolmasının" önüne geçmiş, kendi kaybına ağıt yakarken kolektif bir öz-ağıdın araç ve imkânlarını yaratmıştır.

KAYNAKÇA

Adonis: **Arap Poetikası**, çev. Emrullah İşler, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Adorno, Theodor W.: **Minima Moralia**, Çev. Orhan Koçak; Ahmet Doğukan, İstanbul, Metis Yayınları, 2000.

Akın, Haydar: **Antikçağ'dan Yeniçağ'a Delilik, Melankoli ve Cinlenme – Avrupa'da Aykırı Olma Halleri Üzerine Tarihsel Bir İnceleme**, Ankara, Hacettepe Üniversitesi, Yayımlanmamış Doktora Tezi, 2014.

Almond, Ian: **İbni Arabî ve Derrida – Tasavvuf ve Yapısöküm**, Çev. Kadir Filiz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.

Ariées, Philippe: "**Yasak Ölüm**", çev. Yaşar Çabuklu, **Defter dergisi**, sayı 2, 1987.

Aristophanes: **Bulutlar**, Çev. Ali Süha Delibaşı, Ankara, Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1994.

Aristoteles: **Karasafralılık**, Çev. Ömer Aygün, **Cogito**, sayı 51, 2007.

Atay, Oğuz: **Günlük**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.

Baudelaire, Charles: "İki Kişilik Oda", **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.

Bloom, Harold: **Etkilenme Endişesi – Bir Şiir Teorisi**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

Braudel, Fernand: **Maddi Uygarlık / Ekonomi ve Kapitalizm – XV.-XVIII. Yüzyıllar / Mübadele Oyunları**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul, İmge Kitabevi Yayınları, 2004.

Bölükbaşı, Rıza Tevfik: **Tevfik Fikret**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2005.

Calinescu, Matei: **Modernliğin Beş Yüzü**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Küre Yayınları, 2013.

Cassirer, Ernst: **Devlet Efsanesi – İnsan Üstüne Bir Deneme**, Çev. Necla Arat, İstanbul, Say Yayınları, 2005.

Celepoğlu, Ayşegül: **Samih Rifat**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2017.

Cioran, E. M.: **Çürümenin Kitabı**, Çev. Haldun Bayrı, İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

Cioran, E. M.: **Var Olma Eğilimi**, Çev. Kenan Sarıalioğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2015.

Copleston, Frederick: **Alman İdealizmi / Fichte – Schelling – Schleiermacher**, Çev. Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınevi, 1996.

Corbin, Alain.; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges: **Bedenin Tarihi 1 – Rönesans'tan Aydınlanma'ya**, Çev. Saadet Özen, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008.

Çetin, Nurullah: **İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı**, Ankara, Nobel Kitap, 2016.

De Coster, Nayla: "Öteki Dil: Göç, Kültür ve Dilin Kaybı Üzerine Birkaç Psikanalitik Düşünce", **Psikanaliz ve Göç – Gitmek mi Kalmak Mı?**, Derleyen: Nesli Keskinöz Bilen, İstanbul, İthaki Yayınları, 2018.

Dellaloğlu, Besim F.: **Romantik Muamma**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010.

Diyanet İşleri Başkanlığı: **Kur'an-ı Kerim Meâli**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2011.

Dostoyevski, Anna: **Fyodor Dostoyevski / Bir Yaşam–Anılar**, Çev: M. Tahsin Yalım, İstanbul, Remzi Kitabevi, 2004.

Eagleton, Terry: **Estetiğin İdeolojisi**, Çev. Bülent Gözkan; Hakkı Hünler; Türker Armaner; Nur Ateş; Ayfer Dost; Engin Kılıç; Ela Akman; Neşe Nur Domanıç; Ayhan Çitil; Banu Kıroğlu; İstanbul, Doruk Yayımcılık, 2010.

Eco, Umberto: **Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik**, Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Can Yayınları, 2015.

Ehrenburg, İlya: **Otomobilli Yaşam**, Çev. Şemsa Yeğin, İstanbul, Oda Yayınları, 1984.

Enç, Mithat: **Ruhbilim Terimleri Sözlüğü**, Ankara, TDK Yayınları, 1974.

Ertaylan, İsmail Hakkı: **Tevfik Fikret**, İstanbul, Yayımlayan: T. Emekli Öğretmenler Cemiyeti, 1963.

Fikret, Tevfik: "**Tasfiye-i Lisan**", Serveti Fünun, sayı 422, 1 Nisan 1315 – 13 Nisan 1899.

Fikret, Tevfik: "**Hepimiz Tabi'atın Birer Acemi Şâkirdiyiz**", Malûmat, 23 Ağustos

1894.

Fikret, Tevfik: **Bütün Şiirleri**, Haz: Prof. Dr. İsmail Parlatır – Doç. Dr. Nurullah Çetin, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 2004.

Flanagan, Kieran: **Teolojideki Sosyoloji – Düşünümsellik ve İnanç**, Çev. Emrullah Ataseven, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017.

Foucault, Michel: **Bilginin Arkeolojisi**, Çev. Prof. Dr. Veli Urhan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011.

Foucault, Michel: **Büyük Kapatılma (Seçme Yazılar 3)**, Çev. Işık Ergüden; Ferda Keskin, İstanbul, AyrıntıYayınları, 2005.

Foucault, Michel: **"İnsan, 19. Yüzyılın başında icat edilmiş bir şeydir**", Çeviri Konuşmalar Kanalı, Çev. İlker Kocael, 17 Aralık 2018.

Foucault, Michel: **Kelimeler ve Şeyler**, Çev. Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, İmge Kitabevi Yayınları, 2006.

Foucault, Michel: **Kliniğin Doğuşu – Tıbbî Algının Arkeolojisi**, Çev. Şule Ünsaldı, Ankara, Epos Yayınları, 2018.

Freud, Sigmund: **Yas ve Melankoli**, Çev. Aslı Emirsoy, İstanbul, Telos Yayınları, 2015.

Fuat, Memet: **Tevfik Fikret – Yaşamı, Düşünce Dünyası, Sanatçı Kişiliği, Seçme Şiirleri**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,

2003.

Galenos: "**Kara Safra Hakkında**", Çev. Begüm Kovulmaz, **cogito**, sayı 51, 2007.

Greene, Francis Vinton: **93 Harbi – Tüm Cepheleriyle 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı**, Çev. Sebahattin Şenol; Muhammet Şeviker, İstanbul, İz Yayıncılık, 2018.

Gökberk, Macit: **Felsefe Tarihi**, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları, 1980.

Gürbilek, Nurdan: **Kötü Çocuk Türk**, İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

Gürbilek, Nurdan: **Kör Ayna, Kayıp Şark – Edebiyat ve Endişe,** İstanbul, Metis Yayınları, 2016.

Hançerlioğlu, Orhan: **Başlangıcından Bugüne Mutluluk Düşüncesi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1965.

Hançerlioğlu, Orhan: **Felsefe Sözlüğü**, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1993.

Hölderlin, Friedrich: **Şiir ve Tragedya Kuramı**, Çev. Mehmet Barış Albayrak, İstanbul, Notos Kitap Yayınevi, 2012.

İbn Sînâ, Ebû Ali; "**Melankolinin Teşhis ve Tedavisi**", Çev. A. Sait Aykut, **cogito**, sayı 51, 2007.

İzzettin, Doktor A.: "**Tevfik Fikret ve Psychanalyse Teknikleri 1**", **İçtihat**, sayı 281 15 Eylül 1929.

Kahraman, Hasan Bülent: **Yahya Kemal Rimbaud'yu Okudu mu?**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.

Kaplan, Mehmet: **Tevfik Fikret**, İstanbul, Dergâh

Yayınları, 2017.

Kara, Zülküf: "Beden Sosyolojisinden Ölüm Sosyolojisine: İnterdisipliner Bir Yaklaşım", **Beden Sosyolojisi**, Ed: Kadir Canatan, İstanbul, Açılım Kitap, 2011.

Karaveli, Orhan: **90. Ölüm Yıldönümünde Tevfik Fikret ve Halûk Gerçeği**, İstanbul, Pergamon Yayınları, 2005.

Karpat, Kemal: **İslâm'ın Siyasallaşması**, Çev. Şiar Yalçın, İstanbul, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.

Kemal, Yahya: **Eski Şiirin Rüzgârıyle**, İstanbul, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları ve İstanbul Fetih Cemiyeti Neşriyâtı, 1962.

Kierkegaard, Soren: **İroni Kavramı – Sokrates'e Yoğun Göndermelerle**, Çev. Sıla Okur; İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2009.

Kılıç, Mahmud Erol: **Sûfî ve Şiir – Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2014.

Kıvılcımlı, Hikmet: **Edebiyat-ı Cedide'nin Otopsisi**, İstanbul, Sosyal İnsan Yayınları, 2008.

Koçak, Orhan: "**Kaptırılmış İdeal**", Toplum ve Bilim, sayı 70, 1996.

Kristeva, Julia: **Kara Güneş – Depresyon ve Melankoli**, Çev. Nesrin Demiryontan, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2009.

Kundera, Milan: **Yavaşlık**, Çev. Özdemir İnce, İstanbul, Can Sanat Yayınları, 2016.

Leader, Darian: **Depresyon, Yas ve Melankoli**, Çev.

Ayça Göçmen, İstanbul, Encore Yayınları, 2018.

Le Breton, David: **Acının Antropolojisi**, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2010.

Löwy, Michael; Sayre, Robert: **İsyan ve Melankoli – Moderniteye Karşı Romantizm**, Çev. Işık Ergüden, İstanbul, Versus Kitap, 2007.

Mardin, Şerif: "'**Aydınlar' Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi**", Toplum ve Bilim, sayı 24, 1984.

Martı, Huriye: "Hz. Peygamberin Hadislerinde Bir Değer Simgesi Olarak Beden ve Mahremiyeti" **Beden Sosyolojisi**, Ed: Kadir Canatan, İstanbul, Açılım Kitap, 2011.

Marx, Karl: **Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i**, Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

Massumi, Brian: **Duygu Politikası**, Çev. Hakan Erdoğan, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2018.

Megill, Allan, **Aşırılığın Peygamberleri – Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida**, Çev. Tuncay Birkan, Ankara, Bilim ve Sanat Yayınları, 1998.

Miskoğlu, Ahmet: **Tanpınar'dan Notlar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015.

More, Thomas: **Ütopya**, İstanbul, Kaynak Yayınları, 2000.

Novalis: **Philosophical Writtings**, Albany, State University of New York Press, 1997.

Nietzsche, Friedrich: **Müziğin Ruhundan Tragedyanın**

Doğuşu, Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul, Say Yayınları, 2009.

Nietzsche, Friedrich: **Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans**, Çev. Mahmure Kahraman, İstanbul, Say Yayınları, 2009.

Oktay, Ahmet: "Melankoli Üzerine – Medyatik Hedonizme Kültürel İtirazlar", **Sanat Dünyamız**, sayı 56, 1994.

Okumuş, Ejder: "Bedene Müdahalenin Sosyolojisi", **Beden Sosyolojisi**, Ed: Kadir Canatan, İstanbul, Açılım Kitap, 2011.

Önen, Özlem: "**Bir Yas Tutmama Direnci Olarak Hayaletler**", Psikeart.

Öktem, Kaan H.: **Hıristiyanlıkta İnancın Yenilenmesi – Luther'in Teolojik Tezleri ve Toplumsal Yansımaları**, İstanbul, Maviada Yayıncılık, 2000.

Özmen, Erdoğan: **Vazgeçemediklerinin Toplamıdır İnsan – Yas, Melankoli, Depresyon**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.

Özmen, Kemal: **Modern Türk Şiirinde Fransız Etkileri**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2016.

Parla, Jale: **Babalar ve Oğullar – Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.

Parlatır, İsmail; Çetin, Nurullah: **Genç Kalemler Dergisi**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1990.

Parlatır, İsmail: **Tevfik Fikret – Dil ve Edebiyat Yazıları**, Ankara, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1993.

Poe, Edgar Allan: "Şişede Bulunan Not", **Bütün Hikayeleri**, Çev. Dost Körpe, İstanbul, İthaki Yayınları, 2007.

Pontalis, J. B.: **Pencereler**, Çev. Talat Parman, İstanbul, Bağlam Yayıncılık, 2001.

Rasmussen, Eric Dean: "**Özgürleşmek Acı Verir – Slavoj Zizek'le Söyleşi**", Çev. Şeyda Öztürk, **Cogito**, sayı 51, 2007.

Safranski, Rüdiger: **Romantik – Bir Alman Sorunsalı**, Çev. Ali Nalbant, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013.

Schmid, Wilhelm: **Mutsuz Olmak – Bir Yüreklendirme**, Çev. Tanıl Bora, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.

Scull, Andrew: **Uygarlık ve Delilik – Kitabı Mukaddes'ten Freud'a, Tımarhaneden Modern Tıbba Akıl Hastalığının Kültürel Tarihi**, Çev. Nurettin Elhüseyni, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Selim, Mehmet: "Tevfik Fikret ve Hususiyetleri – Yengesi Hatice Aliye Hanımefendi Anlatıyor", **Resimli Uyanış Servet-i Fünun**, 21 Ağustos 1930, c. 68/4.

Sertel, Sabiha: **İlericilik Gericilik Kavgasında Tevfik Fikret**, İstanbul, Çağdaş Yayınları, 1996.

Shiner, Larry: **Sanatın İcadı – Bir Kültür Tarihi**, çev: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.

Stalker, James: The Seven Deadly Sins, London,

Hodder and Stoughton, 1901.

Starobinski, Jean: "**Tanrı Katında Ruh: Akedia Günahı**", Çev. Serap B. Öztürk, **Cogito**, sayı 51, 2007.

Starobinski, Jean: **Aynada Melankoli**, Çev. Mehmet Emin Özcan, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2007.

Süha, Hakkı: "Tevfik Fikret Hakkında İhtisaslar", **Resimli Uyanış Servet-i Fünun**, 22 Ağustos 1929, c. 66/2.

Svendsen, Lars Fr. H.: **Sıkıntı'nın Felsefesi**, Çev. Murat Erşen, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2017.

Tanpınar, Ahmet Hamdi: **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.

Tanpınar, Ahmet Hamdi: **Yahya Kemal**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2016.

Tanpınar, Ahmet Hamdi: "Fikret Hakkında", **Edebiyat Üzerine Makaleler**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.

Tarhan, Abdülhak Hâmid "**Ölümünün 15'inci Yılında Fikret'e Ait Hatıralar**", Abdülhak Hamid'in anlatımları, **Vakit**, 18 Ağustos 1930.

Taşdelen, Vefa: "**Modern Melankoli Üzerine Bir Deneme**", Hece Öykü, sayı 5, 2008.

Teber, Serol: **Melankoli – Normal Bir Anomali**, İstanbul, Say Yayınları, 2013.

Teber, Serol: **Aşiyan'daki Kâhin - Tevfik Fikret'in Melankolik Dünyası**, İstanbul, Okuyan Us Yayınları, 2002.

Todorov, Tzvetan; Foccroulle, Bernard; **Sanatta Bireyin Doğuşu**, İstanbul,

Legros, Robert: Yapı Kredi Yayınları, 2012.

Tuğcu, Emine: **Osmanlı'nın Son Döneminde Şiir Eleştirisi**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.

Türk Dil Kurumu: Türk Dil Kurumu online sözlük: www.tdk.gov.tr.

Yates, Frances A.: "Gizli Felsefe ve Melankoli: Dürer ve Agrippa", Çev. Kemal Atakay, **cogito**, sayı 51.

Yuva, Gül Mete: **Modern Türk Şiirinin Fransız Kaynakları**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Uşaklıgil, Halid Ziya: **Kırk Yıl**, İstanbul, Özgür Yayınları, 2017.

Ünaydın, Ruşen Eşref: **Tevfik Fikret – Hayatına Dair Hatıralar**, İstanbul, Kitabhane-i Sudi, 1919.

Vigarello, Georges; Holt, Richard: "Bir Mekaniğin İcadı" adlı yazı / Haz: Alain Corbin – JeanJacques Courtine – Georges Vigarello, **Bedenin Tarihi 2 – Fransız Devrimi'nden Büyük Savaş'a**, Çev. Orçun Türkay, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.

Watson, Peter: **Fikirler Tarihi – Ateşten Freud'a**, Çev. Kemal Atakay - Nurettin Elhüseyni - Kaya Genç - Barış Pala - Bahar Tırnakcı, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Watchtover Bible and Tract Society of Newyork: **Kutsal Kitap**, Yeni Dünya Çevirisi, Watchtover Bible and Tract Society of

Newyork, İnç., Wallkill, Newyork, ABD.

Zborowski, Mark: **People in Pain**, San Francisco, Jossey-Bass, Inc., Publishers, 1969.

Zweig, Stefan: **Kendileriyle Savaşanlar / Hölderlin – Kleist – Nietzsche**, Çev. Nafer Ermiş, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2017.